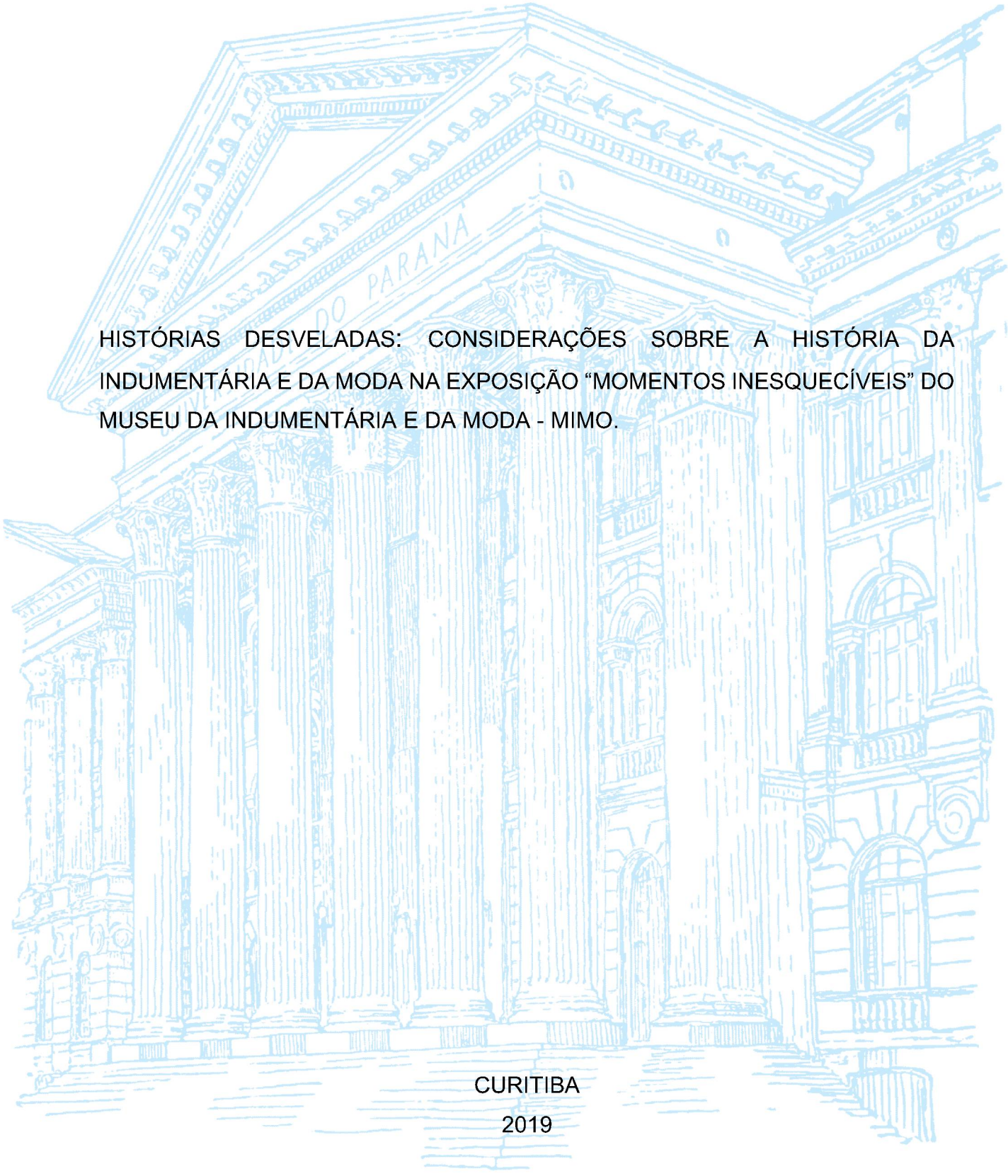
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANNA LUCIA DA SILVA ARAUJO VÖRÖS



HISTÓRIAS DESVELADAS: CONSIDERAÇÕES SOBRE A HISTÓRIA DA INDUMENTÁRIA E DA MODA NA EXPOSIÇÃO “MOMENTOS INESQUECÍVEIS” DO MUSEU DA INDUMENTÁRIA E DA MODA - MIMO.

CURITIBA

2019

ANNA LUCIA DA SILVA ARAUJO VÖRÖS

HISTÓRIAS DESVELADAS: CONSIDERAÇÕES SOBRE A HISTÓRIA DA INDUMENTÁRIA E DA MODA NA EXPOSIÇÃO "MOMENTOS INESQUECÍVEIS" DO MUSEU DA INDUMENTÁRIA E DA MODA - MIMo.

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Design, Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de doutora em Design.

Orientador: Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa
Co-orientadora: Profa. Dra. Márcia Merlo

CURITIBA

2019

Catalogação na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/Cabral
(Elaborado por: Sheila Barreto (CRB 9-1242)

Vörös, Anna Lucia da Silva Araújo

Histórias desveladas: considerações sobre a história da indumentária e da moda na exposição "Momentos Inesquecíveis" do Museu da Indumentária e da Moda-MIMo. / Anna Lucia da Silva Araújo Vörös. – Curitiba, 2019.

328 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa.

Co-Orientadora: Profa.Dra. Márcia Merlo

Tese (Doutorado em Design) – Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná.

1. Design - Dissertações. 2. Moda. 3. Fotografia de Famílias . I.Título.

CDD 745

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR SETOR DE ARTES COMUNICACAO E DESIGN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DESIGN -
40001016053P3

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em DESIGN da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Tese de Doutorado de **ANNA LUCIA DA SILVA ARAUJO VÖRÖS**, intitulada: **HISTÓRIAS DESVELADAS: CONSIDERAÇÕES SOBRE A HISTÓRIA DA INDUMENTÁRIA E DA MODA NA EXPOSIÇÃO MOMENTOS INESQUECÍVEIS DO MUSEU DA INDUMENTÁRIA E DA MODA - MIMO**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.
A outorga do título de Doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 27 de Março de 2019.

RONALDO DE OLIVEIRA CORRÊA
Presidente da Banca Examinadora

MARIA CLAUDIA BONADIO
Avaliador Externo (UFJF)

JUAREZ BERGMANN FILHO
Avaliador Interno (UFPR)

MARINES RIBEIRO DOS SANTOS
Avaliador Externo (UTFPR)

Dedico a todas as pessoas que
acompanham e formam a minha trajetória,
desde ontem, hoje e até amanhã.
E a todas as pessoas que se inquietam
com o mundo.

agradecimentos

Esta tese me fez viajar sobre um caminho desenhado na minha trajetória, revisitando lugares e criando novas saídas. Muita gente participou disso. E, como o chavão diz, é difícil listar todas as pessoas. A vontade era de deixar essa página vazia, para que cada um preenchesse como quisesse. Mas há que se registrar algumas coisas.

Agradeço ao professor Ronaldo de Oliveira Corrêa, por ter me conduzido por esse caminho intenso e desafiador, com tanta dedicação, carinho, comprometimento, amor e lucidez. Lembro-me do dia em que visitamos o Museu Paranaense, antes mesmo de eu terminar a graduação em Design. Sinto que foi no percurso rápido para chegarmos até a sala da administração que algumas sementinhas desta tese foram plantadas por seus questionamentos. Também sei que o desafio afetivo vislumbrado na primeira orientação foi vivenciado com equilíbrio e respeito. Agradeço pelos incentivos para circular em tantos lugares diferentes, desde as aulas em 2008.

Agradeço à professora Márcia Merlo, por ter topado a ideia de escarafunchar o MIMo e por sua confiança. Você abriu as portas da sua casa para que eu pudesse perguntar, registrar e questionar sonhos e limitações. Do mesmo modo, agradeço à professora Kathia Castilho, presente durante a construção da pesquisa, por sua generosidade.

Agradeço às pessoas que construíram o MIMo e a exposição "Momentos Inesquecíveis", cujos fragmentos de vida constituíram as fontes dessa pesquisa, contribuindo para minha formação.

Agradeço às professoras Maria Claudia Bonadio e Marinês Ribeiro dos Santos por sua coragem, determinação e por vislumbrarem formas diferentes de ver o mundo. Estou certa de que ao abrirem seus próprios caminhos, criaram trilhas e deixaram pistas para que outras pessoas, como eu, pudessem se inspirar e criar trajetórias nas bordas do que é conhecido e estável. Sou muito grata por ter a presença de vocês na minha trajetória.

Agradeço ao professor Juarez Bergmann Filho, agora do outro lado da mesa, que aceitou o convite para dar suas genuínas e cuidadosas contribuições. Que lindo podermos estar juntos nessas descobertas da cultura material!

À professora Liliane Iten Chaves e ao professor Dalton Razera que dedicaram seu tempo e se comprometeram a dar contribuições de modo respeitoso.

Agradeço à CAPES pela bolsa de estudos concedida entre 2015 e 2016, viabilizando a continuidade dessa trajetória com mais leveza e foco. Agradeço ao Programa de Pós-graduação em Design da UFPR – às professoras e professores que compartilharam seus conhecimentos, aos colegas de turma e à Lucimara Albuquerque – obrigada pelo carinho.

À equipe do Museu da Pessoa e ao Danilo Eiji Lopes, mediador do curso que fiz, obrigada pelas trocas.

Agradeço ao Jefferson, parceirinho 100%. Quantas aprendizagens juntos! Sua intuição, força de vontade e determinação me inspiram diariamente, sua generosidade e amorosidade fazem me sentir amada e encorajada.

À minha mãe e ao meu pai, Beth e András, que me ensinaram a nunca esperar respostas prontas. Seus incentivos me ensinaram a pesquisar e a cultivar a sensibilidade e a "curiosidade premiada". Diante do que construí nesta tese, destaco algumas marcas de tudo o que vocês me ofereceram. Mãe, agradeço às idas aos museus, a monumentos históricos e às nossas tantas viagens. Esses passeios me fizeram abrir o coração, a mente e os cinco sentidos para sentir tanto afeto pelo mundo. Agradeço também a sua paciência com as mil perguntas. Pai, sou grata por você ter me ensinado a usar o dicionário, a fazer coisas com as mãos e a perceber que as coisas são muito próximas da nossa identidade e do senso de preservação das origens. Lidar com os seus vestígios foi um dos desafios mais fortes da minha vida e me transformou em uma pessoa mais corajosa, compreensiva, aberta e um pouquinho mais desapegada.

À minha irmã, Aline, parceira de jornada, sua existência ao meu lado é fundamental para minha sobrevivência. Grata, mana! E, ao meu irmão, André, que um dia quis saber por que que o cachorro abana o rabo. Recebo seus afetos no silêncio do meu coração.

Às minhas avós, Anita e Lucia, imigrantes e guerreiras, que saíram de casa para trabalhar e às minhas tias maternas e paterna, que também trilharam seus caminhos profissionais e abriram espaço para mim. Ao meu avô Ernesto, que ensinou e estimulou a autonomia de suas filhas. E às tantas mulheres e homens de quem sou descendente e depositária de raízes fortes que alimentam meus caules para enfrentar todas as estações da vida. Agradeço também à Dina e ao Zé Mauro, minha família estendida, pelo acolhimento, amor, respeito e por me mostrarem novos olhares sobre a vida.

Agradeço às amigas e aos amigos que constroem comigo as tramas do sentido da vida e que sempre me ensinam a ser uma pessoa melhor (por ordem alfabética e não de importância): Ademar, Andresito, Ana Carla, Anael e Érica, Arthur, Bárbara e família, Bê, Brenda, Brunão, Camila Jorge, Cinthia Castro, Dani Martins e família, Danton, Di, Edu Azevedo, Eliana Heemann, Elisa Maranho, Fernanda Botter, Fernandinha, Fran, Helô e família Casa das Bolachas, Hika, Isabelle Mesquita, João e família, Jorge, Juju, Julia, Juliana Mori, Juliano, Kellen, Ken, Lorena, Lu Suzuki, Malu, Margot, Maria Izabel, Marina, Michelle, Nádia, Naya, Paulo Perna, Rafa Brito, Rebeca, Roberta, Rose, Roseli e Emílio, Silvia, Tato, Xiomara e família, Zezé. E um agradecimento especial à Samia, também irmã de trajetória: sem você não teria chegado bem até o fim!

Às divas acadêmicas Ana Cláudia e Ana Caroline, Cláudia, Elaine, Fernanda, Gheysa, Lindsay, Maria Lúcia, Maureen, Patrícia e Suelen: o suporte e o apoio durante esses últimos quatro anos foram vitais para minha sobrevivência ao doutorado. Que rede linda foi criada! Que sigamos criando, questionando e mobilizando o mundo com nossas mentes e corações atentos.

A construção desta pesquisa foi coletiva. Além dos inúmeros artigos e livros que consultei, li, reli, grifei, copiei e dialoguei. Outros olhares são fundamentais para o desenvolvimento de uma pesquisa, principalmente para traçar as relações entre as tantas ideias que consultei. Contei com a escuta atenta de um grupo especialíssimo, que gerou muitas contribuições. Um eterno brinde de gratidão a esse grupo de orientandas e orientandos que o professor Ronaldo reuniu: Aline Vörös e Aline Xavier, Ana Lídia, Ana Paula, Ana Cláudia, Bruna, Carol, Carla, Georgia, Juarez, Luciana, Rodrigo, Shana, Suleika, Valéria e Yasmin.

Às amigas e amigos cheios de vida que compartilham comigo o trabalho, fazendo o cotidiano ser divertido, cheio de inquietações, descobertas, aprendizagens e afeto: Alan, Cláudia, Chris, Débora, Eunice, Ismael, Kando, Liber, Luciana, Marconi, Marco, Marcos, Marinês, Rodrigo, Simone.

À Lucia que facilita muita coisa na minha vida – sua sensibilidade e sabedoria me inspiram.

À Camila Rezende, uma pedra preciosa mineira que achei na casa amarela. Agradeço sua valiosa assessoria, nossos papos, sua generosidade, confiança e amizade.

À Thais e ao Gabriel, incentivadores da vida, namastê!

À Frínia, Dóris, Lívia e Sara, grata por me ajudarem a cuidar do meu corpitcho.

Às autoras e aos autores com quem dialoguei da História e da Memória, do Design e da Moda, da Cultura material e visual, da Museologia. Às pessoas com quem tive contato ou conversei nos congressos e eventos que participei e que potencializaram a construção da pesquisa.

Troquei e recebi muito de todas essas pessoas citadas. Elas constituem os ramos que formaram minhas experiências, agora materializadas nesta tese.

Muito grata! ♥

"[...] o sujeito humano não pode ser considerado fora do mundo material dentro e através do qual ele se constrói" (MILLER, 2004, p. 293)[1].

[1] No original: "[...] human subject cannot be considered outside of the material world within which and through which it is constructed (MILLER, 2004, p. 293).

RESUMO

Esta tese percorre um caminho de (re)descobertas dos valores e significados dos objetos e do modo como participam da construção dos indivíduos, do coletivo e das memórias. Teve como objetivo investigar as propostas de construção de versões sobre a História da Moda brasileira a partir da exposição digital e *online* intitulada "Momentos Inesquecíveis", realizada pelo Museu da Indumentária e da Moda – MIMo. A mostra foi criada em 2012 e é composta por "histórias desveladas" que apresentam fotografias de família do Acervo "Imagens Fotográficas" do MIMo, depoimentos das/os cedentes das imagens e textos técnicos elaborados por especialistas. Foquei minha pesquisa na proposta expositiva da mostra para estudar como as narrativas do cotidiano foram articuladas com as narrativas sobre a História da Moda. Como narrativas do cotidiano considerei as fotografias de família e os depoimentos das pessoas que as cederam para o MIMo. Enquanto o texto técnico produzido por especialistas categorizei como narrativas sobre a História da Moda. Para realizar o estudo, estabeleci o recorte temporal de 2012 a 2016, que resultou na sistematização de 18 "histórias desveladas" e análise de três "histórias desveladas". Para tanto, estabeleci um referencial teórico das áreas da História do Design e da Moda, da Museologia, dos Estudos da Cultura Material e da Cultura Visual. Utilizei entrevistas com as fundadoras do MIMo para reconstruir seu projeto e a criação da exposição "Momentos Inesquecíveis" e fiz a crítica aos documentos imagéticos e textuais a partir do princípio da intertextualidade. A partir das análises notei que existem articulações entre as diferentes camadas de informação presentes nas histórias que, ora reforçam ou complementam as memórias sobre os eventos, ora as invisibilizam ou tensionam com informações que refletem as narrativas sobre a História da Moda. Como resultado, considero que a exposição "Momentos Inesquecíveis" convoca-nos a notar os diferentes âmbitos que instituem a Moda e sua historiografia como fenômenos sociais. A pesquisa também permitiu problematizar que os relatos pessoais nos colocam em contato com as memórias e os afetos relacionados às pessoas e coisas, contribuindo para apreendermos a ideia de que os artefatos nos constituem e são parte indispensável de nossas trajetórias de vida, como propõe Daniel Miller. Ademais, entendo que a exposição oferece a oportunidade para discutir a História da Moda, na medida em que expõe aspectos culturais, sociais, políticos, simbólicos, afetivos e

estéticos criados e/ou mediados pelos artefatos no cotidiano das pessoas, ampliando esse campo teórico.

Palavras-chave: História da Moda. Museu digital. Exposição. Fotografia de família. Indumentária. Moda.

ABSTRACT

This thesis goes along the path of (re) discovering the values and meanings underlying the objects, and also how they play a role in building individuals, the collective and the memories. Its objective was to investigate the construction of different versions concerning the Brazilian History of Fashion Design by analysing the digital and online exhibition named "Momentos Inesquecíveis" (Unforgettable Moments), which was shown by the "Museu da Indumentária e da Moda – MIMo" (Museum of Garments and Fashion Design). The exhibit was created in 2012 and it is composed of underlying stories which show family portraits from the collection of Photographic Images that belongs to MIMo, along with the testimonies of those who provided the images and technical texts written by experts. My research was focused on how the exhibit was built in order to understand in which ways the daily narratives were articulated with those narratives about Fashion Design History. For the daily narratives, I considered the family portraits and the testimonies of those who provided them to MIMo. Whereas the technical texts written by experts were categorized as Fashion Design History. In order to conduct the study, I established a time frame ranging from 2012 to 2016, which resulted in the systematization of 18 underlying stories and the analysis of 3 of them. To do so, I worked with a theoretical basis comprised of the following areas: History of Design and Fashion Design; Museology; Material Culture and Visual Culture studies. In addition to that, I used interviews with the founders of MIMo to reconstruct their project and the development of the "Momentos Inesquecíveis" exhibit and I outlined a critique of the imagery and textual documents based on the principle of intertextuality. With the different analyses as a starting point, it was possible to observe the existence of interaction between the various layers of information contained within the stories. Such interactions act to either strengthen and complement the memories of the events or to make them invisible and in disagreement with the information pertaining to the narratives of Fashion Design History. As a result, I consider that the "Momentos Inesquecíveis" exhibit encourages us to notice the difference aspects that build Fashion and its history as social phenomena. Also, the research made it possible to realize that the personal accounts put us in touch with the memories and affections related to the persons and the things, contributing to the further understanding of the idea that the objects are a part of who we are and of our life stories, as explained by Daniel Miller. Furthermore, I understand that the exhibit offers us an opportunity to

discuss the History of Fashion Design, as it exposes cultural, social, political, symbolic, affective and aesthetic aspects that are either created or mediated by the objects on people's daily lives, which broadens this field of study.

Keywords: Fashion Design History. Digital Museum. Exhibit. Family portraits. Clothing. Fashion Design.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Página inicial do MIMo (captura digital, editada). Fonte: MIMo, 2015. Disponível em: <http://mimo.org.br/>. Acesso em: 3 jan. 2019..... 31
Figura 2: Detalhe da página principal do MIMo (captura digital). Fonte: MIMo, 2015. Disponível em: < http://mimo.org.br/>. Acesso em; 3 jan. 2019..... 42
Figura 3: Demarcação do leiaute da página principal do MIMo. Captura digital, editada. Fonte: MIMo, 2015. Disponível em: <http://mimo.org.br/>. Acesso em: 3 jan. 2019..... 43
Figura 4: Divisão dos acervos do MIMo. Fonte: A autora, 2016. 45
Figura 5: Página principal da primeira versão do "Museu Virtual da Moda". Captura digital. Fonte: "Museu Virtual da Moda". Disponível em: <https://goo.gl/ZP6s9q>. Acesso em: 13 jul. 2017..... 57
Figura 6: Página principal da segunda versão do "Museu Virtual da Moda" (captura digital, editada). Fonte: Museu Virtual da Moda. Disponível em: <http://www2.anhembi.br/php/museudamoda/index1a.html>. Acesso em: 4 out. 2017. 58
Figura 7: Página inicial da exposição virtual "Trajes Matrimoniais", do Museu Virtual da Moda (captura digital, editada). Fonte: Museu Virtual da Moda. Disponível em: <http://www2.anhembi.br/php/museudamoda/index1a.html>. Acesso em: 4 out. 2017. 60
Figura 8: Primeira página da exposição "Trajes Matrimoniais", década de 1910 (captura digital, editada). Fonte: Museu Virtual da Moda. Disponível em: <http://www2.anhembi.br/php/museudamoda/index1a.html>. Acesso em: 4 out. 2017 61
Figura 9: Folheto em papel da campanha "Revele sua foto". Fonte: MIMo, 2012.. 67
Figura 10: Página inicial do Museu da Indumentária e da Moda – MIMo (captura digital, editada). Fonte: MIMo, 2019. 78
Figura 11: Página inicial da exposição "Momentos Inesquecíveis" (captura digital, editada). Fonte: MIMo, 2015..... 79
Figura 12: Fragmento da história e as fotografias do vestido amarelo de Luciane de Morais (captura digital, editada). Fonte: MIMo, 2018..... 80
Figura 13: Fotografia de Andrea Simão sobre seus Congas vermelhos (captura digital, editada). Fonte: MIMo, 2019..... 82

Figura 14: A história “Um Casamento Diferente” e a fotografia do casal Mauro Ferreira e Atalie Rodrigues Alves em sua cerimônia de casamento (captura digital, editada). Fonte: MIMo, 2019..... 83
Figura 15: Lista das pessoas envolvidas na exposição “Momentos Inesquecíveis”. Fonte: A autora, 2016. 110
Figura 16: Sistematização da localização geográfica e ano dos eventos registrados nas 18 “histórias desveladas”. Fonte: A autora, 2017..... 112
Figura 17: Levantamento inicial dos temas das "histórias desveladas". Fonte: A autora, 2018..... 113
Figura 18: Os três documentos que formam cada “história desvelada”. Montagem realizada com fragmentos da história “Como precaver-se em um primeiro encontro, por Marcelo Testoni”, disponível em: http://mimo.org.br/historias-desveladas/como-precaver-se-em-um-primeiro-encontro-por-marcelo-testoni/. Acesso em: 22 mar. 2017..... 117
Figura 19: Estrutura visual das "histórias desveladas". Neste esquema vemos a história “Outros Tempos”. Disponível em: <http://mimo.org.br/historias-desveladas/familia-magalhaes-1927>. Acesso em: 31 jan. 2019. 125
Figura 20: As fotografias de Cristiane Mesquita da história nº 6 “Jeans Fiorucci por Cristiane Mesquita” (captura digital, editada). Fonte: MIMo, 2018..... 137
Figura 21: Fotografia de Leonidia Rodrigues Testoni (avó Leo), da história nº 8 “Como precaver-se em um primeiro encontro, por Marcelo Testoni” (captura digital, editada). Fonte: MIMo, 2018..... 138
Figura 22: Fotografia de Zenilde Silva Souza, da história nº 14 “A minissaia como rebeldia e o casamento como libertário” (captura digital, editada). Fonte: MIMo, 2018. 138
Figura 23: Esquema para identificação dos elementos que compõem as “histórias desveladas” e sua disposição no projeto expográfico. Fonte: A autora, 2017..... 143
Figura 24: Um passeio entre o sagrado e o profano com a Família Brandão" (captura digital, editada). Fonte: MIMo, 2017. 148
Figura 25: Fotografias da história “Um passeio entre o sagrado e o profano com a Família Brandão" (captura digital, editada). Fonte: MIMo, 2017..... 151
Figura 26: História desvelada "Outros tempos" (captura digital, editada). Fonte: MIMo, 2017..... 161

Figura 27: Fotografia da Família Magalhães, presente na história "Outros tempos". Fonte: MIMo, 2017..... 169
Figura 28: "Uma moça feliz com um vestido de noiva incrível, em uma cidade no interior de São Paulo" (captura digital, editada). Fonte: MIMo, 2017..... 178
Figura 29: A primeira fotografia que aparece na "história desvelada" nº 18. Fonte: MIMo, 2017..... 190
Figura 30: Esquema da divisão espacial e compositiva da fotografia. Fonte: MIMo, 2017..... 191
Figura 31: A segunda fotografia da "história desvelada" nº 18. Fonte: MIMo, 2017. 191
Figura 32: Terceira fotografia presente na "história desvelada" nº18. Fonte: MIMo, 2017..... 193
Figura 33: Fotografias inseridas pelas leitoras da "história desvelada" nº 18. Fonte: MIMo, 2017..... 196
Figura 34: Página inicial da exposição virtual "Trajes Matrimoniais", do Museu Virtual da Moda (captura digital, editada). Fonte: Museu Virtual da Moda. Disponível em: http://www2.anhembi.br/php/museudamoda/txtnoivas.htm#>. Acesso em 13 jul. 2017. 240
Figura 35: Fragmento da página principal do Museu da Pessoa, na qual se identificam seu menu principal (localizado no topo da página), as seções "Conte sua História", "Monte sua Coleção" e "Como Apoiar", um banner animado que apresenta as notícias, a seção "Destaques da Semana", a seção "Histórias", a seção "Coleções" e os demais tipos de acesso. Captura digital. Fonte: Museu da Pessoa, disponível em: <http://www.museudapessoa.net>. Acesso em: 04 dez. 2017. 253
Figura 36: Ficha para análise das histórias selecionadas. Fonte: A Autora, 2018. 328

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Modelo do protocolo de registro elaborado para registrar as histórias que compõem a exposição "Momentos Inesquecíveis". Fonte: A autora, 2016 108
Tabela 2: Levantamento quantitativo das "histórias desveladas" do MIMo. Fonte: A autora, 2017..... 109
Tabela 3: Tabulação dos textos publicados na seção "Biblioteca" do MIMo. Fonte: A autora (2018). 239

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Abepem - Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda

CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ed. - edição

ed. rev. - edição revisada

EAD - Ensino aplicado à distância

FIT Museum - The Museum of Fashion Institute of Technology

IBRAM - Instituto Brasileiro de Museus

ICOM - International Council of Museums (Conselho Internacional de Museus)

MEC - Ministério da Educação

MIMo - Museu da Indumentária e da Moda

MP - Museu da Pessoa

MIS-SP - Museu da Imagem e do Som da cidade do estado de São Paulo

NGV - National Gallery of Victoria

PNC - Plano Nacional de Cultura

PUC-SP - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

reimp. - reimpressão

UAM - Universidade Anhembi Morumbi

UFPR - Universidade Federal do Paraná

UNIRIO - Universidade Federal do Rio de Janeiro

URL ou URI - *Uniform Resource Locater* ou *Uniform Resource Identifier*

USP - Universidade de São Paulo

UTFPR - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **22**

I. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS 27

II. ESTRUTURA DA TESE 37

1 O MUSEU DA INDUMENTÁRIA E DA MODA 39

1.1 O "MUSEU VIRTUAL DA MODA" 48

1.1.1 Plataforma do Museu Virtual da Moda 57

1.2 A CRIAÇÃO DO "MUSEU DA INDUMENTÁRIA E DA MODA", O MIMO 62

2 A EXPOSIÇÃO MOMENTOS INESQUECÍVEIS 75

2.1 (RE)CONSTRUINDO EXPOSIÇÕES 84

2.1.1 Os museus, as exposições de Moda e a historiografia da Moda 90

2.2 RECONSTRUINDO AS "HISTÓRIAS DESVELADAS" 103

2.2.1 O princípio da intertextualidade 118

2.2.2 Por onde e como circulam as "histórias desveladas" 120

2.3 O QUE MOSTRAM E DO QUE FALAM AS "HISTÓRIAS DESVELADAS"? 127

3 MOMENTOS INESQUECÍVEIS 141

3.1 "UM PASSEIO ENTRE O SAGRADO E O PROFANO COM A FAMÍLIA BRANDÃO" 147

3.1 "OUTROS TEMPOS" 160

3.3 "UMA MOÇA FELIZ COM UM VESTIDO DE NOIVA INCRÍVEL, EM UMA CIDADE NO INTERIOR DE SÃO PAULO". 177

3.4 CONSIDERAÇÕES SOBRE ROUPAS, MODA E CULTURA MATERIAL 199

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS E CONTRIBUIÇÕES DA PESQUISA 204

REFERÊNCIAS 213

APÊNDICES 226

Apêndice 01 Termos de Autorização de Uso de Voz **227**

Apêndice 02 Ficha de Perfil das Pessoas Entrevistadas **231**

Apêndice 03 Conceito museológico e museográfico do MIMO..... **237**

Apêndice 04 Textos da seção "Biblioteca" do MIMo..... **239**

Apêndice 05 Exposição virtual "Trajes Matrimoniais", do Museu Virtual da Moda. **240**

Apêndice 06 Protocolo 01 de coleta do conjunto das "histórias desveladas" **243**

Apêndice 07 Mapeamento das referências citadas nas "histórias desveladas"..... **247**

Apêndice 08 Texto de abertura do "Acervo Indumentária" do *website* do MIMo. ... **250**

Apêndice 09 Plataforma do Museu da Pessoa..... **253**

Apêndice 10 Protocolos das 18 "histórias desveladas" **256**

Apêndice 11 Ficha para análise das "histórias desveladas" **328**

introdução

Esta tese percorre um caminho de (re)descobertas dos valores e significados dos objetos e do modo como participam da construção dos indivíduos, do coletivo e das memórias. Peter Stallybrass (2004) foi certeiro quando disse que as roupas sobrevivem mais do que os nossos corpos. Não creio que todas as nossas roupas sobrevivam, mas, ao menos, aquelas com as quais nos identificamos, nos apegamos e conservamos.

Desde que comecei a estudar Design me inquietava com a relação entre criar, produzir e consumir as coisas. Ressignifiquei meu olhar a partir do trabalho de Peter Stallybrass (2004), quando tive contato com estudos sobre a cultura material. Revelou-se para mim uma forma de ver de perto e de maneira poética como nos entrelaçamos com as coisas durante nosso percurso diário. E aqui estabeleci meu interesse no estudo das práticas cotidianas.

Essa perspectiva se fortaleceu quando participei como mestranda do grupo de pesquisa "Design: Memória e Sociedade", sob orientação de Márcia Merlo, durante meu percurso no Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Anhembi Morumbi (UAM), entre 2010 e 2012. Depois de concluir o mestrado, fui convidada por Merlo para participar do Grupo de Pesquisa "Museu da Indumentária e da Moda: pesquisa e desenvolvimento de um museu digital", vinculado ao Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). Na ocasião, contribuí com a exposição "Momentos Inesquecíveis", realizada pelo Museu da Indumentária e da Moda – MIMo. O trabalho que fiz consistiu em uma análise técnica sobre uma das histórias presentes na exposição – intitulada "Meus Pais". Esse trabalho gerou inquietações conceituais e metodológicas sobre a pesquisa em Design, Memória e sobre o trabalho do MIMo, um museu digital. A partir dessas vivências e do diálogo compreensivo e proveitoso com Merlo, estruturei o projeto desta pesquisa de doutorado, agora realizado no Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Então concebi esta pesquisa como um estudo de caso da mostra "Momentos Inesquecíveis", criada pelo MIMo em 2012.

O MIMo se caracteriza por sua atuação no ciberespaço e seu trabalho pode ser acessado por meio de um *website*, via endereço eletrônico <http://www.mimo.org.br>. A partir de Rosali Henriques (2004), compreendo que o termo museu digital é sinônimo do termo museu virtual e sua definição se caracteriza, principalmente, por dois atributos: não há um espaço físico do

museu que possa ser visitado pelo público e a maior parte de suas ações é realizada em uma plataforma digital e *online*, acessada por meio da internet. Por meio da plataforma digital, o MIMo dá acesso às suas exposições, aos documentos dos seus acervos (majoritariamente formados por diferentes tipos de imagens), à sua biblioteca e às suas iniciativas de ação educativa (RAHME; MERLO, 2016).

O foco do MIMo está na investigação sobre os usos e as apropriações que as pessoas fazem da indumentária e da Moda no Brasil. Seu tema de estudo é expresso pela ideia dos modos de vestir, cujo significado procura transmitir a noção de que o vestuário está presente no cotidiano e é composto por diferentes dimensões de sentido e significado: estética, funcional, simbólica e afetiva. O conceito atribuído pelo MIMo a essa ideia busca abranger "[...] todas as instâncias da vida social das pessoas e das coisas [...] no intuito de revelar modas e desvelar processos de criação, assim como os usos e os significados atribuídos aos objetos em nosso cotidiano" (MIMo. Missão, s/d).

Considero que o MIMo enfoca a Moda a partir do vestuário, entendido como o conjunto de artefatos que viabiliza composições para o visual do corpo, como roupas, sapatos e acessórios[2]. E que, quando fala sobre os modos de vestir, o museu diz sobre o que estava em voga em determinada época, mas não só isso. Trata também sobre os tipos de roupa que se consumiam, quem eram as pessoas que as consumiam, de que modo consumiam, quais os valores que atribuíram a suas roupas, entre outras relações.

A mostra "Momentos Inesquecíveis" tem como tema central a História da Indumentária e da Moda no contexto brasileiro, bem como as relações entre os usos, significados e apropriações do vestuário (MIMo. Acervo Imagens Fotográficas, s/d). Ela foi criada a partir de documentos do Acervo "Imagens Fotográficas" e apresenta um conjunto de 19 histórias sobre modos de vestir em diferentes épocas, acessados a partir de fotografias de famílias, relatos pessoais e textos técnicos. Essas histórias apresentam informações acerca da produção,

---

[2] Observo que a maior parte dos trabalhos que consultei tratam da Moda a partir do vestuário, embora ela se manifeste em uma ampla gama da cultura ocidental, como em outros artefatos que não são classificados como indumentária, nas produções da Arquitetura, na linguagem, nas manifestações artísticas, nas ideias em voga, etc., tal como comentado anteriormente. Também ressalto que essa noção da Moda é recorrente nos trabalhos acadêmicos desta área.

consumo e uso de peças do vestuário retratadas nas fotografias coletadas e disponibilizadas para serem expostas ao público.

A curadoria da mostra, realizada por Márcia Merlo, valeu-se de três elementos para compor sua narrativa expográfica: fotografias de família do Acervo "Imagens Fotográficas" do museu, depoimentos das/os cedentes dessas imagens e análises técnicas realizadas por especialistas sobre as fotografias e os depoimentos. A composição desses três elementos na exposição constituiu, para o MIMo, as "histórias desveladas" que são exibidas na mostra no *website* do museu. Considero que essa composição é um procedimento que articula a curadoria com a expografia para materializar a narrativa da mostra.

A peculiaridade dessa proposta expositiva desencadeou meu olhar de designer e minhas inquietações a respeito da relação entre criar, produzir, consumir e preservar as coisas que circulam do cotidiano. Deste modo, propus-me a pesquisar sobre a proposta curatorial e expográfica da exposição "Momentos Inesquecíveis", visando identificá-las, descrevê-las e analisá-las a partir da perspectiva das áreas da História do Design e da Moda, da Museologia, dos Estudos da cultura material e da cultura visual.

A partir do trabalho de Francisco Régis Lopes Ramos (2004), identifico o museu como uma "instituição argumentativa" que constrói narrativas específicas sobre seus temas de interesse, que são materializados, por exemplo, em exposições. Sendo assim, assumo que qualquer exposição é resultado de um projeto curatorial que tem por finalidade apresentar um tema, atravessado pelas diretrizes do museu e mediado por um projeto expográfico. Para analisar a mostra "Momentos Inesquecíveis", baseei-me nesses parâmetros considerando as peculiaridades do museu digital em um ambiente *online*.

Desse modo, para propor essa pesquisa, parti de dois pontos: a constituição da mostra a partir de depoimentos e fotografias de família que retratam pessoas comuns para abordar a História da Indumentária e da Moda brasileira e a sua realização em um museu digital *online*. Compreendo que as fotografias de família, os depoimentos e os textos técnicos da mostra são mediadas pela curadoria e pelos dispositivos expográficos que constituem e são constituídos pelas relações das narrativas do cotidiano com as narrativas sobre a História da Moda.

Isabel Campi (2013, p. 55) destaca que instituições como museus, centros de promoção do design e empresas são locais onde emergem, circulam e competem entre si diferentes definições de Design. Lou Taylor (2004) e Valerie Steele (2008) tratam desta questão em relação às exposições e aos museus que exibem Moda e indumentária, sejam estes especializados ou museus de outras áreas, como Arte, Antropologia e História. Com base em suas pesquisas, verifiquei que os museus se respaldam em diferentes perspectivas teóricas e metodológicas. E que, a partir delas, estabelecem pressupostos para construir suas exposições e demais atividades, fazendo circular ideias sobre a produção, circulação, consumo do vestuário e da Moda.

Nesse sentido, ao construir minha pergunta de pesquisa, estabeleci algumas reflexões: como o projeto de curadoria e expografia da exposição "Momentos Inesquecíveis" criou e transmite uma narrativa sobre a Moda brasileira? Quais ideias de Moda e de consumo foram articuladas para construí-la? Ou quais narrativas históricas estão circulando pela exposição? Que perspectivas teóricas e metodológicas formaram as premissas do projeto da mostra?

Com base nessas reflexões e para expressar meus interesses de pesquisa, estabeleci essa pergunta:

Como foram construídas as relações entre as narrativas do cotidiano e as narrativas sobre a História da Moda na exposição "Momentos Inesquecíveis" do "Acervo de Imagens Fotográficas" do MIMo?

As narrativas do cotidiano dizem respeito às narrativas compostas pelas fotografias de família e pelos depoimentos das pessoas que as cederam para o MIMo. Por outro lado, categorizei o texto técnico produzido por especialistas como narrativas sobre a História da Moda. Para analisar a relação entre ambas as narrativas, estabeleci um repertório teórico das áreas da História do Design e da Moda, da Museologia, dos Estudos da cultura material e da cultura visual.

O objetivo geral desta pesquisa foi descrever e analisar como foram construídas essas relações entre as narrativas do cotidiano e as narrativas sobre a Moda na exposição "Momentos Inesquecíveis" do Acervo "Imagens Fotográficas" do Museu da Indumentária e da Moda - MIMo. Para tanto,

estabeleci três objetivos específicos: a) reconstituir o procedimento de coleta, tratamento e divulgação das histórias da exposição "Momentos Inesquecíveis" do Acervo "Imagens Fotográficas" do MIMo; b) identificar e analisar os documentos que compõem as "histórias desveladas"; c) narrar as relações entre as narrativas do cotidiano e as narrativas sobre a Moda articuladas na exposição "Momentos Inesquecíveis".

Assim como o problema foi construído a partir de aproximações iniciais com a exposição e com o MIMo, a formulação desses objetivos específicos procurou sintetizar reflexões sobre quais as pessoas estão representadas na mostra, sobre o que elas contam e como os textos técnicos articulam as histórias pessoais com as histórias sobre a indumentária e a Moda que circulam em publicações para o público em geral, em livros técnicos, em artigos ou em outros tantos trabalhos acadêmicos.

i. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Defino esta investigação, estruturada a partir de um estudo de caso, como uma pesquisa qualitativa, seguindo o raciocínio de Moreira e Caleffe (2008, p. 56), porque trata das "circunstâncias interacionais imediatas" envolvidas na constituição e divulgação da exposição "Momentos Inesquecíveis", do Acervo "Imagens Fotográficas" do MIMo, bem como seu contexto histórico e cultural. Além disso, estabeleci como uma das fontes de informação as entrevistas com as pessoas envolvidas na criação, curadoria, montagem e revisões da exposição entre 2012 e 2015.

A pesquisa caracteriza-se, também, pela realização de um estudo de caso exploratório sobre a exposição. Segundo Yin (2001) a realização do estudo de caso exploratório justifica-se pelo fato de as revisões de literatura apontarem lacunas sobre os temas tratados. Identifiquei na revisão bibliográfica lacunas a respeito da curadoria e da expografia de exposições em museus digitais e, mais especificamente, em museus digitais de Moda. Também constatei brechas a respeito de estudos sobre exposições com fotografias de família versando sobre a moda do vestuário e a História da Moda, no contexto brasileiro ou internacional.

Outro ponto foi a escassez de pesquisas históricas baseadas em fontes orais e de investigações que tratam da moda e do vestuário cotidianos.

Um aspecto que caracteriza a pesquisa como qualitativa diz respeito ao modo como o objeto de pesquisa foi estabelecido. Os procedimentos metodológicos adotados pressupõem que o objeto de pesquisa é construído durante o processo de investigação e concebido a partir de diferentes possibilidades – por exemplo, a partir de uma inquietação do/a pesquisador/a ou a partir da detecção de uma lacuna teórica.

Concordo com Deslauriers e Kérisit (2014) quando afirmam que o objeto de pesquisa é resultado de uma construção contínua, que se baseia nas observações, análises e interpretações dos dados que são coletados no campo de pesquisa. Para estes autores, o objeto de pesquisa é "[...] ao mesmo tempo, um ponto de partida e um ponto de chegada" (DESLAURIERS; KÉRISIT, 2014, p. 133). Ou seja, trata-se de uma construção que envolve uma constante revisão do que foi feito e de onde seguimos até alcançar a sua consolidação. Essa dinâmica envolve todos os outros aspectos da pesquisa, tais como: a construção do referencial teórico, o(s) método(s) de coleta, tratamento, análise e interpretação dos dados.

As minhas motivações pessoais também contribuíram para estabelecer os interesses que guiaram as preferências e escolhas teóricas e metodológicas. Heemann (2008) destaca esta característica do processo investigativo e compreende que o envolvimento do/a pesquisador/a constituirá seu caminho ao longo da pesquisa e como fará este percurso.

> [...] Esse caminho [a pesquisa de mestrado ou doutorado] é construído pelo pesquisador. Envolve etapas e momentos que ele terá que vivenciar para construir a problemática que se identifique com sua vida, com os seus interesses, suas experiências e suas competências. Daí é que serão delineados os procedimentos metodológicos para dar conta daquela problemática que ele construiu. Sua especificidade emerge da maneira como o pesquisador consegue ver o problema e colocá-lo na sua experiência, no caso de um trabalho genuíno. É algo que ele tem que fazer, que somente ele poderá executar e que o atrai como se fosse uma atividade lúdica. (HEEMANN, 2008, p. 30).

Iniciei a construção dessa pesquisa apoiando-me nas experiências anteriores sobre o estudo da Memória e da História do Design e da Moda, durante a trajetória no mestrado, quando participei do grupo de estudos sobre

Design e Memória e entrei em contato com a literatura sobre o tema. As minhas participações nas edições do Seminário Moda Documenta também confluíram para a escolha do tema dessa pesquisa. E minha participação do Grupo de Pesquisa "Museu da Indumentária e da Moda: pesquisa e desenvolvimento de um museu digital" conduziu a estruturação do projeto de pesquisa do estudo de caso da mostra "Momentos Inesquecíveis", visando contribuir com o trabalho do MIMo na realização de exposições de indumentária e Moda no ambiente digital.

Durante a trajetória como doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná, mediada pelas orientações do professor Ronaldo de Oliveira Corrêa, fui amadurecendo o tema da pesquisa e problematizando as questões sobre curadoria e expografia da exposição "Momentos Inesquecíveis".

A respeito do meu envolvimento pessoal com algumas pessoas que trabalham (ou trabalharam) no MIMo, notei que isso ora facilitou o acesso a informações sobre o museu e a algumas pessoas da equipe, ora dificultou o distanciamento exigido para a realização da análise e crítica próprias a este tipo de trabalho. Ao longo do processo de pesquisa estabeleci um exercício de distanciar-me afetivamente dessas pessoas para poder exercitar a crítica dos seus trabalhos na exposição e no museu e, desse modo, identificar os pontos que podem ser revistos ou aprimorados.

O início da pesquisa consistiu na identificação e na descrição do tema e do universo de pesquisa. Delineei três estratégias para realizar esta etapa: o estudo exploratório sobre o MIMo, a realização de entrevistas e as revisões bibliográficas, que continuaram ao longo do desenvolvimento do trabalho.

O estudo exploratório sobre o MIMo foi realizado durante o primeiro semestre de 2015 por meio da coleta dos textos, imagens e outros tipos de documentos disponíveis em seu *website*. Teve como objetivo compreender como o museu foi criado, quem foram as pessoas envolvidas na sua criação e de que modo participaram, bem como identificar seu direcionamento teórico. Além disso, o estudo da sua plataforma contribuiu para a identificação do seu funcionamento e do modo como as informações nela disponibilizadas foram organizadas na estrutura visual e espacial do *website*. Para fazer a análise desta organização, articulei os princípios de metodologia visual e do design gráfico propostos por Ellen Lupton e Jennifer Cole Phillips (2008) e Wucius Wong

(1998). Além disso, a partir da leitura dos conteúdos disponíveis em cada área do museu, foi possível iniciar a reconstrução da história do MIMo e encontrar pistas sobre sua postura teórico-metodológica.

O *website* do MIMo[3] é composto por imagens e textos, em arquivo digital[4]. Os arquivos digitais gerados foram arquivados no meu computador. Durante a coleta, utilizei recursos de um editor de texto para fazer comentários sobre os conteúdos coletados e um caderno de campo para fazer anotações. Além dos textos que compõem o *website*, copiei e arquivei os artigos disponíveis na "Biblioteca" do MIMo no mesmo computador. Estas estratégias foram criadas para evitar a perda de informações do *website* decorrentes da edição ou da exclusão dos mesmos; o que de fato ocorreu durante a realização da pesquisa. No entanto, a partir dos meus registros, pude realizar mais de uma leitura dos dados coletados e das suas respectivas mudanças, o que contribuiu para a elaboração das análises.

Iniciei o mapeamento dos conteúdos do MIMo coletando as informações que constam na página inicial do *website*[5] (figura 1). Esta página é a primeira que é aberta quando acessamos a página do MIMo por meio de seu endereço principal e funciona como o ponto de partida para a visita ao museu (a navegação). É como se fosse a porta de entrada do museu, por meio da qual o público pode visitá-lo.

Na primeira leitura do *website* identifiquei os seus mecanismos de navegação, sua estrutura formal e seus conteúdos. Estes são organizados por meio da combinação de textos e imagens, dispostos na página acessada segundo uma diagramação. A página inicial, em especial, forma uma espécie de sumário e promove uma visão geral do que existe e o que poderá ser acessado por seu público.

---

[3] A versão analisada do *website* do MIMo corresponde ao primeiro semestre de 2015. Ela foi criada na plataforma digital de publicações *WordPress*. Esta plataforma disponibiliza modelos de *websites* para serem utilizados por pessoas leigas ou com pouco conhecimento sobre a criação de *websites*. Observei, durante a realização da pesquisa, que desde o período de coleta (1º semestre de 2015) até fevereiro de 2018 houve poucas mudanças no *website*.

[4] Para sistematizar a coleta de dados, utilizei um editor de texto e um editor de imagens para registrar os arquivos no meu computador pessoal.

[5] Outros termos são usados para identificar a página principal de um *website*, tais como: *home*, *homepage*, página principal, página de entrada ou início. O MIMo adotou o termo *home*, que consta como primeiro item no menu principal de acesso.

Nessa fase de coleta também mapeei as informações a respeito dos referenciais teóricos, os temas, os conceitos e os termos adotados pelo MIMo e divulgados na plataforma. A ênfase dessa coleta estava na identificação de autores e referências bibliográficas, bem como definições de conceitos e categorias operacionalizadas pelo MIMo. Portanto, tomei como fonte principal de informação os textos de cada página.

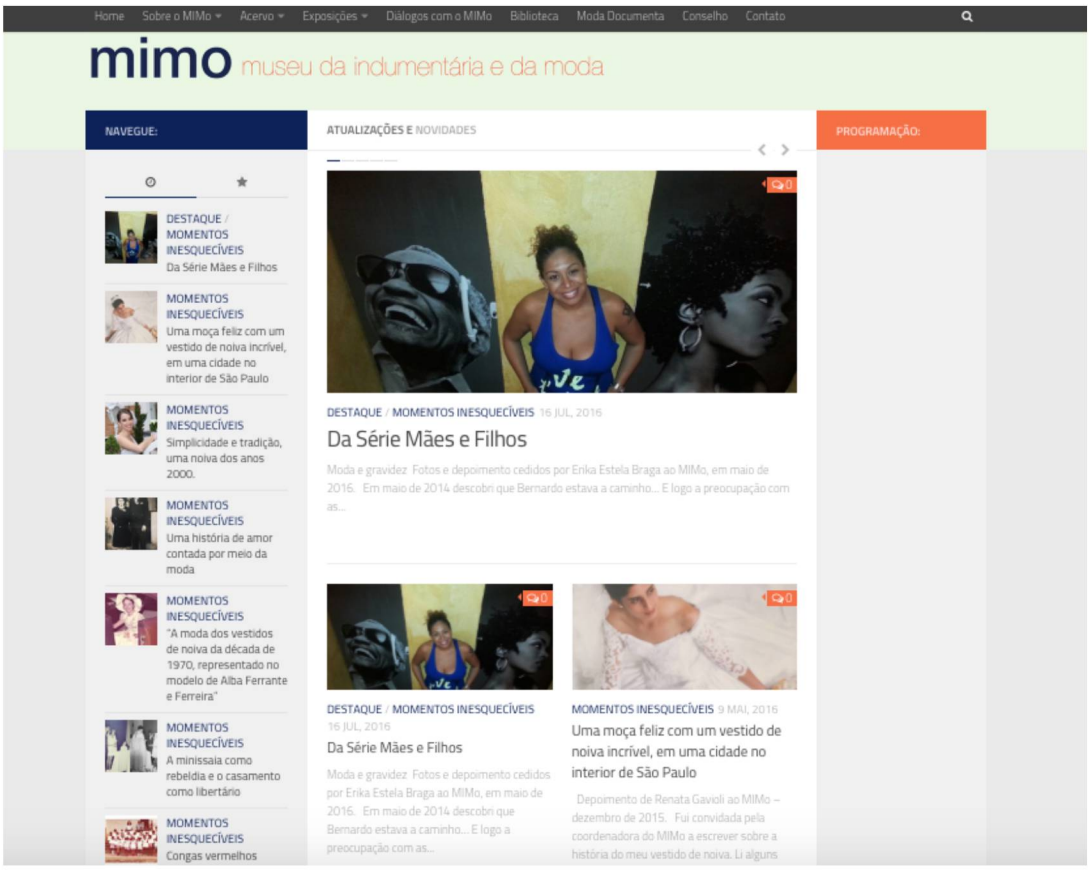


Figura 1: Página inicial do MIMo (captura digital, editada). Fonte: MIMo, 2015. Disponível em: <http://mimo.org.br/>. Acesso em: 3 jan. 2019.

Para completar as informações obtidas sobre o direcionamento teórico, reconstruí a história do MIMo por meio da coleta das informações divulgadas no *website* do museu. A coleta na plataforma do museu ficou concentrada no item intitulado "Sobre o MIMo: História", que apresenta um resumo da história do museu e uma breve descrição sobre sua atuação.

Segundo constava no *website* do MIMo, o escopo de seu projeto começou a ser delineado a partir de outro projeto, o "Museu Virtual da Moda"[6]. Os procedimentos metodológicos do MIMo, por sua vez, tomaram como base o trabalho do "Museu da Pessoa"[7], que é voltado para o registro, preservação e difusão de histórias de vida. Além das informações obtidas na plataforma do MIMo, realizei entrevistas temáticas com Márcia Merlo e Kathia Castilho, responsáveis por sua criação e direção. As informações obtidas nas entrevistas contribuíram para a interpretação da missão e dos objetivos do museu (informados em seu *website*). Além disso, essa aproximação também possibilitou obter informações sobre a constituição do "Acervo de Imagens Fotográficas", identificar a origem dos documentos que compõem a exposição "Momentos Inesquecíveis", seus procedimentos curatoriais e seu projeto expográfico. Seguindo esse mesmo objetivo, também entrevistei a pesquisadora Valéria Faria dos Santos Tessari[8], que analisou a "história desvelada" intitulada "Um vestido para três". A decisão de entrevistar essas três pessoas foi uma estratégia delineada para obter mais informações sobre a história da criação do MIMo e da exposição, pois não constatei registros em artigos científicos ou em outro tipo de documento com acesso ao público. Nesse sentido, tinha em mente investigar a história do MIMo a partir da narrativa das pessoas que viveram estes fatos (ALBERTI, 2013).

Kathia Castilho foi entrevistada uma vez, em 14 de julho de 2015, na Editora Estação das Letras e Cores, localizada no bairro Perdizes, em São Paulo

---

[6] O "Museu Virtual da Moda" foi criado e coordenado pela professora Kathia Castilho Cunha e pela professora Wanda Maleronka, entre 1999 e 2010. Ele funcionava dentro do âmbito de projetos de pesquisa da Universidade Anhembi Morumbi (UAM), onde ambas atuavam na época desse projeto. Sua equipe reunia professora/es, estudantes e funcionária/os dessa instituição.

[7] O "Museu da Pessoa" é um museu virtual de histórias de vida, fundado em 1991 na cidade de São Paulo (SP) pela historiadora Karen Worckman e pelo jornalista, escritor e *video maker* José Santos. Suas atividades são voltadas para o registro, preservação e difusão de histórias de vida de qualquer pessoa da sociedade. Seu método de trabalho pauta-se por princípios da História Oral e da colaboração entre a instituição e seu público visitante na coleta, registro e divulgação de histórias de vida por meio de entrevistas, depoimentos, fotografias e documentos (MUSEU DA PESSOA. Entenda. História, s/d).

[8] Valéria Faria dos Santos Tessari é doutoranda em Design pelo Programa de Pós-Graduação em Design (UFPR), mestre em Tecnologia pelo Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade (UTFPR) e graduada em Design de Moda pela Universidade Regional de Blumenau. É pesquisadora do grupo de pesquisa "Museu da Indumentária e da Moda (MIMo): pesquisa e desenvolvimento de um museu digital (IBRAM)" e do grupo de pesquisa "Design e Cultura" (UTFPR). Fonte: <http://lattes.cnpq.br/4229358939832461>. Acesso em: 6 jan. 2019.

(SP). Já Márcia Merlo foi entrevistada duas vezes, a primeira em 14 de julho de 2015, no mesmo local da entrevista de Castilho; e a segunda em 08 de janeiro de 2016, em sua residência, em Itupeva (SP). As entrevistadas sugeriram o local, a data e o horário de realização das entrevistas. Valéria F. S. Tessari foi entrevistada no dia 27 de novembro de 2015 e, para realizá-la, utilizei um roteiro da entrevista, baseado no texto intitulado "Modelo de Perguntas", de Paul Thompson (1992).

Antes da realização das entrevistas, estruturei um roteiro para constituir os temas a serem abordados. A elaboração deste roteiro foi pautada pela organização das informações sobre a história do MIMo que havia coletado em seu *website*, o que propiciou notar as lacunas e os temas de maior relevância para esta pesquisa. Tal como orientam Moreira e Caleffe (2008), o roteiro serviu para me lembrar dos conteúdos que queria abordar nas entrevistas durante a sua realização.

Na realização das entrevistas, adotei uma abordagem temática, centrada na formulação de uma pergunta inicial que sintetizava os temas centrais da investigação. Na entrevista com Kathia Castilho, iniciei com uma pergunta sobre a sua participação na criação do MIMo e a relação deste projeto com o "Museu Virtual da Moda". Na primeira entrevista com Márcia Merlo, perguntei sobre a criação do projeto do MIMo e sobre as pessoas envolvidas e, na segunda, sobre a criação da exposição "Momentos Inesquecíveis", quem foram as pessoas que participaram dessa criação e qual foi o objetivo de criá-la.

A partir do trabalho de Verena Alberti (2013) sobre história oral, compreendo que há uma série de implicações teóricas e metodológicas na realização das entrevistas temáticas. Uma questão que destaco diz respeito ao entendimento de que ao se fazer uma entrevista se estabelece uma relação entre a pessoa que entrevista e a pessoa que é entrevistada. O tipo de relação que se estabelece influencia a dinâmica da entrevista, bem como as intenções do que se deseja falar ou não falar. Nesse sentido, faz parte do trabalho com história oral elaborar um roteiro e a transcrição das falas, para que as pessoas

entrevistadas revisem e autorizem o uso das informações cedidas. Para isso, recomenda-se a elaboração de um documento de autorização de uso de voz[9].

No caso das entrevistas, notei que o fato de conhecer as duas professoras e a pesquisadora, e por ter uma relação afetiva com elas, contribuiu para que houvesse uma relação de confiança na transmissão de informações durante as entrevistas. Também observei que o fato de elas serem pessoas informadas sobre os temas em questão e sobre minha intenção de pesquisa e, ainda, com experiência em pesquisa acadêmica, influenciou o encadeamento das questões, o desenvolvimento das respostas e a espontaneidade das respostas.

Para realizar a interpretação das entrevistas, utilizei como referência os procedimentos elaborados por Luciana Ceschin (2015), Valéria F. S. Tessari (2014) e Aline S. A. Vörös (2015): o protocolo de transcrição com o uso de turnos, o quadro temático para separar os temas identificados nas entrevistas e a ficha de perfil de cada entrevistada. Para a ficha de perfil, também tomei como referência o material do curso MPOnline, do Museu da Pessoa (Apêndice 02). Observo, ainda, que utilizei as transcrições das entrevistas para ressaltar partes e estabelecer os temas e suas repetições.

Em paralelo às atividades ligadas às entrevistas, investiguei o "Museu da Pessoa" (MP) e seu método de trabalho por meio da coleta de informações na sua plataforma digital e por meio da minha participação no curso MPOnline, ofertado pelo museu e realizado em uma plataforma de educação a distância. O curso tinha como objetivo transmitir sua abordagem teórico-metodológica, denominada "Tecnologia Social da Memória". Participei do curso de setembro a outubro de 2015. No curso MPOnline pude conhecer suas práticas metodológicas a partir de textos e exercícios, divididos em dois módulos: o primeiro consistiu em publicar uma história e uma coleção pessoais no portal do museu; e o segundo na realização de entrevista, transcrição e publicação de uma história de vida na plataforma do museu[10].

---

[9] Os documentos de autorização das professoras Kathia Castilho, Márcia Merlo e da pesquisadora Valéria Faria dos Santos Tessari estão no Apêndice 01.

[10] Realizei o curso entre setembro e outubro de 2015 e teve duração de 40 horas. A minha história está publicada em: <http://www.museudapessoa.net/pt/conteudo/pessoa/anna-voros-101754>. Acesso em: 14 jan. 2019. A publicação do trabalho realizado na segunda parte do curso foi feita em uma plataforma educativa, cujo acesso é restrito.

As revisões bibliográficas realizadas nesta pesquisa ocorreram de duas maneiras. Iniciei a revisão bibliográfica a partir do método de revisão bibliográfica sistemática tendo em vista encontrar artigos, dissertações e teses que abordassem o uso de fotografias de álbuns de família como fontes de pesquisa na área da História da Moda e/ou na área dos museus digitais. Além disso, procurei localizar pesquisas sobre os museus e as exposições de indumentária sob a perspectiva da Moda.

Segundo Conforto, Amaral e Silva (2011), a revisão bibliográfica sistemática tem um caráter exploratório e consiste na realização de uma revisão de literatura a partir de um método sistemático, enfocado na busca de artigos, dissertações e teses disponibilizadas em bases de dados e em periódicos. Além disso, pretende fomentar o rigor e a transparência na realização da revisão, bem como evitar distorções ou "pontos cegos" acerca dos desenvolvimentos de uma teoria ou de conceitos. Ainda, segundo os autores, o processo de revisão sistemática permite ao/a pesquisador/a reunir dados, criar e/ou refinar hipóteses, mapear lacunas e ênfases nas abordagens e métodos dedicados ao tema da pesquisa e visualizar tendências futuras.

A reconstrução da exposição “Momentos Inesquecíveis” foi feita a partir de uma coleta das imagens e textos por meio de um inventário das 18 histórias que compõem o recorte de estudo[11]. Para isso, elaborei um protocolo de coleta e uma ficha que apresenta 27 indexadores (detalhados no capítulo 2): número do protocolo, título principal da história, data da postagem, data vinculada no *link* da história, origem da foto, nome da/o depoente, relação afetiva com a(s) foto(s), organização, título do texto de análise, autor(a) do texto de análise; vínculo com o MIMo, profissão, descrição/título da cena, palavras-chave, número de fotos, número de imagens de apoio, número de textos, número de comentários, nome do(s) arquivo(s) inserido(s), fonte da história (link), autor(a) do registro, data e hora do registro, observações, links associados à(s) foto(s) e referências citadas. Realizei o inventário em agosto de 2015 e fiz revisões em junho e julho de 2016 e em abril de 2017.

[11] A exposição tem 19 histórias no total, mas devido a mudanças na exposição, excluí a última história. Comentarei sobre esse recorte no capítulo 2.

O inventário foi feito em um arquivo digital de texto e impresso para facilitar a análise dos dados. Ele possibilitou a identificação dos documentos que compõem as "histórias desveladas" e as pessoas envolvidas – tanto aquelas que cederam as fotografias e os depoimentos, quanto aquelas que fizeram a análise das histórias. A partir dele, identifiquei que as fotografias que compõem a mostra foram feitas em diferentes cidades do território brasileiro, da década de 1920 até os anos 2000. Além disso, com as informações obtidas nas entrevistas, pude identificar e descrever os procedimentos curatoriais e expográficos adotados na mostra. O inventário também auxiliou a realização do primeiro levantamento dos temas presentes na mostra.

Nesta fase da pesquisa, estabeleci os critérios de seleção das histórias que foram utilizadas para subsidiar a análise sobre o modo como foram feitas as relações entre as narrativas do cotidiano e as narrativas sobre a História da Moda. As "histórias desveladas" selecionadas foram "Um passeio entre o sagrado e o profano com a Família Brandão", "Outros Tempos" e "Uma moça feliz com um vestido de noiva incrível, em uma cidade no interior de São Paulo".

Utilizei o inventário das três "histórias desveladas" para analisá-las a partir do princípio da intertextualidade, que consiste no diálogo entre textos de diferentes fontes e naturezas (Mauad, 2001, 2005). Para articular esse princípio, elaborei três níveis de análise. A partir da "história desvelada" intitulada "Um passeio entre o sagrado e o profano com a Família Brandão" realizei a análise no primeiro nível, concebendo as fotografias, os depoimentos e os textos técnicos como textos e indicando os conteúdos presentes nas duas camadas que compõem cada "história desvelada" – narrativas do cotidiano e narrativas sobre a História da Moda. O segundo nível foi articular os temas identificados nas duas camadas com o referencial teórico da pesquisa a partir da "história desvelada" intitulada "Outros Tempos". E o terceiro nível, realizado a partir da "história desvelada" nomeada "Uma moça feliz com um vestido de noiva incrível, em uma cidade no interior de São Paulo", foi relacionar os temas presentes nas duas camadas com o referencial teórico e com os procedimentos de curadoria e expografia da mostra.

Os resultados das análises demonstraram que existem articulações entre as duas camadas de informação da "história desvelada" que ora reforçam ou complementam as memórias sobre os eventos, ora as invisibilizam ou as

tensionam com informações que refletem as narrativas sobre a História da Moda. Como resultado, considero que a exposição "Momentos Inesquecíveis" convoca-nos a notar os diferentes âmbitos que instituem a Moda e sua historiografia como fenômenos sociais.

ii. ESTRUTURA DA TESE

Para narrar este trabalho dividi seu conteúdo em quatro capítulos. No capítulo 1, apresento o Museu da Indumentária e da Moda – MIMo, primeiramente, pela descrição da sua plataforma e do modo como funciona. Narro a história do MIMo, apresentada em duas partes: primeiro reconstruo brevemente a história do Museu Virtual da Moda cujo projeto deu base para a criação do MIMo. Apresento os eventos que originaram o projeto do MIMo, comento sobre duas parcerias que influenciaram a construção desse museu e enfoco pontos importantes relacionados com a exposição "Momentos Inesquecíveis": a abordagem teórica e metodológica do museu e a construção do Acervo "Imagens Fotográficas", cujos documentos formam a exposição.

No capítulo 2, apresento a exposição "Momentos Inesquecíveis", as "histórias desveladas" e os documentos que a compõem, a saber, fotografias de família, depoimentos e textos técnicos. A partir da noção de que toda exposição é um ato comunicativo (RAMOS, 2004), construído de modo a encadear uma narrativa, discuto a curadoria e expografia da mostra: quem participou da sua construção, quais os documentos que a compõem e como analisei a sua montagem e exibição. Por meio dos estudos sobre historiografia da Moda e de exposições de indumentária e de Moda, comento as duas abordagens teóricas que se sobressaem: os estudos do vestuário (*dress studies*) e os estudos de Moda (*fashion studies*), cujas perspectivas teóricas estabelecem premissas que estruturam modelos de exibição. Também apresento as bases conceituais que construíram o método de análise da exposição e seus documentos. A reconstrução da exposição e a análise de sua curadoria e expografia realizadas nesse capítulo indicaram a seleção de três "histórias desveladas". Entendo que as "histórias desveladas" reúnem as opções temáticas, teóricas, metodológicas e ideológicas do museu a respeito da História da Indumentária e da Moda.

No capítulo 3 apresento as análises das três “histórias desveladas” e as considerações sobre o modo como foram construídas as histórias sobre a indumentária e a Moda na exposição “Momentos Inesquecíveis”.

No capítulo 4, apresento as considerações finais sobre a pesquisa em relação aos objetivos delineados, as contribuições da tese para os campos do Design, da Moda e da Museologia.

1

o museu da indumentária e da moda

O "Museu da Indumentária e da Moda" (MIMo) é um museu digital brasileiro centrado no trabalho de preservação, divulgação e investigação da história da indumentária e de sua relação com a Moda. Ele foi criado em 2012 como um projeto de pesquisa coordenado por Kathia Castilho[12] e Márcia Merlo[13], ligado, inicialmente, à Universidade Anhembi Morumbi, em São Paulo - SP.

Os temas de pesquisa do MIMo se orientam para registrar e divulgar memórias pessoais vinculadas ao vestuário, articulando uma noção específica sobre a Moda, entendida "[...] como variações contínuas, relativamente transitórias e socialmente aceitas, que ocorrem na vestimenta, no mobiliário, nas artes, na fala e em outras áreas da cultura [...]" (MERLO; RAHME, 2015, p. 113). Para o MIMo, as roupas – e todos os objetos – são portadores de memórias pessoais e de práticas sociais e culturais que, no museu, são acionadas a partir de artefatos biográficos (MERLO; RAHME, 2015).

Segundo Márcia Merlo, podemos compreender que as pessoas estabelecem vínculos afetivos e identitários com suas roupas, que são envoltos por práticas sociais e culturais.

> [...] a gente não tá pensando essa Moda, só dentro dessa produção seriada, né, de roupas ou produtos de Moda, mas a gente tá pensando justamente como dentro dessa proposta museológica a gente conseguiria registrar as experiências que as pessoas têm com as coisas, com os seus pertences, com as roupas, não é? (MERLO, 2015, p. 3).

O conceito museológico e museográfico do MIMo expressa uma síntese de seus fundamentos teóricos e metodológicos (Apêndice 03) e expõe definições

---

[12] Kathia Castilho Cunha é graduada em Ciências Sociais (PUC-SP), tem especialização em Design de Moda, Negócios da Moda, Moda Estilo e Figurino, mestrado e doutorado em Comunicação e Semiótica (PUC-SP). É diretora editorial da Editora Estação das Letras e Cores, pesquisadora do "Grupo ETHOS: Comunicação, Comportamento e Estratégias Corporais" da Escola de Comunicação da UFRJ e do Centro de Pesquisas Sociossemióticas da PUC-SP. Foi uma das fundadoras do Colóquio de Moda e da Associação Brasileira em Estudos e Pesquisas em Moda (Abepem), e desta última sua atual presidente. Fontes: <http://lattes.cnpq.br/6079633404700669>;<http://www.abepem.com.br>; <https://www.estacaoletras.com.br/sobre>. Acessos em: 4 dez. 2017.

[13] Márcia Merlo é graduada em História, mestre e doutora em Ciências Sociais pela PUC-SP. É diretora do Museu da Indumentária e da Moda (MIMo), coordenadora do projeto de pesquisa "Design, Memória e Cultura: experiências museológicas no meio digital" e do grupo de estudos "Design, Memória & Sociedade". É pesquisadora do Grupo de Pesquisa "Fotografia: Arte, Design e Comunicação" na Escola de Belas Artes da UFRJ. Fonte: <http://lattes.cnpq.br/5567350868731697>. Acesso em: 4 nov. 2017.

que orientam seu trabalho: o que é um museu, quais as suas atribuições e o que ele exibe? O que é a Moda e quais são as suas relações com as maneiras de se viver em cada época e lugar? Quais as relações entre os objetos, a Moda e a memória? Como as histórias sobre determinados objetos podem contribuir para a compreensão de práticas sociais e culturais relacionadas à Moda?

Dito de modo resumido, para o MIMo o museu

> [...] é visto como um espaço em que diversos grupos e categorias sociais podem contribuir para a preservação, assim como para a revelação de experiências singulares que abarcam situações cotidianas ou inusitadas vividas por uns e outros e que podem ser compartilhadas no seio da memória social, que de individual se faz coletiva por meio do ritual da moda e de seu sistema, que também leva a diferenciações (MIMo. Conceito, s/d).

As fontes de pesquisa do MIMo são as histórias de vida de pessoas, fotografias, croquis, vídeos e desenhos, interpretados como dados para a pesquisa sobre a História da Moda brasileira. O MIMo quer registrar, preservar, e divulgar histórias das pessoas com as roupas a partir do repertório teórico da cultura material (MILLER, 2013) visando

> [...] um espaço privilegiado do pensar e refletir sobre práticas sociais e culturais, assim como suas relações de poder. E é assim que se encara neste projeto o trabalho museológico e digital, por ser, sobretudo, uma forma de garantir diferentes formas de interação individual e social ao conteúdo exposto. Lugar, por excelência, da Moda, aqui compreendida como expressão humana e inserção social. Revelamo-nos e escondemo-nos por meio de nossos modos e modas. Há um universo aqui a ser desvelado (MIMo. Conceito, s/d).

Desde a sua criação o MIMo atua no ciberespaço[14] e suas ações museológicas são efetuadas por meio de um *website*, acessado via endereço eletrônico <http://www.mimo.org.br>. No entanto, o MIMo também realiza atividades de educação e investigação que se estendem para fora do ambiente da sua plataforma digital: o "Seminário Moda Documenta" e o "Congresso Internacional de Memória, Design e Moda", que tiveram edições na cidade de São Paulo (de 2012 a 2015, 2017) e uma edição em Curitiba (em 2016); e o evento "Diálogos com o MIMo", realizado em 2016 na cidade de São Paulo (SP).

---

[14] Estou considerando que o ciberespaço é o espaço da Internet, onde se dão as relações entre indivíduos, coletivos e instituições, mediadas pelas tecnologias de comunicação (HENRIQUES, 2004).

Por se tratar de um museu digital, a experiência de exibição e visitação é diferente daquela vivida nos museus físicos: para entrarmos no MIMo, digitamos o endereço do seu *website* em um *browser*, a partir de um computador, celular ou *tablet* (figura 2).



Figura 2: Detalhe da página principal do MIMo (captura digital). Fonte: MIMo, 2015. Disponível em: < http://mimo.org.br/>. Acesso em; 3 jan. 2019.

De modo a ilustrar o que pode ser encontrado no MIMo e localizar a exposição "Momentos Inesquecíveis", descreverei a sua página principal. Para fazê-lo, realizei uma espécie de leitura analítica de modo a transpor o conteúdo visual e textual do *website* em texto. No entanto, observo que existem várias possibilidades de acesso ao MIMo e que a experiência de visitação é definida por cada pessoa. Portanto, o que escrevo abaixo procura servir como um roteiro

para a compreensão geral das atividades do MIMo e para localizar onde se encontra a exposição mencionada.

A página principal do MIMo apresenta as informações dispostas da seguinte forma: na parte superior está o menu principal (identificado pelo retângulo preto, no topo da página) e logo abaixo o nome do museu. Depois, abaixo, estão dispostas três seções, organizadas visualmente em colunas que, lidas da esquerda para a direita, têm os seguintes títulos: “Navegue”, “Atualizações e Novidades”, “Programação”. Este leiaute da plataforma (esquematizado com retângulos vermelhos na figura 3) distribui as informações na página principal de duas maneiras – no menu e nas colunas – o que possibilita que o público escolha diferentes entradas e trajetos para acessar cada conteúdo ofertado pelo museu.



Figura 3: Demarcação do leiaute da página principal do MIMo. Captura digital, editada. Fonte: MIMo, 2015. Disponível em: <http://mimo.org.br/>. Acesso em: 3 jan. 2019.

O menu principal apresenta os conteúdos do MIMo segundo uma divisão em seções, que são identificadas por títulos e antecipam o conteúdo a ser acessado: "*Home*", "Sobre o MIMo" (1), "Acervo" (2), "Exposições" (3), "Diálogos com o MIMo" (4), "Biblioteca" (5), "Moda Documenta" (6), "Conselho e Contato" (7).

O primeiro item do menu principal (figura 4) – *Home* – funciona como um botão de navegação[15] que retorna à página principal, no qual estão dispostos os conteúdos de acesso público e informações atualizadas sobre as ações do museu. Ao lado deste item está o tópico "Sobre o MIMo" (1), que concentra informações sobre o museu. Ele está subdividido em quatro subseções: "História", "Missão", "Objetivos", "Conceito".

O texto da subseção "História" resume a história do MIMo a partir da concepção de seu projeto e revela sua ligação com o grupo de pesquisa "Museu Virtual da Moda" e com o "Museu da Pessoa". Neste texto também são expostas algumas afiliações teóricas que dizem respeito aos campos de estudo da História, Museologia, Cultura Material, Moda, Design e Arquitetura. Nas subseções "Missão" e "Objetivos" são declaradas as diretrizes, objetivos e atuação da instituição. Na subseção "Conceito" são declarados os conceitos museológicos e museográficos. Os conceitos do MIMo também são mencionados em outras páginas, como no Acervo "Imagens Fotográficas" e em textos que são disponibilizados na página "Biblioteca".

Seguindo a leitura do menu principal, estão os itens "Acervo e Exposições" (2), compostos por subdivisões. O MIMo apresenta dois acervos – Acervo "Imagens Fotográficas" e "Acervo de Indumentária" – e a partir de seus títulos antecipa-se que suas denominações são categorias relacionadas aos tipos de documentos que os compõem, o que se confirma ao acessá-los. Os dois acervos são formados por arquivos digitais que foram, em sua maioria, originados pela digitalização de documentos de entrevistas, fotografias, desenhos e croquis.

---

[15] O conceito de botão que estou usando diz respeito ao mecanismo que os *websites* utilizam para direcionar a (o) usuária (o) para outra página ou para um *link* externo.



Figura 4: Divisão dos acervos do MIMo. Fonte: A autora, 2016.

O texto que consta na página do Acervo "Imagens Fotográficas" identifica os documentos que constituem esse acervo e revela aspectos do procedimento metodológico utilizado para seu tratamento. Ele é composto por fotografias provenientes de diferentes álbuns de famílias, de acervos particulares. As imagens que estão no acervo do MIMo são as versões digitalizadas das imagens originais, que são devolvidas às famílias após o processo de digitalização. E as fotografias do acervo são apresentadas, mediante um processo de curadoria, na exposição "Momentos Inesquecíveis" (ela aparece como um subtópico no menu).

O "Acervo de Indumentária", por sua vez, é atualmente composto por fotografias que registram exemplares de roupas e acessórios que compuseram o figurino da telenovela "Lado a Lado" (exibida pela Rede Globo, em 2012)[16]. Essas fotografias também são versões digitalizadas das imagens originais e foram compartilhadas com o MIMo pela figurinista Beth Filipecki[17].

---

[16] Em versões anteriores da página sobre o "Acervo Indumentária" era apresentado o conceito do MIMo sobre o termo indumentária (Apêndice 07).

[17] Elizabeth Filipecki é figurinista e cenógrafa, graduada em Artes Cênicas – Indumentária e Cenografia – pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1976 e 1977) e especialista em História dos Têxteis e Estamparia. Trabalha desde 1980 com figurinos para montagens teatrais,

O tópico "Exposições" (2) é subdividido em 5 exposições – "Jeans: Cotidiano e Subversão"; "Dener Pamplona"; "Geny Prado"; "Clodovil Hernandes"; "Odete Eid", todas compostas por textos e imagens fotográficas. A exposição "Jeans: Cotidiano e Subversão" apresenta fotografias digitais do trabalho "Transforme sua Levi's" feito em 1993 pela primeira turma do curso de Moda da Universidade Anhembi Morumbi (UAM). As peças fotografadas fazem parte da "Teciteca Dener Pamplona de Abreu" da universidade. A exposição "Dener Pamplona" (1937-1978) homenageia o estilista que dá nome à exposição e apresenta um resumo da sua trajetória profissional. No entanto, sua ênfase é apresentar os croquis que foram doados para a teciteca da UAM (exibidos em suas versões digitalizadas). A mostra sobre a atriz brasileira "Geny Prado" (1919-1998) apresenta uma síntese de sua trajetória profissional, com textos, fotografias de sua carreira e entrevistas. A exposição sobre o estilista Clodovil Hernandez (1937-2009) também apresenta uma síntese profissional, com fotografias que registram cenas de seu trabalho. E, a outra mostra, sobre o trabalho da escultora Odette Eid (1922-), apresenta seu trabalho artístico chamado "Cabeças Femininas", de 2008.

Na sequência do menu, "Diálogos com o MIMo" (3) apresenta um dos eventos promovidos pelo museu. Considerado como uma das atividades educativas, esse evento consiste em encontros promovidos com pesquisadora/es, professores e profissionais de diferentes áreas, nos quais são debatidos questões pontuais, teorias e/ou inquietações relacionadas à Moda, de maneira ampla e plural (MIMo, 2017). A página apresenta uma breve descrição do evento e o resumo de suas atividades.

A seção "Biblioteca" (4) apresenta uma relação de textos sobre temas de interesse do museu. A minha consulta à "Biblioteca" foi realizada em 2015, quando coletei os sete textos disponíveis, publicados por pessoas ligadas à

---

programas de televisão e para o cinema, em especial com trabalhos de pesquisa e projetos de Indumentária de época. Também trabalha como professora universitária na graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), desde 1984. Trabalhou como professora na graduação em Artes Cênica da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) de 1978 a 2007, e na graduação em Estilismo no Centro de Tecnologia da Indústria Química e Têxtil (SENAI/RJ/CETIQT). Fonte: <http://lattes.cnpq.br/2112040983953267>. Acesso em: 16 set. 2018.

equipe do MIMo[18]. Os textos da "Biblioteca" foram tabulados a partir dos indexadores: título, palavras-chaves, autoria e tipo de documento (Apêndice 04). De modo geral, apresentam uma noção sobre a definição para museu virtual e suas funções, principalmente os textos "Interface em Museus Virtuais: proposta para ações" (CARRERA, 2013) e "Função do museu hoje" (RHAME, MERLO, 2012). Eles apresentam também conceitos e referências teóricas que corroboram com as informações apresentadas nos outros textos da plataforma (Apêndice 04).

Ao lado da "Biblioteca" está o item "Moda Documenta" (5), que funciona como um botão que direciona a/o visitante para o *website* do evento científico idealizado e realizado pelo museu. Seu nome completo é "Seminário Moda Documenta" e "Congresso Internacional de Memória, Design, e Moda"[19].

A seguir, o item Conselho (6) apresenta a equipe do MIMo. Ela compreende uma diretoria, uma assistência à diretoria, três coordenações (Coordenação do Núcleo de Documentação Museológica, Coordenação do Núcleo Tecnológico e Coordenação do Conselho Setorial de Pesquisa), três conselhos (Conselho Fiscal, Conselho Setorial de Apoio Técnico e de Elaboração de Projetos Culturais e Conselho Setorial de Ação Comunitária), 15 conselheiros e a participação de 13 colaboradora/es. Conta também com a participação de 17 pesquisadoras e pesquisadores, vinculados ao Grupo de Pesquisa "Museu da Indumentária e da Moda: pesquisa e desenvolvimento de um museu digital", vinculado ao Instituto Brasileiro de Museus (Ibram)[20] (MERLO, 2015). Esse grupo reúne pesquisadora/es de diferentes instituições, atuantes em cidades do estado de São Paulo (SP) e de outras cidades do sudeste e sul do país[21]. E, por fim, em "Contato" (7) é disponibilizado um formulário eletrônico que funciona como um canal de comunicação com a equipe do MIMo.

---

[18] Os textos listados continuam sendo disponibilizados e não houve alterações até minha última consulta, em 5 nov. 2018.
[19] Endereço dos eventos: <http://www.modadocumenta.com.br>. Acesso em: 30 mar. 2017.
[20] O Instituto Brasileiro de Museus é um órgão federal, criado em 2009, cuja responsabilidade é promover políticas públicas, legislações e regulamentos direcionados ao campo museal, como a "Política Nacional de Museus". Administra diretamente 30 museus e publica relatórios, documentos técnicos e edita a Revista Brasileira de Museus e Museologia (MUSAS). Fonte: <http://www.museus.gov.br>. Acesso em: 30 nov. 2017.
[21] Informações disponíveis em: <http://mimo.org.br/conselho/>. Acesso em: 4 dez. 2017.

Nos próximos itens apresentarei a reconstrução da história do MIMo de modo a estabelecer uma aproximação de suas bases teóricas, metodológicas e escolhas que influenciaram na criação da exposição "Momentos Inesquecíveis", foco desse trabalho. Reconstruí a história do MIMo principalmente por meio das informações obtidas nas entrevistas realizadas com Kathia Castilho e Márcia Merlo. Por meio delas foi possível identificar as principais motivações que impulsionaram a criação do MIMo e sua temática central. A entrevista com Castilho (2015) e a primeira entrevista realizada com Merlo (2015) estiveram centradas em suas trajetórias como professoras na Universidade Anhembi Morumbi (UAM), na cidade de São Paulo - SP[22]. Ao longo de seus percursos na universidade, elas atuaram em cursos de graduação diferentes, mas trabalharam juntas no Programa de Pós-Graduação em Design. Kathia Castilho entrou neste programa em 2008 e Márcia Merlo em 2010, ano em que começaram a trabalhar no projeto do MIMo. Tendo em vista que o escopo do projeto do MIMo começou a ser delineado a partir do trabalho realizado no "Museu Virtual da Moda", descreverei sua história destacando as experiências que se desdobraram no projeto do MIMo.

1.1 O "MUSEU VIRTUAL DA MODA"

O "Museu Virtual da Moda" foi um projeto de pesquisa desenvolvido na Universidade Anhembi Morumbi (UAM) por Wanda Maleronka e Kathia Castilho. Foi criado entre 1998 e 1999 e registrado na UAM como um projeto de pesquisa em 1999 (MIMo. História, s/d). Funcionou até 2007, quando foi desativado após mudanças na equipe do projeto e na estrutura da universidade[23].

---

[22] No momento de realização das entrevistas, ambas as professoras não trabalhavam mais na instituição. Após a saída delas, o projeto de pesquisa do MIMo continuou vinculado ao trabalho de Márcia Merlo como professora e pesquisadora, por meio do Diretório de Grupos de Pesquisa da Plataforma Lattes, mantido pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

[23] O conteúdo do "Museu Virtual da Moda" continua armazenado em *cache* – palavra de origem inglesa que, na área da informática significa uma área da memória que armazena dados para serem posteriormente recuperados e acessados. O endereço que dá acesso ao museu é: <http://www2.uol.com.br/modabrasil/museu/index2.html>. Acesso em: 13 jul. 2017.

O museu era visitado por meio de uma plataforma digital e *online*, com formato de *website*, hospedado pela empresa UOL[24] e de acesso público. Sua plataforma disponibilizava conteúdos sobre a História da Moda brasileira, tais como: exposições temáticas e uma lista de indicação de fontes de pesquisa, bibliográfica e de documentos como depoimentos, romances, livros de memória, manuais, etc.

Segundo Castilho, a intenção de se criar o "Museu Virtual da Moda" foi fortemente associada ao fato de haver pouca publicação acadêmica sobre a História da Moda brasileira na década de 1990, assim como poucos conteúdos desse tema sistematizados e divulgados na internet. Parte dessa lacuna pode ser explicada pela criação, relativamente recente à época, de cursos de ensino superior da área no Brasil – que haviam iniciado na década de 1980 (PIRES, 2002). Anteriormente, as atividades de Design de Moda no Brasil eram exercidas por profissionais autodidatas ou que faziam sua formação em outros países, como a França. Além disso, foi nesse mesmo período de criação do museu que as universidades começaram a estruturar bibliotecas e centros de pesquisa em moda no país, junto da criação de cursos de pós-graduação. Maria Claudia Bonadio (2010) ressalta que os trabalhos de pós-graduação brasileiros identificados pelo termo moda datam de meados da década de 1980, embora houvesse trabalhos na década de 1970 que abordavam a indústria têxtil, do vestuário e suas interseções com a Moda[25]. Esses acontecimentos auxiliam também a notarmos que a pouca produção brasileira também gerava a demanda por acesso à literatura especializada. Desse modo, o projeto do "Museu Virtual da Moda" tinha um direcionamento para criar e divulgar conteúdos que atendessem à demanda de profissionais, professoras/es e estudantes da área da moda.

---

[24] A UOL iniciou suas atividades em 1996 na cidade de São Paulo - SP, como um portal de conteúdos chamado Universo Online. É uma empresa de conteúdo, produtos e serviços para a Internet, pertencente ao conglomerado Grupo Folha. Segundo consta em seu website, é a maior empresa brasileira do ramo. Fonte:<https://sobreuol.noticias.uol.com.br/historia.jhtm>. Acesso em: 10 nov. 2017.

[25] Para se ter uma noção quantitativa sobre a produção bibliográfica e acadêmica realizada no Brasil sobre Moda e Design de Moda, consultar os trabalhos de Almeida (1995), Dorotéia Baduy Pires (2010) e Maria Claudia Bonadio (2010) que mapeiam temas, tipos, data e quantidade de publicações, em português, editadas em Portugal e no Brasil.

Kathia Castilho destacou três eventos que colaboraram para a criação do "Museu Virtual da Moda". O primeiro foi seu trabalho como professora da disciplina de "História da Moda", ministrada nos cursos de "Graduação em Moda" e "Graduação em Negócios", da Universidade Anhembi Morumbi (UAM). Os outros dois se relacionam aos interesses da UAM para a criação de um mestrado em Comunicação e de cursos ofertados em ambiente *online*.

Sobre seu trabalho como professora de "História da Moda", Castilho destacou a sua abordagem para o desenvolvimento das aulas, em especial sobre o ensino da História da Moda brasileira. Seu planejamento continha o conteúdo previsto na ementa da disciplina – centrada na História da Moda ocidental e, principalmente, da Europa Ocidental – mas também inseria o estudo da Moda brasileira, que estava fora da ementa. O trabalho era embasado por literatura especializada estrangeira e na realização de pesquisas para suprir o estudo da História da Moda brasileira – cerne das questões que enveredaram para a criação do museu.

As pesquisas História da Moda brasileira eram desenvolvidas em sala de aula, com as alunas e com os alunos. Eles coletavam fotografias de seus álbuns de família e recolhiam informações sobre os eventos registrados nas imagens a partir de conversas com seus familiares. A pesquisa promovia o estudo durante o período da aula, também construía um repertório de informações que supria a falta de fontes acadêmicas sobre o tema naquele período (anos 1990) e incentivava os estudantes a conhecerem suas identidades e culturas.

> [...] Como não tinha material, e aí era incrível esse trabalho – e até hoje eu acho genial – porque trazia tanto conteúdo, todo mundo ia vasculhar um pouco o baú da mãe, da vó.... Trazia fotos, históricos... E tinha uma professora na Anhembi, chamada Julieta Andrade, que também é outra pessoa que me influenciou muito nessa questão histórica que fala assim: "se você não conhece suas raízes, sua cultura, você não tem história". [...] Ela fazia umas metodologias de cultura, tinha uns interrogatórios, uns questionários, que ela fazia preencher, que dizia assim: "o que você come de [no] domingo?", porque ela vai dizer que cultura é uma coisa muito mais ampla, né... [...] Então de algum modo eu fui adequando aquela questão [da cultura] à questão da roupa. E aí os alunos traziam fotos [...] incríveis pra discutir a história da moda, [...] era assim, de arrepiar! [...] (CASTILHO, 2015).

O trabalho de Castilho com as fotografias das famílias dos estudantes se sustentava em fundamentos presentes nos trabalhos desenvolvidos por Wanda

Maleronka e Julieta Andrade[26], suas colegas na universidade. A partir das contribuições das pesquisas de Maleronka sobre história oral e de Andrade sobre cultura brasileira, Castilho estabeleceu o método de coleta e tratamento das fotografias e dos relatos familiares. Sua proposta se orientava pelo entendimento de que esses documentos eram registros visuais e orais sobre os eventos, lugares e épocas vivenciadas pelas famílias e forneciam informações sobre usos e apropriações do vestuário e da História da Moda brasileira.

Além da vontade de estimular os estudantes a pesquisar a História da Moda brasileira, o gosto pessoal de Castilho por fotografias também influenciou a criação da proposta didática. Ela é colecionadora de fotografias antigas e se considera a "guardiã" das fotografias de sua família – interesse demonstrado, por exemplo, em seu comentário sobre o modo como trata a sua coleção familiar, organizando-as em álbuns e separando-as por temas:

> [...] aí [...] eu comecei a pensar o Museu, primeiro porque, eu também adoro foto [...] Eu morei com a minha avó, a minha bisavó, que guardavam fotos antiquíssimas, hoje eu sou guardiã dessas fotos na família [...] essas fotos minhas de família, comecei a organizar as de maiô, porque eu adorava, né?! Em álbum, sabe? [...] (CASTILHO, 2015).

Tal inclinação por colecionar fotografias também influenciou seu desejo de preservar as imagens coletadas nas atividades realizadas com os estudantes na disciplina de "História da Moda", quando Castilho deixou de realizar o trabalho na disciplina. Embora as pesquisas fossem animadoras, a interrupção foi explicada pelo nível de intensidade do seu envolvimento emocional com a turma, especialmente face aos processos de catarse que eram desencadeados por alguns estudantes na rememoração das histórias familiares.

A partir desta decisão, e como uma maneira de não perder o material coletado, Castilho passou a ponderar sobre a possibilidade de transportá-las para o museu digital que estava sendo criado com Maleronka. A solução então proposta foi a criação do projeto do "Museu Virtual da Moda", que unia seus trabalhos com os trabalhos de História Oral realizados por Wanda Maleronka.

---

[26] A Profa. Dra. Julieta Jesuína Alves de Andrade é mestre e doutora em Antropologia Social e também doutora em Artes. Atua na Universidade Anhembi Morumbi desde 1993, na linha de pesquisa Cultura Brasileira. Para mais informações, consultar seu Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4531713681829961>. Acesso em 13 jun. 2019.

A parceria entre Castilho e Maleronka já existia antes mesmo da criação do museu, pois ambas faziam parte da equipe de criação de um mestrado na área da Comunicação, na UAM. O envolvimento de Castilho com o mestrado se deu por um convite da equipe de administração da universidade, que procurava atrair professoras e professores que atuavam na instituição para compor o corpo docente do novo curso. O incentivo se direcionava àquelas pessoas que desejassem construir uma carreira acadêmica enquanto docentes e pesquisadoras. Foi então que Castilho aderiu à proposta da universidade e estabeleceu a parceria com Maleronka[27]. As duas estiveram envolvidas com a criação do mestrado e, ao mesmo tempo, desenvolveram o projeto do "Museu Virtual da Moda".

No contexto de criação do mestrado na área da Comunicação, o projeto do "Museu Virtual da Moda" viabilizaria um dos requisitos para sua aprovação pelo Ministério da Educação (MEC): a pesquisa acadêmica. O projeto foi bem recebido pela diretoria de pós-graduação, mas não tinha uma equipe própria e tampouco equipamentos para desenvolvê-lo.

Simultaneamente à criação do mestrado, Castilho também estava envolvida com outro projeto educacional da universidade, também realizado no ambiente *online*: a primeira pós-graduação *lato sensu online*, que foi formada na área da moda e intitulada "Moda em Comunicação" [28]. Essa pós-graduação foi formada pelos professores da UAM ligados à área da moda e coordenada por Kathia Castilho até 2005. Tinha duas habilitações, uma em "Arte e Cultura" e, a outra, em "Marketing e Design de Moda" (MORAN, 2002; PIRES, 2002).

A ênfase da UAM em criar recursos educacionais no ambiente *online* pode ser compreendida pelo seu investimento em pesquisa sobre educação aplicada a distância (EAD), iniciados na década de 1980. A instituição tinha uma área

---

[27] Nesta época, Castilho estava cursando o mestrado em Comunicação e Semiótica na PUC-SP. Defendeu sua dissertação em 1998, intitulada "Configurações de uma Plástica – Do Corpo a Moda". E, em 2004, sua tese, intitulada "Do Corpo presente à Ausência do Corpo: Moda e Marketing", no mesmo programa de pós-graduação.

[28] Os cursos de graduação em Moda da Universidade Anhembi Morumbi, presenciais, começaram a ser ofertados em 1990, dois anos depois do primeiro curso superior de moda ser criado no Brasil, na Faculdade Santa Marcelina, em 1988. Sete anos depois, em 1997, a UAM criou os cursos de extensão intitulados por "Universos da Moda", que funcionavam *online* e incentivavam o uso da internet para fazer as pesquisas acadêmicas (PIRES, 2002).

específica para desenvolver esse trabalho, coordenada por Carmem Maia[29], que exerceu a função de diretora de ensino interativo, entre 1990 e 2002. Cabe comentar que os investimentos na educação aplicada a distância (EAD) estão associados ao desenvolvimento das tecnologias de produção e transmissão de informação via internet. No Brasil, esse desenvolvimento começou a se propagar na década de 1990. Os primeiros a obterem acesso à rede mundial de computadores foram as universidades e os centros de pesquisa brasileiros, tal como descrito por Rosali M. N. Henriques (2004, p. 46):

> Em maio de 1989 já existiam no Brasil três ligações à Internet: entre o Laboratório Nacional de Computação Científica (LNCC) do CNPq, no Rio de Janeiro e a Universidade de Maryland, em Washington, entre a Fundação de Amparo à Pesquisa do estado de São Paulo (Fapesp) e o Fermi National Laboratory (Fermilab) em Chicago e entre a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e a Universidade de Califórnia em Los Angeles (UCLA) (STANTON, 1998). Em 1991 através da linha da Fapesp foi liberado o acesso às universidades, instituições de pesquisa e órgãos governamentais. Em maio de 1995 através de uma portaria conjunta do Ministério das Comunicações e do Ministério da Ciência e Tecnologia a Internet foi liberada aos provedores comerciais (HENRIQUES, 2004, p. 46).

Segundo Maia (UAM, 2017), a UAM iniciou a estruturação de cursos EAD em ambiente *online* na primeira metade da década de 1990. Foi quando criou seu primeiro curso de extensão *online*, em 1994 e em 1998 a primeira pós-graduação *lato sensu online* – "Moda em Comunicação" – mencionada anteriormente.

O trabalho das professoras e professores da pós-graduação "Moda em Comunicação" viabilizou, além das aulas, a criação de mais outros dois projetos, o portal de conteúdos *online* "ModaBrasil – Revista Virtual de Moda Brasileira" e a coleção de livros "Moda e Comunicação". A confluência dos trabalhos também gerou a abertura de cursos de extensão *online* (prática educacional existente na UAM) e de núcleos de pesquisa nas áreas de Moda e Comunicação, propiciando a realização de atividades que potencializassem a abertura do curso de mestrado. Destaco brevemente o portal "ModaBrasil – Revista Virtual de Moda Brasileira" devido à sua relação com o "Museu Virtual da Moda". Segundo Castilho, a criação desse portal foi concomitante à criação do "Museu Virtual da

---

[29] Carmem Silvia Rodrigues Maia é graduada em jornalismo e doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Atua na área de ensino à distância. Fonte:<http://lattes.cnpq.br/9805849079451982>. Acesso em: 20 fev. 2017.

Moda" e as pessoas envolvidas com o museu estavam, ao mesmo tempo, comprometidas com o portal, buscando reunir esforços para que ambos estivessem atualizados. Outro ponto para se ressaltar é o fato de que após algum tempo de funcionamento, o museu foi inserido dentro do "ModaBrasil", sendo visualizado como um item do menu deste portal. Esta mudança ocorreu devido à falta de estrutura e de investimentos por parte da universidade que sustentassem o trabalho para gerar conteúdos para o museu; fator que se intensificou após a reprovação do projeto do mestrado em Comunicação.

O portal "ModaBrasil" foi criado com o objetivo principal de difundir informações sobre a área da Moda e, segundo Castilho, foi o primeiro *website* de conteúdo digital de moda do Brasil. De acordo com Roseli Rodrigues da Silva (2004), o "Moda Brasil" era um *website* jornalístico especializado que se propunha a informar e educar sobre a Moda. Neste período da criação do portal, os *websites* jornalísticos eram considerados uma opção de transmissão de informação menos superficial e com menos restrições de espaço e tempo de veiculação, em comparação com os jornais, revistas e programas de televisão (SILVA, 2004). Assim como o "Museu Virtual da Moda", o portal também era hospedado pela empresa UOL, com a qual a equipe dirigida por Castilho e por Carol Garcia como editora-chefe mantinha uma parceria de conteúdo. O *website* era divulgado como "uma publicação *online* dos Cursos de Moda da Universidade Anhembi Morumbi e da Diretoria de Desenvolvimento Tecnológico" (MODA Brasil, s/d).

É interessante atentar que o portal "Moda Brasil" e o "Museu Virtual da Moda" funcionavam como locais para a preservação e arquivamento de documentos, bem como locais de pesquisa na internet, contribuindo para a realização de pesquisas, tal como colocado por Castilho: "[...] eu usei muito isso [...], [...] eram materiais que, de algum modo, circulavam muito, [..] na minha aula e em outras disciplinas" (CASTILHO, 14 julho 2015). Além de circularem em seus materiais didáticos, imagens e textos do museu também passaram a aparecer em trabalhos realizados pelas/os estudantes da universidade por meio da cópia dos materiais das exposições. Essa prática pode ser compreendida como uma alternativa para o acesso a fontes imagéticas em uma época em que os produtos para a digitalização de fotografias e para a produção de imagens digitais tinham um alto custo e um alcance restrito.

> [...] Eu vi essas noivas[30], por exemplo, do museu [...] replicadas em vários trabalhos [...], porque uma delas [...] [era] a minha bisavó; acho que era uma das mais antigas, mil oitocentos e noventa e tantos, [...] finalzinho [do século]. Aí [vi] em vários trabalhos que falavam ou de vestido de noiva que era um tema também muito recorrente em trabalho de aluno, ou sobre fotografias e vestidos importantes e não sei o quê, então, o Museu da Moda passou a ser como que um repositório mesmo, de imagens numa época que a *web* não tinha essa, né, profusão de imagens (CASTILHO, 2015).

Diante do panorama institucional delineado pela entrevistada, foi possível notar que havia um ambiente profissional favorável para a criação do "Museu Virtual da Moda". Por meio de seu relato, percebe-se que o envolvimento de Castilho com a pós-graduação lhe propiciou circular por diferentes instâncias administrativas, tais como: a diretoria de pós-graduação, a diretoria de ensino interativo e a editora da universidade. Essa circulação provavelmente favoreceu a sustentação e o desenvolvimento da área da Moda na instituição e contribuiu para o fomento dos projetos mencionados, tais como a disponibilidade de equipamentos de digitalização e o trabalho conjunto com a diretoria de ensino interativo.

No entanto, os projetos contavam com o envolvimento das mesmas pessoas e, por isso, tinham diferentes desenvolvimentos. Além disso, havia falta de verba, de equipamentos, de laboratórios e de pessoas para realizar os diversos projetos, especialmente quando o projeto do mestrado na área da Comunicação foi reprovado pelo Ministério da Educação (MEC) e os recursos foram retirados dos projetos a ele vinculados. Isso contribuiu para que o museu fosse, aos poucos, desativado. Este fato também coincidiu com o desligamento de Castilho do projeto do museu e das suas outras atividades de coordenação. Sua decisão foi impulsionada por mudanças administrativas e pedagógicas em curso na UAM, materializadas no estabelecimento de novos parâmetros educacionais e teóricos para os cursos *online* de Moda existentes, com os quais Castilho não partilhava.

---

[30] Castilho menciona aqui as fotografias de noivas que faziam parte da exposição "Trajes Matrimoniais" do Museu Virtual da Moda.

> [...] Mudou o cenário [...] quando o doutor Gabriel [Mário Rodrigues][31] fez uma universidade virtual com outras dez universidades particulares[32] [...]. Nisso, contrataram uma pessoa especializada em educação a distância, [...] mas pra grandes grupos, grandes números, o nosso curso de Moda era muito alta costura, sabe? [risos] [...] e aí, entrou aquela coisa, de tipo: "coloque o X" [...] E aí dentro desse modelo, eu não quis migrar com os cursos de moda, eu falei: "não tem nada a ver com a gente e tal..." e achei que a gente [es]tava fora do sistema de educação à distância (CASTILHO, 2015).

Castilho saiu da UAM em 2005 e, após dois anos, retornou à universidade como docente da graduação e do Mestrado em Design do Programa de Pós-Graduação em Design[33]. Em 2010, retomou o projeto do "Museu Virtual da Moda" e assumiu sua coordenação, visto que Maleronka também havia saído da UAM em 2006. A reconfiguração do "Museu Virtual da Moda" gerou um novo projeto com a reunião de pessoas que já tinham trabalhado com a proposta anterior e atraiu a participação de novas pessoas, como Márcia Merlo. As experiências anteriores com o "Museu Virtual da Moda" e o repertório adquirido com a produção de conteúdos para plataformas digitais impulsionou então a construção de um novo museu, o "Museu da Indumentária e da Moda" – o MIMo. O então novo trabalho teve como suporte o grupo de pesquisa "Museu da Indumentária e da Moda: pesquisa e desenvolvimento de um museu digital"[34], coordenado por Merlo e Castilho.

---

[31] Fundador, proprietário e reitor da UAM na época. Em 2005, a Rede Internacional de Universidades Laureate comprou 51% do controle da UAM e em 2013 comprou o restante, adquirindo 100% da universidade (GOIS; TAKAHASHI, 2005; OSCAR, 2013).

[32] Trata-se da "Universidade Virtual Brasileira" (UVB), mantida pela "Rede Brasileira de Educação a Distância", da qual Rodrigues foi presidente. A UVB, criada em 2000, unia a Universidade Anhembi Morumbi, Universidade da Amazônia, Universidade Potiguar, Universidade do Sul de Santa Catarina, Universidade para o Desenvolvimento do Estado e da Região do Pantanal, Universidade Veiga de Almeida, Centro Universitário do Triângulo, Centro Universitário Newton Paiva, Centro Universitário Vila Velha e Centro Universitário Monte Serrat (RODRIGUES, 2002; MORAN, 2002).

[33] O mestrado do PPGDesign da UAM foi reconhecido em 2006 pela CAPES e o doutorado em 2013. Fonte: <http://ppgdesign.anhembi.br>. Acesso em: 30 nov. 2017.

[34] O grupo está registrado desde abril de 2014 no Diretório de Grupos de Pesquisa do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) junto ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), (MIMo, 2017). As informações sobre o grupo podem ser visualizadas no Diretório dos Grupos de Pesquisa no Brasil da Plataforma Lattes. Para acessar informações do diretório do Ibram siga este endereço: <https://www.museus.gov.br/acessoainformacao/acoes-e-programas/diretorio-de-grupos-de-pesquisa-do-ibramcnpq/>. Acesso em? Para acessar o espelho do grupo no diretório da Plataforma Lattes: <dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/4626491894762349>. Acesso em?

1.1.1 Plataforma do Museu Virtual da Moda

Neste item comentarei resumidamente sobre as iniciativas e exposições realizadas pelo "Museu Virtual da Moda" que guardam alguma relação com o trabalho do MIMo. Segundo Castilho, o conteúdo do *website* do "Museu Virtual da Moda" era criado por professores e o design e seu funcionamento eram criados e gerenciados por estudantes. A última versão do museu apresentava um logo, criado pelo artista plástico Sérgio Gregório, que também foi utilizado no *website* do MIMo, no início do projeto.

O museu apresentava ao público seis seções que podem ser agrupadas em três categorias: listagem de referências documentais e bibliográficas, exposições e meios de comunicação com a equipe do museu. Para dar uma noção sobre os temas que formavam o conteúdo do museu, apresento-os a partir dos itens que compunham sua página principal. No menu (visualizado no lado esquerdo da figura 5) encontram-se seis itens que sinalizam as seções que compõem o museu.

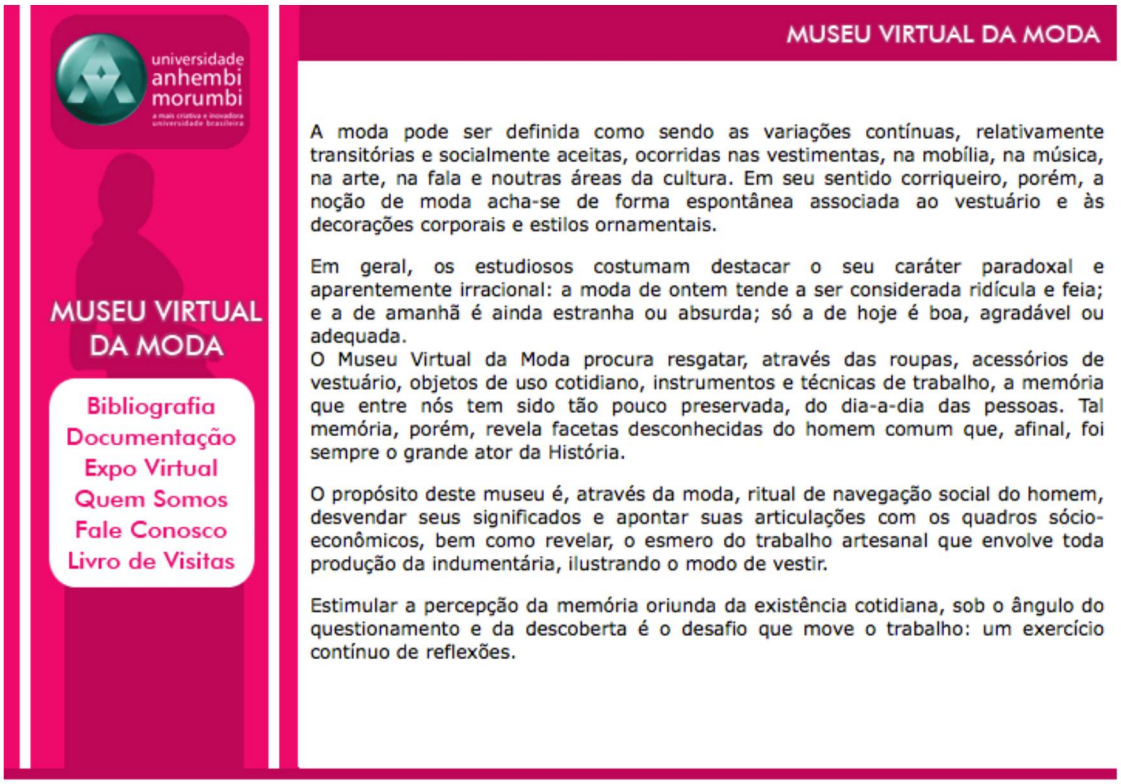


Figura 5: Página principal da primeira versão do "Museu Virtual da Moda". Captura digital. Fonte: "Museu Virtual da Moda". Disponível em: <https://goo.gl/ZP6s9q>. Acesso em: 13 jul. 2017.

a. **Bibliografia**: esta seção apresentava uma lista de bibliografia relacionada aos temas: moda, mulheres, cultura e sociedade;
b. **Documentação**: esta seção expunha uma lista de documentos indicados para a realização de pesquisas na área da moda, tais como localização de fontes, depoimentos, romances, livros de memória e manuais;
c. **Expo virtual**: esta seção apresentava as seguintes exposições temáticas: *Moda e Tropicalismo*; *Bastidores da Moda; Imagens e Representações das décadas de 1910, 1920 e 1930; Exposição Virtual Trajes Matrimoniais; Desfile de Moda - Solidariedade e Chique; Quando a moda merece o status de arte: Alceu Pena*;
d. **Quem somos**: esta seção apresentava a equipe do museu e seus respectivos cargos;
e. **Fale conosco**: esta seção funcionava como contato das/dos visitantes com a equipe do museu, por meio de um formulário eletrônico;
f. **Livro de visitas**: esta seção funcionava como um livro para registrar os dados dos visitantes e o número de visitas.



Figura 6: Página principal da segunda versão do "Museu Virtual da Moda" (captura digital, editada). Fonte: Museu Virtual da Moda. Disponível em: <http://www2.anhembi.br/php/museudamoda/index1a.html>. Acesso em: 4 out. 2017.

O material que o "Museu Virtual da Moda" apresentava estava dividido em exposições e no inventário de documentos que serviriam como fontes de pesquisa sobre a História da Moda Brasileira. Nota-se que houve um grande esforço em reunir as diversas fontes de informação, que foram organizadas na plataforma de modo a facilitar seu acesso e distribuição. Pela entrevista de Castilho, inferimos também o intuito do museu servir como referência de pesquisas acadêmicas – lembrando que o período de criação do museu coincide com o início do uso da internet como ferramenta de comunicação e circulação de informações no país.

No "Museu Virtual da Moda" existiam seis exposições: "Moda e Tropicalismo"; "Bastidores da Moda"; "Imagens e Representações"; "Exposição Virtual Trajes Matrimoniais"; "Desfile de Moda - Solidariedade Chique" e "Quando a moda merece o status de arte: Alceu Pena". A partir da observação das exposições, pude inferir que sua curadoria e expografia estavam baseadas em diferentes referenciais teóricos e suas narrativas se estruturavam a partir de duas ênfases, uma a partir da produção de vestuário e outra a partir do consumo de vestuário. A abordagem sobre a produção de Moda foi apresentada a partir da narrativa de profissionais consagrados e de uma pesquisa sobre o ofício da costureira (fruto de pesquisa de Maleronka); e o consumo apresentado a partir de fotografias de casamento e de capas de revistas digitalizadas, entendidas pelo museu como importantes fontes de informação sobre a circulação dos valores da Moda. A expografia de todas as mostras se estruturava em uma narrativa cronológica, linear e descritiva.

Observei alguns pontos em comum entre as práticas de trabalho do "Museu Virtual da Moda" e o MIMo. Começando com a origem acadêmica dos museus, orientadas por uma abordagem da pesquisa científica sobre a Moda. O outro ponto está na realização de exposições – prática existente nos dois museus. Das mostras existentes, destaco a "Exposição Virtual Trajes Matrimoniais", que foi baseada nas pesquisas feitas com os estudantes da disciplina de História da Moda, cujo tema e cujas práticas foram revistas e continuadas no projeto do MIMo e contribuíram para constituir seu primeiro acervo, o Acervo "Imagens Fotográficas".

A mostra foi iniciada com as fotografias de casamento da família de Castilho e complementada por uma pesquisa sobre trajes de casamento

orientada por Maleronka[35]. Nela, havia 15 fotografias de casamento, distribuídas em uma sequência linear, que ilustravam os modelos dos trajes de casamento e a moda da época. O acesso às fotografias se dava em forma de uma linha do tempo, que iniciava em 1910 e terminava em 1990. Sua página inicial apresentava um texto de abertura, uma fotografia sem legenda (e duplicada à direita) e os subtítulos "Exposição Virtual Trajes Matrimoniais" e "Envie-nos sua história", que funcionavam como botões para se acessar suas demais páginas (Apêndice 05). O primeiro inicia o acesso à linha do tempo, na década de 1910 (figura 7) e, o segundo, abre outra página na qual consta um texto que convida o público do museu a enviar suas histórias sobre casamentos e trajes de casamento[36].

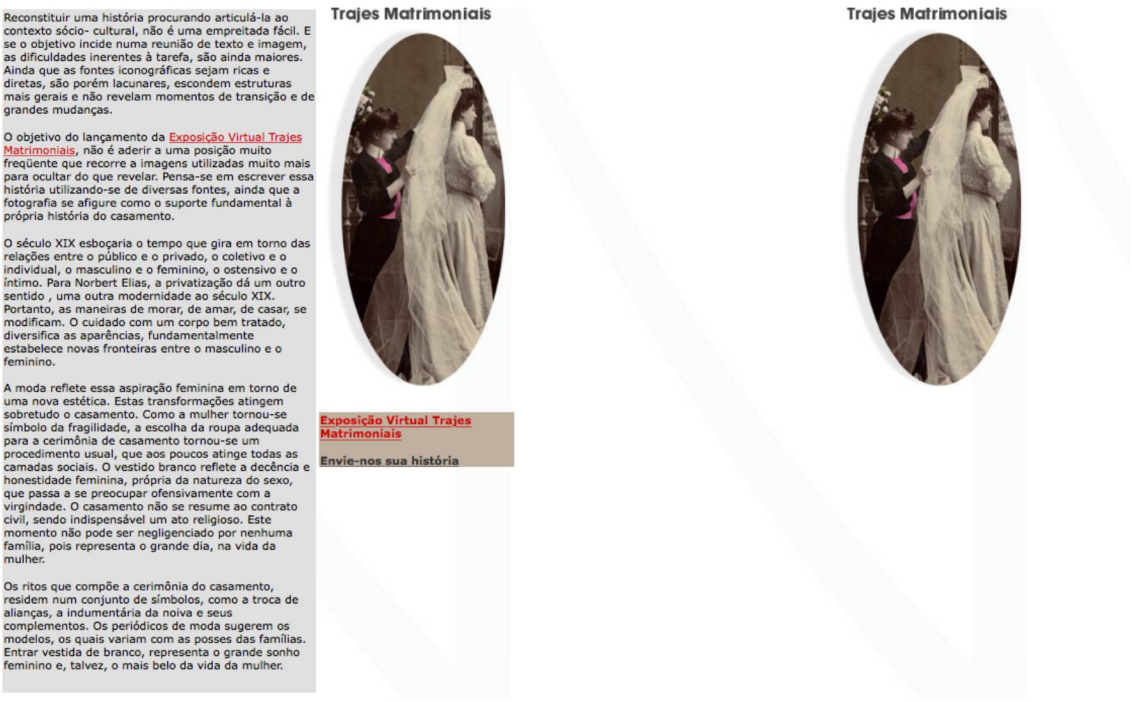


Figura 7: Página inicial da exposição virtual "Trajes Matrimoniais", do Museu Virtual da Moda (captura digital, editada). Fonte: Museu Virtual da Moda. Disponível em: <http://www2.anhembi.br/php/museudamoda/index1a.html>. Acesso em: 4 out. 2017.

[35] A exposição consta em cache e pode ser acessada por meio do endereço: <http://www2.anhembi.br/php/museudamoda/txtnoivas.htm>. Acesso em: 4 out. 2017.
[36] O texto de abertura da exposição e o texto da seção "Envie-nos sua história" estão transcritos no Apêndice 03.



Figura 8: Primeira página da exposição "Trajes Matrimoniais", década de 1910 (captura digital, editada). Fonte: Museu Virtual da Moda. Disponível em: <http://www2.anhembi.br/php/museudamoda/index1a.html>. Acesso em: 4 out. 2017

A solicitação ao público do museu para o envio de sua história familiar ou de pessoas conhecidas tinha como objetivo ampliar o acervo de fotografias de álbuns de família do museu. Nota-se, portanto, a expressão da mesma estratégia adotada por Kathia Castilho em suas aulas de História da Moda e expresso por ela durante a entrevista: o objetivo de se criar um museu digital foi "abrigar processos que guardassem de algum modo a memória da História da Moda brasileira, onde o sujeito – o aluno passava a contribuir com essa história" (CASTILHO, 2015). Essa estratégia também foi reaproveitada no trabalho do MIMo, quando sua equipe criou a campanha “Revele sua foto” para reunir fotografias que comporiam o Acervo “Imagens Fotográficas”.

Outros pontos presentes na plataforma do “Museu Virtual da Moda” podem ser observados na plataforma do MIMo. A preocupação em indicar documentos e referências bibliográficas (pertinentes para a realização de pesquisas sobre a Moda itens a e b do Museu Virtual da Moda) também aparece no MIMo, nas histórias da Exposição “Momentos Inesquecíveis” e no item “Biblioteca”; com a diferença de que a “Biblioteca” apresenta artigos e textos produzidos por sua equipe, portanto mais focadas nas temáticas pesquisadas pelo MIMo. Além disso, o aspecto colaborativo que existia no antigo museu foi continuado no trabalho do MIMo e, de certo modo, reforçado pela possibilidade de seu público enviar histórias e fazer comentários sobre histórias existentes na Exposição “Momentos Inesquecíveis”.

A principal diferença entre o "Museu Virtual da Moda" e o MIMo está na constituição de um museu que procura registrar, conversar e divulgar os usos e apropriações do vestuário e da Moda, no âmbito do consumo e não da produção – entendimento reforçado em vários textos do museu. No entanto, duas das cinco exposições que são apresentadas na plataforma, no item "Exposições", apresentam o trabalho de dois estilistas, Dener Pamplona de Abreu e Clodovil Hernandes.

1.2 A CRIAÇÃO DO "MUSEU DA INDUMENTÁRIA E DA MODA", O MIMO

A retomada do projeto do "Museu Virtual da Moda" se deu em 2010, quando Castilho estava ligada ao Programa de Pós-Graduação em Design. Diante das demandas do programa, Castilho recuperou o antigo projeto – que estava registrado no nome de Maleronka, porém inativo – e fez o convite a Márcia Merlo para trabalharem juntas em seu redesenho. Nessa reformulação, o nome do museu teve que ser alterado, devido a problemas de registro do endereço de domínio na internet, e passou a ser chamado de "Museu da Indumentária e da Moda" - MIMo.

Além do nome, o enquadramento teórico e metodológico do novo museu também foi revisto. Uma das mudanças mais evidentes foi a aderência a teorias dos campos da História e da Antropologia, em especial às pesquisas sobre Memória e História Oral. Esse redirecionamento foi orientado por Márcia Merlo, cuja trajetória acadêmica se estabeleceu a partir desses campos.

No início do projeto do MIMo, Merlo coordenava o grupo de pesquisa intitulado "Design, Memória e Sociedade", onde fomentava o debate sobre as relações entre Memória, Moda e Design. Primeiramente, o grupo reunia professoras/es e estudantes da pós-graduação em Design da UAM. Após a consolidação do projeto do novo museu, foi transformado no grupo de pesquisa do MIMo, que também envolveu estudantes da graduação em Moda e Negócios com trabalhos de iniciação científica[37]. Segundo Márcia Merlo, o MIMo constituiu-

[37] As/os estudantes de graduação participaram do grupo por meio de projetos de iniciação científica, coordenados por Merlo. Boa parte desse trabalho contribuiu para a construção do acervo do MIMo por meio da digitalização de fotografias, da realização e transcrição de entrevistas, entre outras atividades.

se inicialmente a partir deste grupo de pesquisa, cujos interesses se voltavam para o aproveitamento das experiências do antigo "Museu Virtual da Moda", mas fortalecidas pelos novos debates sobre referenciais teóricos da Museologia – visto que para Merlo o antigo projeto não tinha as características de um museu digital propriamente dito.

O MIMo se estruturou como um museu digital, termo que o caracteriza por realizar seu trabalho museal no ambiente digital e *online*, por meio de um *website* experimental em formato *WordPress* (MERLO; RAHME, 2015). Nele, divulga "sua missão, objetivos, acervos em processos de constituição e metodologias desenvolvidas no trato do material pesquisado e difundido, em parte, pelo site" (MERLO; RAHME, 2015, p. 121).

Além de reuniões de trabalho do grupo, outras instâncias foram utilizadas para fomentar os debates e agregar experiências, em especial o "Seminário Moda Documenta"[38], criado pela equipe do MIMo. O seminário foi concebido por Márcia Merlo e Kathia Castilho em 05 de janeiro de 2011 e propiciou a reunião de pesquisadoras, pesquisadores e profissionais das áreas da Museologia (tradicional e digital), da História e da Cultura Material.

O trabalho realizado durante o ano de 2011 centrou-se no debate sobre os pressupostos teóricos e nos requisitos metodológicos e operacionais para a constituição do museu digital. Um dos pontos mais discutidos foi a constituição de seu acervo, cujas decisões influenciariam na fundamentação do trabalho do MIMo. Segundo Merlo, a criação e constituição de um acervo era um ponto chave para que o projeto se sustentasse e tivesse legitimidade segundo os parâmetros museológicos "tradicionais", ligados aos museus físicos[39] (MERLO, 2016).

A questão levantada por Merlo permeia os debates sobre os museus digitais e abre espaço para discussões que não estão relacionadas

---

[38] O "Seminário Moda Documenta" é realizado desde 2011 e desde 2014 ocorre simultaneamente ao "Congresso Internacional de Memória, Design e Moda". Ambos os eventos são realizados anualmente pelo MIMo, em uma semana do mês de maio, compondo a programação da Semana Brasileira de Museus do Ibram. Seus objetivos são o acesso, divulgação e debate de pesquisas relacionadas aos temas da Memória, do Design e da Moda. Suas programações são compostas por conferências, palestras e apresentação de artigos científicos oriundos de pesquisas de iniciação científica, mestrado, doutorado e demais níveis.

[39] O termo museu físico serve para designar as instituições localizadas em edificações, com estruturas físicas para manter suas atividades e fornecer acesso ao público visitante.

exclusivamente ao projeto do MIMo[40]. Observando o contexto mais amplo, notamos que o campo de trabalho dos museus digitais começou a ser delineado no final do século XX e, como tal, é permeado tanto por otimismo, quanto por desconfiança e questões sem respostas (LOURENÇO, 2015; BOTALLO, 2015; DALLARI, 2008). No entanto, cabe comentar que a discussão em torno da definição de um acervo para o MIMo foi um ponto importante que direcionou parte das escolhas teóricas e metodológicas adotadas por sua equipe.

A relevância da constituição de acervos e coleções para embasar a criação de um museu pode ser compreendida a partir de conceituações sobre a instituição e suas funções instituídas ao longo da história. Evanise Pascoa Costa (2006), por exemplo, sinaliza que o próprio termo museu foi usado para denominar as coleções a partir de 1750, quando a coleção do Louvre foi aberta ao público na França. E, desde então, grosso modo, tornou-se frequente uma associação do museu como um sinônimo de espaço que guarda e exibe coleções. No entanto, as instituições museais se modificaram ao longo dos três últimos séculos e as definições podem variar conforme o país ou região. Por isso, adotei a definição mais atual do Conselho Internacional de Museus (ICOM), divulgada em 2007 em seus estatutos. Ela funciona como um parâmetro adotado internacionalmente pela comunidade de profissionais e instituições museais, da qual destaco uma parte em que se menciona a relação entre os museus, os acervos e as coleções, quando diz que o museu é

> [...] uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio, com fins de estudo, educação e deleite (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 64).

---

[40] Para compreender o debate sobre os museus digitais, indico os trabalhos de Henriques (2004) e algumas conferências específicas voltadas para a discussão sobre o patrimônio digital, a cultura digital, sobre os usos das novas tecnologias pelos museus e instituições afins: "Conferência Internacional de Museus sobre Hipermídia e Interatividade" (*International Conference on Hypermedia and Interactivity in Museums - ICHIM*), que foi realizada entre os anos de 1991 e 2007; as conferências anuais promovidas pela organização *Museums and the Web,* realizadas desde 1997 nos Estados Unidos. No âmbito do "Conselho Internacional de Museus" (ICOM), existe um comitê próprio para o estudo das formas de uso dos métodos audiovisuais e das novas tecnologias pelos museus (cinema, vídeo, multimídia e internet), o "Comitê Internacional de Audiovisual, Novas Tecnologias e Mídias Sociais" (AVICOM).

A partir dessa definição, compreendo que a noção de acervo está implícita no entendimento de que o museu "adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial" (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 64). No contexto brasileiro, entendo que essa noção também pode ser articulada a partir da definição de museu divulgada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), divulgada em 2005. Nela, também se apresenta uma vinculação do museu com a existência de acervos e exposições, embora não seja uma premissa obrigatória e tampouco especificada:

> [...] a presença de acervos e exposições colocados a serviço da sociedade com o objetivo de propiciar a ampliação do campo de possibilidades de construção identitária, a percepção crítica da realidade, a produção de conhecimentos e oportunidades de lazer (...) (QUESTIONÁRIO, 2005, p. 2).

Deste modo, para compreender a importância dos acervos como elemento definidor de um museu, também trago o trabalho de Meneses (1994), que traça considerações sobre o tema. O autor defende a ideia de que os acervos sustentam a atividade principal destas instituições, qual seja, a de produzir conhecimento. Para o autor, ao criar acervos, os museus estabelecem meios de deslocar os objetos de seus lugares de circulação cotidianos para um outro lugar, onde poderão ser observados por diferentes pontos de vista. Uma observação que possibilita questionar os sentidos a eles atribuídos, ou as práticas culturais envolvidas na sua produção e consumo, ou ainda, a sociedade que os produziu. Além disso, Meneses (1994) enfatiza a importância de se preservar objetos em um acervo para se ter registros materiais que forneçam pistas sobre o passado.

> [...] No museu nos defrontamos com objetos enquanto objetos, em suas múltiplas significações e funções – ao contrário, por exemplo, do que ocorre num supermercado. Objetos de nosso cotidiano (mas fora desse contexto e, portanto, capazes de atrair a observação) ou estranhos à vida corrente (capazes, por isso, de incorporar à minha as experiências alheias). Doutra parte, é a função documental do museu (por via de um acervo, completado por bancos de dados) que garante não só a democratização da experiência e do conhecimento humanos e da fruição diferencial de bens, como, ainda, a possibilidade de fazer com que a mudança - atributo capital de toda realidade humana - deixe de ser um salto do escuro para o vazio e passe a ser inteligível (MENESES, 1994, p. 12).

Por meio desse entendimento, Meneses (1994) defende que o trabalho de um museu histórico deve partir de problemáticas estabelecidas a partir de seus acervos e coleções, futuramente apresentadas para o público por meio de pesquisas e exposições. Diante desse entendimento, compreendo que a constituição de um acervo pode ancorar as práticas museológicas e, no tocante ao museu digital, pode servir como uma estratégia de diferenciação diante de outras manifestações na internet, como buscadores, blogues, *websites*, plataformas de comunicação, etc.

A criação e construção dos acervos do MIMo estiveram ligadas às discussões sobre os repertórios e os trabalhos que as/os professoras/es do grupo haviam desenvolvido no "Museu Virtual da Moda", de modo a aproveitá-los. Essas discussões também embasaram o trabalho de definição do escopo e temas de pesquisa do MIMo. Para constituí-lo, a equipe do MIMo optou por realizar uma coleta de documentos físicos e digitais, armazenando-os no ambiente digital, e viabilizando sua circulação e exibição em uma plataforma digital com acesso *online*.

O primeiro acervo criado foi o Acervo "Imagens Fotográficas", composto por fotografias de família de acervos particulares, cedidas para uso do museu. Optei por detalhar os aspectos da criação do Acervo "Imagens Fotográficas", visto que a Exposição "Momentos Inesquecíveis" é uma mostra de documentos deste acervo.

A criação do Acervo "Imagens Fotográficas" estava ligada aos trabalhos anteriores com o "Museu Virtual da Moda" e às experiências do grupo com esse tipo de documento. A partir da decisão do tema e tipo de documentos que iriam compor o acervo, foram delineados os procedimentos metodológicos para sua constituição, o que inclui desde a aquisição de fotografias de família (o que envolvia a definição das pessoas que doariam as fotografias e como seriam doadas), passando pela seleção, indexação, sistematização, tratamento documental das imagens e sua divulgação na plataforma digital do museu. O acervo foi composto por fotografias de diferentes famílias e de acervos particulares, primeiramente coletadas por uma campanha na UAM e posteriormente via plataforma *online*, de modo a ampliar as contribuições para além das pessoas próximas à equipe do MIMo e, assim, obter uma variedade de períodos, locais, pessoas e temas fotografados.

A campanha de doação de fotografias foi intitulada “Revele sua foto” e tinha como objetivo captar histórias pessoais com a moda. A escolha do título sintetizava sua ideia central, de como ela estava alinhada com os objetivos do MIMo.

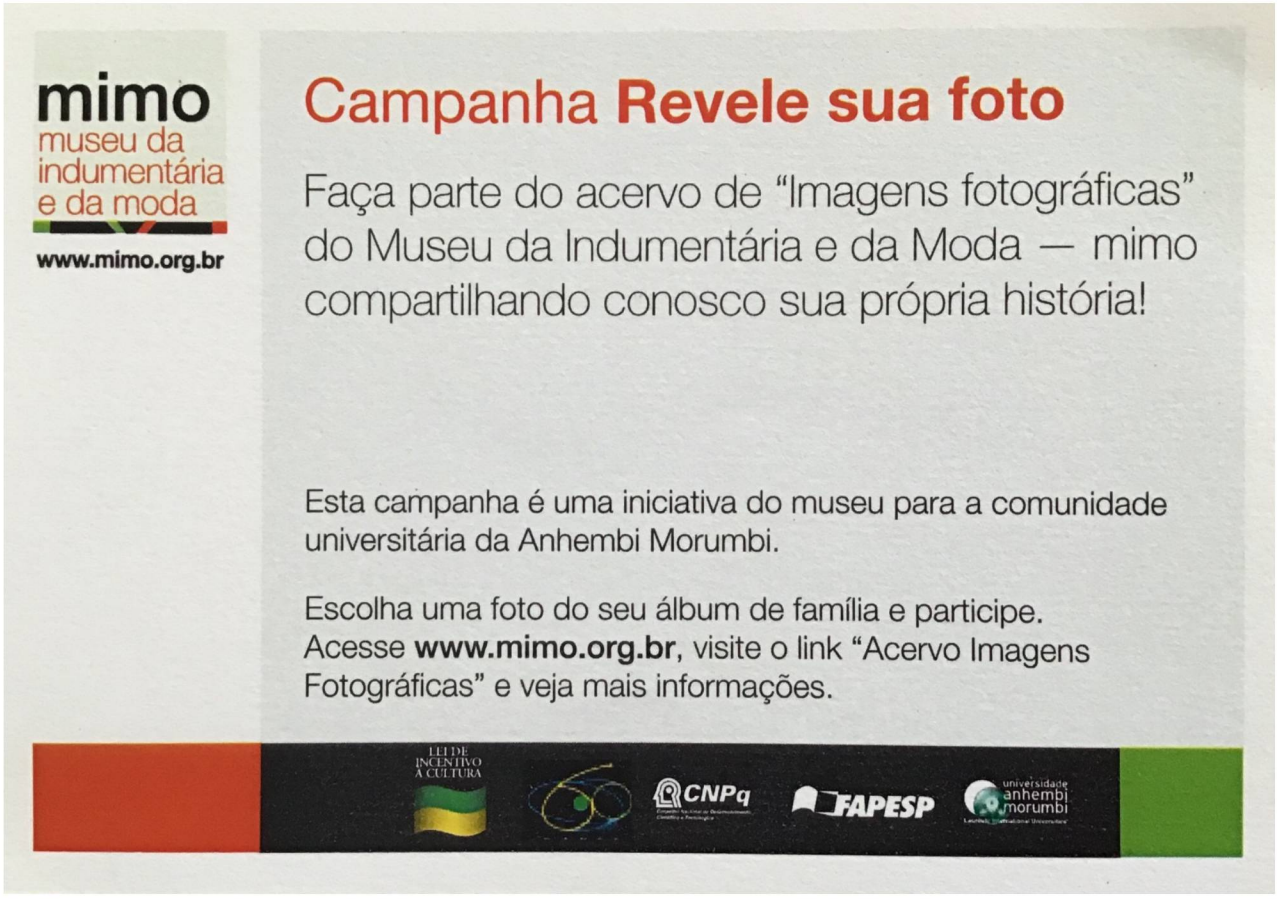


Figura 9: Folheto em papel da campanha "Revele sua foto". Fonte: MIMo, 2012.

Para realizar a campanha foram delineadas algumas diretrizes que respondiam a considerações metodológicas, como a definição de trabalhar com histórias de vida com a moda, expressas no trecho da entrevista com Merlo (2016):

> [...] as pessoas mandam as fotos: como que a gente vai fazer isso? A gente vai definir que fotos as pessoas selecionam? Não: aí eu venho com a minha experiência do trabalho com a memória; [...] inclusive do trabalho de ir a campo, de realizar etnografia, de levantar as histórias orais, [...] as histórias de vida e de perceber que, enfim, ou você obtém certos depoimentos direcionados a partir de um roteiro pré-definido e aí você vai trabalhar só com categorizações e hierarquização de informação, ou você pode trabalhar – sim, com o mote – da discussão que é... a sua história com a moda [...] (MERLO, 2016).

A ideia central da campanha do MIMo era solicitar às pessoas a doação de fotografias e histórias que se relacionassem com a Moda brasileira. Nesse sentido, Merlo (2015) também destacou na entrevista que o título anterior do acervo era "Memórias" (e não “Imagens Fotográficas”), o que indicava a opção de não direcionar seu tema para algo específico, de modo a estimular a escolha pessoal do tema e da fotografia que seriam cedidas ao museu. Esse direcionamento foi uma escolha metodológica baseada no repertório teórico e profissional de Merlo dentro do campo da História e da Antropologia, explicitado neste trecho da entrevista:

> [...] Então, quando a gente abre pro público geral mandar uma foto: ou do álbum de família ou do seu próprio álbum, porque a gente não fala "foto antiga" (é que quando a gente se refere a álbum de família, está dentro do senso comum que é o antigo). Aí como a gente trabalha com esse viés da Antropologia que se revela o que se quer revelar, e também quando se revela certas coisas, se escondem outras, então o quê que essa pessoa quer nos revelar, por que ela escolheu esta foto? Então a gente já parte do pressuposto que isso tem um grande significado, tem, ou pelo menos faz um grande sentido. [...] Pra aquele que cedeu, não é? Então, é, nessa nova proposta, de fato do Museu da Indumentária e da Moda, a pessoa que abre o seu álbum - que, pra quem estuda memória ela está abrindo a sua intimidade [...] – é interessante entender porque [...] ela escolheu aquela foto, porque ela escolheu aquela roupa, porque ela escolheu aquela situação. E aí a gente quer saber o porquê. Quer dizer, ela tem o que nos contar. Olha o que eu falo da referência do Museu da Pessoa: todo mundo tem uma história pra contar. A nossa é a história com aquele elemento ou um dos elementos ali que compõe a sua aparência [...] (MERLO, 2015).

No entanto, de acordo com a ideia de coletar fotografias que estivessem associadas a memórias com a moda e a roupa, a equipe procurou definir um nome para o acervo mais adequado aos conteúdos que estavam sendo coletados e registrados pelo museu. Foi então que houve a adoção do nome “Imagens Fotográficas”, presente até a atualidade. Segundo Merlo (2015), as fotografias que compõem o acervo têm uma relação próxima com as memórias dos eventos registrados, mas também possibilitam o estudo de práticas de consumo, do vestir e das modas em voga em cada época. Apresento um trecho da definição do acervo em que são comunicadas essas ideias:

> As imagens deste acervo apresentam modos de vestir, e estes, por sua vez, nos revelam as modas seguidas em uma determinada época, observados nas relações que as pessoas estabelecem com os artefatos. Aqui os artefatos contam histórias, por meio dos sujeitos, e, são meios de disseminar memórias, já que não entendemos a roupa

> como mera proteção ou superficialidade, e sim como constituinte de identidades. Assim, focaremos o estudo na cultura material e em sua eficácia simbólica. A moda é encarada como reguladora dos modos de vestir, por isso estabelecemos como mote deste acervo a relação entre modos e modas (MIMo. Acervo Imagens Fotográficas, s/d).

O estudo dos modos de vestir a partir de diferentes fontes visuais (tais como fotografias, desenhos, revistas, catálogos, etc.), orais (depoimentos) e textuais (artigos, livros e publicações científicas) por meio das fotografias possibilita, por meio de uma pesquisa, o acesso a diversas informações ligadas à produção, à circulação e ao consumo de peças de vestuário. Através delas é possível descobrir, por exemplo, como algumas roupas foram confeccionadas, de que maneira foram usadas ou como foram escolhidas de acordo com a ocasião de uso.

O termo modos de vestir pode ser relacionado aos modos de vida, um conceito mais amplo cujo significado remete às maneiras de se viver o cotidiano, aos comportamentos e aos costumes. Os modos de vida abrangem diversas atividades humanas e cotidianas, como vestir, andar, comer, falar, dormir, como tantas outras que atuam como processos de constituição das subjetividades (DEL PRIORE, 1997). Além disso, cabe relacionar que os modos de vida das pessoas (e, portanto, os modos de vestir) variam conforme as condições do espaço e tempo em que vivem, bem como das condições técnicas, econômicas, sociais e culturais (FREYRE, 2002).

Compreendo o cotidiano como um conceito historicamente construído, cujo significado varia conforme o contexto espacial e temporal, portanto cultural, econômico, político e social. Tal como ressalta Mary Del Priore (1997, p. 259-260), a vida cotidiana é comumente associada às atividades rotineiras, "[...] à vida privada e familiar, às atividades ligadas à manutenção dos laços sociais, ao trabalho doméstico e às práticas de consumo"[41]. No entanto, a partir de Marinês Ribeiro dos Santos (2010), compreendo que as clivagens entre os espaços público e privado são uma metáfora cunhada no século XIX, atualmente

[41] "Deliberadamente, procedeu-se ao amálgama de "vida privada" e "vida cotidiana". Com efeito, não há por que separar-se os dois gêneros de história, na medida em que "cotidiano" refira-se à intimidade, aos modos de vida, ao dia-a-dia da existência privada, familiar, pública, às formas de transmissão dos costumes e dos comportamentos" (ALENCASTRO, 1997, p. 8).

problematizada a partir da noção de que os processos sociais são dinâmicos e que ambas as esferas se constituem mutuamente.

As imagens que constituem o Acervo "Imagens Fotográficas" são as versões digitalizadas das imagens originais, que foram devolvidas às famílias após o processo de digitalização. As fotografias são compreendidas a partir dos seguintes conceitos: como foto-documento, foto-modelo, foto-lembrança, foto-objeto, passado-foto-presente, mas também como objeto de pesquisa (MIMo, 2015). O foco do estudo está "na cultura material e em sua eficácia simbólica" (MIMo, 2015).

Uma fonte de inspiração para aprimorar o projeto do MIMo foi o "Museu da Pessoa", tal como colocado por Merlo, por se tratar de um museu digital cujo trabalho se aproximava dos referenciais teóricos e metodológicos do MIMo. Por meio de uma parceria estabelecida com o "Museu da Pessoa" foram realizadas diversas atividades que contribuíram para a reflexão e solução de questões metodológicas e estruturais, tais como: o modo como as pessoas interagem com o museu digital e como funciona o trabalho de coleta, guarda e divulgação dos documentos cedidos. A primeira atividade da parceria com o "Museu da Pessoa" se efetivou por meio de seu cofundador, José Santos como palestrante do "1º Seminário Moda Documenta", em 2011[42].

Um dos trabalhos realizados pelo "Museu da Pessoa" que nos ajuda a compreender seu referencial teórico e a aproximação com o trabalho do MIMo é o Programa "Conte sua História"[43], acessado por meio de sua plataforma *online*[44]. O programa foi criado em 1997 com o intuito de que o público do museu participasse com a criação e divulgação de suas próprias histórias de vida. Ele funciona como um canal "de registro, sistematização, preservação e divulgação de histórias de vida" (MUSEU DA PESSOA. Entenda. Linhas de Ação, s/d)[45]. Sua ideia central é baseada no entendimento de que as histórias de vida fazem parte do patrimônio imaterial brasileiro e de que a memória de qualquer pessoa é uma

---

[42] O contato com José Santos também aconteceu por meio do trabalho de edição de seu livro "Poemas para vestir" (2011)[42], pela Editora Estação das Letras e Cores, onde Kathia Castilho é diretora editorial.

[43] Para saber mais detalhes sobre esta seção, acesse: <http://www.museudapessoa.net/pt/intro-conte-sua-historia>. Acesso em: 5 dez. 2017.

[44] Endereço: <http://www.museudapessoa.net>. Acesso em: 4 dez. 2017.

[45] Apresento no Apêndice 09 uma parte da plataforma do Museu da Pessoa.

fonte de pesquisa histórica sobre a vida privada, as experiências, vivências, saberes e tradições de pessoas e comunidades (LARA, 2017).

No começo do Programa "Conte sua História", o museu criava campanhas para o envio por e-mail de histórias de suas/seus leitoras/es ligadas a temas específicos. Estas campanhas eram inseridas no *website* seguindo um calendário de datas comemorativas, tais como: dia das mães, dia dos pais, dia da consciência negra, etc. (MUSEU DA PESSOA. Entenda. História, s/d)[46]. Ao longo do tempo, a seção teve modificações e foi aprimorada para que as pessoas pudessem submeter os conteúdos *online*. A seção continua ativa e é de acesso público.

Observo que tanto o formato quanto os temas de interesse do Programa "Conte sua História" apresentam similaridades com o trabalho do MIMo e, mais especificamente, com a ideia de "[...] [orientar-se por qual] [...] história aquela pessoa que está cedendo uma foto pode nos revelar", explicitada na entrevista de Márcia Merlo. A identificação entre a abordagem metodológica do "Museu da Pessoa" com a do MIMo também pode ser inferida pela adesão ao interesse central em registrar histórias de vida e do cotidiano, tal como documentado na plataforma do MIMo:

> O Museu da Indumentária e da Moda (MIMo) inspirou-se, em parte, no antigo Museu Virtual da Moda, no tocante ao trabalho com fotografias de álbuns de família, e no Museu da Pessoa, que conta a história de vida de qualquer indivíduo que a tenha compartilhado com o museu. Com essas duas fontes inspiradoras e parceiras, o Museu da Indumentária e da Moda pôde criar seu próprio projeto, com a constituição de novos acervos e na discussão de metodologias de catalogação e digitalização apropriadas a um projeto de natureza digital (MIMo, História, s/d).

Além disso, o aporte teórico que embasa os trabalhos do "Museu da Pessoa" do MIMo está ligado a diferentes pesquisas do campo da História Oral e da Memória, em trabalhos como o de Ecléa Bosi (1979), de Jacques Le Goff (2003), de José Reginaldo Santos Gonçalves (2007) e de Maurice Halbwachs (2004).

Junto às questões de constituição do acervo do MIMo, houve também a discussão sobre a estrutura de funcionamento do museu digital. Esse assunto

---

[46] Mais informações:<http://www.museudapessoa.net/pt/entenda/historia/>. Acesso em: 5 dez. 2017.

começou a ser delineado por Castilho a partir da retomada do "Museu Virtual da Moda", quando detectou diferentes problemas tecnológicos como, por exemplo, o tipo de plataforma para hospedar o museu, os meios de construção e acesso ao acervo, os mecanismos de indexação e a busca de documentos. Uma das maneiras encontradas para a solução desses problemas foi o estabelecimento de parcerias com outros profissionais e instituições que estavam trabalhando com museus digitais com acesso *online*. As duas parcerias mencionadas por Castilho foram com a professora Vânia Carneiro de Carvalho (Museu Paulista, USP) e com o "Museu da Pessoa", que se estenderam por mais de um ano.

A parceria com Carvalho e seu grupo de pesquisa foi estabelecida com o intuito do grupo do MIMo conhecer os procedimentos adotados na organização, conservação, catalogação, digitalização e construção de um banco de dados do acervo publicitário da empresa Mappin. Este acervo havia sido doado recentemente ao Museu Paulista e seria disponibilizado em sua plataforma digital (MELO, 2008). Sendo assim, mediante a parceria, alguns estudantes da UAM puderam aprender e depois repassar ao MIMo os métodos de trabalho realizados com a coleção do Mappin – composta de materiais similares aos do MIMo: peças publicitárias, catálogos, recortes de jornais, fotografias, rolos de filmes e fitas de vídeo (MELO, 2008; GUIAME, 2008).

A plataforma *online* do MIMo foi lançada em 2012, após a realização de debates no grupo e no 1º Seminário Moda Documenta, fato que efetivou o trabalho do museu no ambiente *online*. Além do *website*, o MIMo também criou em 08 de junho de 2012 a sua página na rede social *Facebook* para divulgação de suas ações museológicas e realização de eventos presenciais[47].

Cabe observar que no final de 2013 Márcia Merlo se desligou da Universidade Anhembi Morumbi, mas manteve, de forma independente, o projeto do MIMo, dando continuidade à ênfase do trabalho de cunho científico e cultural.

> Inscrito no Diretório dos Grupos de Pesquisa do IBRAM e registrado no CNPq, o MIMo teve por objetivo inicial trabalhar a memória e a identidade da própria comunidade universitária na qual estava inserido, da qual se desligou em fins de 2013. Apesar de se tornar independente, mantém-se dedicando a mapear a diversidade museal do design e da

[47] Endereço: <https://www.facebook.com/Design.MIMo/>. Acesso em: 2 jan. 2019.

> moda, em espaço virtual com finalidade científico-cultural, criando um processo contínuo e dinâmico de construção do pensamento crítico (RAHME; MERLO, 2016, p. 131).

O *website* MIMo foi criado na plataforma digital de publicações *WordPress*, que oferece hospedagem de *websites* de forma gratuita ou paga e disponibiliza modelos para serem utilizados na criação de *websites*. Compreendo que os modelos disponíveis estruturam um leiaute e seu modo de funcionamento, o que, de certo modo, conduz ou limita as maneiras de estruturar, visualizar e comunicar os conteúdos dos *websites*. Em relação a esse aspecto, cabe observar que não pretendo abordar as questões sobre a constituição e a gestão dos museus digitais e tampouco me aprofundarei na discussão sobre o design das plataformas. No entanto, compreendo que as escolhas institucionais a respeito do tipo de plataforma podem ser limitadas pelo tamanho de sua equipe, por recursos financeiros, administrativos, técnicos, etc. Também entendo que o design do *website* do MIMo pode ter orientado o método de trabalho da equipe do museu.

Embora não tenha me dedicado a estudar o modelo de *website* escolhido para estruturar o MIMo, atribuo a existência de algumas limitações ao seu *wireframe*[48], como a distribuição do espaço para veiculação dos conteúdos, os tipos de arquivos digitais que podem ser utilizados para comunicá-los e de que maneira são visualizados e acessados. Compreendo também que o design da plataforma pode ter influenciado no modo como foi realizada a coleta, a digitalização e a publicação dos conteúdos do MIMo. Cito, como exemplo, a seleção do tipo de recursos para veicular os conteúdos de interesse do museu (se textos ou imagens, estáticos ou em movimento), sua velocidade e frequência de atualização e as maneiras como o público do museu poderia interagir com os conteúdos e a equipe por meio da plataforma. Esta questão foi destacada algumas vezes por Márcia Merlo durante as duas entrevistas realizadas com ela, em 2015 e em 2016, fato que chama a atenção para se problematizar as questões da materialidade da plataforma e da equipe do museu[49]. Constato,

---

[48] O *wireframe* é uma representação da estrutura de um *website* que une os elementos que o compõem e como se relacionam entre si. Serve de referência para a criação do design visual e a implementação do website (GARRET, 2011).

[49] Heloisa Dallari (2008) traçou considerações a respeito desses aspectos em sua pesquisa sobre exposições de design em museus digitais e Rafaela Norogrando (2015) sobre os *websites* de

inclusive, que este é um problema que ocorre em projetos de museus digitais e vários tipos de *websites*.

Observo ainda que o *website* do MIMo - entendido aqui como a sua face pública para visitação – foi o ponto de partida para estabelecer o percurso da pesquisa sobre a exposição "Momentos Inesquecíveis", criada a partir de fotografias do seu Acervo "Imagens Fotográficas".

O tema da exposição explicita o interesse do MIMo em investigar modos de vida e de vestir, as relações entre o cotidiano, a produção, a circulação e o consumo de vestuário. Nela, aparecem vestígios que conectam as experiências pessoais às esferas econômicas, sociais, culturais, afetivas, políticas e históricas.

A partir da reconstituição da história do MIMo, das suas bases teórico-metodológicas e ações museológicas, pude identificar e problematizar as diferentes camadas de informação que constituem a exposição. Camadas que se mostravam opacas e implícitas na sua aparência, disfarçadas pelas características do meio digital. Portanto, para descamá-las, fiz a reconstrução dos processos de criação, edição e divulgação da mostra, bem como um mapeamento dos temas nela presentes. Nesse processo busquei identificar os eventos, as intenções, as práticas e as pessoas envolvidas na sua criação e divulgação. Sendo assim, no capítulo 2 detalharei a exposição, procurando explicitar as camadas e os documentos que a compõem e as narrativas que engendra sobre a História da Moda brasileira.

---

museus europeus e estadunidenses com acervo de Moda e suas exposições de indumentária e de moda.

2
a exposição “momentos inesquecíveis”

A exposição "Momentos Inesquecíveis" tem como tema central a História da Indumentária e da Moda no contexto brasileiro, bem como as relações entre os usos, significados e apropriações do vestuário (MIMo. Acervo Imagens Fotográficas, s/d). Criada a partir da curadoria de fotografias de família pertencentes ao Acervo "Imagens Fotográficas" do MIMo, apresenta 19 histórias sobre modos de vestir em diferentes épocas. Cada uma delas é composta por três tipos de documentos: a(s) fotografia(s) do acervo do MIMo, um depoimento da(s) pessoa(s) que cedeu(ram) a(s) imagem(ns) e um texto técnico que procura relacionar a(s) imagem(ns) e o depoimento ao seu contexto temporal, sociocultural e geográfico. Essa composição é fruto da curadoria da mostra e conduziu o modo como esses documentos foram exibidos na exposição, formando sua expografia. Esses procedimentos de curadoria e a expografia constituem, a meu ver, o que o MIMo nomeia "histórias desveladas"[50].

Segundo o texto de apresentação da exposição, as histórias narram momentos que ficaram marcados na memória dessas pessoas (MIMo. Momentos Inesquecíveis, s/d). Essas histórias exprimem a relação afetiva das pessoas com as peças do vestuário retratadas nas fotografias e também apresentam aspectos sobre a produção, o consumo e o uso da indumentária retratada. Neste sentido, compreendo que o título da mostra busca expressar o motivo da escolha das fotografias de família que foram cedidas para o MIMo.

É importante ressaltar que o conjunto das "histórias desveladas" reúne 19 histórias diferentes, cada uma associada a acontecimentos que ocorreram em dias e lugares específicos e com a participação de determinadas pessoas. Elas fazem referência a diferentes momentos sociais e históricos. Sendo assim, é prudente termos em mente ao lermos essas histórias que os hábitos, valores e crenças associados ao uso dos artefatos variam conforme o sistema cultural e as condições históricas, sociais, econômicas (SANTOS, 2005).

Tendo em vista que a mostra "Momentos Inesquecíveis" está localizada em um endereço da web, existem diferentes pontos de partida para se visitá-la; como, por exemplo, através de buscas em navegadores de busca, por meio do

---

[50] Emprestei o termo "histórias desveladas" dos textos do MIMo para me referir às histórias que compõem a mostra. Entendo-o como uma maneira de pré-compreendermos as intenções da exposição e acredito que o termo explicita o procedimento curatorial das fotografias, que foram "desveladas". Tratarei disso no item 2.2.1.

compartilhamento de *links*, etc. Assim, para descrever o modo como ela é exibida na plataforma do MIMo, tomo como primeiro exemplo o acesso por meio do endereço *online* da página principal do MIMo. Nesta página, são apresentadas algumas das "histórias desveladas" que compõem a mostra, identificadas por uma miniatura das histórias que, ao serem clicadas, dão acesso à história selecionada (figura 10). Também é possível iniciar a visita clicando no item "Acervo" (que está no menu da página principal do MIMo) e, em seguida, no item "Imagens Fotográficas" e por último no item "Momentos Inesquecíveis", que dará acesso à página principal da mostra (figura 11).

Observo que as diferentes possibilidades de acesso à mostra podem gerar diferentes compreensões dos conteúdos apresentados. Além disso, as 19 histórias não aparecem todas ao mesmo tempo e tampouco existe um percurso de visitação explícito. Portanto, de certo modo, as pessoas que visitam a mostra podem fazer escolhas de navegação, tais como decidir qual será a primeira história a ser acessada, qual será a seguinte e assim sucessivamente. Neste sentido, suponho que as escolhas de cada pessoa poderão criar relações e significados diferentes, de acordo com suas expectativas e repertórios.

Também chamo a atenção para as limitações geradas pelo modelo de *website* disponibilizado pela WordPress e escolhido para materializar a exposição. O design da navegação, o design da informação e a interface desse modelo exercem influências no modo como a mostra foi montada e divulgada. A visitação está sujeita ainda às características e limitações dos aparatos utilizados para acessar a exposição (computadores, *tablets*, celulares), tais como o tamanho da tela, a capacidade de processamento de dados, etc.

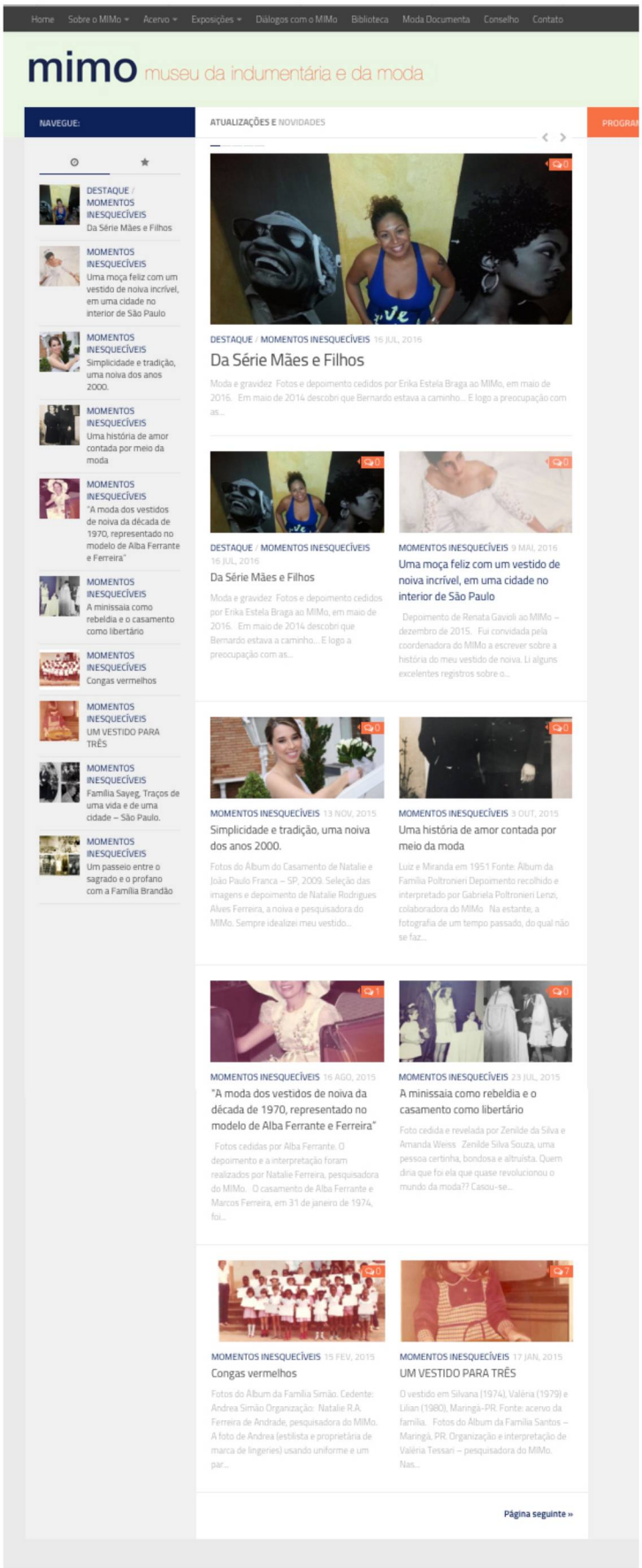


Figura 10: Página inicial do Museu da Indumentária e da Moda – MIMo (captura digital, editada). Fonte: MIMo, 2019.



Figura 11: Página inicial da exposição "Momentos Inesquecíveis" (captura digital, editada). Fonte: MIMo, 2015.

De modo a aproximar quem está lendo essa tese da exposição e dos temas que nela são apresentados, apresento brevemente três histórias que compõem a mostra: “Vestido Amarelo por Luciane Morais”, “Congas Vermelhos” e “Um Casamento Diferente”.

A história “Vestido Amarelo por Luciane Morais”[51] (figura 12) apresenta duas fotografias de uma menina usando um vestido de crochê, inteiro amarelo, e uma fotografia que mostra uma parte do vestido. Dividida em duas partes, a história apresenta primeiro o depoimento de Luciane Morais, cedente das fotografias, e suas fotografias e depois o texto técnico da historiadora Genny Abdelmalack. Na primeira parte, Luciane fala sobre seu vestido de crochê e, por meio dele, enfatiza seu amor e carinho pela pessoa que o fez, sua tia-avó.



Vestido Amarelo por Luciane de Morais

As roupas carregam uma série de significados e valores e nem sempre esta associado a preço, mas a valores mais profundos que envolvem questões emocionais ou um relacionamento íntimo com uma peça específica. Há aquelas especiais que nem todo o dinheiro que se pode pagar ou mesmo tendo um custo inicial pouco significativo, nos faz disponibilizá-la a venda, troca ou doação.

Uma dessas peças no meu guarda-roupa é este vestido amarelo. Feito por uma tia-avó, tem mais que poucos novelos de linha e detalhes simples e o tempo dispensado a tecer como custos básicos, mas tem algo que esta implícito e que o dinheiro não paga, o carinho, dedicação e amor na tua trama. Os valores vão além do material, é a emoção contida nele que ir além.

Dentro desse contexto tem inclusive o registro de uma época única, com precariedade dos recursos financeiros, fazendo uma roupa nova, ser uma roupa especial usadas em ocasiões de mesmo contexto, além disso, tempos onde ainda posar para fotografias eram quase acontecimentos sociais, havia expectativas, ansiedades e espera por ver os resultados revelados.

Vestido Amarelo por Luciane de Morais

Nessa dinâmica faziam-se várias cópias e distribuía aos parentes mais chegados, dessa forma que minha foto foi parar nos caixas e álbuns de muitos tios, dos avós e padrinhos, guarda com status de relíquia de família, aumentando ainda mais o valor desse doce e simpático vestidinho amarelo que ainda guardo com muito carinho, o mesmo depositado pela minha tia Josefina.

Figura 12: Fragmento da história e as fotografias do vestido amarelo de Luciane de Morais (captura digital, editada). Fonte: MIMo, 2018.

[51] Disponível em: <http://mimo.org.br/historias-desveladas/vestido-amarelo-por-luciane-de-morais/>. Acesso em: 11 out. 2018.

Por meio das lembranças reavivadas pelo vestido amarelo de crochê, Luciane comenta o valor afetivo agregado ao vestido e as emoções a ele ligadas. Relembra também dificuldades financeiras que dotavam valor especial às roupas novas e as limitações que existiam na época para tirar fotografias, o que tornava o momento do registro fotográfico um acontecimento social.

Segundo Luciane, essas duas fotografias de quando era criança foram distribuídas para tios, avós e padrinhos, e são guardadas como relíquias de família. Tal fato agregou ainda mais valor ao vestido amarelo. Após seu depoimento, Genny Abdelmalack apresenta, em seu texto de análise da fotografia e do depoimento, considerações sobre a construção e a ideia de infância e do vestuário infantil. Genny apresenta dados históricos sobre a criação da diferenciação entre roupas de adultos e de crianças e associa o modelo do vestido de Luciane a atributos formais e materiais associados ao vestuário infantil no século XX.

A segunda história que selecionei da exposição "Momentos Inesquecíveis" chama "Congas Vermelhos" e também apresenta lembranças da infância de outra mulher, a estilista Andrea Simão. Esta história fala sobre/ discorre sobre três fotografias que Andrea cedeu ao MIMo da sua formatura da pré-escola, realizada em 1981 na E. E. Francisco Avelino Maia, na zona rural da usina de Rio Grande de Passos, em Minas Gerais (figura 13)[52]. Esta "história desvelada" tem a mesma estrutura visual da história anterior, dividida entre a parte do depoimento, com as fotografias do acervo do MIMo e, em seguida, a parte do texto técnico. No entanto, o depoimento da cedente (Andrea Simão) é apresentado por meio de um texto elaborado por Natalie R. A. Ferreira de Andrade, responsável pela organização da história e por fazer o texto técnico.

A primeira parte da história informa o nome e o local da escola de Andrea e, por meio de trechos de seu depoimento, apresenta detalhes sobre como era seu uniforme escolar e sobre a preferência em usar o tênis modelo Conga. Andrea comenta que era um calçado popular e resistente, além de ser fácil de calçar. Na segunda parte, o texto de análise enfatiza a criação e o uso do tênis

---

[52] Disponível em: <http://mimo.org.br/historias-desveladas/congas-vermelhos>. Acesso em: 29 ago. 2018.

Conga no Brasil, apresentando alguns dados sobre seu uso nos nas décadas de 1960 e 1970[53].

Congas vermelhos



Figura 13: Fotografia de Andrea Simão sobre seus Congas vermelhos (captura digital, editada). Fonte: MIMo, 2019.

A terceira e última "história desvelada" que selecionei para apresentar a exposição foi "Um Casamento Diferente"[54]. Ela apresenta a história do traje de noivo que Mauro Ferreira vestiu em sua cerimônia de casamento. A história está dividida em duas partes, sendo que a primeira apresenta uma fotografia do casal Mauro Ferreira e Atalie Rodrigues Alves durante sua cerimônia de casamento junto do depoimento do casal sobre o terno *jeans* do noivo (figura 14). Frutos da geração de jovens da década de 1970, o casal era simpatizante do movimento *hippie* e comenta que o terno *jeans*, usado pelo noivo, expressava os valores ligados ao movimento. O casal informa que a cerimônia foi realizada na cidade de Franca, mas a calça e o paletó foram comprados na Rua Augusta, na cidade de São Paulo. Conforme comenta Mauro, a família estranhou o uso do tecido *jeans* em um traje formal e, segundo Atalie, provavelmente foi a primeira vez que

[53] O tênis Conga começou a ser produzido pela empresa Alpargatas S.A. a partir da década de 1950 e continuou a ser produzido até os anos 1990.
[54] Disponível em: <http://mimo.org.br/historias-desveladas/casamento-mauro-ferreira-e-atalie-rodrigues-alves>. Acesso em: 29 ago. 2018.

alguém se casava com um terno jeans naquela igreja. Na segunda parte da história, Genny Abdelmalack enfoca o tema do texto técnico na história do tecido *jeans* e apresenta uma síntese da sua produção e modos de uso, associados a aspectos simbólicos nas décadas de 1950 e 1960, evidenciando a sua associação ao movimento *hippie.*

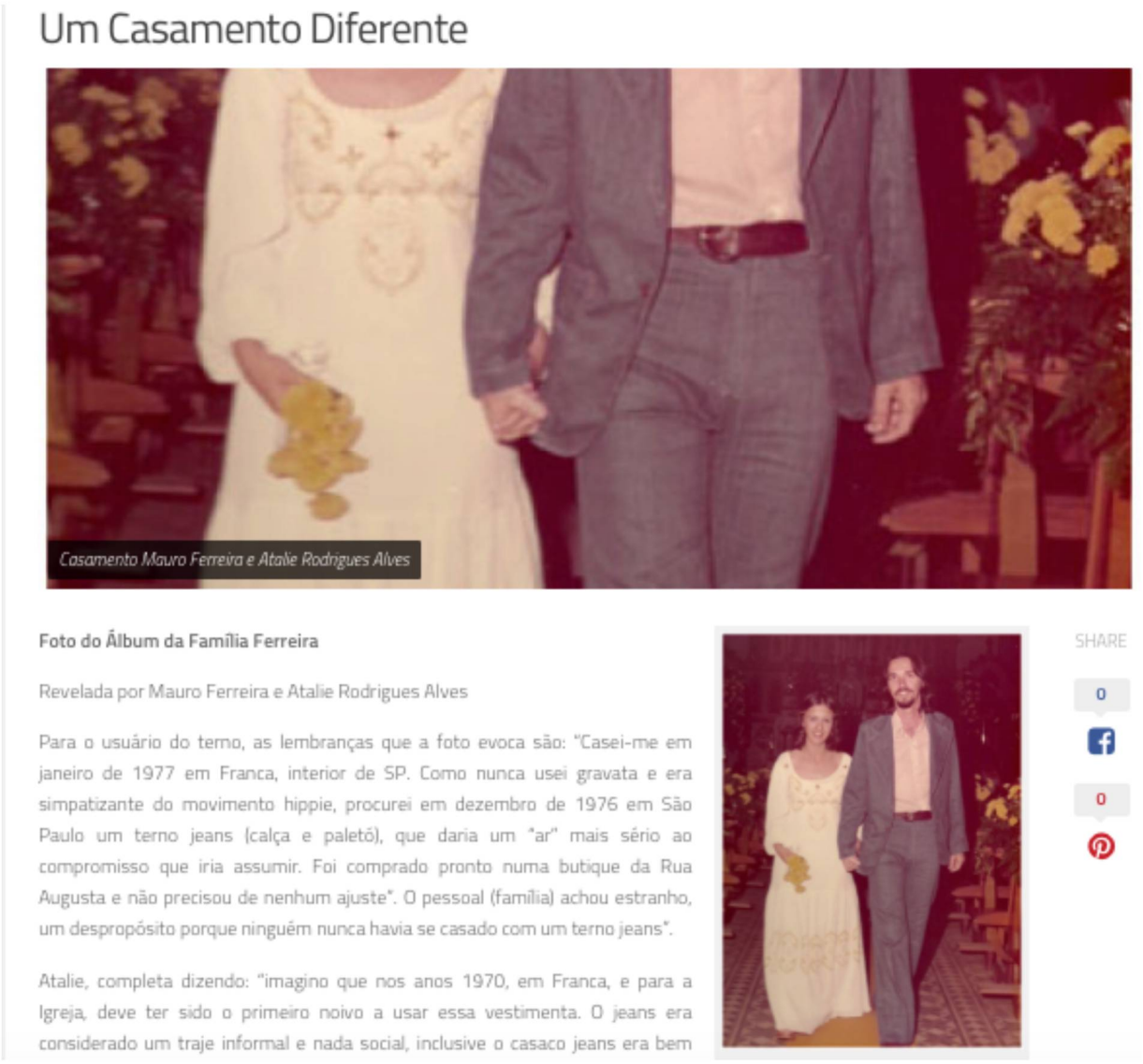


Figura 14: A história "Um Casamento Diferente" e a fotografia do casal Mauro Ferreira e Atalie Rodrigues Alves em sua cerimônia de casamento (captura digital, editada). Fonte: MIMo, 2019.

Assim como essas três "histórias desveladas", todas as histórias da exposição "Momentos Inesquecíveis" articulam as fotografias de família com as narrativas pessoais e com narrativas da história da moda de cada época (MIMo. Momentos Inesquecíveis, s/d). Nelas, pode-se encontrar, por exemplo, informações sobre como era a vida em uma determinada cidade, aspectos de

religiões e costumes que influenciaram as roupas e a moda, assim como valores e culturas relacionadas a prescrições de uso.

No item a seguir, discuto o conceito que adotei para definir o que entendo por exposição. E, para compreender as escolhas envolvidas na seleção e arranjo das fotografias de família do Acervo "Imagens Fotográficas" com depoimentos e textos técnicos nas "histórias desveladas", parto da definição da curadoria e da expografia – procedimentos que sustentam a criação de uma exposição – a fim de reconstruir a exposição "Momentos Inesquecíveis" e discutir como foi montada, com quais documentos e como é exibida no *website* do MIMo.

2.1 (RE)CONSTRUINDO EXPOSIÇÕES

Os museus configuram sua atuação por meio de atividades como a preservação, a pesquisa e a divulgação em exposições e atividades educativas. Esta visão profissional, presente nas definições do Conselho Internacional de Museus (ICOM), é amplamente difundida e apropriada por instituições e profissionais de diferentes localidades (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013).

Apoiando-me nas premissas dos historiadores Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses (1994,1998, 2013) e Francisco Régis Lopes Ramos (2004), amplio o entendimento do museu como um espaço de construção, transmissão e legitimação de conhecimento sobre determinado tema. Enquanto espaços de mediação e transmissão de informação, os museus funcionam como um sistema complexo de estratégias narrativas, objetos, espaços, textos e imagens. Deste sistema, destaco as exposições como um espaço do museu projetado para a difusão do conhecimento.

Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses (1998) defende que uma exposição é um enunciado sobre certos problemas humanos, desenvolvido com o suporte das coisas materiais. Em diálogo com estas ideias, Ramos (2004) compreende que "qualquer exposição é, necessariamente, um ato comunicativo" e os museus são, por sua vez, instituições argumentativas que educam por meio das exposições. Segundo Ramos, o objetivo dos museus e instituições culturais não é promover a celebração de personagens ou uma classificação enciclopédica da natureza, mas sim, buscar uma reflexão crítica.

A ideia explícita no trabalho de Ramos (2004), alinhada aos princípios da Nova Museologia, é de que os museus não devem somente propagar a postura de contemplação e de uma suposta neutralidade científica, mas devem proporcionar a reflexão crítica. Ramos (2004) entende que a discussão das estratégias argumentativas dos museus perpassa o debate sobre os modelos de "museu-templo" e o "museu-fórum", ideias de Duncan Cameron (1971) desenvolvidas a partir dos anos 1970 e popularizadas nas discussões sobre os museus. A base da perspectiva do "museu-templo" é a universalização das narrativas, a objetividade e a amostra estruturada da realidade. Por sua vez, o "museu-fórum" tem como princípio promover a experimentação e o debate. Este último é o conceito ligado aos museus modernos e é a noção mais difundida atualmente (KERSTEN; BONIN, 2007). Deste modo, o museu "[...] coloca-se, então, como o lugar onde os objetos são expostos para compor um argumento crítico" (RAMOS, 2004, p. 20).

Toda exposição é realizada para transmitir ideias para alguém, a quem se convencionou chamar, no caso dos museus, de público visitante. Na publicação do Instituto Brasileiro de Museus (INSTITUTO, 2017), voltada à formação de profissionais na construção de exposições, também se destaca a relação entre museus e público. Segundo suas recomendações, a plena realização de uma exposição se dá por meio dessa relação:

> Uma exposição se realiza no encontro entre sujeito (visitante) e objeto (conjunto expositivo), ou, numa concepção mais abrangente e atual, entre a sociedade e seu patrimônio. Embora seja bem possível criar exposições que não utilizam objetos materiais – apenas sons, imagens, luzes – haverá, no entanto, sempre um sujeito para quem essa exposição foi criada e que sem o qual ela não terá razão de existir (INSTITUTO, 2017, p. 8).

Portanto, para transmitir ideias, as equipes dos museus assumem um argumento e o elaboram de modo a construir uma narrativa para exposição, mediada pela expografia, artefatos e dispositivos narrativos. A criação de uma exposição também conta com um projeto curatorial, que estará relacionado ao tema, ao projeto expográfico, a seleção dos objetos que criarão a narrativa expositiva, a seleção do espaço, o material de divulgação, entre outros aspectos.

Para definir a curadoria e o trabalho de um/a curador/a, baseio-me na publicação de Lisette Lagnado (2015). A partir de uma revisão sobre a área da

curadoria no Brasil, a autora coloca que o termo curadoria começou a circular recentemente no país, no início dos anos 1980, e tem recebido maior atenção desde então. Destaca que a reputação de um/a curador/a no Brasil tem se vinculado com maior evidência a sua atuação em exposições de artes visuais em detrimento das exposições históricas (LAGNADO, 2015). Esta constatação contribui para explicar, em partes, a lacuna na bibliografia sobre curadoria de exposições de Moda no Brasil.

Seguindo suas argumentações, a curadoria é, de modo resumido, "[...] um enunciado ancorado em uma ramificação de empenhos de diversas ordens: artísticas, econômicas, sociais, éticas e políticas" (LAGNADO, 2015, p. 89). Neste sentido, me alinho a seu raciocínio e compreendo que a curadoria é realizada de forma a alinhar as disputas ideológicas e as restrições de recursos financeiros, as limitações como o espaço expositivo disponível e sua estrutura, o empréstimo de obras e de documentos para compor as mostras, o tempo de duração, assim como a definição do público visitante e das atividades educativas, entre outros aspectos que conduzem a sua viabilização e que são, em grande parte, limitados pelo orçamento disponível. Um exemplo disso é o caso da limitação de recursos disponíveis na instituição onde se realizará a exposição, quando a pessoa responsável pela curadoria poderá também ser responsável por pesquisar sobre a biografia de artistas, preparar materiais de divulgação e de ação educativa (LAGNADO, 2015).

As atribuições do trabalho de curadoria podem ser sintetizadas da seguinte maneira:

> [...] o escopo de competências básicas atribuídas à curadoria deriva das metodologias de pesquisa: investigar acervos públicos e privados, conhecer a história da instituição-sede (esse panorama pode implicar desdobramentos de cunho antropológico e social do bairro em que está localizado, da cidade e da população local, da arquitetura do prédio etc.), saber elaborar uma lista com fichas técnicas padronizadas dentro de critérios museológicos, localizar obras raras ou menos conhecidas, prever substituições em caso de impossibilidade de empréstimo, atender assessores de imprensa e outras tantas demandas. (LAGNADO, 2015, p. 89-90).

Para analisar a curadoria e expografia da exposição "Momentos Inesquecíveis", me ative a algumas das tarefas atribuídas à curadoria mais próxima do espaço expositivo (neste caso um ambiente digital e *online*), à

seleção de documentos que compõem a mostra e à construção dos argumentos e de sua apresentação. O estudo também implicou a identificação das pessoas que dela participaram, o modo como o museu funciona, se houve patrocínio, etc. Para fazer a análise, tinha em mente compreender como a curadoria desta mostra procurou configurar "espaços de leitura" (LAGNADO, 2015) sobre os modos de vestir e de viver no Brasil. E, junto da análise da curadoria, estabeleci a análise de seu projeto expográfico, visto que a seleção e organização dos artefatos que compõem uma exposição corroboram para a materialização da narrativa expográfica.

Segundo o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), podemos compreender que um projeto expográfico é o projeto da exposição. E este projeto se orienta pelo fato de que "[...] em uma exposição, é necessário fazer escolhas, não é possível mostrar tudo sobre as propostas, os objetos e as ideias" (INSTITUTO, 2017, p.13).

> [...] Uma exposição se baseia na escolha e na apresentação de objetos que possam sustentar uma narrativa sobre um assunto determinado. As seleções e definições apontam as ideias e imagens desejadas e estabelecem, pelos sentidos, diálogos com o público (INSTITUTO, 2017, p. 8).

A recomendação do IBRAM é clara e se direciona à formação e à capacitação de profissionais que atuam nos museus brasileiros. Seu caráter didático torna necessária uma discussão sobre o modo como essas escolhas são feitas. Começo pela noção de Meneses (2013) quando conceitua que as exposições realizadas pelos museus e nos museus são eventos que articulam convenções visuais e espaciais na organização de objetos com a finalidade de produzir um sentido e comunicar mensagens.

A partir do trabalho das antropólogas Márcia Kersten e Ana Maria Bonin (2007), compreendo que essas convenções visuais e espaciais constituem a narrativa das exposições, denominada narrativa expográfica. Isso significa que uma exposição comunicará mensagens sobre o assunto tratado por meio da seleção dos artefatos que serão exibidos, sua disposição no ambiente expositivo, o uso de materiais de apoio, o modo como se dá a circulação dos visitantes no espaço expositivo, entre outros aspectos. O conjunto de

convenções e escolhas engloba a curadoria e o projeto expográfico, e tem como base a abordagem conceitual da instituição museal.

Cabe ainda ressaltar que o projeto expográfico materializa as escolhas da(s) pessoa(s) que faz(em) a curadoria, cuja intenção é transmitir uma determinada mensagem, e está ligada às suas visões de mundo (KERSTEN; BONIN, 2007).

Outra questão que se conecta a este entendimento é o fato de os artefatos terem sido deslocados dos seus contextos de circulação para circular nos museus. Kersten e Bonin (2007), em seu trabalho sobre museus de antropologia e etnologia, destacam este aspecto devido à relação que há entre os procedimentos de coleta, arquivamento, exibição e os significados atribuídos aos objetos pelos museus.

Os museus são instituições ocidentais que se formaram a partir do imperialismo e do colonialismo. Portanto, os objetos que estão nos museus "contam a história do contato entre culturas que estão indissoluvelmente ligadas; [e] são também parte do sistema ocidental" (KERSTEN e BONIN, 2007, p. 122-123). A “aura” dos museus exerce um poder simbólico sobre os artefatos que, ao serem expostos, serão percebidos de modo distinto ao que seriam se estivessem em seus contextos originais. Essas questões não são visíveis ao público do museu, pois a própria linguagem museográfica atribui uma "aura" aos objetos, que lhes transforma em objetos estéticos.

> Objetos de outros que foram apropriados, retirados de seu contexto original, de seu tempo, espaço e significado observados num outro contexto de tempo, espaço e significado. Ao serem recontextualizados num museu, esses objetos podem exercer certo poder sobre quem os observa – poder dado também pelo próprio museu, como espaço que *sacraliza* objetos, redefinindo-os simbolicamente. Assim, os museus inserem objetos de uma cultura que é constantemente reinventada e que adquire novos significados a cada exposição. Os objetos ali expostos são símbolos e signos, promovem novas significações, que nem sempre correspondem às originais. Ao se selecionar o que será considerado de relevância cultural, objetos-símbolos de diferentes tradições culturais serão "reconstruídos" narrativamente a partir de fragmentos. Além disso, a linguagem museográfica segue uma lógica de compreensão do tempo e do espaço que tenta recuperar um passado idealizado, coerente e harmônico. (KERSTEN; BONIN, 2007, p.120 -121).

Nesse sentido, as autoras fazem uma crítica à linguagem museográfica, que segue uma “lógica de compreensão do tempo e do espaço” que considera

o passado como um processo homogêneo, coerente, harmônico, expresso nas narrativas construídas nas exposições. " Essa narrativa é usada simbolicamente para que pessoas se identifiquem com os objetos ali expostos e os considerem dignos de serem protegidos e preservados" (KERSTEN; BONIN, 2007, p. 121). Tal prática corrobora ainda com uma estratégia de controle do significado por meio de uma narrativa que expressa, dentre as representações possíveis, a representação adequada daquele grupo ou cultura específicos.

Concordo com elas que nos museus o poder de estabelecer os sentidos e significados sobre os artefatos e as identidades dos grupos e culturas de onde foram retirados está, em parte, nas mãos das pessoas que produzem as exposições. Elas fazem a mediação entre os diversos agentes envolvidos, os que produziram os objetos, os que coletaram e selecionaram para exibir e aqueles que irão observá-los.

Sendo assim, para responder à questão "Quem deve controlar a significação do significado dos outros?", Kersten e Bonin (2007) propõem o desenvolvimento de práticas museais que proporcionem um ambiente para experimentações e debates. Assim como Ramos (2004), Kersten e Bonin (2007) se alinham às proposições de Duncan Cameron (1971) sobre o "museu-fórum", de modo que suas exposições propiciem diversas formas de representação de objetos, pessoas, grupos e culturas, eliminando a existência da narrativa única ditada pela equipe do museu.

Inspirada no trabalho de Igor Kopytoff (2008), entendo que o deslocamento dos artefatos para os museus caracteriza uma nova fase em sua trajetória biográfica, sujeita a ressignificações e revalorizações. As ideias de Meneses (1994) contribuem para avaliarmos esta nova etapa das trajetórias biográficas dos objetos no museu. Neste ambiente supostamente desacionamos alguns âmbitos de uso que conhecemos dos objetos, por estarem em um espaço diferente do usual.

Para compreender como nossa percepção dos objetos nos museus é diferente, proponho a noção do "enquadramento" desenvolvida pelo antropólogo Daniel Miller (2013). A partir das ideias de Erving Goffman e Ernst Gombrich, Miller (2013) desenvolve a noção de como o contexto influencia a nossa percepção e o modo como nos relacionamos com as coisas e com as pessoas.

Segundo Miller (2013), nosso comportamento é influenciado e enquadrado pelo que vemos e onde vemos, mesmo que as coisas estejam invisíveis.

> [...] o sociólogo Ervin Goffman argumentava que grande parte do nosso comportamento é sugerido por expectativas determinadas pelos quadros que constituem o contexto da ação. [...] O ponto importante, aqui, é que as deixas que nos dizem como interpretar os comportamentos em geral são inconscientes. Elas podem estar no lugar onde se situa a ação ou nas roupas usadas [...] Trata-se de uma atividade enquadrada, que determina o que é ou não o comportamento apropriado. Porém, na maior parte do tempo, nós estamos inconscientes desse quadro que nos restringe. (MILLER, 2013, p. 76-77).

Objetos e espaços formam um cenário. Este cenário, segundo Miller (2013), forma uma espécie de moldura, que faz com que nos conscientizemos do que é apropriado ou inapropriado.

> Gombrich argumentou que, quando uma moldura [de uma obra de arte] é adequada, simplesmente não a vemos, pois ela nos transmite, sem emendas, o modo como devemos ver aquilo que ela enquadra. Quando é inadequada (imagine um Ticiano emoldurado em acrílico, um Hirst numa moldura barroca), tomamos subitamente consciência de que há uma moldura. [...] Então, talvez seja a moldura, e não qualquer qualidade independentemente manifesta pela obra de arte, que evoca a resposta especial que damos a ela como arte. (MILLER, 2013, p. 77).

Sendo assim, proponho trabalhar a análise da exposição a partir do entendimento do museu como um lugar que se propõe a deslocar a trajetória dos objetos e a construir narrativas sobre as coisas, as pessoas e a vida, às vezes, até nos aguçando a curiosidade e a questionar sobre o que nos é familiar.

Tendo em mente que "[...] qualquer exposição é sempre uma leitura possível, e por isso mesmo, nunca pode assumir a condição de conhecimento acabado" (RAMOS, 2004, p. 30), procurei identificar como os artefatos e as modas são recorrentemente apresentados em mostras museais, bem como identificar abordagens, temas e modelos expositivos recorrentes.

2.1.1 Os museus, as exposições de Moda e a historiografia da Moda

Os museus de moda baseiam-se em tradições da História da Arte e da História dos costumes, que por sua vez guardam relações históricas com as abordagens dos museus de Antropologia e Etnologia (BUCCI, 2016; TAYLOR,

2002, 2004; STEELE, 2008). A ênfase no colecionismo de peças raras, na apresentação isolada do contexto e a valorização dos aspectos estéticos dos artefatos – observada em exposições de indumentária e Moda em muitos museus do mundo – explica-se, em partes, pela tradição dos museus ocidentais. Os estudos sobre a origem e criação das instituições museais no ocidente apontam questões sobre as mentalidades predominantes nos séculos XVI e XVII que contribuem para compreendermos as heranças que fomentaram as tradições teóricas presentes em museus e coleções de Moda.

A criação dos museus e suas práticas estiveram, até o século XX, atreladas às ideias evolucionistas, imperialistas, racistas e à concepção de "um tempo histórico que se desenrola para frente" (KERSTEN;BONIN, 2007, p.117). Nesse sentido, Kersten e Bonin (2007) enfatizam que a finalidade das coleções e dos museus era servir como um "gabinete de curiosidades" nos quais os artefatos eram valorizados pela sua estética e pelo valor de objeto exótico, proveniente de uma cultura desconhecida, inferior e curiosa.

Outro ponto destacado pelas autoras diz respeito aos valores conferidos aos artefatos, primeiramente definidos por seu valor estético (século XVI) e, a partir do século XVII, com a Revolução Científica, os artefatos passaram a ser valorizados por seu valor formativo e científico. A partir do estabelecimento das bases da ciência moderna, os museus e seus acervos passaram a ser relacionados ao valor formativo e científico e a ser percebidos e admirados pelos atributos estéticos e também pelos atributos históricos. Nascem os museus modernos, a Etnologia e as novas práticas colecionistas (KERSTEN; BONIN, 2007).

Neste mesmo contexto, formaram-se as primeiras coleções de vestuário, assim como as primeiras publicações especializadas em vestuário, marcando o início da História da Indumentária (*dress history*) no Ocidente. As premissas que se constituíram nesse período formaram, por muitos anos, a base do modo como os museus configuraram suas coleções e exposições de vestuário. Deste modo, a revisão desta história contribui para explicar suas origens, os seus significados culturais e as bases teóricas que impulsionaram a criação das coleções de vestuário (*dress collections*) e a interpretação dos museus sobre as roupas e o vestir até o século XXI.

Neste sentido, destaco as contribuições da historiadora do vestuário Lou Taylor (2004) sobre as relações entre a história dos museus, da Museologia[55] e da História da Indumentária e da Moda. Segundo sua revisão bibliográfica[56], os primeiros livros especializados em vestuário datam do Renascimento e do início do período Moderno, de 1520 a 1610, e foram produzidos na Alemanha, Itália, França e Holanda. São mais de 200 coleções de gravuras (ponta-seca, água-forte e xilogravura) que apresentam registros e ilustrações do vestuário e de adornos pessoais. Elas tratavam dos estudos dos primeiros historiadores da indumentária sobre as roupas da aristocracia europeia, dos camponeses e mercadores, assim como roupas vinculadas a atividades comerciais e a profissões. Além disso, também ilustravam os relatos de comerciantes, viajantes e missionários sobre hábitos e costumes de povos distantes das terras europeias – embora deva-se ter precaução ao tomá-las como descrições reais e deva-se criticá-las como imagens/monumentos. Taylor (2004) observa que tal interesse predominante na descrição do vestuário estava alinhado às mesmas visões que impulsionaram o colecionismo de objetos curiosos e a criação dos Gabinetes de Curiosidade. Os livros apresentavam as ilustrações com poucos textos descritivos, construindo assim uma cultura visual a respeito do bárbaro, do exótico, do Outro:

> "[...] a mentalidade 'determinante' por trás dessas publicações era quádrupla: em primeiro lugar, um fascínio pelo bárbaro e 'selvagem', em segundo lugar por informações sobre os povos dos recém-descobertos cantos remotos do mundo, em terceiro lugar uma curiosidade europeia romântica pelo exótico e oriental, e finalmente um interesse nos 'hábitos' de todas as classes dos povos da Europa, tanto urbanas quanto rurais. (TAYLOR, 2004, p. 5, tradução minha)[57].

---

[55] Para uma melhor compreensão deste termo, indico a publicação "Conceitos-chave em Museologia", de Desvallées e Mairesse (2013).

[56] É importante destacar que a pesquisa de Taylor está voltada para o estudo do vestuário na Europa, EUA e exclui todas as outras regiões não estudadas, como a Ásia, a África, a Oceania, o Oriente Médio, a América Latina e o Canadá. No entanto, conforme a autora comenta, seus estudos revelaram que há um padrão de abordagem teórica.

[57] No original: "The 'determining mentality' behind these publications was four-fold: firstly, a fascination for the barbarous and 'savage', secondly a thirst for information on the peoples of the newly discovered remote corners of the world, thirdly a romantic European curiosity for the exotic and oriental, and finally an interest in the 'habits' of all classes of the peoples of Europe both urban and rural" (TAYLOR, 2004, p. 5).

Taylor (2004) relata, ainda, que na virada do século XVI para o XVII foram editadas três publicações diferentes, duas na Espanha e uma na França, que apresentavam descrições e diagramas de padrões de alfaiataria que orientavam os cortes das roupas. Outra inovação data do período entre 1650 e 1700, quando a França começou a desenvolver as pranchas de moda (*fashion plates)*[58], que serviam para divulgar o lançamento de novos estilos para um público elitista. Esta tradição influenciou diversas publicações em inúmeros países e seu uso perdurou até 1950. Vale ressaltar que o modo como essas ilustrações eram usadas era descontextualizado e servia, conforme pontua Maria do Carmo Rainho (2018, p. 31), para "atestar o uso de uma roupa ou a adoção de um estilo".

Outra prática que se popularizou durante o século XVIII e perdurou até o início do XIX era a publicação de livros que se propunham a registrar a indumentária e outros artefatos da Grécia, Roma e Egito antigo. Estas publicações fomentavam o interesse no valor artístico e no valor de antiguidade, e foram usadas para embasar projetos arquitetônicos, performances teatrais, esculturas e pinturas histórica; muitas delas associadas aos valores da Revolução Francesa.

Entre 1760 e 1840, com o incentivo à compra de livros na Grã-Bretanha, os livros começaram a ter ilustrações coloridas, com gravuras em cobre, com novas técnicas de água-tinta e litografia. O uso de ilustrações coloridas perdurou ao longo do século XIX e elas eram o foco principal dos livros, mantendo-se a prática de textos resumidos do século XVI. Poucos livros apresentavam o interesse na função e significado das roupas e traziam abordagens superficiais (TAYLOR, 2004). Neste período também foi lançada a primeira revista mensal – "*The Repository of Arts, Literature, Commerce, Manufactures, Fashions and Politics"* – publicada em 1796 na Bavária (Alemanha), por Antoine François Rudolf Ackerman. Ela teve 40 volumes impressos e continha pranchas de moda (*fashion plates*) de Paris feitas em litografia, informações sobre *design* de interiores, arquitetura, amostras de tecidos e endereços de lojas onde poderiam ser comprados os produtos. Cabe lembrar que este período foi marcado pela

---

[58] Termo usado para definir as ilustrações de moda que eram publicadas em livros e revistas femininas francesas de moda (BONADIO, 2017).

baixa taxa de alfabetização, o que denuncia que as publicações de moda eram destinadas à elite europeia.

No começo do século XIX os livros eram mais populares, com ilustrações coloridas e apresentavam temas como romances medievais, moda, viagens e humor. Neste contexto, os livros de vestuário (*costume books*) eram impressões ricas, "com ilustrações grandes, detalhadas, quase sempre delicadamente desenhadas e coloridas" (TAYLOR, 2004, p. 13, tradução minha)[59]. Seus conteúdos apresentavam imagens e textos conflitantes, ora retratando e admirando o olhar do "Outro", ora oferecendo exemplos claramente preconceituosos e imperialistas. Para a autora, esses livros desenvolveram e disseminaram uma visão europeia sobre o "Outro" oriental e refletiam "[...] um conjunto daquilo que Perrin Stein astutamente define como 'mentalidades determinantes', que refletem os entusiasmos e preconceitos culturais de seus períodos específicos" (TAYLOR, 2004, p.15, tradução minha)[60].

A continuação da tradição descritiva e enciclopédica das publicações de História da Indumentária (*dress history*) no século XIX deveu-se, em parte, pelo fato de ter se difundido, na Europa, desde 1830, por meio de livros mais baratos e pequenos. Sua grande difusão e seu consumo pela classe burguesa, em especial pelas mulheres, indicam também, segundo Taylor (2004), o crescimento de interesse pelo tema. A outra questão que a autora relaciona à continuidade da "veia descritiva" diz respeito ao fato de mulheres terem começado a escrever livros sobre a história e a moda do vestuário.

As publicações francesas e britânicas do século XIX, e que sobreviveram ao tempo, "eram cegas à complexidade dos significados culturais e às variações de padrões de consumo relacionados à moda e às roupas" (TAYLOR, 2004, p. 39, tradução minha). A época dos livros luxuosos e das grandes enciclopédias acabou, mas suas abordagens sobrevivem na contemporaneidade, assim como a publicação de livros de moda e vestuário baratos e populares.

---

[59] No original: "The costume books are elegant, sophisticated, informative and charming. The large folio-size images they provide are detailed and nearly always delicately drawn and coloured" (TAYLOR, 2004, p. 13).

[60] No original: "[…] the motivations behind the production of these costume books reflect a set of what Perrin Stein astutely defines as 'determining mentalities', which reflect the cultural enthusiasms and prejudices of their specific periods" (TAYLOR, 2004, p. 15).

Assim como os estudos do vestuário, as concepções vigentes sobre as práticas dos museus sofreram várias transformações no século XX. O antropólogo Franz Boas (apud KERSTEN; BONIN, 2007), por exemplo, estabeleceu críticas à perspectiva evolucionista, adotada pelos museus tradicionais, em especial no arranjo de suas coleções. A partir de seu trabalho a respeito do conceito de raça e cultura, novas formas de se pensar os museus foram fomentadas. Dito de modo sucinto, "seu objetivo era usar a antropologia para libertar a mente humana dos padrões tradicionais de pensamento, ao confrontar o público com diferentes e coerentes modos de vida" (KERSTEN; BONIN, 2007, p.120).

As transformações mais profundas na concepção dos museus e suas práticas se consolidaram na década de 1980, quando "a concepção da instituição museu é alterada; de instrumento de legitimação da expansão colonial, passa a representar alteridades" (KERSTEN; BONIN, 2007, p.122). A partir desse momento, os museus passam a ser valorizados como local de pesquisa por antropólogos e suas coleções passam a ser tratadas segundo a ideia de que seus objetos "podem ser observados em função das relações sociais que os produziram, já que são essas relações que possibilitam o desvendamento de suas funções e de seus significados" (Gonçalves, 1995, apud KERSTEN; BONIN, 2007, p.122).

Assim como os museus, os estudos da indumentária (*dress studies*) e da Moda (*fashion studies*) também passaram por diversas mudanças desde a década de 1970, conforme destacam Lou Taylor (2004) e Alessandro Bucci (2016). Segundo Bucci (2016), foi a partir da década de 1950 que as instituições museais começaram a investir em coleções e exposições de vestuário e que as exposições de Moda se tornaram expressivas a partir de 1970[61]. Entre as décadas de 1960 e 1970, se estabeleceu a disciplina História da Indumentária na Grã-Bretanha. Baseada no estudo das representações de vestuário em pinturas históricas, estava preocupada com a cronologia e com a produção e era

---

[61] Amy de la Haye (apud BUCCI, 2016) considera a exposição "*Fashion: an Antology by Cecil Beaton*", realizada no *Victoria & Albert Museum* de outubro de 1971 a janeiro de 1972, um marco na construção de uma nova concepção para as exposições de vestuário e Moda contemporânea. A mostra apresentou uma seleção de vestuário histórico e contemporâneo e, desde então, a instituição começou a realizar mostras deste tema, inspirando a realização de exposições com esse tema em outras instituições.

apoiada pelo Conselho do Traje da Grã-Bretanha (*The Costume Society of Great Britain*).

Após a virada cultural e linguística[62], no final da década de 1970, o estudo do vestuário passou a ser realizado a partir de questões que levavam em conta as complexidades sociais. As mudanças favoreceram a compreensão dos diferentes modos como a sociedade tratava a indumentária. As modificações percebidas nas pesquisas sobre a Moda, promovidas pelos debates de profissionais da área, também resultaram em alterações na forma de exibição do vestuário nos museus.

Na década de 1980, alguns acadêmicos, também influenciados pela Nova Museologia, questionaram a perspectiva dos estudos da indumentária, ligados exclusivamente à História da Arte e, por isso, centrados nos objetos (vestuário) e na estética, muito interessados em criar linhas do tempo e datar os artefatos. Em 1997, houve uma conferência na *Gallery of Costume*[63], "*Dress in History: studies and approches*" (TAYLOR, 2002, p. 73), na cidade de Manchester (Inglaterra), que reuniu pesquisadores e curadores para discutir essas questões. Esta comunidade acadêmica manifestou o interesse em outras propostas de estudo do vestuário, chamando a atenção para abordagem das dimensões históricas, econômicas, sociais e psicológicas dos objetos e da Moda. Lou Taylor, por exemplo, propunha uma abordagem para o estudo da cultura material que não mais distanciasse a abordagem acadêmica daquela praticada por curadoras/es. Segundo Bucci (2016), essa proposta multidisciplinar foi definida como a Nova História da Moda, cujo interesse está no estudo da produção e do consumo do vestuário, baseado em perspectivas desenvolvidas nos estudos de gênero e pós-coloniais:

> [...] o reconhecimento da moda como um instrumento valioso para o estudo das camadas sociais, cognitivas e emocionais, tanto da contemporaneidade quanto do passado permitiu não só aos pesquisadores acadêmicos, mas também aos profissionais do museu

---

[62] De modo geral, a virada cultural e linguística refere-se a revoluções conceituais nas ciências humanas e sociais ocorridas entre os anos 19?50 e 1970. Segundo Stuart Hall (1997), essas mudanças não foram homogêneas e tampouco uniformes. Mas, provocaram mudanças na centralidade da linguagem e da cultura para a compreensão das práticas e processos sociais e econômicos – a partir de então vistas como constitutivas das subjetividades, instituições e práticas (HALL, 1997).

[63] Ver: <http://manchesterartgallery.org/collections/our-collections/costume/>. Acesso em 14 jun. 2019.

> examinar colaborações que eles haviam antecedente [sic] excluído. Isso em paralelo com a redescoberta de estilo de vida e da moda como parte da cultura de *commodities* não levou em conta as instituições de patrimônio cultural quando elas buscavam também definir o seu papel [...] a virada cultural nas humanidades, antecipada e alimentada pelos movimentos artísticos das décadas de 1960 e 70 que introduziram objetos comuns no espaço do museu, forneceu a base para uma crítica das instituições tradicionais e das práticas centradas em coleções. A crítica ao museu, que era uma instituição entendida como o lugar onde o verdadeiro foi conservado e transmitido às classes médias e superiores, e cujas práticas foram desenvolvidas em torno de elogios [?] das obras primas não deslegitimou como instituição patrimonial, mas, ao contrário, forneceu fundamentação teórica para uma nova compreensão do mesmo, que questionou o status epistemológico dos artefatos, modalidades de apresentação e engajamento com as comunidades. (BUCCI, 2016, 17' 41" a 19' 18").

As mudanças em relação ao preconceito de gênero no estudo da indumentária, observadas por Taylor (2004) em museus, têm suas bases no trabalho das mulheres como curadoras, iniciado de modo sério nos anos 1930. Este trabalho, com duração de 50 anos, colocou o tema da Moda e do vestuário com a devida importância nos museus. Neste sentido, ressalta Taylor (2004), a participação das mulheres como colecionadoras, conservadoras e curadoras de artefatos do vestuário, foi o que abriu espaço para que o campo da História da Indumentária e da Moda e seus artefatos fosse devidamente reconhecido pela importância cultural, política, econômica, histórica e tecnológica nos museus e academias. A autora destaca ainda que os trabalhos de curadoras, pesquisadoras e profissionais ligadas a acervos vêm construindo, desde a década de 1980, uma abordagem multidisciplinar com contribuições da História e da Economia social, dos Estudos da Cultura Material, dos Estudos de Gênero, da História da Arte, da Antropologia e da Sociologia. Tais contribuições também propiciaram a valorização do vestuário no estudo de temas como representação cultural, colecionismo, memória, identidade. No entanto, salienta Taylor (2004), há preconceito com os trabalhos de *gays* e lésbicas, que muitas vezes não são citados[64].

Outra questão relevante para o desenvolvimento do campo se deve à abertura de cursos de pós-graduação e pós-doutoramento, cujas contribuições tiveram um desenvolvimento lento. No contexto desta pesquisa, observo que a

---

[64] Cabe observar que após 2004 alguns trabalhos foram publicados sobre o tema, como, por exemplo, os do historiador de Moda, Christopher Breward.

própria criação do MIMo esteve ligada à criação e ao desenvolvimento de um programa de pós-graduação *stricto sensu*, conforme mencionado no capítulo 1.

Lou Taylor (2002) identifica duas abordagens sobressalentes no campo da História da Indumentária (*dress studies*): uma centrada no artefato (*artefact-based approach*) e a outra baseada na história social econômica, nos estudos da cultura material e nos estudos culturais. Das duas, destaco a segunda abordagem, próxima às concepções do MIMo.

A junção dos estudos baseados no objeto (*object-based studies*) com os estudos teóricos críticos (*theorical critical approaches*) abriu novas possibilidades de temas e abordagens para as exposições e os estudos da indumentária e da Moda. Neste período despontaram temas como: moda, gênero e sexualidade; Moda e Arte; a mercantilização das exposições de moda, da produção e do design de moda; a crítica à produção de exposições focadas em marcas e designers como chamarizes de público e de patrocínio; as exposições que exibem roupas de celebridades (atrizes, mulheres ricas, princesa Diana, por exemplo); a subcultura e o design de moda; a crítica ao status da moda ocidental europeia e estadunidense como referência para a moda mundial; as questões do vestuário, a identidade e o multiculturalismo; as exposições ligadas às pesquisas teóricas/acadêmicas (*critical theory*) e a combinação da teoria com as práticas curatoriais e museais.

No entanto, Taylor (2004) destaca que para se trabalhar com a junção das abordagens em exposições – da pesquisa baseada nos artefatos (*artefact research*) com as teorias críticas (*critical theory approaches*) – deve-se ter em mente que os objetos nos museus são percebidos de modo diferente quando em circulação nos museus.

> Os objetos de museu colocados em caixas de vidro se tornam tão completamente desviados de seus ambientes culturais e de consumo originais que o significado cultural "original" se torna distorcido. Após o debate sobre a relação entre museologia e cultura material desde a década de 1980, pelo menos agora este problema está sendo totalmente abordado. Gaynor Kavanagh [1996] afirma que "os objetos podem ser grandes portadores de informação, mas não da mesma forma que os documentos e ..., portanto, a 'leitura' de evidências materiais deve tomar outras formas". Essa "leitura" é ainda mais complicada pelo fato de que, quando os artefatos passam da propriedade pessoal e privada para o ambiente do museu, eles adquirem um novo caráter. Eles se tornam culturalmente empoderados

> e alterados pela "aprovação" implícita da instituição do museu de elite. (TAYLOR, 2004, p. 281, tradução minha)[65].

Assim como Taylor (2004), Meneses (1994) trata igualmente da questão. Embasando-se nas mesmas premissas, entende que os objetos, ao entrar no museu, são desacionados de seus significados correntes e passam a ser acionados por diferentes vieses e com diferentes interesses. Ambos os autores compreendem que os museus são espaços onde os objetos são organizados de modo a construir ideias que refletem a visão de mundo contemporânea:

> Os museus nunca foram coleções simples de "coisas" meramente para divertir, mas foram sempre projetados para exercer influência política, bem como para educar. [Susan] Pearce afirma que a importância dos museus reside na sua capacidade de mostrar, demonstrar, mostrar a natureza do mundo e do homem dentro dele, organizando o material coletado em padrões particulares que refletem, confirmam e projetam a visão de mundo contemporânea[66]. (TAYLOR, 2004, p. 66, tradução minha).

Enfocando o estudo das narrativas expositivas, destaco as contribuições de Valerie Steele (2008) acerca das exposições de Moda[67]. Seu trabalho contribui para refletir por que as roupas devem ser exibidas nos museus, como

---

[65] No original: "Museum objects placed in glass cases become so completely deracinated from their original cultural and consumption settings that their 'original' cultural meaning become distorted. Following debate on the relationship between museology and material culture since the mids-1980s, at least now this problem is being fully addressed. Gaynor Kavanagh states that 'objects can be tremendous bearers of information, but not in the same way as documents and… therefore the 'reading' of material evidence has to take other forms". This 'reading' is further complicated by the fact that when artefacts move from private, personal ownership into the museum environment, they take on a whole new character. They become culturally empowered and altered by the implied 'approval' of the elite museum institution (TAYLOR, 2004, p. 281).

[66] "Museums have never been simple collections of 'things' merely to amuse, but were always designed to exercise political influence as well as to educate. Pearce states that the importance of museums lay in their 'ability to display, to demonstrate, to show the nature of the world and of man within it by arranging the collected material in particular patterns which reflect, confirm and project the contemporary world view" (PEARCE, 1992, p. 55 apud TAYLOR, 2004, p. 66).

[67] Cito algumas das exposições em que trabalhou: *Shoe Obsession* (2013), *A Queer History of Fashion (2013)*, *Daphne Guinness* (2011), *Gothic: Dark Glamour* (2008), *Love & War: The Weaponized Woman* (2006), *Femme Fatale: Fashion in Fin-de-Siècle Paris (2002)*, *London Fashion* (2001), *The Corset: Fashioning the Body* (2000). Ela também é autora e coautora de diversos livros, dos quais cito como exemplo *The Black Dress* (2007), edição da Harper Collins; *Shoe Obsession (2013), A Queer History of Fashion (2013)*, *The Corset: A Cultural History* (2001), *Gothic: Dark Glamour*, estes quatro editados pela Yale University Press; e foi editora-chefe dos três volumes da *Encyclopedia of Clothing and Fashion* (2004), edição da *Charles Scribners & Sons*. As informações sobre sua biografia foram obtidas em: <http://www.fitnyc.edu/museum/about/director.php>. Acesso em; <http://yalebooks.co.uk/author_display.asp?sf1=name_exact&st1=VALERIESTEELE&DS=Valerie%20Steele>. Acesso em: 28 fev. 2017.

são exibidas e quais são as controvérsias envolvidas com o tema[68]. As investigações de Steele são fruto do trabalho como diretora e chefe de curadoria do Museu do *Fashion Institute of Technology* (FIT Museum) onde organizou mais de 20 exposições de Moda[69] e como editora do periódico "Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture". Este periódico, criado por ela em 1997, constitui uma das principais publicações teóricas dos estudos sobre moda e vestuário contemporâneo. É considerado por Lou Taylor (2004) uma publicação vanguardista, pois na época em que foi lançado estava em sintonia com as manifestações dos jovens designers das décadas de 1980 e 1990 que desafiavam as funções e significados do bom gosto e da moda comercial.

No artigo "*Museum Quality: The Rise of the Fashion Exhibition*" (2008), Steele apresenta uma síntese histórica sobre as exposições de Moda realizadas em diferentes museus ocidentais, tais como: o *Costume Institute*, o *Metropolitan Museum of New York*, o *Victoria and Albert Museum* e *The Museum of Fashion Institute of Technology*, onde trabalha.

Para Valerie Steele (2008) os tipos de abordagens adotados para a realização de uma exposição de indumentária e de Moda variam de acordo com a perspectiva temática dos museus. Do mesmo modo que Taylor (2004), Steele (2008) identifica duas abordagens teóricas que se sobressaem: a primeira diz respeito à perspectiva teórica dos museus de História e de Antropologia (ou Etnografia), nos quais o vestuário é entendido e exibido como um artefato cultural resultante de uma produção localizada histórica e geograficamente. A segunda abordagem prevalece nos museus de Arte tradicionais, nos quais a ênfase está na exibição do objeto isolado, privilegiando seus atributos estéticos e a perspectiva do especialista – e assemelha-se a objetos expostos em antiquários, segundo as autoras.

No entanto, assim como Taylor (2004), Steele (2008) também destaca que a "Nova História da Arte" (*the new art history*) está influenciando a "Nova História da Moda" ("*new" fashion history*) e está estabelecendo uma perspectiva que aborda os objetos e seus significados culturais em relação às práticas

---

[68] "Why should clothes, ultimately items of utility, be exhibited in a museum? Does that make them art?" (SMALL, 2013).

[69] O FIT Museum é um museu universitário, no entanto, sua abordagem é dirigida também ao público em geral. Fonte: <http://www.fitnyc.edu/museum/index.php>. Acesso em: 28 fev. 2017.

sociais nas quais estão inseridos. Esta perspectiva, segundo a autora, acaba por influenciar a curadoria e o design das exposições de Moda[70].

Uma contribuição destacada por Steele (2008) são as mostras realizadas por Diana Vreeland[71], cujo trabalho iniciado na década de 1980 contribuiu para que as mostras abolissem a aparência "de antiquário", recorrente nas exposições de Moda: "Apesar de suas múltiplas falhas, as exposições de Vreeland conseguiram abolir a aura de antiquário que anteriormente havia rodeado a maioria das vitrines para o vestuário[72]" (STEELE, 2008, p. 12, tradução minha). Para Steele, o trabalho de Diana Vreeland acabou constituindo um novo gênero de curadoria e design de exposições de Moda.

Paola Di Trocchio (2011) apresenta uma investigação sobre as práticas museais envolvidas na curadoria e na expografia de exposições de Moda em um museu de Belas Artes. Seu objetivo foi estudar os significados atribuídos aos protótipos de vestuário na exposição de Moda intitulada *Remaking Fashion*[73], da qual participou como curadora. Dita exposição foi realizada na Galeria Nacional de Victoria (*National Gallery of Victoria* - NGV), com exemplares de sua Coleção Internacional de Moda e Têxteis (*International Fashion and Textiles collection*). Di Trocchio versa, por meio da análise da narrativa expositiva, sobre suas interpretações dos protótipos em relação ao processo de design, curadoria de Moda e exposição no museu de Belas Artes. Dentre suas contribuições, destaco suas reflexões sobre o papel do/a curador/a como um narrador/a e o potencial da exposição de Moda como transmissora de conhecimentos. Segundo a autora, as mudanças mais significativas sobre a curadoria podem ser localizadas nos anos 1990, tal como pontua O'Neill (apud Di Trocchio, 2011). Segundo as ideias deste autor, os debates passaram a problematizar o papel do curador e de suas

---

[70] "The differences between our various exhibitions indicate how developments within the disciplines of art history, fashion studies, and museology all have an impact on the study, interpretation, and display of clothing artifacts within the museum" (STEELE, 2008, p. 26). (Tradução minha: "As diferenças entre as nossas diferentes exposições indicam como os desenvolvimentos nas disciplinas da história da arte, dos estudos de moda e na museologia têm impacto no estudo, interpretação e exibição de vestuário nos museus".)

[71] Diana Vreeland foi consultora e editora de revistas de Moda, tais como Vogue e Harper's Bazar.

[72] No original: "Despite their manifold faults, Vreeland's exhibitions succeeded in abolishing the aura of antiquarianism that had previously surrounded most costume displays" (STEELE, 2008, p. 12).

[73] Para obter mais informações sobre a exposição, acesse: <http://www.ngv.vic.gov.au/exhibition/remaking-fashion/>. Acesso em: 12 mar. 2017.

atividades, alargando as práticas curatoriais anteriores, as quais se concentravam mais nos objetos e em seus criadores.

A pesquisa de Robin Healy (2009) trata de modelos de práticas curatoriais para a Moda e se concentra nas questões sobre a exibição de roupas nos museus. Por meio da realização da curadoria de duas exposições, a pesquisadora propõe uma apropriação sobre "o ato burlesco do *stripetease* como metáfora e paródia para a crítica de roupas de moda dentro das condições do cenário museológico" (HEALY, 2009, p. 06). Nesse sentido, Healy articula as ideias sobre consumo e circulação e moda para propor novas práticas curatoriais para além dos modelos de contemplação de objetos.

O trabalho de Maria Claudia Bonadio (2014a) acerca das ações do Museu de Arte de São Paulo (MASP - SP) investiga como a formação da Seção de Costumes do MASP e a realização de outras ações, como desfiles e a produção de uma coleção de roupas no IAC, contribuíra para "a instituição de uma visualidade e uma história para a moda nacional" (2014a, p. 37). Nele, Bonadio destaca o papel dos museus como espaços de educação sobre a produção industrial, do design, da moda e do gosto.

A autora retoma o trabalho de Lou Taylor (2004), cuja argumentação procura demonstrar como instituições museais inglesas, como o *South Kensington Museum* (atual *Victoria & Albert Museum*), realizavam atividades educativas dos museus voltadas à apresentação de exemplares de objetos industriais, visando fornecer subsídios para o estudo e aprimoramento da fabricação industrial e do gosto:

> O museu [MASP], como espaço para a educação do público em geral e também dos industriais, não era exatamente uma proposta nova, pois, segundo Louise Purbrick (apud Lou Taylor, 2004) o South Kensington Museum (atualmente conhecido como Victoria & Albert Museum), já em meados do século XIX, possuía um departamento de Artes Práticas, cujas ações educativas tinham por intenção aprimorar a manufatura e investigar os princípios do gosto. O museu inglês, voltado para as artes decorativas, pretendia fornecer subsídios à indústria local por meio do estudo de artefatos produzidos em diversos períodos e, assim, fomentar o contato com a história do design e fortalecer a indústria de artefatos inglesa. Diferente do que aconteceria no MASP, um século mais tarde, não estava no escopo do museu inglês a produção e comercialização de objetos. Ainda que o MASP não fosse um museu de artes decorativas e, portanto, não possuísse um vasto acervo de objetos de design tal qual o museu inglês, com a implantação do IAC, Bardi pretendia colaborar na proposição de uma identidade nacional para o design produzido no Brasil e, assim,

> influenciar as indústrias e o gosto de público, como explica no texto de apresentação do programa do IAC escrito em parceria com Lina [...]. (BONADIO, 2014a, p. 59).

Os desfiles no museu podem ser entendidos como espaço de circulação de ideias e promoção do consumo de novas ideias estéticas, tecidos e tecnologias de produção, de estilistas e marcas, cuja associação simbólica com o espaço do museu agregam valores de status, bom gosto. O foco na valorização e fortalecimento de uma identidade nacional, naquele caso inglesa, e no MASP, brasileira, pretendia promover uma ideia de identidade para os produtos de Moda. No caso do MASP, na década de 1950, havia a intenção de se criar uma escola para costureiros e artesãos, para a produção de uma moda brasileira (BONADIO, 2014a, p.55).

Rafaela Norogrando (2015) também realizou uma tese sobre as abordagens da indumentária e da Moda por meio do estudo do estudo de caso de exposições em museus e em seus *websites* institucionais. Nela, identifica modelos expositivos utilizados nas mostras e propõe modelos que envolvam um entendimento mais amplo da roupa enquanto objeto que está vinculado ao "movimento, toque, corpo e usabilidade que induz experiências e conexões, sentimentos e identidades em uma relação de metamorfose" (NOROGRANDO, 2015, p. 06). Dentro de sua concepção, Norogrando propõe o entendimento das exposições como potentes mecanismos de ensino e divulgação de uma cultura de design, em especial nos contextos de Portugal e do Brasil.

A partir dos trabalhos de Lou Taylor (2002; 2004) e Maria Cláudia Bonadio (2017), proponho pensar que os museus de moda contribuem para a construção de visualidades e materialidades, mais diretamente conectadas com o corpo, o vestuário, as práticas do vestir e a Moda. Eles disseminam ideias vinculadas ao vestuário e à Moda. Proponho também refletir se o trabalho do MIMo segue nessa direção.

2.2 RECONSTRUINDO AS "HISTÓRIAS DESVELADAS"

Para estudar a exposição e compreender como ela apresenta e articula as fotografias de família com narrativas da vida cotidiana e da História da Moda, estabeleci um recorte temporal de 2012 a 2016. A definição deste recorte se deu

pelo fato de terem sido feitas mudanças significativas na exposição: seu título mudou, após julho de 2016, de "Histórias Desveladas" para "Momentos Inesquecíveis"; o projeto curatorial passou a apresentar uma estratégia temática para a seleção das fotografias do Acervo "Imagens Fotográficas" e a mostra passou a ser apresentada unicamente como exposição – antes desta data, ela era comunicada como um projeto, uma exposição e um dossiê. Após as alterações, apenas a palavra exposição foi mantida. No entanto, entendo que a exposição continua ligada à ideia de projeto, visto que ela é fruto de pesquisas do MIMo. Também observei mudanças no formato de apresentação das histórias até meados de 2018[74]. Para exemplificar, cito a última história publicada na mostra, intitulada "Da série Mães e Filhos"[75]. Publicada após essas mudanças, a história apresenta as fotografias e o depoimento da cedente das imagens, Erika Estela Braga, mas não apresenta o texto técnico. Nela, Erika comenta sobre as roupas que comprou e usou nas diferentes fases de sua gravidez e comentários seus sobre esse nicho de mercado de indumentária. A história também apresenta informações sobre a autoria da edição das imagens – informação que não constava nas demais histórias da mostra. Deste modo, a ruptura conceitual e curatorial indicou que as análises das histórias publicadas antes dessas modificações não poderiam ser analisadas com as mesmas categorias que as histórias publicadas após as mudanças. Sendo assim, o recorte de estudo compreende o conjunto de 18 "histórias desveladas", publicadas até maio de 2016.

Após a definição desse recorte, realizei a reconstrução da exposição para identificar seus procedimentos curatoriais, suas estratégias expositivas, bem como a narrativa da exposição, os documentos que compõem cada história e as pessoas envolvidas. Para isso, fiz uma coleta sistemática de cada "história desvelada", copiando em arquivos digitais os textos e as imagens, utilizando editores digitais. As cópias digitais arquivadas no meu computador pessoal propiciaram a sistematização dos dados coletados em um inventário e a realização de várias leituras para elaboração das análises[76].

---

[74] Os registros que fiz dos textos do *website* sobre o Acervo "Imagens Fotográficas" e sobre a exposição comprovam as alterações. As informações sobre as mudanças também foram comunicadas pela diretora do MIMo, Márcia Merlo, por correio eletrônico enviado a mim.
[75] Disponível em: <http://mimo.org.br/destaque/maes-e-filhos/>. Acesso em: 16 mai. de 2019.
[76] Apresento o inventário completo nos Apêndices 05 e 06.

Iniciei a reconstrução em março de 2015, com um primeiro modelo de protocolo de coleta (Apêndice 06). Depois revisei os inventários em junho e julho de 2016 e em abril de 2017, produzindo modificações no modelo para obter mais detalhes das histórias. O primeiro modelo de protocolo foi baseado em um estudo exploratório, tomando como base o protocolo de registro de imagens elaborado por Juarez Bergmann Filho (2016). Para fazê-lo, parti do exame de uma exposição semelhante à exposição "Momentos Inesquecíveis", a coleção "*Vintage Photos*" do blogue "*The Sartorialist*"[77]. Esta coleção é composta por fotografias enviadas por seus leitores e leitoras e apresenta comentários e registros de diferentes épocas e lugares. Este estudo serviu para criar o método para reconstruir a coleção (seus processos de criação, edição, divulgação), seus dispositivos expográficos e para o mapeamento das imagens e narrativas presentes nas postagens da coleção. Após o término do estudo[78], revisei o protocolo adotado e estabeleci o modelo para fazer a coleta das histórias da exposição "Momentos Inesquecíveis". Nesta fase da pesquisa, realizei revisões assistemáticas da bibliografia sobre cultura visual, história oral e fotografia, que agregaram novos parâmetros conceituais e culminaram na revisão do protocolo e criação do modelo final – apresentado na tabela 2.

Depois de coletar as 18 histórias, sistematizei os dados obtidos para identificar e categorizar os documentos que compõem cada "história desvelada" e mapear as pessoas envolvidas. Essas informações contribuíram para a reconstrução dos procedimentos curatoriais, das estratégias expositivas e da narrativa da exposição. Embora apresente esses três aspectos separadamente para proporcionar um melhor entendimento, compreendo que eles estão inter-relacionados e que constituem os dispositivos para compor a mensagem

---

[77] O blogue criado pelo fotógrafo de moda Scott Schumann é composto por fotografias e textos de sua autoria resultantes de suas observações sobre o modo de vestir das pessoas, em ruas de diferentes cidades e países. No entanto, a coleção *Vintage Photos* é diferente das demais postagens porque é formada por fotografias de álbuns de família.

[78] Os resultados foram apresentados no 3º Congresso Internacional de Memória, Design e Moda (2016) e publicado nos ANAIS do evento em formato de artigo intitulado de "A (Re)construção da Criação de uma coleção digital de fotografias: motivações e diálogos". Também foi apresentado na 7ª Semana Integrada de Ensino, Pesquisa e Extensão, da Universidade Federal do Paraná. A referência desta apresentação é: CORRÊA, Ronaldo de Oliveira; VÖRÖS, Anna Lucia da Silva Araujo; VILLANOVA, Camila. **Memórias, modas e fotografias**: exercício com um blog de moda. 7ª Semana Integrada de Ensino, Pesquisa e Extensão, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

transmitida por meio da exposição. Observo também que junto do inventário me apoiei nas entrevistas para reconstruir a mostra e os procedimentos de curadoria e expografia adotados.

PROTOCOLO DE REGISTRO _" histórias desveladas" Exposição "Momentos Inesquecíveis"	Acervo "Imagens Fotográficas"	MIMo
0 (nº história)	número criado para informar a história sem usar o título.
Título principal	indica o tema da história e oferece uma chave para sua leitura.
Data da postagem	pode indicar a periodicidade da exposição e pistas sobre as motivações dos temas apresentados, como a relação com o calendário de eventos do MIMo e com o contexto do Brasil, da situação política, do calendário social (ex.: dia das mães, mês das noivas), etc.
Data vinculada no link	esta data indicou uma ação no dia 16/09/2014 que modificou a data de várias postagens. Suponho que ela esteja relacionada à mudança do programador do *website* do MIMo, ocorrida em 2015.
Origem da foto	informa sobre a família que cedeu as fotografias para o Acervo "Imagens Fotográficas". Possibilita a realização da pesquisa sobre identidade, cidade de origem, profissão, etc. e sobre o contexto histórico, cultural e geográfico da história narrada.
Depoente	informa o nome da pessoa que narrou a história da fotografia cedida. Possibilita a realização da pesquisa sobre sua identidade, cidade de origem, profissão, etc. e sobre o contexto histórico, cultural e geográfico da história narrada.
Relação afetiva ou familiar c/a (s) foto(s):	informa sobre a relação afetiva entre as pessoas que cederam as fotografias e as pessoas que narraram sua história.
Organização	informa se houve algum procedimento de organização das fotografias e dos depoimentos e identifica o nome da pessoa que o fez.
Título do texto técnico	pode indicar o tema enfatizado e a perspectiva teórica da análise realizada

Autor (a) da análise[79]	identifica a identidade da/o especialista. Possibilita a realização da pesquisa sobre o contexto histórico, cultural e geográfico da análise.
Vínculo com o MIMo	indica a relação da/o especialista com o MIMo e sua atuação no museu.
Profissão	pode indicar dados sobre o repertório e a perspectiva teórica adotada pela/o especialista.
Descrição/título da cena:	pode fornecer mais dados sobre o tema enfatizado e a perspectiva teórica da análise realizada.
Palavras-chave	indicam quais são os temas que se sobressaem nos textos da/o depoente e da/o especialista.
Nº de fotos	indica o número de fotografias expostas na história.
Nº imagens de apoio	indica se foi utilizada alguma imagem para compor o texto técnico de análise, e/ou para ilustrá-lo. Algumas perguntas que podem ser feitas a respeito dessa imagem: qual sua procedência? Estão no Google? Do que retratam? Quem fez a imagem? Um profissional? Amador?
Nº de textos	este dado pode indicar: - se a pessoa que cedeu o depoimento é a mesma que fez a análise; - o modo como a narrativa foi construída visualmente: se ela é contínua, com apenas um título, se marcada pela divisão por título, subtítulo, etc. Tal questão pode indicar a hierarquização da informação da/o depoente e da/o especialista. Para isso, pode-se perguntar: qual o tamanho dos textos? Qual é o número de parágrafos, palavras, caracteres? Qual é o estilo da linguagem? Está escrito em primeira ou terceira pessoa? Etc.
Nº de comentários até a data do registro	indica dados para o estudo de recepção do conteúdo.
Nome (s) do (s) arquivo(s) inserido (s) na história	ajuda a obter informações sobre a família, a data da postagem, o tema enfocado, o nome dos envolvidos, etc.
Fonte	endereço do website do MIMo onde foi publicada a história, para sua posterior recuperação.
Autor (a) registro	indica quem fez o registro, o que pode ser útil para uma conversa posterior para entender o que observou durante a coleta.

[79] Este é o termo utilizado pelo MIMo nas "histórias desveladas".

Data do registro	pode ajudar a relacionar o registro com o momento de realização da pesquisa.
Hora do registro	Pode ajudar a relacionar o registro com o momento de realização da pesquisa.
Observações	Campo para anotar informações que não cabem nos outros campos, mas que são úteis para a pesquisa.
Hiperlinks associados às imagens da postagem	Esse link pode ajudar a descobrir informações sobre a data, título, abordagem e temas da história desvelada.
Referências citadas no texto técnico de análise: – As referências indicam a perspectiva teórica da/o especialista e seu campo de estudo: Moda, História, etc. – Contribuem para mapear as bibliografias utilizadas e estabelecer relações com a historiografia da Moda.	
Registro da história tal como disposto no *website*. Procedimentos: a) copiar do *website* a formatação como aparece na página: existe diferença entre o que está em negrito, em itálico, sem itálico – pode denotar diferença de hierarquia da informação; b) copiar os comentários, para registro e posterior consulta. c) para manter a formatação do protocolo e facilitar a leitura, padronizar o texto para a fonte Arial 12 – exceto o título principal e o título da análise d) formatar o alinhamento do texto para justificado	

Tabela 1: Modelo do protocolo de registro elaborado para registrar as histórias que compõem a exposição "Momentos Inesquecíveis". Fonte: A autora, 2016.

A primeira organização das informações obtidas com os inventários foi um levantamento quantitativo do conjunto das 18 histórias. Este levantamento reúne o número dos documentos presentes na mostra e o número das pessoas envolvidas – as que cederam as fotografias e depoimentos, e as que analisaram as histórias (tabela 3). Ele contribuiu para verificar alguns aspectos: o número de fotografias e imagens de apoio varia entre as histórias; a maioria de imagens são fotográficas (70); e houve uma repetição na participação de especialistas.

DADO	QUANTIDADE	DESCRIÇÃO
Histórias desveladas	18	as histórias que compõem a exposição
Fotografias "desveladas"	70	fotografias do *Acervo de Imagens Fotográficas* que compõem a exposição
Imagens de apoio	16	imagem utilizada para compor o texto de análise e/ou para ilustrá-lo
Textos	36	depoimentos e textos das/os especialistas
Cedentes	18	pessoas que narraram sobre as histórias registradas nas fotografias cedidas para o MIMo
Especialistas	10	pesquisadores/as da História da Moda que analisaram a(s) fotografia(s) e a(s) história(s) narrada(s)

Tabela 2: Levantamento quantitativo das "histórias desveladas" do MIMo. Fonte: A autora, 2017.

A partir desse levantamento, identifiquei as pessoas envolvidas em uma lista, realizei um mapeamento das datas e locais dos eventos fotografados e fiz um esquema inicial dos temas presentes nas "histórias desveladas" (figuras 15, 16, 17).

A organização das informações sobre a origem familiar das fotografias (nome das famílias), nome das pessoas que cederam as fotografias e depoimentos, bem como o nome das/os autoras/es dos textos técnicos, propiciou a elaboração das relações existentes entre colaboradoras e colaboradores. Na figura 15 apresento a lista que organiza quem foram as pessoas envolvidas em cada história, seguindo a ordem de apresentação na exposição e a mesma numeração utilizada no inventário.

HISTÓRIA DESVELADA nº	CEDENTES	ESPECIALISTAS	FORMAÇÃO ESPECIALISTAS
1	Maria de Lourdes C. Magalhães	Luciana Andrzejewski	graduada em História e em Design de Moda, especialista em produção de moda, mestre em História Social (UNIRIO), professora.
2	José Henrique Penna	Luciana Andrzejewski	--------
3	Marlene Castro Bravo	Genny Abdelmalack	historiadora, mestre em Artes (USP), pesquisadora ligada ao MIMo, professora.
4	Luciane de Morais	Genny Abdelmalack	--------
5	Mauro e Atalie Ferreira	Genny Abdelmalack	--------
6	Cristiane Mesquita	Genny Abdelmalack	--------
7	Maria e Zé Merlo	Márcia Merlo	graduada em História, mestre e doutora em Ciências Sociais (PUC-SP), diretora do MIMo, coordenadora do projeto de pesquisa "Design, Memória e Cultura: experiências museológicas no meio digital", professora. (IED-SP).
8	Leonidia Rodrigues Testoni	Pedro Andrade	graduado em Design de Moda (UAM), designer de moda, assistente de estilo e figurinista. (obs.: estudante na época da elaboração da análise)
9	Família Abdelmalack	Genny Abdelmalack	--------
10	Anna Maria Rhame	Anna Vörös	graduada em Design de Produto, mestre em Design (UAM), doutoranda em Design (UTFPR), pesquisadora ligada ao MIMo, professora (UTFPR)
11	Maria Imaculada e Célio Andrade Brandão	Genny Abdelmalack	
12	Família Santos (Valéria Tessari)	Valéria Tessari	graduada em Design de Moda, mestre em Tecnologia (PPGTE- UTFPR), doutoranda em Design (UFPR), pesquisadora ligada ao MIMo e ao grupo de pesquisa Design e Cultura (UTFPR), professora.
13	Andrea Simão	Natalie R. A. F. Andrade	graduada em Desenho de Moda, mestre em Design (UAM), pesquisadora ligada ao MIMo e professora (FATEC e UNIFRAN).
14	Zenilde da Silva e Amanda Weiss	Genny Abdelmalack	--------
15	Alba Ferrante	Natalie A. F. Andrade	--------
16	Natalie A. Ferreira Andrade	Márcia Merlo	--------
17	Gabriela Poltronieri Lenzi	Gabriela Poltronieri Lenzi	graduada em Moda e Estilismo, mestre em Arte Della Moda (Accademia Italiana di Moda, Arte e Design) e doutoranda em Antropologia (Universidade de Salamanca), pesquisadora ligada ao MIMo.
18	Renata Gavioli	Mariana Abbud e Márcia Merlo	Mariana Abbud é graduanda em Design de Moda (UNIFRAN).

Obs.: As informações sobre a formação das/os especialistas se baseia em seus Currículos Lattes.

Figura 15: Lista das pessoas envolvidas na exposição "Momentos Inesquecíveis". Fonte: A autora, 2016.

A exposição teve a participação de 18 famílias e de 9 especialistas – sendo apenas um homem, o que pode ser um indicativo de uma maior presença de ou do interesse das mulheres pela Moda. Observei também que somente 8 das 18 histórias informam o nome das pessoas que fizeram a organização das fotografias e dos depoimentos. Desse grupo, identifiquei que 7 pessoas estiveram envolvidas com a análise da história que organizaram ou com a análise de outras histórias da exposição. Também foi possível verificar quais especialistas participaram mais de uma vez: na figura, utilizei cores em seus nomes para indicar o número de vezes que cada uma participou: Luciana Andrzejewski: duas vezes; Genny Abdelmalack: sete vezes; Márcia Merlo: três vezes e Natalie R. A. Ferreira Andrade: duas vezes. E uma pessoa que participou como analista também cedeu fotografias e depoimentos – como é o caso de Natalie R.A. Ferreira de Andrade.

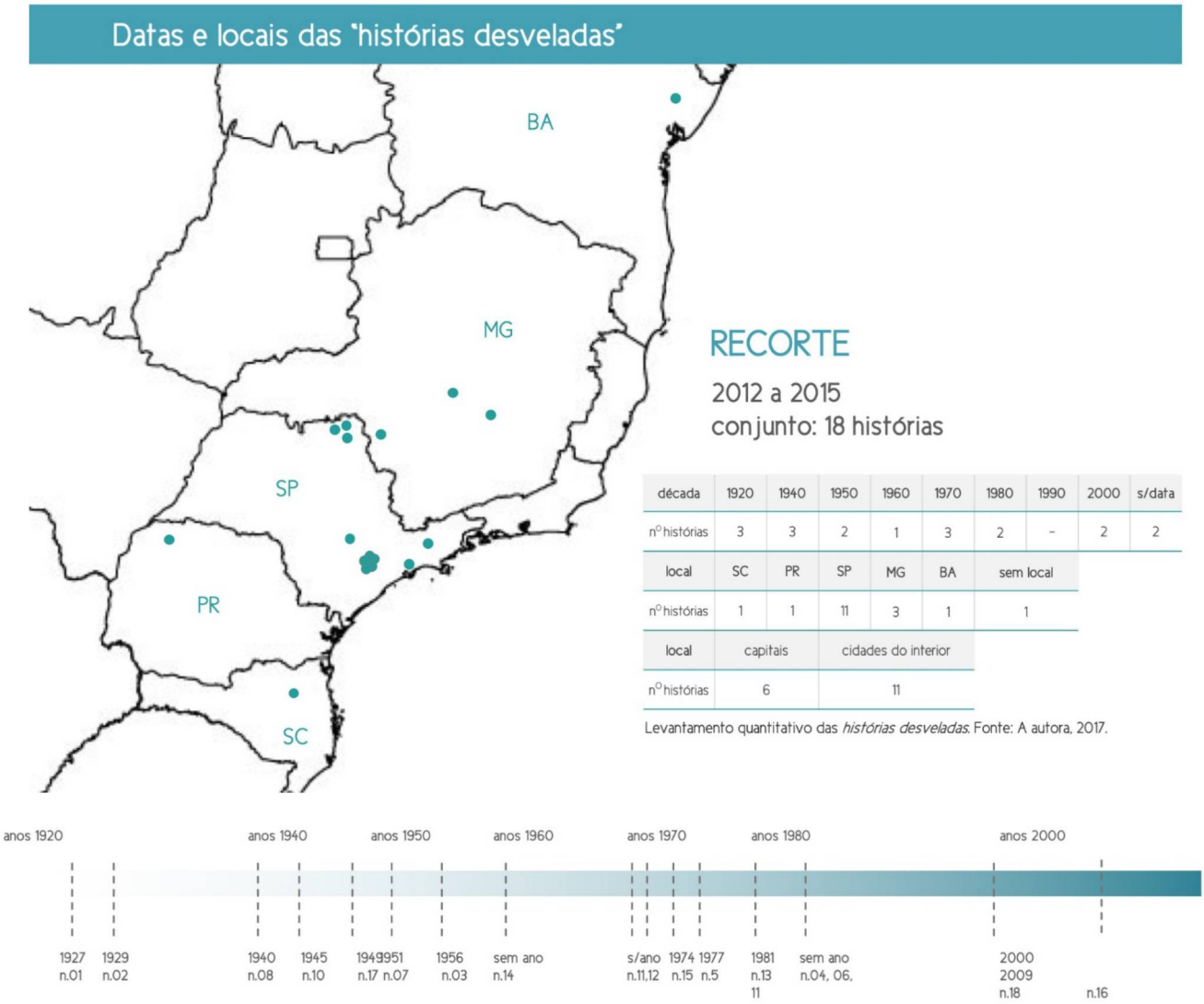
Outro dado que se sobressaiu foi a ligação familiar entre as pessoas que cederam as fotografias, os depoimentos e as que analisaram, como é o caso de quatro histórias (nº 9, 12, 15 e 17). Além disso, observou-se a ligação afetiva e/ou profissional entre cedentes e especialistas.

Entendo que esses dados são relevantes para problematizar os processos de curadoria, pois a participação dessas pessoas conduziu a seleção das fotografias, dos depoimentos e a análise desses conteúdos.

Em relação a origem geográfica dos retratos, chama a atenção o fato de 11 histórias tratarem de eventos que ocorreram em cidades do interior e as outras sete em capitais (São Paulo é a que tem mais representatividade). Pode-se notar ainda que houve uma concentração de narrativas vinculadas ao estado de São Paulo (11 histórias). As demais orbitam entre os estados da Bahia (uma), Minas Gerais (três), Paraná (uma) e Santa Catarina (uma) e uma não tem sua localização explicitada (figura 16).

A distribuição quase uniforme das histórias pela década de 1920 até os anos 2000 é mais um dado que fornece pistas sobre a curadoria e expografia da mostra (figura 16). Ao organizar os dados, constatei que há duas histórias da década de 1920,três da década de 1940, duas da década de 1950, uma da década de 1960, cinco da década de 1970, duas da década de 1980 e duas da década de 2000. Somente três décadas ficaram sem publicações, 1910, 1930 e 1990. Esta distribuição não é visível para quem visita a mostra, pois as “histórias

desveladas" aparecem na plataforma conforme a data da publicação no *website* do MIMo. Portanto, não há uma indicação de uma sucessão cronológica, mas as datas sugerem algumas perguntas: por que tem ao menos uma história para cada década? Existia uma intenção de se criar uma linha do tempo? Ou de apresentar as mudanças ao longo de um século? Estas são algumas das questões que propiciaram a análise da curadoria, da expografia e da narrativa da exposição.



década	1920	1940	1950	1960	1970	1980	1990	2000	s/data
nº histórias	3	3	2	1	3	2	-	2	2

local	SC	PR	SP	MG	BA	sem local
nº histórias	1	1	11	3	1	1

local	capitais	cidades do interior
nº histórias	6	11

Levantamento quantitativo das *histórias desveladas*. Fonte: A autora, 2017.

Figura 16: Sistematização da localização geográfica e ano dos eventos registrados nas 18 "histórias desveladas". Fonte: A autora, 2017.

O levantamento inicial dos temas foi feito a partir do estabelecimento de palavras-chave para os temas centrais das histórias, presentes nos títulos e na

síntese de seus conteúdos. Optei por usar palavras que identificassem as peças de vestuário abordadas e a ocasião retratada e computei mais de uma palavra-chave para algumas "histórias desveladas" (figura 17). Esta lista contribuiu para verificar se havia recorrências temáticas e para identificar como cada história se relacionava com o tema principal da mostra.

LEVANTAMENTO INICIAL DE TEMAS DAS "HISTÓRIAS DESVELADAS"

palavras-chave	vestido mulher	vestido noiva	vestido menina	traje noivo	traje de banho	calçado
nº histórias	2	7	1	2	1	1
palavras-chave	jeans	crochê	corte de tecido	condição econômica		
nº histórias	2	1	2	4		
palavras-chave	praia	cidade	escola	peregrinação religiosa		
nº histórias	1	4	1	1		
Palavras-chave	relação afetiva	herança	casamento e bodas	juventude	movimento *hippie*	imigração
	4	1	8	1	2	2

Figura 17: Levantamento inicial dos temas das "histórias desveladas". Fonte: A autora, 2018.

Dito de modo resumido, pude constatar que alguns dos temas identificados aparecem no texto de abertura da exposição (casamento, bodas e encontros amorosos). Neste texto, os temas são apresentados como eventos que marcaram as trajetórias de vida das pessoas, e conferem destaque à ligação afetiva com os objetos e com os modos de vestir:

> [...] *Momentos inesquecíveis* é a seleção de histórias desveladas do acervo Imagens Fotográficas, colocadas em exposição. Revela histórias ligadas ao casamento, ao noivado, às bodas, aos encontros amorosos, à gravidez, ao nascimento, ao batismo por meio das roupas e situações que marcam uma época, desvelando a memória afetiva contida nos "objetos", nos modos de vestir [...] (MIMo. Momentos Inesquecíveis, s/d, grifo no original)[80].

[80] Este texto foi copiado da página de abertura da exposição em 02 de abril de 2017.

Com base na sistematização de todos esses dados, estabeleci os critérios de seleção para a análise de três "histórias desveladas". Eles foram aplicados em sequência para se chegar no resultando final. Primeiramente verifiquei a recorrência de histórias que narram eventos localizados em cidades do interior, cuja seleção resultou em 11 histórias (nos 1; 2; 5; 11; 12; 13; 14; 16; 17; 18). Depois, eliminei desse conjunto as histórias cujos cedentes não fizeram a análise das histórias, o que resultou em nove histórias (retirei as histórias nos 12 e 17). Em seguida, retirei as histórias cujos cedentes não têm relação de parentesco ou de afetividade com as/os especialistas (resultando nas histórias nos 1; 2; 5; 11; 13; 14; 18). Por último, selecionei as histórias nos 1, 11 e 18 por serem de décadas, cidades e temas diferentes, e por representarem o começo, o meio e o fim do conjunto. O resultado foi a seleção "Outros Tempos" (1927, Vila de Divino, Divinolândia - MG), "Um passeio entre o sagrado e o profano com a Família Brandão" (1946, 1974, 1976 e 1980; Aparecida do Norte - SP) e "Uma moça feliz com um vestido de noiva incrível, em uma cidade no interior de São Paulo" (2000, Indaiatuba - SP)[81].

Para estabelecer a análise da exposição e das "histórias desveladas" realizei a categorização dos documentos que a compõe. Deste modo, pude estabelecer os procedimentos de análise de acordo com as características específicas de cada documento.

Articulo a noção de documento apresentada por Jaques Le Goff (2003), cuja proposta alarga a definição de documento como testemunho escrito e prova dos fatos – proveniente da tradição positivista (final do século XIX e início do XX) – para abranger as palavras, as imagens, os sons, os gestos, e outras formas de transmissão de informação e memória. Deste modo, considero que as fotografias de família, os depoimentos sobre os eventos retratados e os textos produzidos por especialistas ligados à História da Indumentária e da Moda são artefatos que foram recolhidos para compor o acervo do MIMo e também selecionados e tratados como documentos para compor a exposição.

---

[81] Farei referência às histórias por meio de seus títulos originais e, a seguir, as designarei pelo número do protocolo de registro. Sendo assim, denomino a história "Outros Tempos", pelo nº 1, visto que foi a 1ª história a ser exposta; a história intitulada "Um passeio entre o sagrado e o profano com a Família Brandão", pelo nº 11 e a última história "Uma moça feliz com um vestido de noiva incrível, em uma cidade no interior de São Paulo" pelo nº 18.

Le Goff (2003) adverte ainda que, a partir da revolução documental e da crítica da noção de fato histórico, estabeleceu-se que se deve levar em consideração que todo documento é um monumento. Com isso, ele atenta para o fato de que o

> [...] documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa. (LE GOFF, 2003, p. 535-536).

E, por isso, deve-se investigar suas condições de produção, transmissão e preservação: por quem foram produzidos? Com quais intenções? Como e por que foram preservados? Que ideias veiculam e para quem são transmitidas? Entre outras questões que contribuem para a análise do documento enquanto monumento.

Sendo assim, proponho a distinção dos documentos de acordo com o modo como as histórias foram construídas, registradas e divulgadas. Essa divisão se baseia na ideia de que as três fontes são documentos com características diferentes (KOSSOY, 2014a; MAUAD, 2001; QUEIROZ, 1988), sendo a fotografia um documento visual, o texto do depoimento um fragmento escrito daquilo que foi narrado e o texto histórico um documento escrito que se propôs a analisar e contextualizar os dois primeiros[82].

A pesquisa de Ana Maria Mauad (2005) sobre a análise histórica de fotografias veiculadas em revistas ilustradas reforça a noção das imagens como documentos e monumentos. Para ela, as fotografias que circularam nas revistas ilustradas "Careta" e "O Cruzeiro" entre 1900 e 1960 – publicadas na cidade do Rio de Janeiro e consumidas em várias cidades brasileiras –, produziram registros imagéticos da época e, ao mesmo tempo, representações visuais da cidade, de seus habitantes e de comportamentos, mediadas por interesses das classes dominantes (MAUAD, 2005). Neste sentido, a autora articula o conceito de documento/monumento, proposto por Le Goff (2003), e propõe os pares imagem/documento e imagem/monumento. O mesmo serve para problematizar

---

[82] Vale observar que não considerei os comentários feitos pelos visitantes do museu, pois eles abrem questões sobre a recepção do conteúdo, que não é o foco da análise.

as condições de produção dos depoimentos e dos textos técnicos. No caso dos depoimentos, o que se lembra está vinculado ao que se está vivendo no presente, e à situação do momento da rememoração, neste caso com uma intenção explícita de descrever e explicar o conteúdo registrado nas fotografias, ou seja, o local, o evento, as pessoas e os artefatos, sentimentos, etc. (LOWENTHAL, 1998). No caso dos textos técnicos, elaborados pelas/os especialistas mediante uma pesquisa com o objetivo de relacionar as fotografias e os depoimentos e constituir narrativas específicas que apoiam a narrativa da exposição.

Utilizei duas categorias gerais, imagem e textos, subdivididas em: a) imagens: as fotografias de família, os croquis e as imagens de divulgação[83]. Estas imagens diferem principalmente entre si pelo tipo de técnica e tecnologia de produção, pelo agente da produção (profissionais ou amadoras/es) e meios de circulação; b) os depoimentos escritos, que são os textos constituídos pelas narrativas da/os cedentes das fotografias sobre as histórias registradas nas fotografias e os textos técnicos, escritos por pesquisadoras/es com o intuito de relacionar o conteúdo da(s) fotografia(s) de família e do(s) depoimento(s) com o contexto sociocultural e histórico da produção, circulação e consumo da indumentária retratada, enfatizando o viés da História da Moda.

[83] Entendo como imagens de divulgação as fotografias que foram incluídas, a pedido das/os especialistas nos textos de análise, de modo a complementar os conteúdos escritos. Identifiquei que essas fotografias são provenientes de materiais publicitários e/ou de divulgação, tais como revistas, *websites*, etc.



Figura 18: Os três documentos que formam cada "história desvelada". Montagem realizada com fragmentos da história "Como precaver-se em um primeiro encontro, por Marcelo Testoni", disponível em: http://mimo.org.br/historias-desveladas/como-precaver-se-em-um-primeiro-encontro-por-marcelo-testoni/. Acesso em: 22 mar. 2017.

O procedimento de categorização levou à obtenção de dados que serviram para abordar a curadoria da exposição e ao modo como as fontes foram tratadas para se constituírem como documentos. Compreendo que os documentos que estão na exposição são produções culturais, mediadas pela curadoria da mostra e pelos dispositivos expográficos. Tomando os documentos como três tipos de fontes de informação, considero que existem diferentes camadas de informação que compõem as "histórias desveladas". Coube, portanto, questionar: como foram constituídas as histórias que estão sendo contadas e associadas? De que modo são explicitadas as informações contidas nas fotografias e articuladas com os depoimentos e as análises?

2.2.1 O princípio da intertextualidade

A construção do método para analisar a curadoria, a expografia e a narrativa da exposição partiu da adoção da intertextualidade como um princípio de articulação entre as fotografias, os depoimentos e os textos técnicos. Essas articulações foram analisadas no conjunto da exposição e depois em cada uma das três "histórias desveladas" selecionadas.

O método foi construído a partir das propostas metodológicas da historiadora Ana Maria Mauad (2001; 2005). Orientada por uma abordagem histórico-semiótica, Mauad propõe o estudo dos códigos de comportamento e das representações sociais a partir da intertextualidade entre imagens técnicas[84] e palavras, visto que são formas distintas de comunicação que veiculam os significados originados pela memória coletiva.

Para trabalhar com esse princípio, Mauad se apoiou nas pesquisas ligadas à psicologia da percepção e à semiótica dos sistemas não-verbais para compreender que as imagens e as palavras são formas comunicativas, autônomas, que se "entrecruzam na construção da textualidade de uma época" (MAUAD, 2001, p. 60). Por textualidade pode-se entender o conjunto de textos

---

[84] As imagens técnicas que Ana Maria Mauad coletou e analisou nesses trabalhos foram fotografias de álbuns de família e fotografias de revistas ilustradas e impressas de críticas de costumes que circulavam na cidade do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX. As palavras foram provenientes de entrevistas e depoimentos com membros das famílias e os textos escritos das revistas anteriormente citadas.

que compõem o universo de produção de sentido social, abrangendo tanto os sistemas de comunicação baseados em palavras, quanto as atitudes, os gestos e os movimentos, os objetos, as instituições, etc. (MAUAD, 1990). Para a autora, por meio do estudo da textualidade de uma época é possível se compreender os modos de ser e agir segundo seus contextos e momentos históricos.

Nesse sentido, Mauad (2001; 2005) enfatiza o entendimento do texto como um suporte de relações comunicacionais, social e culturalmente definidas. Desse modo, propõe a intertextualidade como uma estratégia de análise que favorece diálogos entre os textos verbais e não-verbais a fim de se compreender suas narrativas e seus significados em um determinado contexto cultural e histórico. Além disso, o diálogo entre as diferentes fontes (imagens, discursos, textos, músicas, mapas, desenhos, etc.) favorece o entendimento de suas limitações enquanto mídias e permite a leitura de um mesmo tema por meio de diferentes linguagens (SÔNEGO, 2010).

No caso dessa pesquisa, cada "história desvelada" é composta por textos verbais, que são os depoimentos e os textos técnicos; e por textos não-verbais, que são as fotografias de família, as imagens de divulgação e os croquis. Portanto, optei por operar a intertextualidade entre esses textos a fim de compreender os significados articulados em cada história.

Além disso, compreendo que cada "história desvelada" guarda uma relação com a exposição "Momentos Inesquecíveis", pois forma parte do conjunto que constrói a narrativa da exposição. Sendo assim, pela intertextualidade entre as 18 histórias busquei compreender como que a narrativa da exposição se constitui no conjunto e é particularizada por meio das histórias sobre a indumentária retratada.

O primeiro sinal que direcionou para a análise do conjunto foi o caráter contínuo da exposição e o modo como foi sendo construída: as histórias que a compõem foram inseridas em diferentes dias e anos, desde 2012. Assim, entendendo que a primeira história pode ter contribuído para a construção da segunda história, a segunda colaborou para terceira e assim por diante – hipótese que constituí na análise dessa história. O outro aspecto foi o estabelecimento de relações entre as histórias de uma mesma década e/ou tema, como é o caso das histórias que narram sobre os vestidos de noiva. Deste

modo, entendo que estas estratégias de edição estão ligadas aos procedimentos curatoriais da exposição.

A reconstrução das 18 histórias, baseada na intertextualidade e articulada com as informações obtidas nas entrevistas, contribuiu para delinear os procedimentos curatoriais e os dispositivos expográficos da mostra. Apresento nos itens a seguir como eles construíram a narrativa da exposição, entendida como os significados transmitidos pelas "histórias desveladas".

2.2.2 Por onde e como circulam as "histórias desveladas"

A exposição "Momentos Inesquecíveis", com suas "histórias desveladas" circula em um museu, cujas práticas e códigos podem sugerir um enquadramento para a experiência da visita. Essa experiência se dá em um museu digital e é diferente daquela construída há séculos pelos museus com seus espaços físicos. Não é necessário ir até o local do museu. Pode-se visitar a exposição a partir de qualquer aparato digital que tenha conexão com a internet e de qualquer lugar. A percepção espacial muda. O percurso expositivo muda.

A visita se dá por meio de um *website* e os enquadramentos sugeridos estão mais próximos das experiências de se visitar um *website* qualquer. E pelo tema e leiaute da exposição, a visita pode ser aproximada a visitar um blogue ou uma rede social, onde as pessoas postam fotos, relatam eventos de suas vidas e expõem seus sentimentos e ideias.

Por outro lado, alguns vestígios sinalizam conceitos e práticas museais, como o próprio título do *website*, sua aparência e seus conteúdos, que explicitam estruturas presentes nos museus, tais como os acervos, exposições, biblioteca e conselho. Outros sinais também indicam relações com as práticas expositivas: a existência de uma página com um texto de apresentação da mostra e a composição visual das "histórias desveladas".

No texto de apresentação, assinado pela curadora, são informados seu tema, a relação entre moda e memória e os procedimentos de coleta das fotografias de família. A curadoria da mostra foi realizada por Márcia Merlo, e é o primeiro dado que chama a atenção, pois há uma sobreposição de suas funções como diretora e curadora no MIMo. O outro dado que se sobressai é o

fato de a curadoria ter sido feita por uma mulher. Ressalto essas informações por dois motivos: porque Merlo é professora e pesquisadora de Moda e porque reforça a participação das mulheres como curadoras de coleções de vestuário e Moda, constatada por Lou Taylor (2004). Segundo ela, a maioria das coleções de vestuário e Moda dos museus do território europeu e estadunidense foi coletada, organizada e curada por mulheres. E, mesmo que homens tenham constituído coleções de vestuário, elas são percebidas com menor valor e relacionadas ao universo feminino.

Essa generificação das coleções é explicada por Taylor (2004) a partir da relação entre os objetos, as pessoas e suas identidades. A partir do trabalho de Susane Pearce (1992, apud TAYLOR, 2004), Taylor atribui a generificação das coleções de vestuário a fatores culturais como a associação do vestuário com as mulheres e do modo como essa associação produziu tanto a inferiorização das mulheres, quanto do vestuário e da moda:

> [...] os objetos agem como lembretes e confirmadores de nossas identidades, e provavelmente nossa ideia de nossa identidade depende mais de tais objetos do que de qualquer ideia de nós mesmos como indivíduos [então coleções] têm a capacidade de assumir uma identidade masculina e feminina: colecionar, colecionadores e objetos colecionáveis são potencialmente genereficados [...] através das associações de gênero dos objetos coletados; e através do uso generificado de coleções. (PEARCE, 1992, p. 55-59 apud TAYLOR, 2004, p. 67, tradução minha)[85].

O preconceito de gênero materializado nas coleções se explica, em partes, pelo fato de os museus terem se baseado em uma perspectiva imperialista, masculina e burguesa desde sua criação até meados do século XX. Dito de outro modo, a ótica imperialista produziu diferenciações nas coleções e acervos como, por exemplo, na forma como colecionadores/as e museus dividiam suas coleções e exposições de vestuário em etnográficas e moda euro-

---

[85] No original: "[...] objects act as reminders and confirmers of our identities, and probably our idea of our identity relies more in such objects than it does in any idea of ourselves as individuals [then collections] have the capacity to take on a male and female identity: collecting, collectors, and collectible objects are all potentially gendered [...] through the gender associations of the objects collected; and through the gendered use of collections" (PEARCE, 1992, p. 55, 59 apud TAYLOR, 2004, p. 67).

estadunidense contemporânea. As coleções etnográficas[86] foram mais valorizadas até meados do século XIX, o que contribui para explicar porque tanto colecionadores homens quanto colecionadoras mulheres e museus não tiveram interesses em construir coleções com itens do vestuário urbano e do vestuário produzido por estilistas e costureiros. A ótica masculina produziu distorções e depreciações no estudo sobre o vestuário e contribuiu para a desvalorização dos departamentos de têxteis e vestuário, por estarem associados às roupas femininas e à moda, símbolos da frivolidade feminina. A ótica burguesa, por sua vez, reforçou o status das coleções e dos museus, enfatizou a coleta de artefatos pertencentes às elites, valorizando sua participação no decurso da história. Os livros de História da Indumentária do período de 1900 a 1930 revisados por Taylor (2004), por exemplo, não mencionam a classe operária e nem a classe média.

Elizabeth Wilson (1985) também havia identificado e denunciado em 1985 o modo como os pesquisadores depreciaram o estudo do vestuário e da Moda, do mesmo modo como fizeram com os estudos da História das mulheres. A pesquisadora também considera que o estudo da Moda, entendido na época como um ramo da História da Arte, convergiu para o estudo da alta costura (*haute couture*), promovendo os costureiros à categoria de artistas e articulando uma distinção elitista entre a moda séria e a moda popular, proveniente da produção industrial em série. A análise de Norogrando e Mota (2014) sobre o inventário de exposições de Moda realizado por Horsley (2014), demonstra como a duração destas distinções continua reverberando. Nesse inventário que cobre as exibições feitas em museus desde o ano de 1971 até o ano de 2013, a preferência da narrativa expositiva por autoria, apresentando um designer ou uma designer, sobressai-se. A segunda temática mais comum é aquela baseada em apresentar a Moda por períodos cronológicos.

Voltando às informações sobre os temas presentes no texto de apresentação da mostra, destaco como a curadora estabeleceu as relações entre as fotografias, as histórias, a memória e a Moda. Segundo Merlo, a mostra se estrutura a partir de princípios das teorias da memória e da Antropologia.

---

[86] Lou Taylor (2004) considera coleções etnográficas aquelas que foram constituídas por artefatos de povos e culturas exóticas ou "selvagens" (na acepção do século XIX) e das comunidades camponesas europeias.

Neste sentido, as fotografias e as histórias que foram contadas ao MIMo são entendidas primeiramente como uma escolha das pessoas que as cederam, visto que elas selecionaram fotografias que trazem lembranças de um momento específico de suas trajetórias biográficas para compartilhar com o museu e seu público. Além disso, essas pessoas revivem suas memórias a partir do presente, das conjunturas em que estavam vivendo quando escolheram as fotos:

> [...] uma vez revelado aquilo que ela queria revelar, porque a memória é seletiva; vem colaboradores, historiadores ou designers [...] fazer outras análises de outros pontos de vista, inclusive da própria História da Indumentária e da Moda. A gente não quer necessariamente cruzar, ou, necessariamente contrapor, não é essa nossa questão, porque o quê que a pessoa tem pra contar, o que [...] ela queria naquele momento da vida dela [...] E dentro do movimento da memória muito provavelmente são coisas que ela está vivendo no presente. O que ela não está vivendo, o que ela gostaria de estar vivendo. [...]. Então essa história a gente não tá contrapondo porque essa história é da pessoa, e dentro de uma concepção de museologia atual, o museu só faz sentido se ele realmente estiver próximo do seu público [...] que ele quer alcançar (MERLO, 2015).

Deste modo, considero que as "histórias desveladas" são um termo utilizado pelo MIMo para denominar o procedimento curatorial das fotografias, que são "desveladas". Isto é, a curadora solicita às pessoas que cederam as fotografias que narrem sobre os eventos, as pessoas e as roupas que foram nelas registradas. E, além disso, também convoca especialistas (de áreas como a Moda, o Design e a História) para "desvelar" o que foi narrado sobre o vestuário e os eventos, bem como para realizar uma relação entre a narrativa e os contextos culturais e históricos registrados nas fotografias.

Os procedimentos de curadoria dos documentos que compõem a mostra envolveram a seleção das fotografias do Acervo "Imagens Fotográficas", o tratamento das fotografias, a coleta e tratamento dos depoimentos, a análise técnica por especialistas e, por fim, a montagem e divulgação na exposição.

A materialização desses procedimentos se deu por meio do projeto expográfico da mostra. Para estudá-lo, elaborei uma adaptação ao que é definido como expografia para as mostras realizadas em museus físicos. Mas, o próprio entendimento e a transposição do conceito de expografia para uma exposição no ambiente digital e *online* não é usual. Deste modo, explicito os itens que adaptei à análise da exposição "Momentos Inesquecíveis": o percurso expositivo,

a distribuição das histórias espaço expositivo da plataforma *online*, a composição visual das "histórias desveladas" e sua estrutura interna – qual seja, a distribuição dos documentos, a relação entre eles, o uso de títulos, subtítulos e legendas, e o espaço para comentários das pessoas que a visitam.

Retomo as ideias de Meneses (1994) e Ramos (2004) de que as exposições nos museus formam um contexto para construir, transmitir e legitimar conhecimentos e viabilizam a educação informal. Sendo assim, ao analisar a expografia, também tenho em mente que a equipe que trabalhou na sua concepção, montagem e apresentação buscou acionar os artefatos como indícios do modo como as pessoas se vestiam, tal como explicitado na apresentação da mostra.

No caso de "Momentos Inesquecíveis", proponho que seus argumentos são articulados com três tipos de fontes – fotografias de família, depoimentos e textos técnicos – por meio de uma estrutura visual e distribuição espacial projetadas para comunicar a narrativa da exposição.

O dispositivo expográfico que materializa o procedimento curatorial é a apresentação dos documentos organizados da seguinte maneira: primeiro são apresentadas as fotografias, depois os depoimentos e, então, os textos técnicos escritos por especialistas. Eles são visualmente organizados dentro de uma coluna larga, inserida na composição visual (leiaute) do *website*. Essa disposição gera um leiaute para cada história, embora o número de documentos e o tamanho das fotografias e textos variam (tabela 4). A composição visual é composta por: a) barra lateral de navegação na plataforma, na extrema esquerda e b) a "história desvelada", composta por título informações sobre a fotografia cedida (nome da família que cedeu, nome da/o cedente), nome da/o depoente, texto da/o depoente, título do texto técnico de análise do/a especialista, texto e espaço para comentários. Observo que a identificação das pessoas que doaram as fotos e das que as organizaram e analisaram indica uma preocupação por parte do MIMo em informar quem foram as pessoas envolvidas e as devidas autorias.

Esta composição visual divide cada história em três partes, identificadas por títulos e subtítulos, que apresentam a história "desvelada" pela/o cedente da fotografia, a história "desvelada" pelo museu e um espaço para comentários de quem a visita (figura 19).



Figura 19: Estrutura visual das "histórias desveladas". Neste esquema vemos a história “Outros Tempos”. Disponível em: <http://mimo.org.br/historias-desveladas/familia-magalhaes-1927>. Acesso em: 31 jan. 2019.

A partir dos estudos de Ana Maria Mauad (2005) e Bruno Oliveira Alves (2015), compreendo que a estratégia de apresentar as fotografias com depoimentos e textos técnicos indica uma intenção de se direcionar a interpretação dos três tipos de textos. Isso se dá em razão de cada um deles ser um tipo de linguagem, produzida para um determinado contexto e que, na

mostra, veiculam diferentes ideias sobre os significados atribuídos às roupas. Ora explícitos, ora implícitos, eles estão no conteúdo das fotografias, nas falas das pessoas que cederam as fotografias, nos textos técnicos e, ainda, nos comentários que os visitantes podem fazer ao fim de cada história. Tal procedimento também está relacionado ao contexto de circulação dos documentos, ou seja, na exposição e na plataforma do MIMo. Deste modo, considero que a estratégia é materializada por meio da composição visual e estrutural das "histórias desveladas".

Por meio dos trabalhos de Bruno Oliveira Alves (2015) e Fabiana Bruno e Etienne Samain (2007) proponho o debate sobre o projeto expográfico a partir da ideia da montagem. Apoiando-me no princípio da montagem para o cinema, proposto pelo cineasta Sergei Eisenstein (2002, apud ALVES, 2015), compreendo que ela consiste na justaposição de imagens em um mesmo contexto de exibição, o que gera uma relação de significado entre elas e uma síntese na mente de quem as vê. Mesmo que elas não tenham uma relação anterior e aparente, esta justaposição "força" uma relação. O mesmo sucede com os elementos internos à fotografia, "[...] quando os elementos contidos na foto – as paisagens, os personagens, os objetos, os gestos – se relacionam, transmitindo sentidos e sentimentos para o espectador, que reconhece essas relações" (ALVES, 2015, p. 54).

Há, ainda, outra camada que compõe a interpretação da montagem, das imagens e dos textos, e é orientada pela percepção, pelo ponto de vista e pelo repertório das pessoas que as veem. Neste sentido, enfoco as questões levantadas por Bruno e Samain (2007) no trabalho com as fotografias de família e os depoimentos:

> Diante de uma imagem, somos todos, de uma maneira ou de outra, convidados a penetrar numa espessura. Espessura ou densidade de uma história que ela reaviva e reatualiza nas suas dimensões de presente-passado, muitas vezes, por meio de palavras e de silêncios. Sem menosprezar a importância da voz nessa operação de ressurreição da vida e da história, propomos, todavia, privilegiar o trabalho das imagens, na medida em que são muito mais que simples "maquinarias" e muito mais que "explosivos" de lembranças. (BRUNO, SAMAIN, 2007, p.30).

Para Fabiana Bruno e Etienne Samain (2007, p. 31) as montagens com fotografias de família podem explicitar que elas são, ao mesmo tempo, "[...]

fragmento de tempo e um fragmento de espaço, ambos dilacerados e, ao mesmo instante, reatados e conectados por um fio, por um elo [...] ", feito de memória.

Neste sentido, compreendo que cada fotografia das "histórias desveladas" e sua justaposição com imagens dentro e fora delas (quando vistas no conjunto de histórias) engendram uma montagem. Tal montagem se relaciona com as memórias que foram articuladas pela vontade de se dizer algo sobre os eventos, as pessoas, o vestuário e a Moda, e tem como fio condutor o mote da exposição.

A ordem de leitura das "histórias desveladas" pode variar de pessoa para pessoa que acessa a exposição, mas o contexto de sua aparição também indica um modo específico de leitura, histórica e culturalmente construído e compartilhado. Nesse sentido, estou pressupondo que há uma competência do leitor que conhece esse contexto e aciona seus conhecimentos para visitar a exposição (MAUAD, 2005). Pautando-me por essa ideia e admitindo que também sou uma leitora informada, noto que as histórias são apresentadas na página principal do *website* de maneira semelhante a um jornal ou a um blogue: colunas separam o espaço visual e sugerem uma ordem de leitura, como se tivéssemos listas ou um cardápio de histórias. Nessas colunas, as histórias são separadas por miniaturas de fotografias, títulos e subtítulos, e sua ordem de aparição se dá conforme a data da publicação, decrescente (a última história publicada aparece em no topo da lista. Também proponho pensar a composição visual aproxima as "histórias desveladas" ao formato visual de uma postagem de um blogue, com título, uma imagem e um texto descritivo sobre acontecimentos diários. O fato de a exposição ser atualizada periodicamente sugere a periodicidade de um blogue.

2.3 O QUE MOSTRAM E DO QUE FALAM AS "HISTÓRIAS DESVELADAS"?

No estudo da narrativa expositiva de "Momentos Inesquecíveis" pude inferir que os documentos que ela reúne e divulga apresentam diferentes pontos de vista sobre a relação entre as pessoas, os eventos e a indumentária. As fotografias, retiradas de acervos particulares, exibem registros de acontecimentos específicos, como os casamentos, os passeios na cidade e as formaturas escolares relatados nas "histórias desveladas" brevemente descritas nesse capítulo. As fotografias de família são exibidas com as interpretações de

seus conteúdos, expressas pelas pessoas que as cederam ao MIMo, e dizem respeito às suas experiências e relações com os artefatos e os eventos registrados nas imagens. Em seguida, o conteúdo expresso no texto escrito por pesquisadoras/es apresenta uma articulação sobre a História da Indumentária e da Moda e os elementos documentados nas fotografias e explicitados nos depoimentos.

O contexto de aparição dos três documentos é a exposição do MIMo, apresentadas em 18 histórias nomeadas por "histórias desveladas". O dispositivo utilizado para exibi-las implicou um exame baseado na intertextualidade, ou seja, no estudo dos diferentes tipos de texto (visual e verbal) que compõem cada história e as relações estabelecidas entre elas. Nesse ponto, vale comentar que a própria plataforma do museu é também um artefato que deve ser considerado enquanto texto, polissêmico, pois guarda uma série de narrativas (em forma de imagens e textos) que foram organizadas e editadas por alguém, conforme seu desejo de comunicar alguma coisa sobre determinadas pessoas, situações e fatos (a curadoria). Diante desse entendimento, fez-se necessário problematizar o procedimento curatorial do MIMo, uma vez que é por meio da curadoria que se constroem essas relações.

Nesta análise do conjunto das histórias, notei abordagens próximas à historiografia da Moda e da Arte: a proeminência nos aspectos históricos, comentados de forma linear e o destaque às informações sobre aspectos produtivos dos artefatos. A abordagem histórica propõe uma articulação entre o conteúdo registrado nas imagens e nos depoimentos com os modelos e "estilos de se vestir" proeminentes nas décadas retratadas. Os dados sobre a produção dos artefatos relatam sobre materiais e técnicas empregados na fabricação, modelos, tipos de tecido, aviamentos, etc. As minúcias variam de história para história.

A história nº 9, por exemplo, intitulada "Família Sayeg, Traços de uma vida e de uma cidade – São Paulo", pormenoriza as características dos trajes de casamento de Genny Abdo Jorge e Leão Sayeg. Elas são apresentadas no texto de análise elaborado por Genny Abdelmalack, que neste caso também selecionou e organizou as fotografias. Genny nos apresenta detalhes sobre o tipo e origem dos tecidos dos trajes, sobre a moda vigente e a modelagem das vestimentas. A especialista também deu destaque para a maquiagem, para a cor

da pele, para o corte de cabelo, para os acessórios de cabeça da noiva e para os sapatos do noivo. Junto das descrições materiais, a autora apresenta atributos simbólicos do véu e da grinalda da noiva e do *smoking* do noivo, associando-os à distinção social e a riqueza dos noivos:

> A moda, na década de 1920, estava livre dos espartilhos e a silhueta se torna tubular. Na maquiagem, a tendência era o batom. A boca era carmim, em forma de coração. A maquiagem era forte nos olhos, as sobrancelhas, muitas vezes, eram tiradas e o risco pintado a lápis. A beleza da pele era ser bem branca.
> O véu[...] era feito em tule (filó) de seda, no caso francês, ou de algodão, as principais matérias primas utilizadas na confecção dos véus. A grinalda faz com que a noiva se pareça com uma rainha, distinguindo-a dos convidados. Quanto maior a grinalda, maior era o símbolo de *status* e riqueza. A grinalda de Genny faz referência a uma coroa bizantina que como o chapéu, modelo *cloche*, era enterrada até os olhos, usada com os cabelos curtíssimos, *a la garçonne*, comum à época. As mãos cobertas pelo cetim das luvas brancas que seguravam o buquê delicadamente envolvido pelo, também, cetim de seda branco com acabamento em laço.
> Inicialmente, o fraque foi usado pelos cavalheiros ingleses do século XIX como uma roupa elegante para montar a cavalo durante o dia, subiu de *status* e tornou-se um traje masculino usado para atender ao traje de cerimônia. Entretanto, a primeira peça de roupa a escurecer não foi a casaca e sim o *smoking*, as pessoas elegantes começaram a usar preto a noite, e ainda hoje continuam; preto relaciona-se com distinção.
> O *smoking* normalmente é composto de: laço preto de seda ou gravata borboleta, camisa branca podendo ter a frente trabalhada, faixa de cetim (na cintura) ou colete, paletó preto com lapela acetinada, calças pretas às vezes com laterais no mesmo material da lapela, meias pretas e sapato clássico preto. Em ocasiões especiais, como no caso do casamento, Leão usou paletó, colete e calça de lã fina pretos (*smoking*), camisa de colarinho elevado quebrado e gravata borboleta acompanhada de luvas e lenço no bolso do paletó igualmente brancos (fraque) e na lapela um broche de brilhantes. (MIMo. Família Sayeg, Traços de uma vida e de uma cidade – São Paulo, s/d).

Já na história "Congas Vermelhos" (nº 13) – apresentada no início deste capítulo – obtemos algumas informações sobre a história dos tênis no Brasil. Seu tema central se fixa nos tênis da marca Conga e, tanto no depoimento de Andrea Simão quanto no texto da especialista Natalie R. A. Ferreira de Andrade, é lembrada a popularidade da marca nos anos 1960 e 1970. Embora menos detalhada que a história nº 9, por meio dela somos informados que naquelas décadas se tornou obrigatório o uso de tênis nas escolas. "Os congas", que começaram a ser fabricados no final da década de 1950 pela empresa

Alpargatas S.A., ganharam popularidade por seu baixo custo e sua associação às ideias de "juventude e descontração" (MIMo. Congas Vermelhos, s/d).

A associação das fotografias de família com os depoimentos e os textos técnicos também apresenta outras características. As narrativas mesclam a dimensão afetiva com a dimensão histórica, social e econômica dos eventos e objetos. Sobre este aspecto cabe lembrar o raciocínio de Meneses (2013), para quem os objetos no museu assumem outros valores, posto que são deslocados de seu do circuito de circulação e consumo, o que provoca diferentes maneiras de os perceber. As ideias de Petrov (2012) complementam o raciocínio de Meneses (2013), pois para ela as exposições também deslocam e criam sentidos aos objetos expostos:

> Um museu não é um meio unívoco: é um complexo de estratégias narrativas, objetos, espaços, textos e imagens. Suas mensagens são produzidas tanto por seus curadores quanto por seu público, que competem pela predominância simultaneamente. As exposições servem a uma função representativa e, portanto, tomam os artefatos fora de seus contextos primários, conferindo-lhes novos significados e cobrindo-os com valores estéticos e históricos. (PETROV, 2012, p. 19, tradução minha)[87].

Diante da potência das atribuições da curadoria, observo que a curadora da mostra é Márcia Merlo – também diretora do MIMo – cuja formação como historiadora, antropóloga e atuação como professora em cursos universitários de Moda direciona a perspectiva construída na exposição. Seu projeto curatorial está voltado para a criação de uma narrativa que enfatiza as relações que as pessoas estabelecem com os artefatos. Tal narrativa relaciona os conteúdos das fotografias aos processos identitários por meio da memória individual e social, conforme expresso no *website* do MIMo (MIMo, 2016).

> A memória e a moda integram-se como um mecanismo eficaz de veiculação de lembranças. A fotografia apoia a rememoração e reúne o grupo. A memória presente nos faz retornar ao passado colorindo-o com o vivido e o imaginado. Ao revisitarmos nossas lembranças, revisamos a vida. Queremos conhecer e registrar lembranças tecidas ao longo de uma vida... Vivemos em uma sociedade que se veste e as

---

[87] No original: "A museum is not a univocal medium: it is a complex of narrative strategies, objects, spaces, texts, and images. Its messages are produced by both curators and audiences and compete for dominance simultaneously. Exhibitions serve a representative function and therefore take artifacts out of their primary contexts, endowing them with new meanings and layering them with esthetic and historical values" (PETROV, 2012, p. 19).

> roupas nos revelam... Como diz Daniel Miller (2013, p. 22-23): "As roupas não são superficiais, elas são o que faz de nós o que pensamos ser". (MIMo. Momentos Inesquecíveis, s/d).

Visto por esta ótica, as fotografias de família são acionadas como apoio para as reminiscências relatadas nas "histórias desveladas". É como se a fotografia fosse uma prova do fato ocorrido e assegurasse uma representação do fato intimamente ligado à realidade factual e não só à imaginação (CATROGA, 2001). Sendo assim, proponho que são enfatizados dois aspectos no projeto curatorial e expositivo: as fotografias servem tanto como registro dos fatos narrados quanto como narrativas visuais.

O caráter de registro opera a fotografia como um testemunho que assegura a existência do fato, legitimando a informação relatada pelos depoimentos e análises (CATROGA, 2001). E, a narrativa visual ressalta o potencial informativo da imagem como um "fragmento visual da realidade passada" (KOSSOY, 2014a, p. 20). Neste sentido, também contém uma dimensão afetiva, capaz de despertar memórias, emoções, experiências vividas e histórias – individuais, familiares, coletivas – sobre o fato representado e do que ele significou (KOSSOY, 2014a).

Sobre este último aspecto, destaco um trecho do depoimento de José Henrique Penna sobre seus avós paternos, retratados na história "Bertioga, 1929" (nº 2). Diz ele sobre as sensações vividas ao folhear o álbum com registros de seus antepassados:

> [...] convivi muito pouco com eles [os avós paternos], e a maneira com que uma série de fotos chegou às minhas mãos é bem fortuita. Minha avó morreu em 2002, e meu avô a seguiu apenas três meses depois. Meus primos retiveram todo um conjunto de objetos como lembrança dos dois. Como nos últimos 30 anos não estive muito próximo dos dois, não me senti no direito de pegar nada. Foi meu tio mais velho que me entregou um álbum contendo uma série de fotos da família. Dá uma certa aflição, pois sei que a maior parte das pessoas que aparecem ali são meus familiares, mas não conheço ninguém. E aqueles que poderiam decifrar os personagens já morreram.
> Começo a folhear o álbum e sempre me dá uma certa angústia, mas, quando chego nas fotos de minha avó jovenzinha, acabo me acalmando. E esta foto específica me enche de boas lembranças dos dois. Meu avô espirituoso e brincalhão, e minha avó mocinha e apaixonada. Eles estavam felizes aí, e tinham uma vida pela frente. (MIMo. Bertioga, 1929, s/d).

Para compreender esse atributo das fotografias como potentes estimuladoras de memórias, articulo a ideia dos "traços-vestígios" apresentada por Fernando Catroga (2001). Para o historiador, as fotografias e os vestígios humanos são “traços-vestígios” capazes de provocar “reavivamentos”. Seus conteúdos são inseparáveis “dos seus campos de objectivação e de transmissão – linguagem, imagens, relíquias, lugares, escritas, monumentos – e dos ritos que o reproduzem” (CATROGA, 2001, p. 48). Deste modo, as fotografias funcionam como “suportes de memórias ritualisticamente compartilhados” e contribuem para a construção da memória coletiva, que precisa se apoiar nos “traços-vestígios” e nas suas mediações espaciais, para não se perder na imaginação e para propiciar a representificação e reordenação das memórias (CATROGA, 2001, p. 48).

Destaco, também, que as memórias pessoais estão imbricadas pelas memórias coletivas, uma vez que as histórias se fazem dentro de um contexto, social, econômico, político, cultural. Para compreender como isso se dá, Catroga (2001, p.43) se apoia nos conceitos de Joël Candau (1998 apud CATROGA, 2001), para quem existem três tipos de memória: a “proto-memória”, “a memória propriamente dita” e a “metamemória”. A primeira, relacionada aos *habitus* e à socialização, é a memória a que atribuímos aos comportamentos automáticos; a segunda, relacionada às recordações e ao reconhecimento da existência de tempos diferentes – passado, presente e futuro; e a terceira, intimamente ligada à construção da identidade, posto que se relaciona à concepção que o sujeito faz de sua memória e como a relaciona com seu entendimento de si e de sua relação com seu contexto. Catroga (2001) ressalta que, embora se necessite defini-las de modo separado, a memória é um fluxo único e se dá em uma relação simultânea entre indivíduo e coletivo. Além disso, ela é sempre seletiva, pois é uma “re-presentificação” do passado,

> [...] feita a partir do presente e dentro da tensão tridimensional do tempo. E, nesta, o futuro é ligado ao passado por um fio *totalizador* e *teleológico*. Isto é, toda a recordação tende a objectivar-se numa narrativa coerente que, em retrospectiva, domestica o aleatório, o casual, os efeitos perversos do real-passado quando este foi presente, actuando como se, no caminho, não existissem buracos negros deixados pelo esquecimento. Em certa medida, ela é uma previsão ao contrário. Assim sendo, entende-se por que é que a *anamnesis* produz imagens em que se misturam a história e a ficção, bem como o campo factual com o campo estético e ético; e por que é que já Halbwachs

> encontrava na narrativa memorial uma "lógica em ação", de estrutura finalística, cujos pontos de partida e de chegada são edificados pelo próprio evocador, fale este em nome individual, ou em nome de um grupo (Família, Associação, Partido, Igreja, Nação, Humanidade). (CATROGA, 2001, p. 46-47).

Concordo com Catroga (2001) que o ato de recordar é constituído na relação entre o indivíduo que rememora e seu desejo de diálogo com o outro:

> [...] segundo Paul Ricoeur (*Entre Mémoire et Histoire*, 1996-1997), *recordar é em si mesmo um acto de alteridade*. Ninguém se recorda exclusivamente de si mesmo, e a exigência de fidelidade, que é inerente à recordação, incita ao testemunho do *outro*; e, muitas vezes, a *anamnesis* pessoal é recepção de recordações contadas por outros e só a sua inserção em narrações coletivas – comumente reavivadas por liturgias de recordação – lhes dá sentido. (CATROGA, 2001, p. 45, grifos do autor).

No caso do MIMo, assumo que há um processo de rememoração direcionado, no qual as memórias das/os narradoras/es foram despertadas por meio de fotografias e por meio de um diálogo com um/a pesquisador/a atento/a às histórias contidas nas fotografias. Sendo assim, o conteúdo emocional, cultural e simbólico acionado pela pessoa que narra se mistura ao conteúdo pictórico da fotografia e pelo depoimento. As imagens sensibilizam e motivam a rememoração da pessoa que a possui e/ou que a cedeu para uso no museu. Ao falar do passado, as pessoas relembram suas experiências e, em alguns casos, enfatizam lembranças ligadas às roupas, visto que têm conhecimento dos interesses do MIMo.

Quanto aos depoimentos sobre as fotografias, levo em consideração que há, no mínimo, duas pessoas envolvidas na sua coleta e divulgação: a cedente e a especialista em Moda. Maria Izaura Pereira de Queiroz (1988) destaca a importância da distinção entre a pessoa que narra e a pessoa que pesquisa, pois ambas têm seus interesses imbricados nessa situação específica de diálogo:

> O pesquisador é guiado por seus próprios interesses ao procurar o narrador, pois pretende conhecer mais de perto, ou então esclarecer algo que o preocupa; o narrador, por sua vez, quer transmitir sua experiência, que considera digna de ser conservada e, ao fazê-lo, segue o pendor de sua própria valorização, independentemente de qualquer desejo de auxiliar o pesquisador (...). (QUEIROZ, 1988, p. 18).

Apoio-me nos estudos de Verena Alberti (2013) e compreendo também que a entrevista é uma construção coletiva, pois nessa situação há pelos menos duas pessoas envolvidas: uma pessoa que está relatando ações passadas para alguém e outra que ouve e direciona os temas abordados. Ambas dialogam a partir de suas posições (entrevistado/narrador e ouvinte/entrevistador) e estabelecem um processo em que rememoram ações passadas e constroem o relato do passado segundo uma forma específica atrelada à situação da entrevista. Além de ser um relato de ações passadas, a entrevista é também um resíduo da ação de constituir as memórias do passado.

> Em primeiro lugar, ela [a entrevista] é um resíduo de uma ação interativa: a comunicação entre entrevistado e entrevistador. Tanto um quanto outro têm determinadas ideias sobre seu interlocutor e tentam desencadear determinadas ações: seja fazer com que o outro fale sobre a sua experiência (o caso do entrevistador), seja fazer com que o outro entenda o relato de tal forma que modifique suas próprias convicções enquanto pesquisador (o caso do entrevistado).
> Em segundo lugar, a entrevista de história oral é resíduo de uma ação específica, qual seja, a de interpretar o passado. Note-se que, se chamo isso de *ação* é porque estou indo um pouco além da constatação inicial de que a entrevista é uma construção do passado. Tomar a entrevista como resíduo de ação, e não apenas como relato de ações passadas, é chamar a atenção para a possibilidade de ela documentar as ações de constituição de memórias – as ações que tanto o entrevistado quanto o entrevistador pretendem estar desencadeando ao construir o passado de uma forma e não de outra. (ALBERTI, 2013, p. 35).

No caso da exposição "Momentos Inesquecíveis", a entrevista é divulgada em forma de depoimento que não explicita um roteiro pré-determinado. A figura da/o especialista aparece em dois momentos, na coleta das histórias pessoais e na escrita do texto especializado. Nesse contexto, vejo que as construções de sentidos e significados sobre as roupas e os objetos se estabelecem em uma relação dialógica entre os indivíduos e o coletivo, visto que acionam seus repertórios individuais nesse processo de rememoração tendo em vista uma coerência própria desse processo (CATROGA, 2001).

Um fragmento da história nº 12, "Um vestido para três" indica essa necessidade de coerência e diálogo que a depoente estabelece com o público que irá conhecer sua história. Após informar sobre o local, data, e origem do vestido, da sua família e de parte da trajetória de sua mãe, Valéria Tessari diz (no quinto parágrafo): "Voltando ao objeto deste texto, depois de vestir as três

irmãs, o vestido xadrez com detalhes vermelhos foi doado a outra criança. Não foi possível saber ao certo para quem, e por isso não sabemos a continuidade da sua história" (MIMo. Um vestido para três, s/d.).

O uso do depoimento oral associado à fotografia e a uma análise histórica também lança um campo de possibilidades de estudo da História da Indumentária e da Moda, pois une fragmentos de indivíduos anônimos e os coloca como documentos históricos. Narra usos e memórias de artefatos vinculados às trajetórias pessoais. Nesse ponto, compreendo que o trabalho do MIMo nessa exposição tenciona o modelo recorrente da historiografia da Moda, cujas narrativas estão em sua maioria sustentadas por cronologias lineares, evolutivas e apoiadas no trabalho de designers e estilistas.

Cabe também observar que os significados atribuídos aos objetos estão associados a um enquadramento temático, devido à justaposição dos conteúdos das fotografias, dos depoimentos e textos técnicos, direcionando a leitura e a interpretação das imagens por parte dos visitantes do museu.

Neste sentido, lembro o que nos chama a atenção Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses (1994) sobre a exposição: ela é uma organização de objetos para a produção de sentidos, um enunciado sobre certos problemas humanos, desenvolvido com o suporte das coisas materiais. Longe da ideia de neutralidade e mera contemplação, as exposições e o trabalho dos museus e instituições culturais são a proposição de reflexões críticas sobre a realidade. Estes lugares assumem um argumento crítico motivado por escolhas, tais como a coleta, o arranjo e disposição que tecem a exposição (RAMOS, 2004).

O uso das fotografias de acervos familiares em uma exposição de um museu faz com que elas sejam deslocadas de seus contextos de circulação, de um espaço íntimo para um espaço institucional. Esse deslocamento possibilita a adição de camadas de significados e diferentes modos de leitura de seus conteúdos. Nos acervos familiares e, em especial, nos álbuns de família, as fotografias compõem uma narrativa biográfica, familiar e afetiva, composta por uma sucessão de eventos. No museu, elas também podem acionar esse modo de leitura, porém, na exposição analisada, foram reunidas fotografias provenientes de diferentes famílias em torno de histórias específicas. Nesse sentido, a curadoria da exposição se aproxima de pesquisas históricas que compreendem a fotografia como uma fonte de informação visual. Para tanto,

conforme apresentei anteriormente, estas fontes visuais devem ser criticadas como documentos e monumentos. Essa crítica consiste na sua análise interna (o que registraram), bem como na sua análise externa (como e por quem foram produzidas, por onde circularam, por quem são interpretadas, etc.) (LEITE, 1993; SÔNEGO, 2010).

As fotografias são amplamente utilizadas como fontes de pesquisas em estudos em diferentes áreas, como nas artes, na história, no design, na antropologia, entre outras. Tal como nos lembra Kossoy (2014a), a amplitude dessa fonte de registro e a difusão de informações estão, em grande parte, relacionadas à possibilidade de recuperação da realidade passada por meio de imagens. O que quer dizer que as fotografias possibilitam a reconstituição da memória visual, do entorno sociocultural e dos fatos nelas contidos e por elas registrados.

O uso de imagens como fontes de pesquisa e de difusão sobre a História da Indumentária e da Moda remonta ao início da construção desses campos de estudo (TAYLOR, 2004). Por meio de gravuras, *fashion plates*, desenhos, pinturas, fotografias, as imagens se disseminaram como um meio capaz de registrar diversas características materiais e simbólicas atribuídas ao vestuário (BONADIO, 2017; RAINHO, 2018; TAYLOR, 2004; WILSON, 1985).

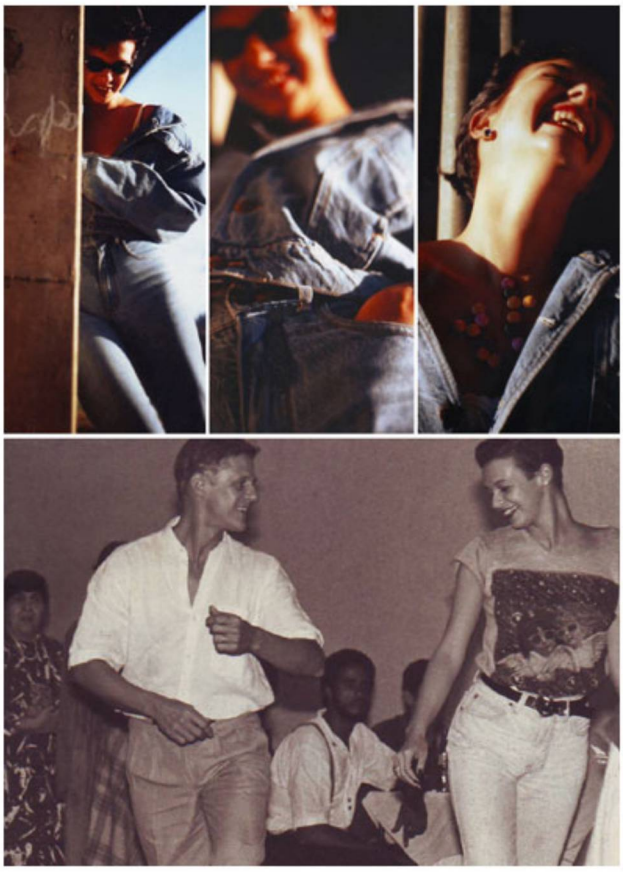
No caso do MIMo, verifica-se que os usos das fotografias na exposição "Momentos Inesquecíveis" são distintos do uso corrente em livros, exposições e catálogos de mostras de indumentária e Moda. Na maioria das vezes, elas figuram como ilustrações e com poucas informações sobre sua produção, tecnologia empregada, meio de divulgação, pessoas retratadas, etc. Enquanto na mostra "Momentos Inesquecíveis", sua origem familiar, datas, locais e pessoas retratadas são identificadas e, articuladas com os depoimentos e textos técnicos, contribuem para transmitir memórias e fragmentos da biografia de pessoas comuns.

A iniciativa de recolher fotografias e histórias de família e exibi-las no museu também pode ser vista a partir de outro olhar, qual seja, a ligação entre as mulheres e a transmissão das histórias familiares. Esta ligação foi estudada, por exemplo, por Michele Perrot (1989), Miriam Moreira Leite (1993; 1994) e Armando Silva (2008).

Para Silva (2008), a construção visual dos álbuns de família é acompanhada por relatos orais das mulheres da família (avó, tia, mãe, filha, etc.), compondo o que ele chamou de "relatos visuais contados com vozes de mulher" (SILVA, 2008, p.11).

O conjunto das histórias da exposição mostra como isso também está presente: das 18 histórias, 13 foram cedidas por mulheres, três por casais e somente uma por um homem. E, conforme destaquei anteriormente, o mesmo se vê na participação de especialistas, sete mulheres e um homem.

Os depoimentos são permeados por memórias afetivas, ora relacionadas às relações familiares, ora com atitudes ousadas, em direção a uma autonomia/liberdade de expressão, como nas histórias "Jeans Fiorucci por Cristiane Mesquita" (nº 6); "Como precaver-se em um primeiro encontro, por Marcelo Testoni" (nº 8) e "A minissaia como rebeldia e o casamento como libertário" (nº 14).



[...] Bom, tem uma particularidade na minha história com o jeans que tem a ver com meu primeiro emprego na área da moda. Na verdade eu sou formada em psicologia e, logo que eu me formei, para me sustentar nessa área, consegui um emprego na loja Fiorucci, que estava acabando de abrir em Belo Horizonte e estava chegando recentemente no Brasil. Era um momento no qual, além do jeans ser um "must", estar super em alta na década de 80, foi uma época na qual o jeans estava muito em alta; o jeans de grife inclusive. Então foi um momento no qual as calças vinham com a marca e atrás com símbolos etc. A Fiorucci era uma marca muito interessante, uma marca italiana muito irreverente, com modelagens bacanas que concorriam com muitas marcas de jeans no mundo. (MIMo Jeans Fiorucci por Cristiane Mesquita, s/d).

Figura 20: As fotografias de Cristiane Mesquita da história nº 6 "Jeans Fiorucci por Cristiane Mesquita" (captura digital, editada). Fonte: MIMo, 2018.



Avó Léo: Quando mais moça, me apaixonei pela voz de um senhor que telefonava todos os dias na empresa na qual trabalhava.
Marcelo: Ah é? E daí?
Avó Léo: E daí que ele achava a minha voz sedutora e eu, a dele galante. Marcamos um encontro depois do expediente!
Marcelo: Mas veja só a senhora, Dona Léo. E como fizeram?
Avó Léo: Bem, combinei em frente ao Theatro Municipal. Eu havia dito que estaria de vestido cereja claro, e ele, de chapéu de palha com banda verde.
Marcelo: Meu Deus! E como foi?
Avó Léo: Meu filho, não foi! Como só dava eu naquela cor, pra não levantar suspeitas, me escondi atrás de uma das pilastras do Theatro à espera do tal sujeito.
Marcelo: [gargalhadas] E daí?
Avó Léo: E daí que ele chegou, e eu vi que se tratava de um velhaco franzino, com cara de bobo.
Eu: Vó do céu, que situação, mas e pra senhora ir embora de lá?
Avó Léo: Ah, Marcelo, querido, nunca marque um encontro sem levar um sobretudo até os joelhos. Fechei os botões até o pescoço, e pernas pra que te quero!
(MIMo. Como precaver-se em um primeiro encontro, por Marcelo Testoni, s/d).

Figura 21: Fotografia de Leonidia Rodrigues Testoni (avó Leo), da história nº 8 "Como precaver-se em um primeiro encontro, por Marcelo Testoni" (captura digital, editada). Fonte: MIMo, 2018.



Zenilde Silva Souza, uma pessoa certinha, bondosa e altruísta. Quem diria que foi ela que quase revolucionou o mundo da moda?? Casou-se em 1969 em Alagoinhas no interior da Bahia, usando uma minissaia em uma Igreja. O vestido foi reaproveitado de sua irmã mais velha. O único dia em que ela, uma pessoa tão certinha foi livre. O pai não a acompanhou na Igreja, devido ao seu vestido. Ela sempre quis usar minissaia, porém o pai nunca havia deixado. Então, no dia do seu casamento, a certinha, santinha, virou a rebelde teimosa, ao menos em um dia da sua vida.
Sua neta Amanda Weiss pergunta: "– O que você sentiu no seu casamento?"
A avó responde: "– O que todo mundo sente: alegria."
Vó: "– Por que você casou de minissaia?
Dona Zenilde responde: "– Porque sou rebelde.
Amanda insiste: "– Você casaria de novo de minissaia?
A avó responde: "– Sim, casaria, recasaria e rerecasaria."
A neta: "– O que seu pai achou disso?"
A avó: "– Não sei, mas eu estava casada, estava livre."
(MIMo. A minissaia como rebeldia e o casamento como libertário, s/d).

.

Figura 22: Fotografia de Zenilde Silva Souza, da história nº 14 "A minissaia como rebeldia e o casamento como libertário" (captura digital, editada). Fonte: MIMo, 2018.

Michele Perrot (1989) também aborda essa ligação entre as mulheres e as histórias familiares, problematizando as práticas das memórias femininas e o registro da história no século XIX. O contexto no qual se debruçou era, ao menos no Ocidente, permeado pela divisão metafórica das dimensões da vida em duas esferas, a pública e a privada. E a história, tal como destaca, é tributária dos procedimentos de registro de acontecimentos decorrentes de ações na esfera pública, dignos de serem transmitidos e preservados.

> Os procedimentos de registro, dos quais a história é tributária, são fruto de uma seleção que privilegia o público, único domínio direto da intervenção do poder e campo dos verdadeiros valores. O século XIX claramente distingüiu as esferas, pública e privada, cuja disposição condiciona o equilíbrio geral. Muito provavelmente essas esferas não recobrem exatamente a divisão dos sexos, mas, *grosso modo*, o mundo público, sobretudo econômico e político, é reservado aos homens, e é este que conta. Essa definição, clara e voluntarista, dos papéis se traduziu na retirada das mulheres de determinados lugares: a Bolsa, os bancos, os grandes mercados de negócios, o Parlamento, os clubes, os círculos de discussão e cafés, locais privilegiados da sociabilidade masculina [...]. (PERROT, 1989, p. 10, grifo da autora).

Diante da realidade dos registros históricos e dos arquivos, Perrot (1989) localiza, nos arquivos privados – ligados ao cotidiano familiar e ao espaço doméstico – o lugar onde se encontram memórias das mulheres. Nele cresceram, transmitiram-se e sobreviveram algumas memórias femininas, mescladas às memórias familiares, por meio de correspondências, diários, roupas, bibelôs, fotografias, entre outros objetos ordinários. Segundo a autora, nesse contexto se estabeleceram diferentes práticas que possibilitaram a participação das mulheres no registro de suas vivências, como, por exemplo, o hábito de jovens mulheres pertencentes às classes sociais mais abastadas em construírem e exibirem álbuns de família a familiares e amigos.

A ausência, a invibilização ou a escassez de documentação sobre o cotidiano das mulheres também foi problematizada por Maleronka (2017) em seu livro, quando ela relata sobre as dificuldades que encontrou para localizar e reunir documentos ao realizar uma investigação sobre o ofício da costura, a formação das costureiras e sua atuação na produção de vestuário, industrial e doméstico, em São Paulo (SP). A autora comenta, por exemplo, que precisou recorrer a bibliotecas e a arquivos de diferentes instituições (arquivo do Senai, Arquivo Mappin organizado por Zuleika Alvin e a Escola Profissional Feminina

do Brás) para reunir livros de memória, manuais de boas maneiras, manuais de costura, autobiografias, almanaques, anúncios publicitários e exemplares de figurinos.

Outra reflexão de Maleronka (2007), baseada no trabalho de Perrot (1989) diz respeito à destruição dos diários, correspondências, roupas e demais vestígios femininos, que, muitas vezes eram impulsionados pela noção de que elas próprias não se compreendiam como sujeitos históricos – fossem elas mulheres anônimas ou descendentes de famílias ricas. Imagino que tais condições se repetiram em outras cidades brasileiras, de menor porte que São Paulo.

> [...] Sabe-se pouco sobre a vida das mulheres ao longo da história. As fontes são dispersas e escassas, assim como os relatos não passam de pontos fragmentados da experiência feminina. Muito do que ocorreu continua esperando revelação [...]. (MALERONKA, 2007, p. 15).

Estudos como esse possibilitam refletir a relação sobre a invibilização de registros e documentos sobre a história das mulheres e de ofícios por elas realizados. A Moda, por exemplo, foi (e continua sendo) um campo de trabalho estreitamente ligado à atuação profissional de mulheres.

3
momentos inesquecíveis

Neste capítulo apresento as análises das histórias ”Um passeio entre o sagrado e o profano com a Família Brandão” (1946, 1974, 1976 e 1980; Aparecida do Norte - SP), “Outros Tempos" (1927, Vila de Divino, Divinolândia - MG), e "Uma moça feliz com um vestido de noiva incrível, em uma cidade no interior de São Paulo" (2000, Indaiatuba - SP).

Para realizar as análises, parti da sistematização dos dados obtidos sobre os procedimentos curatoriais e expográficos adotados na mostra. A partir disso, elaborei uma categorização das duas camadas de informação presentes em cada história, separando-as conforme a origem dos documentos (figura 23). Desta forma, as histórias pessoais narradas por meio das fotografias de família, croquis e depoimentos foram denominadas narrativas do cotidiano. Já os textos técnicos escritos por especialistas foram denominados narrativas da História da Moda.

Os documentos que compõem as histórias foram identificados por dois aspectos: pela posição que ocupam na estrutura visual e pela relação com o título principal da história (escrito com letras maiores em negrito) e com os outros dois títulos, que indicam a divisão da história em duas partes e apresentam informações de suas respectivas autorias.



Figura 23: Esquema para identificação dos elementos que compõem as "histórias desveladas" e sua disposição no projeto expográfico. Fonte: A autora, 2017.

Ademais, criei um esquema visual para mapear a disposição dos documentos na página da história. A partir dele, examinei a quantidade de imagens, a ordem de aparição, o tamanho, a posição, se havia indicações de edição e de proximidade com os temas abordados. Também segui as recomendações metodológicas de Ana Maria Mauad (2005) para identificar os atributos de composição das fotografias e os relacionar aos conteúdos dos textos escritos. Para fazer essa análise visual, usei os princípios de composição visual (LUPTON; PHILLIPS, 2008; WONG, 1998) e a noção de montagem (BRUNO; SAMAIN, 2007; ALVES, 2015). Isto possibilitou a identificação de diferenças visuais e compositivas entre as três histórias. Os resultados do estudo com o esquema visual são apresentados nos itens referentes a cada história.

Cabe ainda observar que, enquanto leitora das histórias, as minhas experiências, repertórios e intenções contribuíram para produzir os significados das fotografias, depoimentos e textos técnicos (STURKEN; CARTWRIGHT, 2009).

Para identificar e estabelecer as discussões sobre os conteúdos presentes nas histórias, estabeleci um roteiro de perguntas a partir das informações levantadas no inventário das 18 histórias. Para organizar o trabalho, criei fichas para desmembrar as informações dos protocolos das três "histórias desveladas" segundo essas perguntas (Apêndice 11). Elas tratam do conteúdo expresso pelas/os cedentes e especialistas:

- Qual foi a motivação para enviar as fotografias e para participar da exposição?
- Qual é a relação das pessoas que cederam com as retratadas? E com as/os especialistas?
- Quais informações descrevem a família retratada (nomes, idades, locais, datas, etc.)?
- Quais informações descrevem o lugar?
- Quais são os comentários a respeito da personalidade e/ou comportamento da(s) pessoa(s) retratada(s)?
- Quais informações relacionam o fato, o lugar e as peças do vestuário? (ex.: casamento e tipo de roupa a ser usada)
- Quais são as informações sobre a criação e a confecção (produção) da vestimenta?

- Quais são os comentários sobre os significados simbólicos e afetivos atribuídos à indumentária? E sobre a fotografia?

O método para analisar as três histórias foi baseado no princípio da intertextualidade, cuja premissa era estabelecer relações entre as informações das duas camadas para identificar como se relacionavam entre si. Portanto, a ideia não foi criar uma síntese nem uma versão única sobre o conteúdo das histórias.

Para analisar as três "histórias desveladas" retomei os inventários utilizados para as coletar. Articulei as análises a partir do princípio da intertextualidade e elaborei três níveis de análise. O primeiro nível foi feito a partir da "história desvelada" intitulada "Um passeio entre o sagrado e o profano com a Família Brandão". Nele, concebi as fotografias, os depoimentos e os textos técnicos como textos, e procurei indicar os conteúdos presentes nas duas camadas que compõem cada "história desvelada" – narrativas do cotidiano e narrativas sobre a História da Moda. O segundo nível de análise consistiu na articulação dos temas identificados nas duas camadas com o referencial teórico da pesquisa a partir da "história desvelada" intitulada "Outros Tempos". No terceiro nível, relacionei os temas presentes nas duas camadas com o referencial teórico e com os procedimentos de curadoria e expografia da mostra. Ele foi realizado a partir da "história desvelada" nomeada "Uma moça feliz com um vestido de noiva incrível, em uma cidade no interior de São Paulo".

Também compreendo que a própria plataforma do MIMo é um artefato que deve ser considerado como um texto, pois exibe narrativas em forma de imagens e textos. Desta forma, entendo que elas foram organizadas e editadas conforme intenções do museu, alinhadas aos seus objetivos institucionais.

Um passeio entre o sagrado e o profano com a Família Brandão



Foto1 Fig¹ Fig² Fig³

3.1 "UM PASSEIO ENTRE O SAGRADO E O PROFANO COM A FAMÍLIA BRANDÃO"

Álbum da Família Brandão.

A história "Um passeio entre o sagrado e o profano com a Família Brandão" orbita em torno da tradição familiar de fazer peregrinações religiosas desde a sua cidade, Bom Repouso (MG), até o Santuário de Nossa Senhora Aparecida (Aparecida - SP). Os relatos evidenciam a fé e a dedicação da família e seu ritual de tirar retratos no santuário. O texto de análise, realizado por Genny Abdelmalack[88], reforça a narrativa sobre a fé e a devoção das pessoas retratadas e relaciona seus trajes com atributos religiosos e com os estilos vigentes nas décadas de 1940 e 1970.

Tal história (figura 24) é composta pelos seguintes documentos: a) quatro fotografias da família Brandão, cedidas ao acervo do MIMo por Maria Imaculada Brandão e Célio Andrade Brandão, cujo conteúdo registra a família em quatro datas diferentes (1946, 1974, 1976 e 1980); b) o depoimento (escrito) dos cedentes onde narram sobre as pessoas retratadas, seus motivos para a peregrinação e com breves descrições sobre as roupas; c) um texto escrito por Genny Abdelmalack sobre a tradição religiosa e o vestuário retratado.

As quatro fotografias da família Brandão foram apresentadas juntas, em uma espécie de mosaico visual, e aparecem em destaque, posicionadas abaixo do título da história. Em seguida, são fornecidas as informações sobre a origem da imagem ("Foto do Álbum da Família Brandão"), a identificação dos depoentes ("Por: Maria Imaculada Brandão e Célio Andrade Brandão") e do organizador da história ("Organização: Romário Brandão, pesquisador do MIMo"). O texto do depoimento dos cedentes é exibido logo depois dessas informações, sem um título e com uma escrita impessoal e descritiva (sujeito indeterminado). Após o relato, lê-se o título da análise – "Família Brandão, entre o sagrado e o profano", escrito em negrito e itálico.

---

[88] Genny Abdelmalack é graduada em História,mestre em Artes (USP), pesquisadora ligada ao MIMo, professora nas áreas de Artes, Comunicações e Ciências Sociais em cursos de graduação e pós-graduação. Trabalhou com implantação de projetos e eventos na Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo (SP). Fonte: Currículo Lattes. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/7295012428119887>. Acesso em: 18 fev. 2019.



Figura 24: Um passeio entre o sagrado e o profano com a Família Brandão" (captura digital, editada). Fonte: MIMo, 2017.

Os relatos sobre a família Brandão

As quatro fotografias foram reveladas por Maria Imaculada Brandão e Célio Andrade Brandão, mas o texto do depoimento apresenta uma escrita impessoal, diferente da história "Outros tempos". Composto por três parágrafos, o relato apresenta a tradição da peregrinação religiosa da família Brandão, desde Bom Repouso (MG) até o Santuário Nacional de Nossa Senhora Aparecida (SP).

O primeiro parágrafo apresenta e explica a peregrinação religiosa como fruto da tradição e cultura católica da cidade:

> Tendo em vista a tradição e a cultura católicas na interiorana cidade mineira de Bom Repouso, os primeiros moradores embalados pelo fervor da fé e devoção começaram a fazer romarias ao Santuário Nacional de Nossa Senhora Aparecida, na cidade de Aparecida, no estado de São Paulo. Em uma busca do sagrado e milagroso, pediam por graças especiais, cumpriam promessas e agradeciam favores recebidos (MIMo. Um passeio entre o sagrado e o profano com a Família Brandão, s/d).

No segundo parágrafo, somos informados de que não existiam fotógrafos na cidade do interior de Minas e que havia em Aparecida um local para tirar fotos – onde foram feitas todas as fotos da história. Além disso, o relato dá a entender que era apenas lá que a família tinha acesso para tirar retratos. Deste modo, as fotografias que estão nesta história são associadas a duas memórias, a das romarias e a das pessoas daquela família retratadas em três décadas distintas.

> Pespontadas de memórias religiosas, as peregrinações revelam a história de um lugar, de um povo, de uma família. Na cidade de Bom Repouso não havia fotógrafos, já que antigamente era mesmo muito difícil fotografar, assim como ser fotografado, ainda mais nos lugares pequenos e afastados dos grandes centros urbanos. O local o qual se tiravam fotografias era justamente na cidade de Aparecida. Lá se manifestava a religiosidade por meio da devoção, romarias e peregrinações. A memória revelada nas fotografias carregam o sagrado e o profano revestidos de sacralidade, pois ao irem para o Templo de Aparecida do Norte, os fiéis, vestiam suas melhores roupas, para serem fotografados (MIMo. Um passeio entre o sagrado e o profano com a Família Brandão, s/d).

Pedro Vasquez (1986) chama a atenção a uma espécie de valorização da fotografia que ganha igual ou maior importância do que o próprio evento que ela registra. Neste sentido, concordo com o autor que esta família construiu pelo menos dois valores sobre os registros, um associado à sua fé e religiosidade e

o outro ligado à ideia de família e à possibilidade de construírem sua história visual – ideia implícita na motivação para fazerem as fotos quando estavam em Aparecida.

Esse segundo trecho do depoimento termina com a noção que a própria família Brandão tinha sobre escolher as melhores roupas para serem fotografadas. Neste caso, retomo a ideia das "roupas domingueiras" ou de "ver a Deus" explorada por Leite (1994, p. 132) e compreendo que suas escolhas foram permeadas por regras e convenções religiosas e pela ideia de que se vestir bem ou ser vaidoso é contrário ao ambiente religioso – explicitadas no texto de análise. "Na verdade, os fotografados também estabelecem o que desejam que os outros vejam e a fotografia é um objeto de exibição, não apenas de culto" (LEITE, 1994, p.132).

No terceiro e último parágrafo, as pessoas da família Brandão são identificadas em três fotografias pelos nomes e as motivações que levavam a fazerem as peregrinações todos os anos. Do grupo de homens que aparece na primeira fotografia, são mencionados apenas Atílio da Silva Brandão, Hilton Amaral e Antônio Almeida, destacados como responsáveis por organizar a caminhada até a igreja e por manter a tradição da romaria até Aparecida. Na segunda fotografia, todos os homens são identificados, na terceira, as duas mulheres e, na última, apenas se mencionou que são membros da família Brandão.

> Na fotografia 1 (um), mostra-se a chegada à Aparecida, em 1976, de uma peregrinação que durava em média 5 dias. A caminhada ao sagrado era organizada pelos romeiros Atílio da Silva Brandão, Hinton Amaral e Antônio Almeida e participavam grande parte dos homens da cidade de Bom Repouso, peregrinações como esta acontecem até hoje religiosamente todos os anos partindo desta cidade. A fotografia 2 (dois) também apresenta à chegada dos peregrinos Alcino Matias, Célio Andrade Brandão, Lázaro Brandão e José Aparecido Brandão em 1974. Já na 03 (três), em foto de 1946, estão Cacilda Crispim Brandão e sua mãe Maria Conceição Andrade, a primeira com seu melhor e mais novo vestido branco, costurado por ela mesma para ser fotografada, com os pés descalços pois pagava uma promessa feita para se recuperar de uma febre amarela; a segunda trajada totalmente de preto, que é uma tradição das mulheres participantes do Apostolado da Oração, um movimento da igreja Católica, e, também, por isso carrega no peito a faixa vermelha com o Sagrado Coração de Jesus. A última fotografia de 1980, traz parte da família Brandão em foto tradicional que é tirada, ainda hoje, apesar das facilidades da fotografia digital contemporânea, em todas as visitas feitas a Aparecida (MIMo. Um passeio entre o sagrado e o profano com a Família Brandão, s/d).

Chama a atenção que os únicos trajes descritos foram os vestidos que Cacilda Crispim Brandão e Maria Conceição usaram. Aqui, o relato descreve as motivações da escolha da roupa de acordo com os valores simbólicos atribuídos aos vestidos segundo suas crenças religiosas: Cacilda pagava uma promessa vestida de branco, um vestido novo e feito por ela mesma. Ou seja, tinha um valor diferente por ser novo, da cor branca e por ter sido feito por suas próprias mãos. Sua mãe, Maria Conceição, estava com um vestido preto e uma faixa vermelha, atributos ligados às prescrições do vestuário das mulheres "participantes do Apostolado da Oração". Neste relato, a moda, o modelo e o estilo do vestido parecem não ter relevância na descrição, mas o cumprimento de uma promessa e suas devoções religiosas são novamente pontuados. No entanto, novamente constatamos certo destaque dado à aparência das mulheres fotografadas. E aqui há ainda a relação das mulheres com a transmissão das tradições religiosas e rituais familiares.

Por meio do depoimento não somos informados sobre as motivações dos cedentes em participar da exposição do MIMo e tampouco sobre os graus de parentesco com as pessoas retratadas.



Figura 25: Fotografias da história "Um passeio entre o sagrado e o profano com a Família Brandão" (captura digital, editada). Fonte: MIMo, 2017.

O mosaico elaborado com as quatro fotografias (tamanho 720 x 340 pixels) é apresentado uma vez, logo abaixo do título principal da história. Sua composição tem um enquadramento horizontal, em formato paisagem. Todas as imagens estão cortadas, o que deixa explícita uma edição das imagens para serem incluídas na "história desvelada". O ponto de vista de todas as fotos é praticamente o mesmo: as pessoas são vistas de frente e em primeiro plano. Os enquadramentos são na horizontal, exceto a foto que registrou as duas mulheres, em 1946.

A primeira fotografia é de 1976 (acima, à esquerda) e apresenta o registro de um grupo de 29 homens e 1 menino em frente ao Santuário Nacional de Nossa Senhora Aparecida, recém-chegados ao local. A fotografia em tons de sépia registra um dia ensolarado. O grupo de homens está um pouco distante da construção, posicionados em duas filas – os de trás em pé e os da frente sentados ou acocorados, como se fossem um time de futebol. Armando Silva (2008) observa que esta posição tem certa recorrência no registro de grupos de homens. Segundo ele, a pose do time de futebol remete a propriedades masculinas que são transferidas para as poses nas fotografias de não jogadores. Suas expressões faciais são difíceis de ser vistas, quase todos estão de chapéus, calças claras e blusas escuras. Do lado direito dessa fotografia consta uma composição com recortes da primeira fotografia, identificada pelas legendas "Foto 1"; "Fig 1"; "Fig 2" e "Fig 3". A composição pode passar despercebida, pois o tamanho das legendas é muito pequeno em relação às imagens. Mas as descrições da especialista sobre as roupas se referem às legendas, chamando a atenção para os detalhes do vestuário.

As três fotografias abaixo dessas primeiras imagens foram feitas em um ambiente preparado, talvez um ateliê ou estúdio, pois foram usados panos ou painéis cenográficos no fundo das imagens. A segunda fotografia (abaixo, à esquerda) é de 1974, feita em preto e branco, e apresenta o registro de Alcino Matias, Célio Andrade Brandão, Lázaro Brandão e José Aparecido Brandão. Os quatro personagens estão de pé, com poses mais ou menos descontraídas e carregam objetos, como malas e roupas, o que acaba criando uma associação com a ideia de viagem. Segundo a depoente, o registro é da chegada dos peregrinos ao santuário. Na terceira fotografia, de 1946, vemos Cacilda Crispim Brandão e sua mãe, Maria Conceição Andrade. Elas foram fotografadas em um

cenário típico da época e suas poses em pé, rígidas, com os corpos virados formando um ângulo de 45º em relação à câmera, cada uma olhando para um lado. Essas poses podem ser associadas às limitações técnicas da época, bem como aos padrões corporais para os registros daquele tempo. A quarta e última fotografia apresenta pessoas da família Brandão, registradas em preto e branco em 1980, em uma pose e cenário tradicionais – segundo a depoente. O cenário, ao fundo, retrata uma paisagem com montanhas, um caminho e uma imagem de Nossa Senhora Aparecida.

A partir da leitura do conteúdo das fotografias, noto que houve uma intenção por parte dos depoentes em revelar várias fotografias de sua família, e de várias épocas, de modo a dar a impressão de continuidade e tradição, reforçada pela última frase do depoimento: "A última fotografia de 1980, traz parte da família Brandão em foto tradicional que é tirada, ainda hoje, apesar das facilidades da fotografia digital contemporânea, em todas as visitas feitas a Aparecida" (MIMo. Um passeio entre o sagrado e o profano com a Família Brandão).

Família Brandão, entre o sagrado e o profano.

O texto de análise desta história, escrito por Genny Abdelmalack, é composto por dezesseis parágrafos, mais do que o dobro do tamanho do texto do depoimento. Nele, a especialista reforçou as informações fornecidas pelos depoentes, adicionou mais detalhes sobre as cenas retratadas e enfocou na descrição dos trajes de todas as pessoas retratadas. No final, ela indica a lista de referências bibliográficas e de *websites* utilizados em sua pesquisa para compor a análise.

O texto foi escrito de forma impessoal e logo nos três primeiros parágrafos introduz a noção presente no título da história, o sagrado e o profano:

> O sagrado e o profano são parte da Cultura Popular Brasileira; assim como participar de romarias e ou de peregrinações ao Santuário Nacional de Nossa Senhora Aparecida, na cidade de Aparecida, Vale do Paraíba-SP.
> Para além da fé, a visita ao santuário era (e ainda é) um evento familiar em que as pessoas têm a motivação da religiosidade para se agruparem, fazerem o registro (imagem fotográfica) da família reunida e por guardarem nessas imagens lembranças e valores que são decorrentes dos seus hábitos, suas crenças, maneiras de ser e de viver.

> – Quem vai a um encontro, uma reunião se veste como?
> – Se veste para sair de casa, se traja "de acordo", usa as suas melhores roupas, afinal!
> (MIMo. Um passeio entre o sagrado e o profano com a Família Brandão, s/d).

Nesse trecho, Abdelmalack também retoma a ideia expressa pelos depoentes sobre as pessoas escolherem suas melhores roupas para ir à Aparecida. É interessante notar ainda o modo como a especialista colocou essa ideia em forma de um diálogo, sem identificação dos interlocutores. Sua pergunta parece funcionar como uma verificação de uma regra conhecida, expressa na resposta e enfatizada pelo ponto de exclamação – de certo modo naturalizando prescrições e significados simbólicos do uso de roupas específicas para ocasiões especiais.

Em seguida, a historiadora articula ideias presentes em outras histórias da exposição e no texto de abertura da mostra, enfatizando a ligação das fotografias com a representação das pessoas, dos trajes e como testemunho do passado. Suas ideias se sintonizam com os interesses do MIMo.

> O passado e o presente se juntam quando as fotos são desveladas por pessoas que direta ou indiretamente se relacionam com os fatos e acrescentam suas memórias, suas recordações. Estas imagens no Santuário, além de retratarem as pessoas em seus momentos solenes, trazem a sua figuração. Isto é, a pose e o traje que vão deixar suas marcas, vão fazer a representação de como se vestia à época, colocando cada uma destas pessoas em sintonia com todas outras da sua comunidade, do seu credo ou do seu tempo (MIMo. Um passeio entre o sagrado e o profano com a Família Brandão, s/d).

Nos próximos dez parágrafos, Genny detalha e descreve as roupas que aparecem nas quatro fotografias, estabelecendo uma relação com a moda da época, em especial dos anos 1970 e 1980. Essa parte do texto se aproxima da linguagem jornalística e procura relacionar o que as pessoas retratadas vestiam com os estilos e modelos em voga, conferindo que elas estavam na moda. No trecho destacado abaixo, observo como a autora partiu das fotografias para descrever o vestuário e o modo de vestir da década de 1970, mas as articulou também como ilustração e prova de seus argumentos.

> Na foto 1, a da chegada ao Santuário pelo grupo masculino da família Brandão e amigos da cidade de Bom Repouso-MG, cada cavalheiro se traja formalmente, dentro do que podemos chamar de trajes de passeio. Definir a moda dos anos 70 é algo difícil de ser feito. Usou-se

> de tudo, surgiu uma série de tendências como calças de boca de sino (foto 2) e ou afuniladas (foto 1). No caso do terno (foto 1 - figura 1), podemos ver um jovem com o visual da época, a roupa como a própria pele, artifício que se cola ao corpo, citação do movimento pop-rock. Mas, ao mesmo tempo, percebemos referências relativas ao movimento "hippie", saco-mochila com símbolo da paz.
> O casaco de tecido, malha com decote em V, suéter ou cardigã, o blazer, a jaqueta de couro marcaram presença nos anos 70, assim como as camisas com golas enormes e pontudas, como pode ser observado na foto 1 – figuras 2 e 3.
> A foto 2 apresenta mais descontração no vestuário: a calça de cós alto, camisa aberta e ou gola V, blusa de tricot ou camiseta de malha com acabamento, no decote e na manga, colorido. Os aspectos multicoloridos da época abusam do xadrez e a bolsa passa a ter alça longa, bolsa carteiro, além das sacolas e maletas como as pastas executivas (foto 1) (MIMo. Um passeio entre o sagrado e o profano com a Família Brandão, s/d).

No parágrafo seguinte, sua descrição do vestuário continua com articulações entre as imagens e dados sobre a História da Moda. Mas, aqui, ela também buscou relacionar a realidade dos retratados com apropriações de mudanças provocadas nos modos de vestir pela moda. E, embora não possamos ver na segunda fotografia, a autora ressalta que havia a necessidade e/ou o hábito de andar de pés descalços entre as pessoas mais simples ou aquelas que cumprem uma promessa – dando a entender que são características dos homens retratados.

> No campo tornam-se acessórios de vestimenta e proteção: o cinto e o chapéu masculino são indispensáveis no cotidiano; o último inclusive como forma de "impor" respeito e formalidade. Esses acessórios começam a ser acompanhados do boné, antes usado praticamente no mundo esportivo. Nos pés, vê-se todos os tipos de calçados: sapato, botina, bota, sandália, ou até os pés descalços (foto 2). Os pés descalços era um hábito comum entre os mais simples, pés no chão. Seja pelo conforto, pela falta de condição de possuir um calçado ou mesmo, para agradecer uma graça concedida, revelando humildade perante o sagrado (MIMo. Um passeio entre o sagrado e o profano com a Família Brandão, s/d).

Logo depois, Abdelmalack descreve, em quatro parágrafos, os vestidos das mulheres registradas nos anos 1940, na penúltima foto apresentada. Novamente, a especialista salienta as crenças da família, enaltecendo a participação de Maria Conceição Andrade no "Apostolado da Oração", como devota especial ao "Sagrado Coração de Jesus" e, de modo indireto, define-a como uma pessoa caridosa, humilde e mansa. Noto ainda que a historiadora destaca atributos como a modéstia e a dignidade como esperados dessas duas

mulheres. Segundo ela, esses atributos foram materializados nos modelos dos vestidos, no tamanho de suas saias, nas suas cores e tecidos, no comprimento de suas mangas, correspondendo às prescrições de comportamento endereçadas a mulheres merecedoras de respeito, religiosas e cumpridoras de seus deveres. A descrição é rica em detalhes e adjetivações.

> Na foto 3 a imagem da mãe e filha registra o momento da manifestação da fé, por cumprirem o dever de "pagar" a promessa, colocando mais uma vez em evidência a relação do sagrado e do profano, estes, por sua vez, evidentes no vestuário de ambas como um contraponto. A mãe de vestido sóbrio, em sinal de modéstia e dignidade como devia ser as roupas da mulher católica que pertence ao Apostolado da Oração e que possuíssem devoção especial ao Sagrado Coração de Jesus. Desse modo, o vestido chemisier, a blusa com pala e frente franzida, decote V e mangas compridas, saia corte evasê no cumprimento recomendável para a modéstia, que seria um palmo abaixo dos joelhos, meias grossas e opacas revelavam o traje apropriado para a ocasião.
> Nos anos 40, em decorrência da Segunda Guerra Mundial, a silhueta feminina no geral era pautada estilo militar, com roupas de ombros largos e sapatos pesados; esses fechados com saltos grossos, alguns com uma pequena abertura na frente.
> Na indumentária religiosa católica, além do traje preto, a fita vermelha larga é concedida aos mais antigos, aos zeladores e é um símbolo que significa a pertencimento ao Apostolado da Oração, cujo dever é oração, trabalho com caridade, humildade e a mansidão. Ainda, nessa posição os membros do grupo têm a função de zelar por essa devoção e difundi-la, por intermédio de suas palavras e atitudes.
> Já o vestido branco (foto 3) da jovem, casta e cumpridora da promessa pela crença de que sua recuperação teve a intercessão de Nossa Senhora Aparecida, é um elegante traje de passeio, digno de um evento à altura da graça recebida e de uma situação que requer uma roupa chic, isto é, bem feita, fina e na moda. A mulher do pós-guerra ainda carregava a simplicidade, que lhe foi imposta pelas circunstâncias. O vestido como outros tantos de sua época tinha os ombros acolchoados angulosos, a cintura era marcada com uma faixa de tecido, a saia eram a altura dos joelhos (essa um pouco abaixo), franzidas; mas, podia ser com pregas finas, sempre com pouco volume. O decote V, fenda chanfrada, com gola laço lateral, dando uma aparência assimétrica, fica por conta da criação da moça que, confeccionou seu próprio vestido como era habitual naquele tempo (MIMo. Um passeio entre o sagrado e o profano com a Família Brandão, s/d).

Na sequência, a historiadora retoma a descrição dos trajes dos anos 1970 e segue para a relação das roupas da última fotografia – colocada depois das duas mulheres descritas anteriormente – na qual figura a família nos anos 1980. Esta imagem apresenta três mulheres, dois homens e duas crianças. Os dois homens aparecem de calça e camisa de manga comprida, duas mulheres estavam trajando camisas e calças e uma de saia e *tailleur*. É difícil de se

descrever a roupa das crianças, pois, devido ao corte na foto, vemos apenas parte de seus corpos.

> Os anos 70 trouxeram um visual unissex, em meados da década as linhas da moda masculina começam a mudar, as calças vão ficando menos justas, as bocas de sino caem, isto é, as linhas vão sendo suavizadas como vemos na foto 4. No feminino, a descontração da calça e blusa ou o tailleur e o terninho, peças clássicas no guarda roupa, deixam a mulher arrumada ou bem vestida. No vestuário infantil, conjunto de malha ou tricot e as citações: dos seriados de TV (chapéu de xerife), da moda esportiva, (três listras da marca Adidas), o tênis nos pés. No caso, os modelos Bamba Basquete e Conga, da marca Alpargatas, foram os mais vendidos durante os anos de 1970-80 (MIMo. Um passeio entre o sagrado e o profano com a Família Brandão, s/d).

A última parte do texto da especialista traz considerações sobre características dos espaços registrados nas fotografias como marcadores simbólicos do Santuário Nacional de Nossa Senhora Aparecida. Ao mesmo tempo, Abdelmalack relaciona os lugares com os rituais religiosos e com as intenções da família.

> Os cenários das imagens situam e pontuam a importância do local da visita – o Santuário Nacional de Nossa Senhora Aparecida –, devido à devoção e ao sentido do registro. A foto, portanto, tem o significado de documentar os rituais que reproduzem as circunstâncias marcadas pelas diferenças e a representação das pessoas e das famílias, numa viagem sem volta, que, no entanto, se repete continuamente, ano após ano.
> A foto 1 traz a imponência e grandiosidade do local; a foto 2, na entrada confirma que os peregrinos estão próximos de realizar seus intentos – a visita; na foto 3, em uma área interna do templo: a arquitetura, a pintura mural, os ornamentos decorativos confirmam a passagem; e na foto 4, a pintura mural mostra a santa entre eles, a família reunida recebe a benção da padroeira.
> A última fotografia (foto 4), como outras tantas da família Brandão e de outras famílias, registra uma pose clássica, aquela guardada nos álbuns ou coleções, verdadeiros arquivos da história cotidiana.
> Imagem que se reserva para ser vista, revista, mostrada ou lembrada… Ela que apresenta um relato, ao mesmo tempo: impressão (momento que a foto foi feita) e arquivo (pose da família), ao futuro observador. Sendo assim, a foto não tem apenas significado em si, o seu "sentido" está aberto às futuras e imprevisíveis maneiras de observar (MIMo. Um passeio entre o sagrado e o profano com a Família Brandão, s/d).

O texto se encerra com considerações sobre o papel das fotografias na constituição dos registros, das memórias e das narrativas visuais familiares.

Nesta "história desvelada" identifiquei o número e tipo de documentos, as datas e locais dos registros, realizei a análise do seu leiaute e apliquei o roteiro

pré-estabelecido para identificação dos temas presentes nas duas camadas. Identifiquei como as fotografias foram expostas em uma composição em forma de um mosaico de imagens – estratégia de montagem que pode induzir a interpretação.

Pude distinguir os estilos adotados nos textos escritos e como os temas foram enfatizados em cada camada da história. Os cedentes explicitaram a motivação da família para fazer as fotos, sua tradição em fazer peregrinações até o Santuário Nacional de Nossa Senhora Aparecida e o protagonismo da família na organização das romarias do povo de sua cidade, no interior de Minas Gerais. A importância das imagens para a construção e transmissão da identidade e das memórias familiares ficou implícita no depoimento, mas foram colocadas como parte importante na construção da narrativa familiar. Em relação aos conteúdos das fotos, os cedentes deram ênfase às pessoas fotografadas e pouco comentaram sobre as roupas – exceto em relação a duas mulheres, mãe e filha, cuja descrição enfocou suas devoções e suas adequações aos rituais e prescrições religiosas. A especialista, por sua vez, retomou as ideias narradas pelos cedentes e construiu seu texto dando maior ênfase à descrição das roupas e sua relação com os estilos em voga nas décadas de 1940 e 1970, acionando outro olhar sobre o que os depoentes falaram. Além disso, salientou o costume popular das prescrições religiosas e os significados simbólicos atribuídos às cores e aos modelos das peças de roupa.

Outros tempos...



Família Magalhães, 1927

3.1 "OUTROS TEMPOS"

Álbum da Família Magalhães, 1927.

A história intitulada "Outros Tempos" apresenta o relato de Maria de Lourdes Campos Magalhães sobre uma fotografia da família de seu marido, Raimundo Alves de Magalhães. Apresenta as pessoas retratadas e descreve resumidamente como era a vida dessa família de agricultores no fim da década de 1920, no interior de Minas Gerais. Além disso, inspira reflexões sobre as fotografias e os modos de vida do começo do século XX por meio da análise de Luciana Andrzejewski[89].

A história (figura 26) é composta pelos seguintes documentos: a) uma fotografia proveniente do acervo do MIMo, cedida por Maria de Lourdes Campos Magalhães, cujo conteúdo registra a família Magalhães; b) um depoimento Maria de Lourdes no qual descreve as pessoas retratadas e seu contexto de vida, apresentado em formato de texto escrito; c) um texto escrito que apresenta a interpretação de Luciana Andrzejewski sobre a história da depoente.

A fotografia da família Magalhães é apresentada duas vezes. Primeiro, aparece logo abaixo do título da história, em destaque e ampliada (720 x 340 pixels), com cortes de todos os lados do retângulo que a enquadra. Logo abaixo dela, são apresentadas três informações: "Foto do Álbum da Família Magalhães, 1927"; "Revelada por Maria de Lourdes Campos Magalhães"; "Depoimento recolhido por Henrique Magalhães Madureira". Em seguida, é apresentado o relato da cedente da imagem, Maria de Lourdes. A fotografia foi novamente colocada do lado direito do relato, com seu enquadramento aparentemente original e em tamanho menor (431 x 312 pixels). Assim que o texto da depoente acaba, é exibido o texto de análise, anunciado pelo título "Moda e distinção social. Interpretação de Luciana Andrzejewski, historiadora da Moda e colaboradora do MIMo". Abaixo dele, existe a seguinte descrição: "Cena: Álbum de família/Família de Raimundo Alves Mesquita, agricultor, ano 1927, Vila de Divino, Minas Gerais, faz parte nos dias de hoje da cidade de Divinolândia".

---

[89] Luciana Andrzejewski é graduada em História e em Design de Moda, especialista em produção de moda, mestre em História Social (UNIRIO) e professora. Trabalhou na construção da mapoteca de plantas arquitetônicas do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (RJ) e como pesquisadora do acervo de figurino e cenografia da TV Globo. Fonte: Currículo Lattes. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/8547254043972967>. Acesso em: 18 fev. 2019.



Figura 26: História desvelada "Outros tempos" (captura digital, editada).
Fonte: MIMo, 2017.

O depoimento de Maria de Lourdes Campos Magalhães sobre a família de seu marido

O depoimento de Maria de Lourdes Campos Magalhães, narrado em primeira pessoa, apresenta uma descrição da fotografia de 1927, que foi copiada do original, de posse de seu cunhado, por gostar de "coisas antigas". Observo, também, que o título da história remete a uma ideia de um tempo passado com uma certa nostalgia. Ela não comenta o evento retratado, tampouco sua motivação para ceder a imagem e participar da exposição do MIMo.

Seu texto é composto por cinco parágrafos e contém o encadeamento de duas ideias: a descrição das pessoas da família retratada e o modo como viviam na Vila de Divino, interior de Minas Gerais. No primeiro parágrafo, de três linhas, Maria de Lourdes se apresenta e comenta a origem da fotografia relevada[90]. Em seguida, no segundo e terceiro parágrafos, descreve como era a casa dessa família, seus hábitos alimentares e cita o uso de alguns artefatos:

> Eles moravam numa vila que se chamava Divino, em Minas Gerais. Hoje, faz parte da cidade de Divinolândia. A casa em que moravam era grande, com imenso terreno. Tinham muitas árvores frutíferas no quintal, como jabuticaba, laranja, mexerica, lima, limão, jatobá; ainda tinha café e até pé de breu. Raramente comíamos arroz branco, usávamos o arroz mulatinho que se pilava no pilão; no monjolo se fazia farinha e no munho (o mesmo que moinho), o fubá. Compravam-se de outras capitais poucas coisas, como sal, tecido, macarrão, querosene. Não tinha energia elétrica, usava-se candeia com algodão embebedada em azeite de mamona ou querosene, que acendia para a iluminação (MIMo. Outros tempos, s/d).

Observo que a depoente utiliza a descrição do que a família comia e o uso daqueles artefatos para comentar sobre o lugar onde moravam, bem como a falta de energia elétrica. O pomar, o pilão, o monjolo, o moinho e a candeia atuaram, em seu relato, como elementos que faziam parte do cotidiano da família, liderada por um agricultor – informação que só aparecerá no fim do seu relato, quando o descreve: "Ele era agricultor, plantava arroz, milho e feijão" (MIMo. Outros tempos, s/d).

---

[90] O verbo revelar foi utilizado pelo MIMo para nomear o processo envolvido na rememoração, exposição e cessão das histórias pessoais vinculadas com os eventos registrados nas fotografias. Desse modo, utilizo esse verbo no meu texto para fazer menção a esse processo.

Na década de 1920, a vida no campo estava muito próxima aos modos de viver da sociedade escravocrata que havia passado para uma sociedade republicana recentemente, com início no evento da sua Proclamação, em 1889. E, embora o país estivesse passando por transformações desde a metade do século XIX, marcadas pelos processos de urbanização e industrialização, pela abolição oficial da escravidão, pelas imigrações e pelo advento da república, havia diferenças entre o ritmo e o modo como aconteciam nas cidades e nas áreas rurais (DENIS, 2000; SCOTT, 2013). Vários aspectos podem explicar essas diferenças, entre elas Ana Silvia Scott (2013) destaca a falta de alcance à informação ou mesmo a inexistência de acesso da maioria dos habitantes rurais aos canais de comunicação, como a imprensa, o cinema, a literatura e as escolas.

Na primeira metade do século XX a maior parte da população brasileira vivia nas zonas rurais, assim como a família Magalhães. Mas, o fortalecimento da nova ordem social estava concentrado no desenvolvimento das cidades e na ordenação de seus espaços públicos, moradias e espaços de trabalho. Desse modo, os artefatos e os hábitos destacados pela depoente informam sobre particularidades do local onde moravam – uma casa grande, com um terreno imenso e um pomar – e as maneiras de se deslocar, comer e vestir de lá. Maria de Lourdes continua:

> Quem não tinha engenho para fazer rapadura fazia garapa (caldo de cana) na engenhoca, que era tocada por duas pessoas. Fervia-se a garapa, que soltava espuma com restos de bagaço, tirava-se a espuma. Adicionava no coador de pano o café, que nós mesmos plantávamos, e em seguida colocava a garapa quente para coar com o café, por sinal, muito gostoso (MIMo. Outros tempos, s/d).

Em seguida, em uma frase única e colocada visualmente como o quarto parágrafo, Maria de Lourdes narra sobre o modo como consumiam as roupas: "Não se vendiam roupas prontas, comprávamos os tecidos e depois mandávamos para as costureiras fazerem as roupas das mulheres e das meninas, e os alfaiates faziam as dos homens e meninos" (MIMo. Outros tempos, s/d). A divisão do trabalho explicitada por Magalhães foi descrita por Wanda Maleronka (2007) como uma expressão de classe e gênero nas relações sociais e alude à estruturação do ofício na Europa. Por lá as divisões nas relações de produção e comercialização de indumentária tiveram início no século XIII e no

Brasil foram documentadas a partir do período colonial. Destaco as diferenças de trabalho repercutidas no início do século XX entre os afazeres dos alfaiates, costureiras e modistas. Elas restringiam as costureiras à produção de roupas de crianças e mulheres, para venda, uso pessoal e doméstico; e as modistas faziam sua comercialização. Os homens, no entanto, podiam confeccionar e comercializar roupas para todas as pessoas e inclusive contratavam mulheres para fazer calças costuradas quando necessitavam cobrir a demanda excessiva (MALERONKA, 2007)[91]. Deste modo, avento a possibilidade da frase de Maria de Lourdes ter sido destacada do parágrafo anterior para chamar a atenção ao tema.

No último parágrafo, a depoente se concentra na descrição das pessoas retratadas, identificando suas posições sociais na família. Aqui ela também fornece mais alguns elementos sobre as roupas e a moda da época, os costumes e as dificuldades de acesso ao consumo de bens manufaturados ou industrializados, que eram comercializados nas capitais de Minas Gerais e do Rio de Janeiro. Os dados também fornecem algumas pistas sobre a condição econômica e social da família Magalhães, evidenciados em trechos deste parágrafo na falta de acesso para comprar sapatos, no poder dos fazendeiros e no fato do patriarca ser agricultor:

> A primeira senhora era a matriarca da família, Maria Nazaré Magalhães. Viúva, ela usava as roupas sempre pretas e longas, como de costume para as mulheres após a morte do marido. A menina Maria Nazaré Alves Magalhães, o estilo da roupa dela chamávamos de melindrosa, usando o sapato boneca, assim como os da sua mãe e sua avó. O menor Antônio Alves Magalhães está descalço, não era nem por falta de dinheiro, mas naquela época não vendiam sapatos nas vilas, era importado de Belo Horizonte e Rio de Janeiro, por meio do lombo de burro, não tinha estrada para carros, era tudo de terra. Quando tinha uma evolução, eram fazendeiros que faziam estradas para carro de boi para levar suas mercadorias para serem vendidas nas cidades. Ifigênia Gonçalves Magalhães era a mãe das crianças da foto. No seu colo Watson Alves de Magalhães vestido com roupa social da época – bata comprida aberta atrás e era toda bordada à mão. José Alves Magalhães era o filho mais velho, e Raimundo Alves Mesquita – o patriarca. Ele era agricultor, plantava arroz, milho, feijão (MIMo. Outros tempos, s/d).

---

[91] Elizabeth Wilson (1989) apresenta vários aspectos da divisão do trabalho de alfaiates, costureiros, modistas e costureiras e também a relaciona com as noções dos papéis sociais e econômicos de homens e mulheres preconizados na época.

Se nos anos 1940 o país tinha menos de um terço da sua população vivendo nas cidades, no final da década de 1920 o cenário não era tão diferente. O contexto geográfico e temporal dessa fotografia se encaixa em um Brasil majoritariamente rural. Portanto, trata-se de uma condição de vida corriqueira à época. O arranjo familiar, representado na foto, também era comum para o período e se conecta aos ideais de família nuclear divulgados desde o final do século XIX. O modelo da família nuclear foi absorvido e adaptado de diferentes maneiras e ritmos pelas famílias brasileiras e a presença de duas mulheres (a viúva e matriarca, provavelmente mãe de Raimundo Alves Mesquita; e a mãe das crianças, sua esposa) sinaliza a existência de dinâmicas e práticas culturais diferentes daquelas sintonizadas aos ideais burgueses (SCOTT, 2013). A presença das crianças na fotografia também indica uma prática e uma visualidade ligadas à função social de integração do grupo familiar (BORDIEU, 2003 apud SIMÃO, 2010, p. 209).

Tanto Miriam Moreira Leite (1993; 1994) quanto Vânia Carneiro de Carvalho (2008) destacam o modo como a cultura visual dos retratos e álbuns de família constituíam e divulgavam valores sobre a identidade dos membros familiares. A respeito das mulheres, Carvalho destaca:

> O álbum fotográfico seria o objeto biográfico por excelência, acumulando em suas páginas os momentos de tantas pessoas. Nele, a identidade feminina construiria pela trajetória dos filhos, dos maridos, dos pais, parentes e amigos íntimos (CARVALHO, 2008, p. 43).

Todas as pessoas foram identificadas pelos seus nomes, mas noto o modo como uma mulher é referenciada como aquela que perdeu o marido – a viúva – e a outra aquela que é a mãe. E a menina usava sapatos como os de sua mãe e avó. E, embora a depoente descreva de maneira semelhante todas as pessoas, ela fornece mais informações sobre a aparência e indumentária das mulheres e da menina: o traje preto e longo da viúva, a roupa de melindrosa e o sapato de boneca da menina e das mulheres e a bata do bebê. O foco nesta descrição pode ser associado a dois aspectos: à relação existente entre o vestuário, o corpo e a construção das identidades de gênero (SVENDSEN, 2010; BENTO, 2006) e à tradição na representação visual das mulheres estabelecida

no Ocidente para ser olhada e admirada e reiterada por meio de pinturas, esculturas, gravuras, desenhos, fotografias, etc. (BERGER, 1999).

A intepretação intitulada "Moda como distinção social"

O texto técnico de análise desta história, escrito por Luciana Andrzejewski, é composto por cinco parágrafos e seu tamanho é proporcional ao texto do depoimento. O título da análise indica um enfoque no vestuário como um símbolo de distinção social, mas a ideia não é explicitada. No entanto, ao tomarmos as explicações de Elizabeth Wilson (1989) como referência, podemos compreender que o texto da especialista tem como pano de fundo o entendimento do vestuário e do cuidado com a aparência como signos de diferenciação de classe social, profissão, status cultural, político e econômico.

O texto foi escrito na 1ª pessoa do plural, sugere um tom de diálogo com o público visitante do MIMo. Nele, a especialista levanta questões sobre como olhamos fotografias antigas e o que elas podem suscitar. E repete alguns temas apresentados no depoimento: as poses dos fotografados, os tipos de roupa e o valor de antiguidade da imagem.

Ao falar da fotografia antiga, Luciana levanta algumas questões de modo a problematizar o valor de testemunho da realidade da fotografia e propõem o entendimento da imagem ter sido construída mediante escolhas de um fotógrafo:

> As fotos antigas têm em comum o mesmo modo de posar para a lente, como se estivessem diante de um pintor, um acontecimento festivo e de demonstração de status social. Cada vez que olhamos uma fotografia, a cena em si nos leva a pensar no momento anterior ao clique: por que o fotógrafo escolheu determinado ângulo? Como foram feitos os arranjos e marcações das pessoas? Por que a escolha daquele lugar? (MIMo. Outros tempos, s/d).

Suas perguntas remetem à história do retrato, cujas práticas haviam se estabelecido, primeiramente, na Europa e foram instaladas e apropriadas no Brasil desde sua introdução por D. Pedro II, em meados do século XIX. A presença de fotógrafas e fotógrafos no país remonta à metade do século XIX[92],

---

[92] Nos materiais a que tive acesso sobre a História da Fotografia no Brasil (KOSSOY, 2014a, 2014b; VASQUEZ, 2000; LEITE, 1993; MAUAD, 1990, 2005, 2013), encontrei poucos registros sobre a atuação e a presença de mulheres fotógrafas. No entanto, cito três nomes para marcar

quando brasileiro/as e imigrantes de diferentes nacionalidades (em grande parte alemães e franceses) retratavam as paisagens das cidades brasileiras, seus habitantes e viajantes que paravam nos portos brasileiros durante as longas viagens de navio (VASQUEZ, 2000).

O acesso e consumo da fotografia era reservado às elites brasileiras que, em 1850, significavam aproximadamente um terço da população. Naquele contexto, o Brasil era uma sociedade escravocrata, conservadora e comandada pelo imperador Dom Pedro II, cujos interesses por fotografar e colecionar fotografias geraram um ambiente propício para receber fotógrafos de várias partes do mundo, em especial os alemães, que aqui se instalaram e desenvolveram suas habilidades comerciais, científicas e culturais do ofício (VASQUEZ, 2000).

A imagem revelada por Magalhães é uma fotografia de família típica do período do registro, início do século XX. Por meio do estudo dos retratos de família e da cultura visual da época, é possível verificar que foi feita segundo as recomendações ensinadas e praticadas por fotógrafos profissionais, artistas e amadores (LIMA, 2008; FERRAZ, 2017; MAUAD, 1990; MENDES, 2008; VASQUEZ, 2000).

Segundo a pesquisa de Pedro Karp Vasquez (2000), desde meados de 1850 até o início do século XX houve intensa produção de retratos no Brasil e, em menor número, de paisagens. A produção do retrato clássico, comercial, sem muitas aspirações por novidades, prosperou no Brasil oitocentista e seguia as "rígidas convenções que regiam o gênero em todo o mundo" (VASQUEZ, 2000, p. 25). Centrada nas convenções europeias, a produção de retratos estava vinculada tanto aos aspectos tecnológicos de produção da fotografia (tipo de máquina, negativo, papel, etc.) quanto aos valores estéticos e simbólicos

---

suas presenças: Hippolyte Laveneu, considerada a primeira mulher fotógrafa no Brasil e uma das primeiras pessoas a expor suas fotografias em salões de arte (VASQUEZ,1986, p. 27); Hildergard Rosenthal (Hildegard Baum – nome de solteira), imigrante alemã que se estabeleceu em São Paulo em 1937, trabalhou como orientadora de laboratório na empresa *Kosmos* e fotojornalista na agência *Press Information*, quando realizou reportagens para revistas nacionais e internacionais sobre São Paulo, Rio de Janeiro, cidades do interior e do sul do Brasil (KOSSOY, 2014b, p. 81-103. Obs.: O Instituto Moreira Salles adquiriu 3 mil negativos de seu acervo) e Fanny Paul Volk, fotógrafa alemã que se estabeleceu em Curitiba em 1881 e atuou no Estúdio Volk junto de Adolpho Volk, cuja trajetória social foi pesquisada por Giovana Terezinha Simão (2010).

apreciados pela burguesia, em especial a francesa, transmitidos por meio de uma linguagem visual própria da fotografia.

> O retrato fotográfico brasileiro comungou daquela linguagem comum ao retrato fotográfico comercial da segunda metade do século XIX que, de tão uniforme e codificada, pode ser qualificada em minha opinião de verdadeiro *esperanto fotográfico*, pois fez com que não existisse diferença substancial entre um retrato padrão de estúdio no formato carte-de-visite que fosse realizado em Paris, Londres, Viena, Roma, Nova York, Washington, Buenos Aires, Rio de Janeiro, Recife, Salvador, São Paulo ou Porto Alegre, apesar das grandes ou pequenas disparidades entre as culturas específicas dessas cidades. Havia razões técnicas para que isso ocorresse – como o emprego do mesmo tipo de câmara, de iluminação, de negativo (de colódio úmido), de papel fotográfico (albuminado) montado sobre o mesmo suporte (os cartões no formato *carte-de-visite* ou *carte cabinet*)[93], de fundos pintados e demais ornamentos e acessórios de estúdio – , mas existia sobretudo uma linguagem comum, uma maneira idealizada e formal de retratar as pessoas, como se todas, ricas ou pobres, conhecidas ou desconhecidas, pertencessem à mesma abonada burguesia francesa que inspirou os paradigmas do gênero. Com efeito, o fotógrafo comercial oitocentista compartilhava em todo o mundo a idêntica linguagem visual, o mesmo *esperanto fotográfico*, da mesma forma com que os artistas e arquitetos cristãos da Idade Média se expressavam de modo identicamente uniforme no período românico e depois no gótico (VASQUEZ, 2000, p. 25, grifos do autor).

Olhando a fotografia da família Magalhães (figura 27), observamos as pessoas foram retratadas em um ambiente externo, lado a lado, dispostas no espaço em uma composição linear que define um plano vertical e paralelo à câmera e/ou à pessoa que fotografou. Suas posições ordenam os homens de um lado, as mulheres de outro, sentados em bancos e/ou cadeiras, eretos. No

---

[93] *Carte-de-visite*: "Formato de apresentação de fotografias inventado, em 1854, pelo francês André Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889) e assim denominado em virtude do tamanho reduzido, pois apresentava uma fotografia de cerca de 9.5 x 6cm. montada sobre um cartão rígido de cerca de 10x6,5cm. A grande voga da *carte-de-visite* ocorreu na década de 1860, quando se tornou um modismo em escala mundial, sendo produzido aos milhões em todo mundo, inclusive no Brasil. A carte-de-visite começou a declinar a partir da década de 1870, quando passou a ser suplantada pelo formato *carte cabinet*, mas continuou a ser empregada por muitos fotógrafos até o fim do século passado [séc. XIX]. O advento da *carte-de-visite* foi elemento propiciador do surgimento de outro modismo oitocentista: o álbum de fotografias. De acabamento esmerado, geralmente de couro com adornos de metal dourado ou prateado, os álbuns eram expostos em lugar de destaque nas salas de visita das famílias abastadas do período. Chegaram a existir inclusive modelos de álbuns contendo uma caixinha de música embutida, que era acionada quando se abria a capa do volume" (VASQUEZ, 2000, p. 193). ***Carte cabinet***: "Formato de apresentação de fotografias sobre papel que surgiu na Inglaterra em 1866, como uma evolução do formato carte-de-visite, tendo, portanto, o mesmo tipo de apresentação, mas num tamanho maior, razão pela qual era chamado de 'cabinet', gabinete. Outra denominação empregada para o formato, inclusive no Brasil, era de carte boudoir, em referências às salas íntimas de uso feminino características das residências oitocentistas. Muito utilizado até fins do século passado [séc. XIX], o formato apresentava fotografias de cerca de 9,5 x 14cm. montadas sobre cartões-suporte rígidos de cerca de 11 x 16,5cm" (VASQUEZ, 2000, p. 193).

colo da mãe está o bebê e imediatamente de seus dois lados as crianças, em pé: do lado direito o segundo filho e a menina e à esquerda seu filho mais velho. Nas pontas estão a matriarca do lado direito e o patriarca do lado esquerdo. Todos em cima de um degrau e em frente a uma porta grande de madeira de uma edificação de estilo colonial que remete a uma construção alta e grande, possivelmente uma igreja. O enquadramento da cena foi feito na horizontal – formato paisagem – e por meio da análise da incidência de claridade em relação ao lugar julgo que foi feito de dia.



Figura 27: Fotografia da Família Magalhães, presente na história "Outros tempos".
Fonte: MIMo, 2017.

A escolha da composição na horizontal, a distribuição das pessoas da família em linha reta, cortando a imagem em duas partes, foi também analisada por Mauad (1990) em fotografias de família, do que destaco sua conclusão a relação dos significados atribuídos à vida em família, tais como a estabilidade, a manutenção e a permanência:

> [...] Especialmente quando a fotografia é de grupo, o sentido horizontal supera o vertical, levando-se a considerar que as fotos de grupo estão associadas ainda aos significados de estabilidade, manutenção e permanência. Todos relativos à vida em família (MAUAD, 1990, p. 119).

Assumo que a nitidez desta foto, combinada com a iluminação clara e com contraste visível está relacionada, tal como pontua Mauad (1990), ao caráter de testemunho e registro da família, composta em uma linguagem visual documental, realista. O registro foi feito em um espaço aberto, ao ar livre e a edificação indica que não havia um cenário pintado e colocado atrás das pessoas. As poses, as roupas, as expressões e olhares estão dentro dos parâmetros compositivos dos retratos de família. Neste momento os retratos já haviam sido popularizados no Brasil e, ao menos nas cidades, eram acessíveis a operários especializados (LIMA, 2008). Do mesmo modo, Annateresa Fabris (2008, p. 23) destaca que o ofício havia se difundido e tanto "artistas fotógrafos", quanto "fotógrafos propriamente ditos", "artífices fotógrafos" e "amadores" tinham capacidade para fotografar e conquistar sua clientela.

A popularização da produção e consumo da fotografia desde meados de 1880 significou também uma queda de qualidade o que, segundo Vasquez (1986) e Lima (2008), refletiu na criação de diferenciações nos procedimentos, técnicas, equipamentos, padrões estéticos e modos de circulação e consumo para atender às diferentes classes sociais. As famílias das elites, desejosas da diferenciação social, foram atendidas, por exemplo, por meio de estratégias estéticas, acesso às inovações nos processos de produção e qualidade de impressão das imagens. Os profissionais de baixo nível cobravam mais barato e frequentemente eram os que viajavam (FABRIS, 2008). Embora a depoente não informe a autoria do retrato, pela época, qualidade e local da fotografia é possível supor que tenha sido feita por fotógrafos itinerantes que viajaram até à Vila de Divino para vender seu trabalho, assinalada por Vasquez (1986) como uma prática costumeira. O fato de a cedente não comentar sobre o evento retratado também levanta a hipótese de ser uma fotografia encomendada para documentar a família.

Os cenários e as poses dos retratos de família seguiam os parâmetros da tradição pictórica e recomendações que constavam em manuais técnicos destinados ao ensino da "arte de fotografar", conforme relata Mendes (2008). A cenarização servia para estabelecer um tema, criar efeitos agradáveis, ou uma atmosfera artística, alinhada aos padrões de gosto da época. O estudo e a indicação das poses por quem fazia a foto às pessoas que eram fotografadas

visava garantir o melhor resultado em suas representações visuais. Os fotógrafos direcionavam a postura do corpo, a posição da cabeça, dos olhos, dos braços e das pernas, a porção da pessoa que seria fotografada, tudo minuciosamente combinado com a iluminação para contornar defeitos e distorções (MENDES, 2008). Embora a fotografia da família Magalhães não tenha sido feita em estúdio, ela certamente indica que a pose e o cenário foram propositadamente estudados. Sobre esse aspecto, cabe comentar como a encenação da imagem contribuía também para enfatizar os valores simbólicos do cenário, da indumentária, das poses e expressões corporais, da iluminação e composição para criar e posteriormente exibir uma determinada imagem da família: uma família alinhada aos ideais burgueses e sintonizada com os valores e transformações culturais e sociais de seu tempo (MAUAD, 1990). As poses guardam uma relação simbólica com a ideia de família patriarcal e a imagem da família servia também para representar ideais como a estabilidade, a coesão e a permanência (MAUAD, 1990).

Segundo Andrzejewski, nesta fotografia as pessoas estavam usando "roupas de sair" (MIMo. Outros tempos, s/d). Miriam Moreira Leite ressalta que o costume de escolher as melhores roupas para tirar o retrato estava muito presente e, até 1930, eram chamadas de "roupas domingueiras" ou de "ver a Deus" (1994, p. 132). A essa questão ela atribui uma estratégia de escolha das pessoas que iriam ser fotografadas, influenciando na construção de suas imagens pessoais que circulariam entre membros da família, parentes e amigos próximos.

No segundo parágrafo, Andrzejewski retoma a ideia da fotografia antiga e expõe algumas reflexões sobre como a ideia de antiguidade induz sua interpretação:

> Na realidade quando nos confrontamos com imagens do passado através das fotografias, provavelmente iremos mistificá-las, ao invés de tentarmos esclarecer, porque o passado nunca está lá esperando para ser descoberto, para ser reconhecido pelo que é exatamente. Isso significa que, quando olhamos uma imagem do passado, em vez de situarmos nela, como faríamos com uma imagem do presente, nós tentamos a todo custo situá-la na história (MIMo. Outros tempos, s/d).

A partir de John Berger (1999), compreendo que Luciana usou a palavra mistificar no sentido que ele atribui à tendência de olhar as fotografias do

passado a partir do presente e as mistificar, criando interpretações descoladas do contexto de sua produção. Assim, entendo que a historiadora está levantando questões sobre formas diferentes de se interpretar uma imagem: uma tendência, próxima ao senso comum, e a outra ligada aos princípios teóricos e metodológicos da História.

Observo, ainda, que a associação das palavras fotografia e antiga, comentada por Maria de Lourdes e repetida por Luciana, articulou dois significados diferentes na história: no primeiro caso, para datar artefatos herdados e/ou produzidos em tempos anteriores ao evento do depoimento; no segundo, para problematizar as ideias de passado, presente, rememoração e historicidade.

Outro ponto que quero destacar é o fato de esta história ter sido a primeira história revelada e exposta ao público do museu na mostra "Momentos Inesquecíveis", marcando seu início em 2012. Ela representa bem o que, tempos depois, em 2016, Merlo observa sobre a recorrência de uma ideia comum entre os cedentes sobre o que é uma fotografia histórica, quando refletia sobre a campanha feito pelo MIMo para recolher as fotografias para seu Acervo "Imagens Fotográficas":

> [...] ninguém disse que são fotos antigas, ninguém disse que são só fotos de álbuns de família, tá, então, a gente não fez num primeiro momento [...] essas delimitações. [...] A campanha era: "revele sua foto", e a provocação de "revele sua foto" era, bom, uma vez que você selecionou sua foto, conte a história da foto. Né, a SUA história, e aí, em nenhum momento na própria campanha [...] a gente falou: olha, tem que ser uma história com a moda, tem que ser, entendeu, uma foto antiga, não! Mas as pessoas iam lá e selecionavam. Isso era proposital, né [...] (MERLO, 2016).

Voltando ao texto, o terceiro parágrafo enfoca a pose e a construção da fotografia para gerar a imagem que vemos na foto. Este ritual fotográfico pode ser estudado pelo gênero do retrato. A elaboração dos retratos de família seguia a cultura visual estabelecida para o gênero e remonta aos primórdios da produção, circulação e consumo das fotografias. Quando as fotografias de família começaram a ser feitas através das máquinas fotográficas, seus padrões estéticos e culturais seguiam os padrões das pinturas dos retratos das famílias nobres, tal como destaca Leite (1994):

> [...] as fotografias de família começaram a ser tiradas quase imediatamente após a criação das câmeras e por famílias de quase todas as camadas sociais. Elas obedecem a um modelo estabelecido pela nobreza, quando somente os poderosos e – abastados tinham a possibilidade de se fazer pintar pelos grandes artistas. As sessões de pose para o pintor continuaram, durante algum tempo, dada a necessidade de longa exposição para as primeiras fotografias e, de certa forma, o cenário, a indumentária, as atitudes, a ordem dos retratados continuou a ser obedecida em retratos de família de origens geográficas diferentes e de condições econômicas díspares. Esse estereótipo que, com grande qualidade, é encontrado entre os ricos e poderosos, pendurado em paredes de mansões ou encerrado em pesados álbuns de madeira trabalhada com fechos dourados, encontra-se também em volta de espelhos de acampamentos, em gavetas ou caixas de sapato, amarrado com elástico, em caixas de costura, em casas de cômodos ou nos velhos sobrados da cidade (LEITE, 1994, p. 131).

Vasquez (2000), assim como Leite (1993, 1994) relaciona as convenções fotográficas com os princípios artísticos do retrato e do paisagismo canônico. No Brasil, a maior parte dos profissionais do ramo eram pintores, escultores e gravadores, ou trabalhavam em parceria com esses. No entanto, embora eles tenham se aproveitado do espaço comercial já estabelecido pela pintura, a linguagem fotográfica expressou características próprias para as fotografias de vistas ou paisagens. Segundo Ana Maria Mauad (1998 apud VASQUEZ, 2000), a linguagem fotográfica é marcada pela nitidez e pela distribuição clara dos planos e visa a produção de sentidos diferentes aos das pinturas, aquarelas e desenhos. As fotografias de paisagens estabelecem imagens que, numa composição de elementos de diferentes lugares, criam seu significado pela sua aparência e não pela sua realidade.

Este aspecto pode também ser explorado em relação aos retratos visto que, como Vasquez (2000) mencionou, havia uma uniformidade nas imagens que fazia com que se tornasse difícil reconhecer (ao menos num primeiro momento) os locais, datas e origens sociais das pessoas registradas – ao que denominou de “esperanto fotográfico”. E havia vários recursos para se construir este “esperanto fotográfico”, de caráter tecnológico e estético, tais como: a produção de fotografias em estúdios, o uso dos mesmos equipamentos e técnicas divulgados por revistas e folhetos especializados, o uso de iluminação natural com a instalação de janelas e claraboias, cenários feitos de tecido pintados, objetos que compunham o cenário e a indumentária. Vasquez (2000)

comenta que esses recursos eram vistos em diferentes estúdios, de diversos países, inclusive na América Latina:

> Fenômeno semelhante de padronização de linguagem ocorreu no retrato fotográfico comercial de estúdio, sendo exacerbado pela extrema unificação existente então na moda que, conforme se sabe, mesmo na América do Norte e na América Latina era obediente aos padrões europeus, com as classes mais abastadas não apenas vestindo segundo o modelo europeu, como realmente só utilizando roupas importadas da Europa. Por essa razão, fica impraticável distinguir à primeira vista, um retrato em carte-de-visite produzido em qualquer país europeu nas décadas de 1860, 1870 ou 1880 de outro produzido no Brasil no mesmo período. Da mesma forma que é difícil, senão impossível, diferenciar um retrato de carte-de-visite realizado num estúdio recifense de outro realizado num estúdio carioca ou gaúcho (VASQUEZ, 2000, p. 26).

A padronização da imagem tem relação com a educação do olhar e com a transmissão das técnicas e tecnologias no circuito de produção e comercialização das fotografias em ateliês, fotoclubes, salões de arte, permeados por manuais, exposições, coleções, álbuns, etc. (MAUAD, 1990; MENDES, 2008).

> Este ato [fazer a fotografia], muitas vezes espontâneo, outras tantas objetivamente analisado, nunca é inocente, pois está sempre imbuído de uma informação cultural. O enquadramento, a nitidez, o tamanho, o formato, o sentido, a direção e equilíbrio da foto fazem parte de uma cultura fotográfica, na qual todo aquele que adquire um aparelho fotográfico, pôr mais simples que seja, passa a compartilhar. Esse contexto cultural é variado e amplo, mas sempre existe uma ideologia que predomina e exerce a sua hegemonia, através da educação do olhar (MAUAD, 1990, p. 67).

Destaco, ainda, que a cultura visual estabelecida pela fotografia foi construída por meio de práticas e regras reiteradas e divulgadas para criar uma visibilidade das pessoas, paisagens e da cultura material condizente com os valores disseminados pela modernidade (FABRIS, 2008; LEITE, 1993, 1994; VASQUEZ, 2000). Neste sentido, Márcia Carnaval Oliveira (2015) coloca que o retrato fotográfico, no século XIX, foi permeado por outros valores, como os religiosos, o que pode ser conferido aqui nesta foto de família no traje de luto da viúva, seguindo a tradição católica.

> [...] a modernidade da fotografia não nasceu pronta, instalada nos sais de prata. Mesmo criada para produzir visibilidades adaptadas à nova

> época, cercada por valores modernos em expansão e velocidade, foi apropriada por valores religiosos, obscurantistas e antimodernos. O retrato fotográfico, frequentemente, foi uma das expressões de tal contradição impondo normas gestuais, indumentárias distintas, cenários e atributos específicos, ângulos de tomada valorativos, *performances* pictóricas etc. que renovaram a vida privada e acabaram por definir um novo código perceptivo a um número cada vez maior de pessoas (OLIVEIRA, 2015, p. 4).

Os dois últimos parágrafos da análise descrevem a imagem e apresentam, de forma genérica, aspectos do contexto social, geográfico, cultural do Brasil na época:

> Se fôssemos "ler" a imagem, descreveríamos simplesmente, como uma imagem de família, o casal, 4 filhos e a sogra, sentados no quintal, posando para o fotógrafo. Como a imagem é, porém, de uma outra época, tentamos apreendê-la num contexto histórico, mas isso não é uma crítica; ao tentarmos fazer isso com critério e rigor, produzimos fontes para futuros pesquisadores. No entanto, ao olharmos tal fotografia, percebemos que as pessoas estão vestidas com "roupas de sair", engomadas, cabelos penteados, bigode aparado e sapatos "nos lustres". A pose é de altivez por parte do patriarca, talvez por orgulho de poder ser retratado e da família. A mulher/esposa no centro da imagem é o ponto de atenção do olhar, por ser o eixo, a cuidadora da família.
>
> As famílias tinham maior número de filhos, havia uma hierarquia a ser respeitada, geralmente o pai era o chefe da casa, e a mãe ficava com os cuidados do lar e com a educação dos filhos. O papel da mulher era secundário. O panorama social e político da década era que a população pobre continuava excluída da vida política, sem poder participar das eleições. A imprensa estava censurada, os direitos civis, suspensos, e o governo fazia prisões políticas. As oligarquias paulista e mineira permaneciam no comando do país (MIMo. Outros tempos, s/d).

Observo que a análise se encerra com a descrição da imagem acompanhada de suposições de Andrzejewski sobre a relação das poses com os sentimentos das pessoas e suas identidades sociais. Embora não seja possível verificar com os próprios retratados o que sentiam, as suposições remetem à maneira como olhamos para as imagens, dada por uma relação entre nossos repertórios, ideologias, desejos, sensações, emoções e aquilo que vemos, tal como observado por John Berger (1999) na década de 1970 e ampliado por meio dos estudos da cultura visual de Marita Sturken e Lisa Cartwright (2009).

Uma moça feliz com um vestido de noiva incrível, em uma cidade no interior de São Paulo



3.3 "UMA MOÇA FELIZ COM UM VESTIDO DE NOIVA INCRÍVEL, EM UMA CIDADE NO INTERIOR DE SÃO PAULO".

A "história desvelada" nomeada "Uma moça feliz com um vestido de noiva incrível, em uma cidade no interior de São Paulo" apresenta a história da Renata Gavioli sobre a confecção do seu vestido de noiva. Dito de modo geral, diz respeito às tomadas de decisão de uma mulher sobre o modelo de seu vestido de noiva, interpeladas pela participação de outras mulheres e por prescrições de estilo do vestido de noiva e da etiqueta relativa ao casamento. Junto a esse tema, Gavioli, Mariana Abbud[94] e Márcia Merlo (as especialistas) comentam sobre algumas práticas culturais relacionadas à confecção e ao uso do vestido de noiva e sobre significados simbólicos atribuídos ao traje no Brasil.

A história (figura 28) é composta pelos seguintes documentos: a) três fotografias provenientes do acervo do MIMo, cedidas por Renata Gavioli, cujo conteúdo registra momentos da sua cerimônia de casamento; b) o depoimento de Gavioli sobre seu vestido de noiva (texto escrito); c) o texto que apresenta a interpretação de Mariana Abbud e Márcia Merlo sobre a história da depoente e d) três imagens de apoio que as especialistas utilizaram para ilustrar seu texto.

A primeira parte da história, intitulada "Depoimento de Renata Gavioli ao MIMo – dezembro de 2015", é composta pelos documentos de Renata Gavioli, em uma composição visual que alterna a inserção das fotografias com seu depoimento. Os documentos das especialistas, por sua vez, estão posicionados após o depoimento de Gavioli, abaixo do terceiro título – "Interpretações de Mariana Abbud e Márcia Merlo - MIMo – abril de 2016". Embora os títulos identifiquem duas datas, estas informações não são precisas, pois não é possível saber se "dezembro de 2015" foi a data do convite para Renata Gavioli ceder seu depoimento, se foi o dia da cessão ou da data da publicação da história na plataforma do museu. Do mesmo modo, também não é possível saber se "abril de 2016" está se referindo à data da leitura e interpretação da história por parte das especialistas ou se é a data da sua publicação na exposição.

---

[94] Mariana Abbud é graduanda em Design de Moda na Universidade de Franca. Fonte: Currículo Lattes. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/7892219732721080>. Acesso em: 17 fev. 2019.



Figura 28: "Uma moça feliz com um vestido de noiva incrível, em uma cidade no interior de São Paulo" (captura digital, editada). Fonte: MIMo, 2017.

A versão de Renata Gavioli sobre seu vestido de noiva

O depoimento de Renata Gavioli foi narrado em primeira pessoa e apresenta suas rememorações sobre o processo de escolha e confecção de seu vestido de noiva. O texto de seu depoimento é composto por nove parágrafos e contém o encadeamento de três ideias principais: suas motivações para "revelar" suas fotos para a exposição "Momentos Inesquecíveis", o modo como construiu esta história e as próprias rememorações sobre seu vestido de noiva.

As suas motivações são informadas logo no primeiro parágrafo, quando Gavioli comenta ter recebido um convite da coordenadora do MIMo para participar da exposição. Este convite é lembrado novamente nos três últimos parágrafos, quando ela retoma a argumentação e reforça sua gratidão pelo convite. Além disso, a depoente também comenta sobre sua nova amiga (Márcia Merlo) a ter incentivado a contar a história sobre seu vestido de noiva. Outra informação que pode ser relacionada à sua motivação é a ideia de utilidade de seu depoimento, expressa em dois parágrafos.

Voltando ao primeiro parágrafo da história, Gavioli explica também sobre como construiu sua história. Ela descreve um processo de rememorações disparadas ao rever suas fotografias de casamento. Além disso, também informa que leu outras histórias da exposição "Momentos Inesquecíveis" – atitude que pode estar relacionada à sua preocupação em contar uma história relevante para o museu e seu público.

A partir dessas informações, formulei algumas hipóteses sobre os temas destacados pela depoente: Gavioli teria procurado identificar um modelo nas "histórias desveladas" publicadas antes da sua para saber o que falar e como falar; estas histórias motivaram sua escolha temática e influenciaram a sua avaliação sobre a relevância do que iria expor.

O resultado de sua escolha temática está presente em alguns trechos do depoimento: para ela, narrar a história de seu vestido de noiva se liga ao fato de seu casamento ter sido um momento marcante sua vida e por ele ser um tema que diz respeito ao interesse das mulheres.

> (...) Li alguns excelentes registros sobre o tema e em princípio pensei não ter muito o que falar, mas ao revisitar memórias e olhar as fotografias, senti-me estimulada a contar um pouco da minha modesta história, por meio de um fato muito importante da minha vida – o meu casamento (MIMo. Uma moça feliz com um vestido de noiva incrível, em uma cidade no interior de São Paulo, s/d).

A importância do casamento na história de vida da depoente, bem como a centralidade do vestido de noiva na cerimônia, pode ser discutida a partir do trabalho de Miriam Moreira Leite (1993). Neste livro, a autora apresenta algumas considerações sobre o casamento enquanto um rito de passagem de status da pessoa solteira para a geração de uma nova família. Segundo Leite (1993, p. 111), o casamento "simboliza uma alteração irreversível da situação social do casal que, proveniente de duas famílias ou de dois ramos da família, une-se para formar uma terceira". Outro ponto que a autora destaca diz respeito à mudança da condição social das mulheres que, em determinados contextos sociais e culturais, passam a ser vistas por seu grupo como mulheres maduras e adultas. Essas ideias foram expressas por Gavioli da seguinte maneira:

> Confesso que adoro conversar sobre casamentos, recepções e, principalmente, os vestidos de noivas, mas falar do próprio vestido é uma tarefa árdua, pois são muitas emoções e sentimentos envolvidos em torno de uma roupa tão especial, para uma ocasião muito importante e marcante em minha vida e acredito que seja assim na vida de muitas outras mulheres, também (MIMo. Uma moça feliz com um vestido de noiva incrível, em uma cidade no interior de São Paulo, s/d).

O trecho que sucede este mostra como a depoente compreende o MIMo como um espaço para o compartilhamento de eventos ou de histórias importantes. Deste modo, acredita que sua história poderá contribuir para o registro e divulgação de hábitos, costumes e do modelo de um vestido "muito utilizado na época":

> Recentemente li algumas histórias sobre o tema e adorei. Essas histórias nos ajudam a recordar e conhecer hábitos e costumes de uma época. Espero contribuir com o meu relato sobre um modelo de vestido de noiva muito utilizado na época (MIMo. Uma moça feliz com um vestido de noiva incrível, em uma cidade no interior de São Paulo, s/d).

O casamento é um rito de passagem e, como tal, denota importância para determinadas famílias (LEITE, 1993). Além disso, compreendo que as fotografias e o vestido da noiva fazem parte dos ritos matrimoniais e contribuem

para construir, fixar e fazer circular significados e valores específicos ao evento, compartilhado por vários grupos sociais.

Essas ideias oferecem uma oportunidade para compreender como os artefatos fazem parte da constituição das identidades individuais e coletivas. Corroboro com Guacira Lopes Louro (2007a; 2007b) que as identidades não são fixas, mas são construídas e transformadas, podendo inclusive ser contraditórias. A partir das ideias de Stuart Hall, a autora entende que a construção da identidade incluiu as identidades sexuais, de gênero, de raça, de classe social, etc., as quais são constituídas no âmbito da cultura e da história. Esta constituição identitária é permeada e interpelada pela circulação de múltiplas noções de identidade, difundidas por instituições e grupos sociais. Nesse processo de constituição de identidades sociais, as pessoas se identificam ou rejeitam as diferentes noções de identidade, de modo a estabelecerem "um sentido de pertencimento a um grupo social de referência" (LOURO, 2007b, p. 6).

O local onde Gavioli mora é citado no segundo parágrafo do depoimento, onde informa que vive em Indaiatuba e a caracteriza como uma cidade pequena, do interior do estado de São Paulo, com 120 mil habitantes nos anos 2000. E, por ser uma cidade do interior, comenta que dispunha de revistas para fazer pesquisas dos modelos de vestidos de noiva e que não conhecia a internet e a ferramenta de buscas *Google*.

> Moro em uma cidade pequena do interior de São Paulo chamada Indaiatuba, a qual vem prosperando significativamente na última década, mas há quinze anos atrás, quando me casei, era apenas uma cidade com um pouco mais de 120 mil habitantes. Naquela época minha mãe comprava revistas, em bancas de jornal, para pesquisar modelos de roupas. Mesmo porque internet e Google eram desconhecidos por nós (MIMo. Uma moça feliz com um vestido de noiva incrível, em uma cidade no interior de São Paulo, s/d).

Com essas informações, Renata nos fornece pistas sobre a dimensão geográfica da sua cidade, mas também sobre as dinâmicas socioculturais e econômicas, subentendidos no emprego do termo "cidade pequena do interior" e pelo fato de não conhecerem a internet. Também nos proporciona uma dimensão temporal e cultural sobre o uso da internet e das ferramentas de busca do *Google*. Vale lembrar que o uso comercial da internet no Brasil iniciou a partir

de 1994, com acesso relativamente restrito e, em 1996 começou a se expandir pelos centros urbanos com a criação de serviços de provedores e portais de acesso (ARRUDA, 2011).

A pesquisa do seu modelo de vestido na revista "Noivas e Brindes"[95] indica uma prática feita por sua mãe e seguida por ela e pela irmã. As revistas de moda e revistas com moldes de roupas eram compradas em bancas de jornal e a busca empreendida pelas três deste traje específico tinha como mote encontrar um modelo que atendesse aos gostos e exigências da noiva e da mãe, conforme comentarei a seguir. No entanto, antes cabe expor sobre outros aspectos da prática de pesquisar modelos em revistas especializadas, subentendida no depoimento.

As revistas de moda são publicadas desde o fim do século XVIII e, segundo a pesquisa de Lars Svendsen (2010), as primeiras revistas de moda europeias apareceram nas "(...) décadas de 1770 e 1780 (...) como a inglesa *Lady's Magazine* (1770) e a alemã *Journal des Luxus und der Moden* (1786). (Revistas de moda dirigidas explicitamente a um público masculino, porém, só foram publicadas na década de 1920)" (2010, p. 25, grifo do autor). Estas revistas contribuíram para a rápida difusão da moda, pois ampliaram consideradamente o acesso à informação sobre as prescrições e estilos vigentes. No Brasil, segundo Bassanezi (2004), a imprensa dirigida ao público feminino teve início com publicações como "O espelho diamantino" (1827), "O Correio das Modas" (1839) e "Jornal das Senhoras" (1852) – publicadas na cidade do Rio de Janeiro; e "O espelho das brasileiras" (1831) e o "Relator de Novelas" (1838) publicadas na cidade de Recife. A autora também realça que as atividades de imprensa no Brasil iniciaram em meados de 1808. Portanto, a publicação de revistas femininas brasileiras não tardou em começar. Convém também comentar que tanto as revistas explicitamente dedicadas à moda quanto outras revistas dedicadas ao público feminino registravam e difundiam informações sobre "moda, beleza, casa, culinária e o cuidado com os filhos", através de uma

[95] Pelo depoimento deduzo que se tratava de uma revista com fotografias e modelos de vestidos de noiva. Porém, não encontrei informações sobre a revista, a editora responsável por sua publicação, sua tiragem e periodicidade, etc.

linguagem coloquial, intimista e de maneira circular – acompanhando as estações do ano (BASSANEZI, 2004).

A partir do trabalho de Joanne Hollows (2008), podemos caracterizar as revistas de moda e de modelos de roupas como mídias de estilo de vida. Neste sentido, elas produzem, selecionam e divulgam valores, conhecimentos e modelos de comportamento. De modo convincente, veiculam significados aos artefatos por meio de textos e imagens, instruindo as pessoas sobre estilos de vida. Marinês Ribeiro dos Santos (2010) também reforça a ideia das representações discursivas veiculadas na mídia impressa fazerem circular significados sobre os artefatos e contribuírem para criarmos os nossos significados sobre as coisas. Sendo assim, mídias como as revistas, os jornais e os programas de televisão participam dos processos de construção, reconstrução e desconstrução de identidades individuais e coletivas, influenciando-os por meio das representações discursivas.

Essas ideias permitem compreender que as revistas especializadas em trajes de casamento também contribuem para veicular significados e valores de gosto associados aos trajes, bem como as formas de confecção, de uso e de comportamentos esperados nestes rituais. Portanto, ao folhear as revistas, as pessoas podem também encontrar referências de como se constituírem como noivas, como é o caso dessa "história desvelada". Em se tratando de vestuário, os significados são atrelados também às noções sobre a aparência e forma do corpo. E é comum encontrar nas revistas recomendações sobre a escolha do vestido da noiva, detalhadas em dicas sobre o que é adequado às formas do corpo da mulher.

A partir do que Marinês Ribeiro dos Santos (2010, p. 27-28) comenta sobre a divulgação dos modos de viver nas revistas de decoração, estabeleço um paralelo entre a divulgação de modos de vestir e as representações dos trajes nas revistas de moldes e moda. Comunicados nos textos e nas imagens, os modelos de vestuário e as ideias sobre os modos de vestir criam, numa relação intertextual, uma organização simbólica da aparência: o que pode se exibir, o que esconder, como exibir ou esconder, etc. A escolha das roupas e suas combinações dialogam com o sistema de significados que lhes são atribuídos individual e coletivamente e têm relação com as práticas culturais. Pode-se encontrar, por exemplo, indicações do que é adequado, bonito e

elegante através das sugestões de tecidos, cores, texturas, ou pelo tipo de desenho e comprimentos das mangas, do corpete e da saia, ou ainda, pela indicação dos modelos e cores dos sapatos e acessórios de cabeça (véu e grinalda). Essas sugestões funcionam como prescrições sobre o vestir, regulam o jeito de usar e marcam as identidades.

No depoimento, as recomendações do traje aparecem explicitadas nas exigências da mãe de Gavioli: o(s) tecido(s) deveria(m) ser branco(s), o vestido deveria ter mangas compridas e a noiva deveria vestir um véu e luvas. Tais condições, explicadas pela depoente, deviam-se ao entendimento da mãe sobre os elementos simbolizarem que a noiva era uma "moça de família", tal como pode ser lido no trecho a seguir:

> Adquiri exemplares da revista Noivas e Brindes. Passava as tardes de sábado junto a minha mãe e minha irmã escolhendo modelos. As exigências de minha mãe eram que o vestido fosse branco com mangas e o uso do véu era imprescindível. Isso era muito comum entre as moças de família (MIMo. Uma moça feliz com um vestido de noiva incrível, em uma cidade no interior de São Paulo, s/d).

As exigências da mãe, materializadas pelas características desejadas para o vestido e seus acessórios (como a cor branca, o tamanho da manga e o uso de véu), correspondem a valores de classe, raça e gênero proeminentes na educação de sua geração e implícitos na fala de Gavioli. Por meio da associação com o termo "moças de família", sua fala denuncia valores e preceitos intimamente ligados a aspectos culturais, morais e preceitos de comportamento, estilo e gosto direcionados às mulheres da geração de sua mãe, e que continuam reverberando em sua geração.

O significado do termo "moças de família" pode ser verificado a partir da origem do seu emprego em textos de revistas femininas que circulavam nos anos 1950. Segundo a pesquisa de Carla Bassanezi (2004, p. 610), o termo "moça de família" era empregado em revistas femininas como "Jornal das Moças", "Querida", "Vida Doméstica", "Você" e nas seções de "O Cruzeiro" direcionadas para "assuntos femininos". Estas publicações usavam dois termos para classificar as mulheres, as "moças de família" e as "moças levianas":

> Às primeiras, a moral dominante garantia o respeito social, a possibilidade de um casamento modelo e de uma vida de *rainha do lar* – tudo o que seria negado às *levianas*. Estas se permitiam ter intimidades físicas com homens; na classificação da moral social estariam entre as *moças de família*, ou *boas moças*, e as prostitutas.
> As *moças de família* eram as que se portavam corretamente, de modo a não ficarem *mal faladas*. Tinham gestos contidos, respeitavam os pais, preparavam-se adequadamente para o casamento, conservavam sua inocência sexual e não se deixavam levar por intimidades físicas com os rapazes. Eram aconselhadas a comportarem-se de acordo com os princípios morais aceitos pela sociedade, mantendo-se virgens até o matrimônio enquanto aos rapazes era permitido ter *experiências sexuais*.
> Vistas por vezes como ingênuas ou perigosamente inconsequentes e deslumbradas, era grande o medo de que as mocinhas se desviassem do *bom caminho*, a educação moral e a vigilância sobre elas se faziam necessárias [...] É claro que para casar, as jovens teriam de conhecer rapazes – já estava fora de moda casar *sem afeto*, apenas pela vontade dos pais – então, a ênfase na educação para o autocontrole das moças tornou-se ainda mais uma preocupação social. Os pais já não poderiam ser tão rígidos e as jovens deveriam aprender a controlar-se a si mesmas, distinguir o certo do errado de forma a conservar suas virtudes e a conter sua sexualidade em limites bem estreitos: *dando-se ao respeito* (BASSANEZI, 2004, p. 610, grifos no original).

O casamento tinha nos anos 1950 uma importância central na vida das "moças de família", visto que a ideologia vigente influenciava sua educação e considerava que seu "destino natural" era casar, ser mãe e dona de casa[96]:

> A vocação prioritária para a maternidade e a vida doméstica seriam marcas de feminilidade, enquanto a iniciativa, a participação no mercado de trabalho, a força e o espírito de aventura definiriam a masculinidade. A mulher que não seguisse *seus* caminhos, estaria indo contra a natureza, não poderia ser realmente feliz ou fazer com que outras pessoas fossem felizes. Assim, desde criança, a menina deveria ser educada para ser boa mãe e dona de casa exemplar. As prendas domésticas eram consideradas imprescindíveis no currículo de qualquer moça que desejasse se casar. E o casamento, porta de entrada para a realização feminina, era tido como "o objetivo" de vida de todas as jovens solteiras (BASSANEZI, 2004, p. 609-610, grifo no original)

No caso da história do vestido de noiva de Renata Gavioli, o termo "moça de família" conecta as características do traje que deveria vestir para aparentar os valores prestigiados por sua família. E, tal como frisam Leite (1993) e

---

[96] Bassanezi (2004, p. 613) chama a atenção para o fato de que esses valores eram os ideais difundidos no contexto dos anos 1950 no Brasil, e que havia variações de comportamento conforme a classe social, a raça, a ocupação profissional, etc.: "A moça de família manteve-se como um modelo das garotas dos anos 50 e seus limites fundamentais eram bem conhecidos, ainda que algumas das atitudes condenáveis pudessem variar um pouco entre cidades grandes e menores, cariocas e paulistas, diferentes grupos e camadas sociais".

Maleronka (2007), o casamento é uma cerimônia pública, planejada pela família para que esteja de acordo com a imagem que querem representar para seus familiares, amigos e demais convidados.

Além da participação das mulheres de sua família na escolha do seu traje de casamento, a noiva também narra sobre a participação da costureira e da sua filha na escolha do modelo do vestido. Elas trabalhavam na loja de tecidos elegida para materializar um dos modelos previamente escolhidos:

> Com alguns modelos na cabeça fui à loja Pieri Noivas, no intuito de mandar confeccionar o meu vestido. Nessa época havia apenas duas lojas com essa finalidade na cidade. Depois de ver e experimentar muitos vestidos, a costureira e sua filha, que faziam e bordavam os vestidos da loja, conseguiram elaborar um desenho simples do que viria a ser o meu vestido de noiva, e, por sinal, bem diferente das ideias de modelo que eu tinha em mente quando cheguei à loja. E, realmente, me rendi ao modelo clássico da época, após provar vários vestidos (MIMo. Uma moça feliz com um vestido de noiva incrível, em uma cidade no interior de São Paulo, s/d).

A participação de todas essas mulheres – da família de Gavioli e das trabalhadoras da loja de tecidos – faz inferir a existência de práticas e espaços de sociabilidade feminina ao redor do casamento. A partir das ideias expostas por Tânia Andrade Lima (1997), compreendo que tanto a cerimônia do casamento quanto sua preparação são compostas por rituais. Diante disso, entendo que a ritualização da cerimônia de casamento é constituída pelos preparativos, pela cerimônia em si e pelos momentos que a sucedem. Várias pessoas participam, por exemplo, da escolha do lugar e da decoração do espaço, da indumentária que se deve vestir, dos registros fotográficos, etc. Os eventos, assim como gestos e performances, devem ser empreendidos para compor o ritual e transmitir mensagens como união, alegria, riqueza, luxo, elegância, tradição e construção de uma família.

Na história da Gavioli, a escolha e a confecção do traje da noiva foram narradas como um ritual feminino, onde as mulheres exerceram seu protagonismo e conviveram socialmente. A escolha do modelo (formato do vestido, tipos de mangas e saias, véus e grinaldas), das características materiais (tipos de tecido, cores, bordados, acabamentos) e simbólicas (castidade, elegância, riqueza, beleza, etc.) foram explicitadas na descrição sobre do traje: quais foram as peças do vestuário que o compuseram, qual o tipo de tecido do

vestido, suas cores e o tipo do bordado, a escolha do sapato branco e novo e, ainda, na escolha pelo "primeiro aluguel"[97] do traje. Portanto, embora os trajes tenham sido apropriados por pessoas de várias classes sociais, as diferenças de classe, etnia, região geográfica, moral, religião podem ser materializadas nos trajes, na confecção e na posse dele após a cerimônia.

A escolha do modelo e do tecido constituem parte importante do processo, pois a dinâmica de escolher o modelo, o tecido, levar na costureira, tirar as medidas, fazer a primeira prova, a segunda prova, etc., exige um tempo para que o vestido seja feito e pode comprometer as escolhas. Depois do modelo escolhido, as costuras e as provas podem indicar mudanças que alongam o tempo da confecção, exigem mais investimento de energia, dinheiro e espera. Existe aí uma construção coletiva, em que cada mulher exerce um papel ou uma ação/participa de um modo, sendo que a participação das mulheres mais próximas foi enfatizada na escolha do modelo do vestido, e as costureiras emitiram opiniões e sugeriram outros modelos de vestido e aplicam o bordado típico da sua região/tradição.

A presença da filha da costureira demonstra o que Maleronka (2007) comenta sobre o ofício da costura (seja amadora/caseira ou profissional) – chamando a atenção sobre a transmissão de saberes desse ofício/esfera da produção.

> [...] Por trás de informações aparentemente triviais, visualizam-se experiências de muitas gerações, com formas próprias de expressão e que circunscrevem campos de ação historicamente ocupados por mulheres: a confecção da indumentária para uso pessoal, para uso da casa e decoração dos ambientes. Peças criadas e confeccionadas por mulheres revelam habilidades e conhecimentos transmitidos entre gerações. Nesse sentido, as mulheres produzem cultura, entendida como um celeiro de aprendizagem comum, que nem sempre reproduzida de forma linear e pela palavra (MALERONKA, 2007, p. 16).

Dando enfoque à fotografia de casamento como uma modalidade específica de registro da cerimônia, compreendo que ela constitui parte do ritual, uma vez que oficializa e torna público um ato privado (LEITE, 1993). Neste contexto, ela desempenha a função de documento e possibilita a circulação de

---

[97] O primeiro aluguel diz respeito ao primeiro uso de um traje de noiva, feito sob medida, que será devolvido à loja que o confeccionou após o primeiro uso.

memórias através do registro imagético. Além disso, junto com as narrativas orais, dispara reminiscências e contribui para criar e recriar as futuras versões sobre a cerimônia.

Os casamentos funcionam como rituais de passagem e/ou marcadores de mudanças nas trajetórias pessoais e familiares. São entendidos como temas dignos de serem retratados. As fotografias e álbuns, quando circulam por membros da família e amigos, funcionam também como certificados de participação do indivíduo no grupo social ao qual a família pertence, tal como indicam Leite (1993) e Mauad (1990).

A fotografia de casamento é um trabalho especializado, como qualquer imagem técnica e, como tal, é permeada por práticas e códigos que confluem para gerar um resultado final (a imagem). A partir de Boris Kossoy (2014a) e Ana Maria Mauad (2001; 2005) compreendo que os conteúdos das fotografias derivam do resultado do trabalho de um ou mais profissionais envolvidos no registro de um acontecimento – neste caso, o casamento de Renata Gavioli. Entendo que o trabalho das/os fotógrafas/os esteve sujeito às articulações dos aspectos técnicos, estéticos e simbólicos ligados às fotografias de casamento, combinados com os padrões estéticos, visuais e culturais que circulavam e se consumiam na época dos registros.

As fotografias de casamento da exposição "Momentos Inesquecíveis" seguem uma estética comum às fotografias realizadas em estúdios fotográficos e/ou por fotógrafos profissionais, especializados em registrar esse tipo de evento. Existem semelhanças entre as fotografias que compõem essa exposição com outras fotografias de casamento dos períodos retratados – inferência que faço a partir de exemplos de fotografias de casamento que tomei conhecimento nos trabalhos consultados e nas exposições visitadas ao longo da realização da pesquisa. Portanto, vale comentar que as fotografias que compõem este acervo, realizadas por fotógrafos profissionais, fazem parte de um "circuito de produção de fotos encomendadas" (PASTORE; BELTRAMIM, 2018). Conforme comentei, as escolhas dos profissionais para gerar os registros eram reguladas por orientações comuns aos profissionais do ramo, tais como o modo da composição dos elementos no espaço visual, o enquadramento, a escolha do cenário e do momento a ser retratado, etc. A partir de Leite (1993), entendo também que as pessoas registradas (a noiva, o noivo, o padre) também participaram da

produção das imagens, visto que elas "estão ali para serem vistas, da maneira que gostariam de ser vistas, e até a expressão facial e corporal lhes são tradicionalmente impostas ou lhes são aconselhadas pelos fotógrafos" (LEITE,1993, p. 179). Ou seja, há uma espécie de negociação entre elas e os fotógrafos.

Para ler as imagens, tive em mente que seus conteúdos estão relacionados à cerimônia de casamento de Renata Gavioli, realizada na década de 2000, em Indaiatuba, cidade do interior de São Paulo[98]. Conforme mencionei, articulo a ideia de que o casamento é um evento específico nas trajetórias das pessoas e, como tal, encena um ritual envolto por códigos de conduta, pela presença de pessoas determinadas, pelos tipos das vestimentas, pela duração, pelo tipo de local onde é realizado, etc.

A partir da leitura do conteúdo das três fotografias, estabeleci alguns questionamentos para criar as relações entre os textos: onde foram tiradas? Quem são as pessoas que aparecem nas fotos? Quais são suas poses? Quais momentos do ritual do casamento foram registrados?[99] E quais momentos do casamento foram compartilhados por Renata através dessa história?

Do conjunto de três fotografias, observei que uma fotografia apresenta os noivos no altar e as outras duas enfocam a noiva. Nenhuma registrou o noivo sozinho. A fotografia que está em destaque no topo da história registra a noiva sozinha (figura 29), a partir de um ponto de vista acima dela, e a próxima fotografia que aparece na história mostra a noiva sentada e dá certo destaque para seu buquê. Acredito que esta fotografia foi editada para compor a exposição "Momentos Inesquecíveis", visto que seu tamanho (720 x 340 pixels) e seu enquadramento são incomuns para fotografias analógicas deste tema e época[100]

---

[98] Suponho, a partir das informações explicitadas no texto do Acervo "Imagens Fotográficas" (MIMo, 2017), que as fotografias foram escolhidas pela própria narradora para contar sua história.

[99] Exemplos dos momentos comumente retratados: a entrada da noiva na Igreja, a troca de alianças, o juramento, os pais dos noivos, os padrinhos e as madrinhas, os convidados, os doces, o salão de festas, etc.

[100] O padrão para as fotografias feitas com câmeras analógicas era de 20x25cm, conforme informado pela fotógrafa Dani Starck Serratto (2017). Cabe ainda lembrar que as fotografias provenientes do Acervo de Imagens Fotográficas do MIMo são digitalizações das fotografias originais – que estão sendo chamadas neste texto por fotografias analógicas, visto que resultam da captação da imagem com máquinas analógicas e foram reveladas por meio de produtos químicos em um tipo de papel. Por meio destas características tecnológicas e devido à época em que foram realizadas é possível inferir o tamanho-padrão das fotografias de casamento.

– assim como as outras duas (figuras 30 e 31). Além disso, lembro que a maior parte das "histórias desveladas" da exposição "Momentos Inesquecíveis" apresenta uma fotografia nesta mesma posição, com tamanho e enquadramento semelhantes, do que posso deduzir que há uma edição que altera seu tamanho original. Cabe comentar que as fotografias não foram descritas pela depoente e pelas analistas e figuram na história como ilustrações.



Figura 29: A primeira fotografia que aparece na "história desvelada" nº 18. Fonte: MIMo, 2017.

Logo abaixo dos dois primeiros títulos desta história, foi inserida uma fotografia de Renata (figura 27). Ela retrata a noiva a partir de um ponto de vista acima dela a partir do qual podemos conhecer parte de seu vestido, de seu véu e seu buquê. No ponto de vista do registro, seus ombros, seu colo, parte de suas costas, seu rosto e seus cabelos sobressaem em meio à cor branca do vestido; também aparece um pedaço do buquê (só notei a sua existência depois de ver a segunda fotografia). Observando a composição da fotografia e dividindo este espaço visual em três partes iguais, notei que o rosto da noiva está posicionado em cima da divisão entre a primeira e a segunda parte do retângulo, da esquerda para a direita. A distribuição das cores é assimétrica, na qual predominam tons brancos e beges, contrastando entre si – o que conferiu uma ênfase no rosto da noiva e no decote do vestido.



Figura 30: Esquema da divisão espacial e compositiva da fotografia. Fonte: MIMo, 2017.



Figura 31: A segunda fotografia da "história desvelada" nº 18. Fonte: MIMo, 2017.

Na segunda foto (figura 31) a noiva está sentada em uma espécie de banco, com o corpo voltado para o lado direito. Essa postura é bastante recorrente em retratos de casamento e retrata a noiva a partir de um ponto de vista frontal-lateral, como se estivéssemos perto dela, observando-a sentada de lado[101].

A composição da fotografia enfoca a noiva, no centro vertical do espaço compositivo, mostrando-a quase de corpo inteiro. O enquadramento da foto corta parte da sua cabeça, dos braços e das pernas, mas esse dado pode estar relacionado a uma edição da imagem para constar na exposição.

A distribuição das cores é próxima à da fotografia anterior, com a predominância de tons brancos e beges. No entanto, nesta imagem é possível vermos quase todo seu buquê, com flores brancas e alaranjadas. Existe também um plano de fundo, que se assemelha a uma parede texturizada. Devido às sombras nela projetadas e à presença de um banco, tem-se a noção de se tratar de um espaço tridimensional.

A terceira foto (figura 32) retrata o casal no altar, junto a um padre. Por meio dela é possível supor que a cerimônia foi realizada em uma igreja de religião cristã, a partir dos seguintes elementos: o tipo dos trajes dos noivos; a presença de um padre, segurando uma Bíblia e a cena tradicional dos juramentos dos nubentes em um altar. Essa foto foi realizada a partir de um ponto de vista abaixo do plano onde se encontram os noivos. É possível imaginar, a partir do padrão para as fotografias de casamento e do ambiente do altar, que a pessoa que os fotografou estava no nível da nave, antes da escada que leva ao altar.

A composição desta última fotografia privilegia o registro da consolidação do casamento e procura mostrar a presença das três pessoas, os noivos e o sacerdote. Também procurou mostrá-los de corpo inteiro, de onde se podem obter mais informações sobre o vestido de Renata Gavioli, tais como uma cauda comprida e o tamanho do véu.

---

[101] Realizei minhas inferências sobre os padrões de tamanho e composição praticados para as fotografias de casamento a partir da leitura deste tipo de imagens presentes em duas fontes: no livro de Miriam M. Leite (1993); na coleção vestidos e fotografias de casamento do *Victoria and Albert Museum*, acessada via seu *website* e pelo seu canal do Pinterest (mídia social), disponíveis em: <https://www.vam.ac.uk/collections/wedding-dress#objects>; <https://it.pinterest.com/vamuseum/weddings/>. Acessos em 14 jun. 2017.



Figura 32: Terceira fotografia presente na "história desvelada" nº18. Fonte: MIMo, 2017.

Acredito que algumas questões foram abordadas a partir da narrativa da noiva sobre seu gosto pessoal sendo tensionado com os estilos de vestidos em voga à época do casamento; a escolha do modelo sendo direcionada por características que demonstram o status social da família, bem como os aspectos morais e os religiosos referentes à sua classe social e origem geográfica e, ainda, pelas suas tradições e crenças vinculadas ao ritual do casamento.

A versão comentada sobre o vestido de noiva

A última parte desta "história desvelada" apresenta uma interpretação do depoimento de Renata Gavioli, realizada por Mariana Abbud e Márcia Merlo. Essa interpretação foi narrada em terceira pessoa e o texto apresenta um estilo de escrita semelhante ao estilo acadêmico. No final, também apresenta uma lista de referências, imagéticas, bibliográficas e de *websites*. Nos sete parágrafos que

o compõem são retomadas algumas ideias de Renata, ora como forma de descrevê-las, ora para dar destaque a determinados assuntos.

Os três primeiros parágrafos apresentam uma síntese da narrativa de Gavioli que enfoca a escolha do modelo do vestido e as negociações realizadas com a mãe e a irmã. Nesta síntese não são relembradas as duas costureiras citadas pela noiva e, de certo modo, invisibilizadas na fala das duas especialistas. Observei ainda que o texto enfatiza o protagonismo da noiva. Além disso, foram acrescidas informações que descrevem os sentimentos e as sensações vividas pela noiva, tal como pode ser observado no trecho abaixo:

> Ao adquirirem alguns exemplares da revista Noivas e Brindes, Renata encontrou um modelo que a deixou feliz e com o sentimento de estar bela em um momento especial de sua vida. A rememoração de seu vestido de noiva a fez reviver momentos de alegria na preparação de seu casamento. As fotos revelam a felicidade dos noivos e o encantamento de Renata com seu vestido (...) (MIMo. Uma moça feliz com um vestido de noiva incrível, em uma cidade no interior de São Paulo, s/d).

A comparação entre este trecho e as informações presentes no depoimento da noiva indica um ponto para discussão visto que a depoente deixou subentendidos seus sentimentos. Na continuação deste mesmo parágrafo, há outro elemento que ajuda a entender a intencionalidade do relevado dado à informação:

> (...) Peça esta que ao ser pensada, desenhada, bordada e agora relembrada, trouxe à tona um "revival" de emoções, que traduzido, em palavras e imagens, projeta sentidos de antes e para agora. Assim, Renata percebe qual é a proposta do MIMo e sente-se bem em contribuir com sua história, que é o registro de uma época, por meio das memórias particulares de um vestido (MIMo. Uma moça feliz com um vestido de noiva incrível, em uma cidade no interior de São Paulo, s/d).

O "*revival*" de emoções vivido por Gavioli aparece em seu depoimento de modo mais sutil, quando ela menciona que "(...) falar do próprio vestido é uma tarefa árdua, pois são muitas emoções e sentimentos envolvidos em torno de uma roupa tão especial (...)" ("História desvelada" nº 18, MIMo, 2017). Enquanto o foco da depoente esteve na descrição dos aspectos envolvidos na confecção de seu vestido de noiva, na interpretação são mencionadas suas emoções ao preparar a cerimônia e os sentimentos envolvidos na própria cerimônia. Deste

modo, entendo que há também uma intenção em descrever que a depoente compreendeu a proposta do MIMo e se sentiu bem ao ceder sua história.

No parágrafo seguinte, há um elemento do estilo da escrita que fornece outro dado para se discutir os objetivos que direcionaram a interpretação do depoimento. Trata-se da estratégia de aproximar o modelo do vestido com modelos de vestidos em voga em outras épocas, buscando demonstrar as semelhanças dos modelos:

> As fotos cedidas ao Museu trazem a noiva usando um vestido que, apesar de ter sido confeccionado nos anos 2000, parece agregar características e elementos da moda dos vestidos dos anos 1980 e 1990, conforme nos mostram algumas fotos de vestidos de noivas da década e que remetem ao modelo de Renata, guardada suas devidas proporções. Lady Di foi o maior ícone da época, mas Renata parece misturar o volume do vestido da princesa a exuberância do buquê, assim como a delicadeza do véu ao comprimento da grinalda. O volume da saia, a cauda, o tecido levemente estruturado, assim como o decote "ombro a ombro" (clássico porém com certa ousadia), são referências da década 1980, mas que "não saem de moda". Da década de 1990, os bordados grossos e o véu curto na altura dos ombros parecem ter sido as inspirações para Renata (MIMo. Uma moça feliz com um vestido de noiva incrível, em uma cidade no interior de São Paulo, s/d).

Logo após o final deste parágrafo, foram inseridas três fotografias que registram três mulheres relevantes para a cultura ocidental (a princesa Diana, a modelo de passarela Cindy Crawford e Mandy Smith, na época noiva de Bill Wyman, ex-baixista da banda Rolling Stones). Noto que as fotografias são de mulheres estrangeiras, ao que atribuo uma relação com a história das fotografias de Moda no Brasil (figura 33). Segundo Bonadio (2014b), até meados da década de 1950, a maioria das fotografias que ilustrava conteúdos de moda para revistas direcionadas às mulheres era comprada de agências internacionais. Portanto, as garotas-propagandas que nelas figuravam eram estrangeiras.

As imagens de apoio foram copiadas de um *website* – Inesquecível Casamento[102] – e reproduzidas tal como se apresentavam, sem legendas. Nem no original constam legendas[103]. Este *website* apresenta uma linha editorial que

---

[102] O *website* é da editora 3RStudio, cujo foco está na publicação de revistas direcionadas ao ramo de festas, tais como casamentos, aniversários de crianças, debutantes, entre outras. O endereço é <http://www.inesquecivelcasamento.com.br>. Acesso em 10 mai 2018.

[103] Precisei fazer uma pesquisa no buscador Google para descobrir o nome das retratadas. Nesta pesquisa, descobri que as três fotografias foram reproduzidas deste mesmo modo ou separadas em vários *websites* e blogues de casamento, nacionais e estrangeiros, e sem os créditos das fotos. A recorrência do uso das imagens sem legenda reforça o alerta de Rainho (2018) sobre

enfoca a divulgação de empresas que atuam com a produção de cerimônias de casamento e dos elementos que a compõem, tais como: os locais para realização desse tipo de evento, a confecção dos trajes, da decoração, os registros audiovisuais, entre outros itens. Vale ressaltar que o *website* funciona como as mídias de estilo impressas, como a revistas de moda e modelos de vestidos de noiva. A maior parte de seu conteúdo prioriza a divulgação de estilo e tendências de consumo em relação a todos esses elementos.



Figura 33: Fotografias inseridas pelas leitoras da "história desvelada" nº 18. Fonte: MIMo, 2017.

Ao observar as fotografias das mulheres-celebridades (figura 33), retomo as ponderações de Lars Svendsen (2010) sobre a indústria da Moda. Creio que tanto a comparação feita no texto entre o vestido de Gavioli e as modelos e a inserção de suas fotografias podem estar associadas às estratégias utilizadas nas revistas e reportagens de Moda. Segundo o autor, as reportagens de Moda

---

os modos de usar a iconografia sobre a Moda nas mídias de divulgação e na bibliografia especializada.

podem ser incluídas dentro do campo da crítica de Moda, que se estabeleceu muito próximo às práticas da crítica de Arte, porém com menos rigor e com um comprometimento com as indústrias do setor. Sendo assim, Svendsen (2010) observa que neste contexto a crítica de moda acaba atuando como uma avaliadora e reguladora da produção da Moda, visando ainda educar o público para o consumo. Neste intuito, Svendsen (2010) comenta que é uma estratégia comum que as/os críticas/os estabeleçam comparações de estilo e gosto entre a produção de diferentes estilistas, designers ou marcas de roupa, criando as ligações entre os estilos e os valores estéticos, simbólicos e econômicos.

Roseli Rodrigues da Silva (2004) destaca que os textos escritos por jornalistas de moda se direcionam, de modo geral, para a descrição de costumes, hábitos e valores presentes na sociedade e estabelecem relações entre a moda vigente e o contexto social. Seus temas comumente se dedicam a comunicar eventos e tendências, a ensinar modos de usar as roupas e acessórios e a destacar profissionais e marcas. Portanto, promovem uma pedagogia sobre a Moda e a indumentária.

Assim como as revistas, as mídias de grande circulação como o cinema, a televisão, as propagandas e a publicidade impressa, apoiadas em imagens, fazem parte do circuito de circulação e consumo de Moda. E tanto os textos quanto as imagens constituem os discursos de criação e legitimação de valores e práticas, contribuindo para ensinar, reforçar e/ou convencer os futuros consumidores dos valores que são construídos para as peças de vestuário a cada estação (CASTILHO, 2008; MALERONKA, 2007; RAINHO, 2018).

A estratégia de associar imagens com textos também pode ser pensada a partir do trabalho de Vânia Vieira de Carvalho e Solange Ferraz de Lima (2012). Para as autoras, a inserção de imagens em um texto visa conduzir a interpretação para determinada mensagem "com propósitos pedagógicos, ou seja, a imagem colaboraria para a fixação do conceito expresso em palavras" (BENJAMIN, 2002 apud CARVALHO; LIMA, 2012, p. 58).

Portanto, proponho que a inserção das três fotografias tenha sido uma estratégia para associar valores ao vestido de noiva usado por Gavioli. Neste caso, as fotografias podem sugerir valores que já são associados às noivas retratadas, tais como o status social de uma pessoa bem-sucedida, rica e tradicional como uma princesa, bela e perfeita como uma modelo de passarela.

Outra questão que aparece na interpretação da história da noiva diz respeito à atemporalidade dos vestidos de noiva. Embora tenham descrito diferentes características que vinculam o modelo do vestido de Gavioli à década de 1980, as narradoras se contradizem quando dizem que "observar os vestidos de noivas ultrapassa certas temporalidades (...)". E é igualmente interessante notar que esta ideia foi associada ao ritual do casamento:

> De qualquer modo, observar os vestidos de noivas ultrapassa certas temporalidades, ou seja, o modelo representa o que a noiva e sua família querem transmitir com o ato da celebração (MIMo. Uma moça feliz com um vestido de noiva incrível, em uma cidade no interior de São Paulo, s/d).

A partir de Svendsen (2010), compreendo que o traje de noiva está no âmbito das roupas que têm normas mais rígidas, ligadas a tradições e a regras explícitas. Nesse caso, os significados dos trajes de casamento são claros para o grupo de pessoas que participam do ritual, pois foram construídos e são reiterados, repetidos e difundidos constantemente.

Vale lembrar que o uso de um traje específico para a cerimônia de casamento data do início do século XX (LEITE, 1993; HELLER, 2012). Segundo Eva Heller (2012), o primeiro registro do uso da cor branca para o vestido de noiva refere-se ao casamento da Rainha Vitória, da corte do Reino Unido, no século XIX (1840). No Brasil, os registros históricos demonstram que foi a partir das décadas de 1920 e 1930 que os trajes específicos para as noivas usarem, exclusivamente, na sua cerimônia de casamento começaram a se popularizar. Portanto, é um dado que representa a adesão de hábitos e práticas em um determinado tempo e contexto social, cultural e geográfico.

3.4 CONSIDERAÇÕES SOBRE AS ROUPAS, MODA E CULTURA MATERIAL

As "histórias desveladas" da exposição "Momentos Inesquecíveis" foram construídas a partir de fotografias de família, depoimentos baseados em memórias pessoais e textos técnicos que narram práticas culturais e modos de vestir em diferentes épocas e cidades brasileiras. Elas informam os eventos familiares fotografados e a origem da família, descrevem como as roupas das pessoas retratadas foram confeccionadas, relatam estilos de moda e prescrições de comportamento e as associam a significados simbólicos e afetivos.

Os conteúdos das "histórias desveladas" foram compostos a partir dos documentos expostos e apresentados em duas camadas de informação, denominadas, nesta pesquisa, narrativas do cotidiano e narrativas sobre a História da Moda. A primeira camada é aquela composta pelas fotografias de família e pelos depoimentos e, a segunda, pelos textos técnicos realizados pelas especialistas.

Lembro que o objetivo de análise dessas três "histórias desveladas" não foi criar uma versão única sobre seus conteúdos. Mas, foi identificar, organizar, separar e criticar os documentos que as compõem tendo em vista identificar e analisar como a curadoria da mostra "Momentos Inesquecíveis" estabeleceu dispositivos expográficos para as organizar a fim de transmitir a narrativa da exposição.

Observo que as análises foram feitas em três níveis. No primeiro nível de análise, realizado a partir da "história desvelada" intitulada "Um passeio entre o sagrado e o profano com a Família Brandão", identifiquei os temas presentes nas duas camadas narrativas (narrativas do cotidiano e narrativas sobre a História da Moda), observei os atributos compositivos das fotografias e textos verbais – tamanho, proporção e suas posições relativas ao espaço e elementos da história.

Na segunda "história desvelada" analisada, intitulada "Outros tempos", pude identificar os temas presentes nas duas camadas narrativas e o modo como foram apresentados: se eles eram repetidos ou excluídos de umas das partes, ou apenas inseridos em uma parte, ou ignorados ou se davam ênfase a um assunto.

Na análise da "história desvelada" intitulada "Uma moça feliz com um vestido de noiva incrível, em uma cidade no interior de São Paulo" também pude identificar como os temas presentes nas duas camadas narrativas foram apresentados. Do mesmo modo, observei que os recursos de repetição, exclusão, inserção, invisibilização ou ênfase podem ser articulados com os recursos de composição visual: uso de títulos, tamanho das letras e o tamanho, a posição e a direção dos textos no espaço compositivo. Assim como nas outras duas "histórias desveladas", observei a composição das fotografias e dos textos verbais no leiaute da história inteira e em cada camada – estabelecendo comparações entre as duas partes. A partir dessas observações articulei os temas presentes na história com o referencial teórico dessa pesquisa. Esse trabalho contribuiu para identificar, analisar e descrever como foram estabelecidas as relações entre as narrativas do cotidiano e as narrativas da História da Moda na exposição "Momentos Inesquecíveis".

Para compor a exposição as pessoas escolheram fotografias que retrataram um momento de suas vidas para serem "reveladas" para o MIMo. O museu, por sua vez, convidou especialistas para analisar as imagens e depoimentos e assim "desvelar" para o público quais as relações entre as histórias pessoais, o vestuário e os eventos com seus contextos culturais, temporais e geográficos, relacionando-as, assim, com a História da Indumentária e da Moda.

Para o MIMo, as fotografias e os depoimentos possibilitam o acesso a diversas informações ligadas à produção, à circulação e ao consumo de peças de vestuário. Esses documentos foram articulados na exposição "Momentos Inesquecíveis" para construir uma narrativa sobre os eventos registrados, marcados na trajetória biográfica das pessoas que as cederam. Além disso, a curadora da mostra convidou designers, estilistas, historiadoras e estudantes para analisar e compor uma narrativa sobre o que foi narrado, sobretudo, a partir da perspectiva da História da Indumentária e da Moda.

Os procedimentos adotados pelo MIMo foram baseados nas práticas metodológicas do Museu da Pessoa, que também se utiliza de fotografias como apoio para provocar a rememoração sobre eventos das trajetórias de vida das pessoas (MUSEU DA PESSOA, 2009). A última "história desvelada" analisada– "Uma moça feliz com um vestido de noiva incrível, em uma cidade no interior de

São Paulo" – é um exemplo do modo como as fotografias foram acionadas pela depoente enquanto apoio de suas reminiscências sobre seu vestido de noiva. Nesta história específica noto, como destaca Miriam Moreira Leite (1993), que as fotografias de casamento são registros visuais que divulgam e legitimam o casamento em conjunto com os ritos matrimoniais, como o vestido de noiva, o véu, os presentes, as flores, os gestos. Tanto os artefatos presentes no ritual quanto as fotografias que circulam após sua realização marcam seus significados e contribuem para os fixar na memória coletiva: "Parte quase insubstituível, o retrato vem sendo o legitimador e faz parte da publicidade do casamento. Não só torna pública uma relação como, com o passar do tempo, acaba se confundindo com a lembrança do próprio casamento" (LEITE, 1993, p. 111). Sendo assim, compreendo que as fotografias do casamento de Renata Gavioli funcionaram como elementos disparadores das lembranças acerca de detalhes envolvidos com o processo de escolha e confecção de seu vestido de noiva, bem como de se uso no dia da cerimônia. Dito isso, proponho compreender que as fotografias se confundem, com o passar do tempo, com as lembranças da cerimônia e dos trajes da noiva e do noivo, de seus momentos de preparação e das tomadas de decisões.

A partir de Catroga (2001), entendo que as histórias pessoais relevadas para o MIMo são formadas por um movimento da rememoração, um fluxo que conecta as lembranças dos fatos vividos com o entorno e o tempo da experiência vivida. Neste caminho, compreendo as fotografias das famílias como traços-vestígios das/os depoentes que, ao serem revistas, podem despertar memórias, emoções e histórias. O fluxo de lembranças proporcionado por essa revisitação é eficaz enquanto estratégia metodológica para o MIMo, pois o museu busca obter uma gama diversificada de informações sobre a produção, circulação e consumo da indumentária.

Catroga (2001) também ressalta que a representação memorial precisa dos traços para que as lembranças sejam revivificadas. A partir de sua ideia, entendo, ainda, que os traços-vestígios das "histórias desveladas" na exposição "Momentos Inesquecíveis" participam de um ritual de reavivamento e compartilhamento de memórias.

> De facto, não há representação memorial sem traços. Registrada desde o século XII, a palavra (do latim *tractus*) designou, primeiramente, uma sequência de impressões deixadas pela passagem de um homem ou de um animal. Naturalmente, a sua extensão denotativa aumentou, podendo hoje ser aplicada a qualquer vestígio humano, voluntária ou involuntariamente. É certo que a memória também pode operar a partir de *traços* inscritos na mente, mas a socialização do sujeito exige revivificações rituais, como acontecia nas sociedades sem escrita. E, o aparecimento desta, embora tenha desenvolvido novas mnemotecnias, não matou o rito enquanto meio adequado à construção e reprodução de memórias individuais e coletivas. Aliás, não deixa de ser sintomático que a própria origem da palavra *memória* o implique (CATROGA, 2001, p. 48).

No entanto, cabe ponderar que a inserção, por parte do MIMo, das fotografias nas histórias as aciona como ilustrações das histórias e corrobora para a construção de uma versão mental e imagética da aparência das pessoas, dos trajes, bem como dos lugares retratados. O uso de fontes visuais para o estudo histórico da indumentária e da Moda contribui para a descrição formal e visual de trajes, mas também tem limitações, conforme destaca Maria Cristina Volpi Nacif (2007):

> [...] A imagem é tradicionalmente uma fonte privilegiada para o estudo das formas vestimentares: embora não revele a qualidade do material ou das técnicas empregados, e em alguns casos a cor, a imagem geralmente proporciona o contexto da forma vestimentar representada, proporcionando informações que, somadas às outras fontes tradicionais (escritas ou o objeto traje) contemplam aspectos muito diversos e enriquecedores (NACIF, 2007, p. 5).

Daniel Miller (2013) compreende que os objetos compõem um cenário no qual vivenciamos nossas experiências diárias e, a partir deles, conscientizamo-nos de regras e convenções que induzem os comportamentos, ideias e as identidades. Por meio das relações com as coisas as pessoas criam e recriam suas identidades, em uma relação mútua de constituição. Seguindo suas ideias, podemos compreender que escolher e usar as roupas faz parte do modo como constituímos nossas identidades. Por meio das roupas e com as roupas aprendemos a ser indivíduos ligados à cultura de onde vivemos. Para Miller (2013, p. 38), as roupas "[...] constituem o principal intermediário entre nossa percepção de nossos corpos e nossa percepção do mundo exterior".

Nas três histórias analisadas podemos entrar em contato com o modo como as roupas proporcionam a sensação de adequação às práticas culturais dos eventos registrados. A partir da história "Um passeio entre o sagrado e o

profano com a Família Brandão" é possível se aproximar do modo como as tradições religiosas influenciaram na criação de prescrições para as roupas e como as pessoas definem suas identidades por meio da romaria e da peregrinação até o Santuário de Nossa Senhora Aparecida. Em "Outros tempos", é possível se aproximar da noção das pessoas vestirem suas melhores roupas para serem registradas visualmente como uma família. E, no caso da história "Uma moça feliz com um vestido de noiva incrível, em uma cidade no interior de São Paulo", temos pistas sobre como uma jovem mulher foi se constituindo como noiva.

Os eventos, as práticas culturais e os artefatos retratados apresentam algumas particularidades e contribuem para entendermos como os valores e as práticas culturais são apropriadas, discutidas, transformadas, negociadas, refeitas. Neste sentido, as "histórias desveladas" da exposição "Momentos Inesquecíveis" contribuem para refletirmos sobre o modo como os artefatos materializam práticas culturais, identidades, relações sociais e familiares. Permitem, também, levantar o modo como o MIMo propõe criar relações entre as narrativas do cotidiano e as narrativas históricas sobre a indumentária e a Moda no Brasil.

4

considerações finais e contribuições da pesquisa

Esta pesquisa sobre a exposição "Momentos Inesquecíveis" do Museu da Indumentária e da Moda (MIMo) se tornou um meio pelo qual fui descobrindo (ou redescobrindo) o modo como dotamos valores e significados aos objetos e como eles participam da construção da subjetividade, da coletividade e das memórias.

O objetivo geral desta pesquisa foi descrever e analisar como foram construídas as relações entre as narrativas das pessoas que cederam as fotografias e os depoimentos (as narrativas do cotidiano) com as narrativas sobre a indumentária e a Moda que foram articuladas em cada "história desvelada" e no conjunto da exposição.

Para fazer isso, desmembrei-a em três objetivos específicos, de modo a reconstruir a mostra e analisar como foi constituída e com quais documentos e estratégias expositivas. Sendo assim, primeiro reconstituí o procedimento de coleta, tratamento e divulgação das "histórias desveladas" para, em seguida, identificar e analisar os documentos que as compõem. A partir disso, procurei identificar e narrar as relações entre as narrativas do cotidiano e as narrativas sobre a Moda articuladas em três histórias desveladas da exposição "Momentos Inesquecíveis".

A reconstituição da coleta, tratamento e divulgação das "histórias desveladas" permitiu compreender que a exposição "Momentos Inesquecíveis" promove a visibilidade de acervos pessoais, pois é fruto do trabalho de curadoria e expografia de fotografias de famílias anônimas, cedidas de acervos particulares para o Acervo "Imagens Fotográficas" do MIMo. Considero, portanto, que as imagens que circulavam no espaço íntimo e familiar agora circulam também no espaço institucional e público do museu. Noto que a coleta de documentos provenientes de pessoas anônimas para constituir um acervo do MIMo e o entendimento das fotografias de família como fonte de pesquisa sobre a História da Indumentária e da Moda indicam uma prática relativamente incomum, conforme notei nas lacunas presentes na revisão de literatura sobre História da Moda e exposições de Moda.

A reconstituição dos modos de divulgação das "histórias desveladas" propiciou a reflexão sobre a experiência de visitar uma mostra em um museu digital, que é diferente daquela construída há séculos pelos museus com seus espaços físicos. Na visita à mostra "Momentos Inesquecíveis" não é necessário ir até o local do museu; pode-se visitá-la a partir de qualquer aparato digital que

tenha conexão com a internet e de qualquer lugar geográfico. E, o percurso expositivo é outro. Ao ser visitada em um museu digital e *online*, a exposição "Momentos Inesquecíveis" é enquadrada por práticas e códigos próprios do ciberespaço. Neste sentido, compreendo que os enquadramentos sugeridos pela plataforma do museu aproximam a visita ao MIMo com a experiência de se visitar um *website*. Também proponho pensar essa visita próxima a um blogue ou uma rede social, onde as pessoas postam fotografias, relatam eventos de suas vidas e expõem seus sentimentos e ideias.

No entanto, alguns vestígios sinalizam conceitos museais que podem diferenciar a visita ao MIMo de um *website* ou blogue. O nome do museu, seus temas e os conteúdos explicitam estruturas museais, como é o caso dos acervos, exposições, biblioteca e conselho, sinalizados no menu do *website* do MIMo. A existência de um texto de apresentação sobre a exposição "Momentos Inesquecíveis" e a composição visual das "histórias desveladas" também fornecem pistas sobre a adesão às práticas expositivas presentes em museus físicos.

Identifico as fotografias de família, os depoimentos e os textos técnicos como os documentos que compõem a mostra. E, a partir do referencial teórico adotado, assumo que cada documento pode veicular diferentes ideias sobre os eventos, as pessoas e a indumentária enfocada. O exame das fotografias de família, dos depoimentos e dos textos técnicos como documentos articula o entendimento de que eles são fruto de escolhas pessoais e/ou coletivas, mediadas pelas tecnologias e práticas culturais de cada época. A análise da exibição desses diferentes documentos justapostos por meio das "histórias desveladas", indicou uma intenção de se direcionar a interpretação de seus conteúdos, pois engendra uma montagem que propõe relacionar as narrativas pessoais com a História da Indumentária e da Moda.

Considero que as "histórias desveladas" são um termo utilizado pelo MIMo para denominar o procedimento curatorial das fotografias, que são "desveladas". A análise da curadoria da mostra forneceu informações sobre os procedimentos adotados pela curadora para criar um modelo de exibição. Ele envolve a seleção e o tratamento das fotografias do Acervo "Imagens Fotográficas", a coleta e o tratamento dos depoimentos das/os cedentes das fotos e a elaboração de uma análise técnica por especialistas. A materialização dos procedimentos curatoriais

se deu por meio do projeto expográfico da mostra, cujo leiaute separa e organiza os documentos em duas partes, nominadas por mim como narrativas do cotidiano (compostas pelas fotografias de família e depoimentos) e narrativas sobre a História da Moda (compostas pelos textos técnicos).

A partir da análise das "histórias desveladas", notei que nas narrativas do cotidiano houve ênfase nos aspectos afetivos e identitários e nas narrativas sobre a História da Moda a ênfase foi nos aspectos históricos, nos estilos vigentes e nas informações sobre aspectos produtivos dos artefatos.

Apoiada no trabalho de Miriam Moreira Leite (1993; 1994), compreendo que a proeminência das dimensões afetiva e identitária despertadas pelas memórias se liga a uma cultura de registro de eventos e rituais de passagem por meio de fotografias. Essa cultura, que vem sendo construída desde o século XIX, define e consolida ideias sobre a família, conferindo às imagens e aos álbuns familiares o valor de registro e de identificação de seus membros e de suas metamorfoses vividas em seus corpos, ideias, status, etc. Por outro lado, a proeminência dos aspectos históricos, estilísticos e produtivos dos artefatos nas narrativas sobre a História da Moda revela o modo como a curadora e as/os especialistas articularam as fotografias de família e os depoimentos nas "histórias desveladas".

As articulações entre as duas camadas de informação presentes nas narrativas do cotidiano e nas narrativas sobre a História da Moda ora reforçam ou complementam as memórias pessoais sobre os eventos, ora as invisibilizam ou tensionam com informações que refletem as narrativas sobre a História da Moda.

As "histórias desveladas" apresentam diferentes olhares sobre as fotografias de família e os assuntos retratados – olhares sobre o passado, a partir do presente, sensibilizados por diferentes estímulos. Nesse sentido, entendo que o trabalho do MIMo na exposição "Momentos Inesquecíveis" contribui para divulgar e ampliar a ideia de que a produção, a circulação e o consumo são esferas conectadas entre si.

Nas três "histórias desveladas" analisadas – "Um passeio entre o sagrado e o profano com a Família Brandão"; "Outros Tempos"; "Uma moça feliz com um vestido de noiva incrível, em uma cidade no interior de São Paulo" – observei nos depoimentos das pessoas que as fotografias de família mobilizaram suas

reminiscências. Entendo que as imagens apoiam e ao mesmo tempo disparam suas lembranças, conectando as lembranças dos fatos vividos com o entorno e o tempo da experiência passada, atualizada no presente. Nos textos técnicos elaborados pelas especialistas (duas historiadoras, uma designer/estilista e uma graduanda em Moda) as fotografias de família serviram como referência ou ilustração para o conteúdo técnico apresentado.

Destaco que o trabalho de análise das fotografias de família e dos depoimentos foi encomendado pela curadora da mostra, o que pode denotar um compromisso das especialistas em aderir aos procedimentos e temas da exposição. Vale lembrar que a mostra está a serviço do museu e é pautada por intenções institucionais, o que também pode induzir o engajamento das especialistas com um tipo de narrativa condizente com as expectativas ligadas às exposições de indumentária e Moda. Deste modo, proponho para a continuação dessa pesquisa o estudo sobre o modo como as especialistas construíram suas análises.

É interessante observar, também, que a curadora da mostra entregou para as especialistas as fotografias de família e os depoimentos. Essa estratégia pode ter orientado a interpretação delas sobre os conteúdos dos dois documentos. Sendo assim, proponho também dar continuidade à pesquisa considerando as especialistas como mediadoras da exposição para o público do museu e como legitimadoras da exposição.

Desde meu ponto de vista como analista também desejo legitimar a ideia de que a Moda se faz no cotidiano e que esse tipo de exposição tem valor histórico e museológico. Compreendo que as "histórias desveladas" contribuem para criar, reforçar e/ou difundir práticas e valores atribuídos às coisas pelas pessoas: criaram-nas, produziram-nas, consumiram-nas e/ou as utilizaram para constituir versões sobre a História da Indumentária e da Moda.

A partir da revisão sobre a História da Moda, considero que as fotografias e os depoimentos de pessoas comuns marcam e evidenciam o modo como a Moda tem relação com a história das sociedades, culturas e comportamentos dos períodos retratados. Demonstram, também, como a Moda faz parte da vida das pessoas comuns.

Entendo a relação entre o consumo e os modos de vestir como uma construção e reconstrução cotidiana do vestuário por meio do modo como o

usamos, como combinamos as peças de roupas e por meio das performances que fazemos quando estamos vestidos. Concordo com Hollows (2008) que o consumo envolve um engajamento das pessoas com suas coisas e vai além da ideia de ser meramente um ato de compra e reprodução passiva de significados construídos e divulgados pelos meios de comunicação. Neste sentido, os modos de vestir envolvem uma dinâmica dos modos de consumir o vestuário, tomados como uma prática de incorporação das peças de indumentária na vida das pessoas, inclusive, com a construção de novos significados por elas e para elas. Assim, compreendo que as "histórias desveladas" fazem circular sentidos e significados materializados pelas e nas fotografias, depoimentos e textos técnicos que podem deslocar e/ou provocar novos modos de consumir a indumentária.

O vestuário materializa e faz circular valores, ideias e práticas do mundo moderno – em especial aquelas que se sobressaem no que chamamos de Moda. A partir de Leite (1993) e em diálogo com Jimena Furlani (2009), compreendo que as relações entre vestuário e indivíduos constituem sentidos e significados sobre maneiras de ser, pensar e agir, explicitados na análise das "histórias desveladas". Considero que os usos e significados atribuídos aos trajes e às fotografias presentes em cada história estão relacionados às práticas sociais que contribuem para a construção das identidades de mulheres e de homens.

Os estudos da Moda e do vestuário foram influenciados pelos estudos sobre o consumo, sexualidade, gênero, Museologia, História, Antropologia e Arte. À medida que essas áreas criaram novos paradigmas, a Moda foi sendo compreendida de outras maneiras, gerando novas interpretações sobre os fenômenos das mudanças de estilo, dos significados culturais dos trajes, da sua relação com as mulheres e com os homens, com a constituição das identidades e com o corpo. Eles se entrecruzam, sem bordas definidas. Tendo isso em mente, proponho alguns temas para a continuidade dessa pesquisa.

Fiquei instigada com a recorrência de relatos de mulheres sobre suas relações com as roupas, os acessórios e a Moda. E também com a recorrência de mulheres que se interessaram em analisar as "histórias desveladas". Por que essa recorrência? Seria um assunto de mulher?

Historicamente, a Moda foi relacionada à frivolidade e à superficialidade, tendo sido relegada por muitos estudiosos a uma esfera social inferior,

considerada indigna das suas preocupações intelectuais (LIPOVETSKY, 2009). Lou Taylor (2004) denunciou como a pesquisa sobre a indumentária em universidades, museus e acervos foi, por muito tempo, desqualificada e desencorajada. Esta percepção é atravessada por questões de gênero e classe social e foi construída por meio de sua associação com o "universo feminino" ao longo dos processos de industrialização e urbanização (HOLLOWS, 2008).

O trabalho de Isabel Campi (2013) também demonstra como as mulheres foram invisibilizadas na história do Design, fossem elas designers ou consumidoras. A partir de textos baseados em teorias feministas que criticaram a historiografia do Design, Campi (2013) denuncia como as mulheres foram associadas à produção artesanal, coletiva ou anônima e, por isso, não faziam parte da seleção de projetos e objetos dignos de registro. A tradição historiográfica do Design esteve, por muito tempo, baseada no âmbito da produção e da autoria e os trabalhos das mulheres não atendiam a esses critérios.

Os trabalhos das mulheres projetistas que foram registrados foram fortemente associados às suas atuações em áreas como o têxtil, a moda, a decoração, e ao âmbito da esfera privada e doméstica – separando-as da produção industrial e em série. Nos textos históricos que abarcam o âmbito do consumo, as mulheres foram percebidas como as pessoas que consumiam os objetos – ideia reforçada pela publicidade e que acentuou seu estereótipo como consumidoras de tecnologias domésticas (CAMPI, 2013). No entanto, comenta Campi (2013), elas tiveram acesso à educação nessas áreas, onde puderam atuar profissionalmente.

A perspectiva feminista contribuiu para ampliar os estudos sobre a Moda, colocando-a no lugar de mediação da modernidade nos artefatos (CAMPI, 2013). Ana Paula Cavalcanti Simioni (2011) reforça esse aspecto, do qual sintetizo que a indumentária e a Moda são práticas culturais e, como tal, produzem visões de mundo, atravessadas por questões de gênero, geração, raça/etnia e classe social. Além disso, a Moda é produzida em meio a uma rede de interesses sociais, econômicos e políticos de um tempo e lugar específicos, mediando modos de ser e estar no mundo e provocando, portanto, efeitos reais sobre as pessoas. Sendo assim, a Moda pode ser criada para privilegiar certos indivíduos, mas também pode funcionar como um espaço de resistência e de negociação,

sendo produzida e/ou utilizada em uma tentativa de tensionar desigualdades sociais.

O âmbito da produção e consumo dos artefatos do vestuário também foi historicamente construído a partir de diferenciações de gênero, atravessadas por diferenciações sociais, geográficas, culturais, religiosas e estéticas. Os discursos sobre essas diferenciações foram sistematicamente atrelados a valores que criaram assimetrias em relação a mulheres e homens. Nesse campo, as coleções, os acervos e os museus também se estruturaram a partir de ideologias hegemônicas machistas, excludentes e eurocêntricas.

Embora o MIMo não se intitule um museu feminista ou alinhado à museologia de gênero (VAQUINHAS, 2014), proponho, por meio dessas reflexões, pensar que os temas presentes na exposição "Momentos Inesquecíveis" são de interesse das mulheres, mas não exclusivamente delas. As memórias familiares foram historicamente relacionadas às mulheres, transmitidas por elas e se vinculam de modo muito próximo às suas noções de identidade.

Compreendo que muitas informações rememoradas e que se sobressaem nas "histórias desveladas" fazem com que nos aproximemos de práticas culturais que por vezes não são incluídas ou valorizadas enquanto parte do processo de criação e consumo das roupas. Quando lemos sobre as escolhas de um modelo de vestido de noiva, por exemplo, negociadas entre diferentes pessoas, entramos em contato com informações que revelam a existência de um trabalho de criação que não é individual, bem como diversas instâncias que atravessam a produção e o consumo das roupas, como as possibilidades materiais (tipo de tecido disponível, de maquinário e de conhecimento de bordado, etc.) e os valores morais e simbólicos vinculados a uma camada social, religião, época e uma cidade do interior.

Ao musealizar as "histórias desveladas", o MIMo pode contribuir para dar visibilidade às mulheres e aos homens comuns, às suas trajetórias biográficas, seus protagonismos e suas apropriações da Moda, deslocando percepções, desestabilizando noções pré-concebidas e/ou recolocando os temas para serem discutidos.

Os museus são mediadores de conhecimentos sobre o passado. São também um agente de discurso do poder, por onde circulam versões sobre a

História que irão compor uma memória coletiva. Os museus constroem, alimentam e comunicam histórias, culturas e patrimônios culturais. Proponho a realização de pesquisas sobre o patrimônio da Moda e a História da Moda brasileira que circulam por meio de exposições e coleções, mas também por meio de palestras, feiras do setor, universidades, casas, arquivos particulares, etc. A educação também ocorre de modo informal, nas práticas do cotidiano e nos museus. Sendo assim, as exposições educam e difundem ideias, práticas e valores a respeito da Moda e dos âmbitos de sua produção, circulação e consumo.

referências

ALBERTI, V. **Ouvir contar**: textos em história oral. 3 reimp. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

ALMEIDA, A. J. de A. Indumentária e moda: seleção bibliográfica em português. In: **Anais do Museu Paulista.** São Paulo. v.3, p. 251-296, jan./dez. 1995.

ALVES, B. O. **Olhares em construção:** modos de vida representados nas fotorreportagens de O Cruzeiro. 212 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná., Curitiba, 2015. .

ARRUDA, F. **20 anos de internet no Brasil**: aonde chegamos? Tecmundo, NO Zebra Network LTDA: 2011. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/internet/8949-20-anos-de-internet-no-brasil-aonde-chegamos-.htm>. Acesso em: 16 fev. 2018.

BASSANEZI, C. Mulheres dos anos dourados. In: DEL PRIORE, M. (org.); BASSANEZI, C. (coord. de textos). **Histórias das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004. p. 607-639.

BERGER, J. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERGMANN FILHO, J. **Artífices, artifícios e artefatos:** narrativas e trajetórias no processo de construção da Rabeca brasileira. 257 f. Tese (Doutorado) – Curso de Pós-Graduação em Design, Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

BONADIO, M. C. A produção acadêmica sobre moda na pós-graduação stricto sensu no Brasil. **IARA**: revista de Moda, Cultura e Arte, São Paulo, v. 3, n. 3, p. 50-146, dez. 2010.

BONADIO, M. C. A moda no MASP de Pietro Maria Bardi (1947-1987). In: **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. n. sér, v. 22, n. 2, p. 35-70, jul.- dez. 2014a.

BONADIO, M. C. **Moda e publicidade no Brasil nos anos 1960**. São Paulo: nVersos, 2014b.

BONADIO, M. C. Algumas anotações (e questões) sobre Gilda de Mello e Souza e a moda como objeto de estudo. **Revista Prâksis**, Novo Hamburgo, v. 1, n. 14, p. 5-20, jan./jun. 2017. Disponível em: <http://periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistapraksis/article/view/1177>. Acesso em: 19 out. 2017.

BOSI, E. **Memória e Sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

BOTALLO, . Museus e o processo colecionista: acervos materiais e imateriais e o ambiente virtual. In: MERLO, M. (org.). **Memórias e museus**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015. p. 37-49.

BRUNO, F.; SAMAIN, E. Uma Cartografia Verbo-Visual da Velhice: Fotobiografias e montagens de memórias. **Revista Chilena de Antropologia Visual**, Santiago, v. 2, n. 10, p.30-53, dez. 2007. Disponível em: <http://www.antropologiavisual.cl/2007_10_art02_bruno_&_samain_por.html>. Acesso em: 14 jun. 2019.

BUCCI, A. **Entre a academia e o museu**: da história do vestuário aos "Fashion Studies". Universidade Federal de Juiz de Fora, 2016. Palestra. Disponível em: https://youtu.be/WxtR_YMO1q4. Acesso em: 27 jan. 2019.

CAMERON, D. F. The Museum, a Temple or the Forum1. **Curator**: The Museum Journal, [s.l.], v. 14, n. 1, p.11-24, mar. 1971. Wiley. Disponível em <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1111/j.2151-6952.1971.tb00416.x>. Acesso em 19 jun. 2019.

CAMPI, I. La Historía y las Teorías Historiográficas del Diseño. México: Editorial Designio, 2013

CARRERA, M. P. V. Interface em Museus Virtuais: proposta para ações. **Anagrama**, v. 6, n. 4, p. 1-13, abr. 2013. Disponível em: <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/anagrama/article/viewFile/8544/7887>. Acesso em: 12 fev. 2019.

CARVALHO, V. C. de. **Gênero e Artefato:** o sistema doméstico na perspectiva da cultura material - São Paulo, 1870-1920. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2008.

CARVALHO, V. C. de; LIMA, S. F. de. Cultura visual na era da reprodutibilidade técnica da imagem. In: **Dobra[s]**: revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, Baueri, v. 11, n. 5, p. 56-66, 2012. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/163/162>. Acesso em: 3 jun. 2017.

CATROGA, F. Memória e História. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). **Fronteiras do Milênio**. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2001. Disponível em: < http://pt.scribd.com/doc/52874592/Fernando-Catroga-Memoria-e-Historia> Acesso em: 7 set. 2015.

CESCHIN, L. **Acervos Digitais, Memória e Patrimônio**: discursos, técnicas e tecnologias no processo de musealização do Acervo Bar Ocidente em Porto Alegre/ RS. 147 f. Dissertação (Mestrado) - Área de Concentração Mediações e Culturas, Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

CONFORTO, E. C.; AMARAL, D. C.; SILVA, S.L. da. Roteiro para revisão bibliográfica sistemática: aplicação no desenvolvimento de produtos e gerenciamento de projetos. **Anais...** 8° Congresso Brasileiro de Gestão de Desenvolvimento de Produto. Porto Alegre, set, 2011.

COSTA, E. P. **Princípios básicos da museologia**. Curitiba: Coordenação do Sistema Estadual de Museus/ Secretaria de Estado da Cultura, 2006.

DALLARI, H. **Design e Exposição:** das vitrines para as novas telas. 356 f. Tese (Doutorado) - Curso de História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. 356 f.

DEL PRIORE, M. História do cotidiano e da vida privada. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. (orgs.). **Domínios da história**: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 259-274.

DESLAURIERS, J. P.; KÉRISIT, M. O delineamento de pesquisa qualitativa. In: POUPART, J.; DESLAURIERS, J. P.; GROULX, L.; LAPERRIÈRE, A.; MAYER, R.; PIRES, A. P. **A pesquisa qualitativa**: enfoques metodológicos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p.127-153.

DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. (ed.); SOARES, B. B.; CURY, M. X. (tradução e comentários). **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

DI TROCCHIO, P. **Curating the Toile**. A study of fashion curatorial practice in the fine art museum. 379p. Thesis (Master of Arts by Research) – College of Design and Social Context, School of Architecture and Design, RMIT University, Melbourne, 2011.

FABRIS, A. A Invenção da Fotografia: Reprecussões Sociais. In: FABRIS, A. (org.). **Fotografia**: Usos e Funções no Século XIX. 2ª ed. 1 reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. p.11-37.

FERRAZ, E. (org.). **Chichico Alkmin**: fotógrafo. Catálogo de exposição. São Paulo: IMS, 2017..

FREYRE, G. **Modos de homem & modas de mulher**. 4 ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ARRET, J. J. **The Elements of User Experience**. 2 ed. Berkeley: New Riders, 2011.

GOIS, A.; TAKAHASHI, F. Rupo dos EUA compra a Anhembi Morumbi. **Folha de São Paulo.** São Paulo, 2 dez. 2005. Educação. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/educacao/ult305u18114.shtml>. Acesso em: 22 set. 2018.

GONÇALVES, J. R. S. **Antropologia dos objetos**: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro, 2007.

GUIAME Portal. **Museu Paulista recebe acervo histórico do Mappin.** 2008. Disponível em: <https://guiame.com.br/noticias/sociedade-brasil/museu-paulista-recebe-acervo-historico-do-mappin.html>. Acesso em: 22 set. 2018.

HALBWACHS, M. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

HALL, S. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, n. 2, v. 22, p. 5, 1997. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71361/40514>. Acesso em: 27 maio 2019.

HEEMANN, A. **Metodologia da pesquisa e epistemologia**: apontamentos. Curitiba: IEPG, 2008.

HELLER, E. **A psicologia das cores**. São Paulo: Editora Gustavo Gilli, 2012.

HENRIQUES, R. M. N. **Memória, museologia e virtualidade:** um estudo sobre o Museu da Pessoa. 187 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Museologia, Departamento de Arquitectura, Urbanismo e Geografia, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2004.

HOLLOWS, J. **Domestic Cultures**. Berkshire: Open University Press, 2008.

HORSLEY, J. An Incomplete Inventory of Fashion Exhibition Since 1971. In: CLARK, J.; LA HAYE, A. de. (eds.). **Exhibition Fashion**: Before and After 1971. London, New Haven: Yale, 2014. p.169-245.

INSTITUTO Brasileiro de Museus. **Caminhos da memória**: para fazer uma exposição. Pesquisa e elaboração do texto Katia Bordinhão, Lúcia Valente e Maristela dos Santos Simão – Brasília, DF: IBRAM, 2017.

KERSTEN, M. S. de A.; BONIN, A. A.. Para pensar museus, ou 'Quem deve controlar a representação do significado dos outros?' In: **MUSAS - Revista Brasileira de Museus e Museologia**. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais. n.3, p.117-128, 2007.

KOSSOY, B. **Fotografia & história**. 5ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014a.

KOSSOY, B. **Os tempos da fotografia**: o efêmero e o perpétuo. 3ª ed. rev. Cotia: Ateliê Editorial, 2014b.

LAGNADO, L. Por uma revisão dos estudos curatoriais. **Poiésis**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, Niterói, v. 1, n. 26, p. 81-97, dez. 2015. Disponível em: <http://www.poiesis.uff.br/p26/sumario26.html>. Acesso em: 22 jan. 2019.

LARA, L. F. de. Por um museu das pessoas: a experiência de construção colaborativa do Museu da Pessoa. In: AMARAL, L.; ROCHA, C. (orgs.).

Patrimônios possíveis: arte, rede e narrativas da memória em contexto ibero-americano. Goiânia: Gráfica UFG, 2017. Disponível em: <https://patrimonios-possiveis.medialab.ufg.br/04_lucas_lara.html>. Acesso em: 22 set. 2018.

LE GOFF, J. **História e memória**. Trad. de Bernardo Leitão. 5ed. 4 reimp. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2003.

LEITE, M. M. **Retratos de família**: Leitura da Fotografia Histórica. Texto & Arte; vol.9. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. Leitura da fotografia. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, n. 4, p.130-141, jul. 1994. Quadrimestral. Disponível em: <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=2ahUKEwjG0eOSoeniAhUSGbkGHadQBQoQFjABegQIAxAC&url=https%3A%2F%2Fperiodicos.ufsc.br%2Findex.php%2Fref%2Farticle%2Fdownload%2F16099%2F14643&usg=AOvVaw2BawUVDBLsfOxDSL-CJIz5>. Acesso em: 14 jun. 2019.

LIMA, S. F. de. O circuito social da fotografia: estudo de caso II. In: FABRIS, A. (org.). **Fotografia**: Usos e Funções no Século XIX. 2ª ed. 1 reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. p. 59-82.

LIMA, T. A. Chá e simpatia: uma estratégia de gênero no Rio de Janeiro oitocentista. **Anais do Museu Paulista:** História e Cultura Material, [s.l.]. FapUNIFESP (SciELO). v. 5, n. 1, p. 93-129, 1997. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5350/6880>. Acesso em: 14 jul. 2017.

LIPOVETSKY, G. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. 7.reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LOURENÇO, M. C. F. Museus e desafios na atualidade. In: MERLO, M. (org.). **Memórias e museus**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015. p.19-35.

LOURO, G. L. A emergência do gênero. In: LOURO, G. L. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007a. p. 14-36.

LOURO, G. L. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, G L. **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2007b. p. 7-34.

LOWENTHAL, D. Como conhecemos o passado. In: **Projeto História** (17). São Paulo: EDUC, 1998. p. 63-201.

LUPTON, E.; PHILLIPS, J. C. **Novos Fundamentos do Design**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

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

MAUAD, A. M. **Sob o signo da imagem:** a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social, na cidade do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX. 340 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 1990.

MAUAD, A. M. Passado composto: palavras e imagens, a intertextualidade em história oral. In: MONTENEGRO, A. T.; FERNANDES, T. M. (orgs). **História Oral**: um espaço plural. Recife: Universitária/UFPE, 2001. p. 59-69.

MAUAD, A. M. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. In: **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, n. sér, v.13. n. 1, p. 133-174, jan. - jun. 2005.

MELO, D. Acervo publicitário do Mappin é doado para o Museu Paulista. **Boletim da Agência Universitária de Notícias**. Ano: 41 - Edição Nº: 59 - Sociedade - Museu Paulista. 23/06/2008 - Disponível em: <http://www.usp.br/aun/antigo/exibir?id=2189&ed=280&f=36>. Acesso em: 22 set. 2018.

MENDES, R. Descobrindo a Fotografia nos Manuais: América (1840- 1880). In: FABRIS, A. (org.). **Fotografia**: Usos e Funções no Século XIX. 2ª ed. 1 reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. p. 83 – 130.

MENESES, U. T. B. de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. In: **Anais do Museu Paulista**, v.2, 1994, p. 9-42, 1 jan. 1994.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Memória e Cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p.89-103, 1998. Quadrimestral. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2067/1206>. Acesso em: 14 jun. 2019.

MENESES, U T. B de. A exposição museológica e o conhecimento Histórico. In: FIGUEIREDO, B G; VIDAL, D. G. (org.). **Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna**. 2a ed. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

MERLO, M; RAHME, A. M.. A moda e o museu: uma experiência no espaço digital. In: MERLO, M. **Memórias e museus**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015. p.113-133.

MILLER, D. Extracts from material culture and mass consumption. In: BUCHLI, Vr. v. II. **Material culture**: critical concepts in the Social Sciences. London, New York: Routledge, 2004. p. 292-336.

MILLER, D. **Trecos, troços e coisas:** estudos antropológicos sobre cultura material. São Paulo: Zahar, 2013.

MIMo - MUSEU DA INDUMENTÁRIA E DA MODA. Disponível em: <http:// www.mimo.org.br>. Acesso em: 05 jun. 2017.

MIMo - MUSEU DA INDUMENTÁRIA E DA MODA. **Acervo Imagens Fotográficas**. Disponível em: http://mimo.org.br/imagens-fotograficas/. Acesso em: 5 nov. 2018.

MIMo - MUSEU DA INDUMENTÁRIA E DA MODA. **Bertioga, 1929**. Disponível em: <http://mimo.org.br/historias-desveladas/bertioga-1929>. Acesso em: 15 fev. 2019.

MIMo - MUSEU DA INDUMENTÁRIA E DA MODA. **Conceito.** Disponível em: <http://mimo.org.br/conceito>. Acesso em: 6 mai. 2018.

MIMo - MUSEU DA INDUMENTÁRIA E DA MODA. **Congas Vermelhos**. Disponível em: <http://mimo.org.br/historias-desveladas/congas-vermelhos/>. Acesso em: 15 fev. 2019.

MIMo - MUSEU DA INDUMENTÁRIA E DA MODA. **Família Sayeg**, **Traços de uma vida e de uma cidade** – São Paulo. Disponível em: <http://mimo.org.br/historias-desveladas/familiasayeg/>. Acesso em: 15 fev. 2019.

MIMo - MUSEU DA INDUMENTÁRIA E DA MODA. **História.** Disponível em: <http://mimo.org.br/historia/>. Acesso em: 8 abr. 2018.

MIMo - MUSEU DA INDUMENTÁRIA E DA MODA. **Missão**. Disponível em: <http://mimo.org.br/missao/>. Acesso em: 8 abr. 2018.

MIMo - MUSEU DA INDUMENTÁRIA E DA MODA. **Momentos Inesquecíveis**. Disponível em: <http://mimo.org.br/acervo-em-exposicao/>. Acesso em: 20 mai. 2019.

MIMo - MUSEU DA INDUMENTÁRIA E DA MODA. **Objetivos.** Disponível em: <http://mimo.org.br/objetivos/>. Acesso em: 6 mai. 2018.

MIMo - MUSEU DA INDUMENTÁRIA E DA MODA. **Outros tempos.** Disponível em: <http://mimo.org.br/historias-desveladas/familiamagalhaes-1927>. Acesso em: 13 ago. 2016.

MIMo - MUSEU DA INDUMENTÁRIA E DA MODA. **Um passeio entre o sagrado e o profano com a Família Brandão.** Disponível em: <http://mimo.org.br/historias-desveladas/um-passeio-entre-o-sagrado-e-o-profano-com-a-familia-brandao>. Acesso em: 16 fev. 2019.

MIMo - MUSEU DA INDUMENTÁRIA E DA MODA. **Um vestido para três.** Disponível em: < http://mimo.org.br/historias-desveladas/um-vestidopara-tres>. Acesso em: 16 fev. 2019.

MIMo - MUSEU DA INDUMENTÁRIA E DA MODA. **Uma moça feliz com um vestido de noiva incrível em uma cidade do interior.** Disponível em: <http://mimo.org.br/historias-desveladas/uma-mocafeliz-com-um-vestido-de-noiva-incrivel-em-umacidade-no-interior/>. Acesso em: 13 ago. 2016.

MODA Brasil. Quem somos. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/modabrasil/quemso.htm#equipe01>. Acesso em: 4 out. 2017.

MORAN, José. **A educação superior a distância no Brasil**. Disponível em: <www.eca.usp.br/prof/moran/site/textos/educacao_online/eadsup.pdf>. Acesso em 19 jun. 2019.

MOREIRA, H.; CALEFFE, L. G. **Metodologia da pesquisa para o professor pesquisador**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2008.

MURA, M. D. Design in museums: towards an integrative approach: the potential of science and technology museums. **Journal of Design History [s.l.]**, v. 22, n. 3, p. 259-270, 10 ago. 2009.

MUSEU DA PESSOA. **Entenda**: História. Disponível em: <http://www.museudapessoa.net/pt/entenda/historia>. Acesso em: 30 nov.2017.

MUSEU DA PESSOA. **Entenda**: Linhas de ação. Disponível em: http://www.museudapessoa.net/pt/entenda/linhas-de-acao. Acesso em: 4 nov. 2018.

MUSEU DA PESSOA. **Entenda**: Museu em números. Disponível em: <http://www.museudapessoa.net/pt/o-museu-da-pessoa/museu-em-numeros>. Acesso em: 30 nov.2017.

MUSEU DA PESSOA. **Projeto Memória dos Brasileiros**. Disponível em: <http://www.museudapessoa.net/public/editor/livro_tecnologia_social_da_memoria.pdf>. Acesso em: 25 mai. 2017.

MUSEU DA PESSOA. **Tecnologia Social Da Memória**. Para comunidades, movimentos sociais e instituições registrarem suas histórias. Abravídeo e Museu da Pessoa, 2009. Disponível em: <http://www.museudapessoa.net/pt/memoria-dos-brasileiros?/pt/colecoes-especiais/memoria-dos-brasileiros>. Acesso em?

NOROGRANDO, R. **Exposições Museológicas:** A Moda por narrativas, experiências e conexões. 445 f. Tese (Doutorado) - Curso de Design, Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2015.445 f.

NOROGRANDO, R.; MOTA, J. A. Narratives of Fashion. What becomes heritage? What turns into history? / Narrativas da Moda. O que fica de patrimônio? O que vira história? In: **Anais do 2º Congresso Internacional de Moda e Design**. Milão, Politecnico di Milano, 2014. Disponível

em:<http://www.eko.polimi.it/public/files/cimode2014/CIMODE%202014_PROCEEDINGS.pdf>. Acesso em: 5 jan. 2019.

OLIVEIRA, M. C. de. Distinção, secularização e o vestido de luto no retrato fotográfico brasileiro do século XIX. In: **ANAIS Moda Documenta**: Museu, Memória e Design, ano II, nº 1, maio de 2015. Disponível em: <http://www.modadocumenta.com.br/anais/anais/5-Moda-Documenta-2015/03-Sessao-Tematica-Fotografia-Cultura-Visual-e-Moda/Marcia-Carnaval_Distincao_Secularizacao_Vestido-Cerimonial-de-Luto_MODA-DOCUMENTA_Vestido-de-luto.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2018.

OSCAR, N. Laureate fica com 100% da Anhembi Morumbi. **O Estado de São Paulo.** São Paulo, 30 jan. 2013. Economia. Disponível em: <https://economia.estadao.com.br/noticias/geral,laureate-fica-com-100-da-anhembi-morumbi-imp-,990673>. Acesso em: 22 set. 2018.

PASTORE, V.; BELTRAMIM, F. A São Paulo do início do século 20 pelo olhar imigrante do fotógrafo Vicenzo Pastore. **Revista Zum**, 25 jan. 2018. Disponível em: <https://revistazum.com.br/noticias/sao-paulo-vincenzo-pastore/>. Acesso em: 31 jan. 2018.

PERROT, M. Práticas da memória feminina. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, n.18, , p. 9-18, ago.-set. 1989,

PIRES, D. B. A história dos cursos de design de moda no Brasil. **Revista Nexos:** Estudos em Comunicação e Educação. Especial Moda /Universidade Anhembi Morumbi – Ano VI, nº 9 – São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2002.. Disponível em: <http://soraianovaes.com/inovacaoedesign/artigos_cientificos/db_historia_escola_design_moda_1_.pdf>. Acesso em: 26 fev. 2017.

PIRES, D. B.. Revisão bibliográfica sobre moda em língua portuguesa. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 62, n. 2, p. 38-44, 2010.. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v62n2/a17v62n2.pdf>. Acesso em: 17 set. 2018.

QUEIROZ, M. I. P. de. Relatos orais: do "indizível" ao "dizível". In: VON SIMSON, O. de M. (org). **Experimentos com histórias de vida**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1988. p. 14-43.

QUESTIONÁRIO Cadastro Nacional de Museus. IPHAN/MINC, outubro de 2005. Disponível em: <portal.iphan.gov.br/files/questionario_cadastro_nacional_de_museus.doc>. Acesso em: 31 out. 2018.

RAHME, A. M.; MERLO, M.. **Função do museu hoje**. MIMo: 2012. Disponível em: <http://mimo.org.br/biblioteca/>. Acesso em: 10 abr. 2015.

RAHME, A. M.; MERLO, M. Objeto e imagem do objeto. **Revista ARA**, n.1, p.115-133, 13 out. 2016.

RAINHO, M do C. T. Imagens encenadas? Atos performativos e construção de sujeitos nas fotografias de moda. **Estudos Ibero-americanos**, [s.l.], v. 44, n. 1, p. 28-40, 18 abr. 2018.

RAMOS, F. R. L. **A danação do objeto**: o museu no ensino de história. Chapecó: Argos, 2004.

RODRIGUES, G. M. Universidade Anhembi Morumbi. In: **Trajetórias da Universidade privada no Brasil**: depoimentos ao CPDOC-FGV / Organizadoras: Luciana Heymann & Verena Alberti. Brasília, DF.: CAPES; Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas/CPDOC, v. 1. p. 79-99, 2002.. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao_intelectual/arq/1320_Universidades04.pdf>. Acesso em: 22 set. 2018.

SAMAIN, E. As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens. In: SAMAIN, E. **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

SANTOS, M. R. dos S.. Design e cultura: os artefatos como mediadores de valores e práticas sociais. In: QUELUZ, M L. P..(org.). **Design & cultura**. Curitiba: Editora Sol, 2005. p.13- 32.

SANTOS, M. R. dos. **O Design Pop no Brasil dos anos 1970**: Domesticidades e Relações de Gênero na Revista Casa & Jardim. 312 f. Tese (Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas) – DICH/Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

SCOTT, A. S. O caleidoscópio dos arranjos familiares. In: PINSKY, C. B; PEDRO, J.M. (orgs.). **Nova História das mulheres no Brasil**. 1ª reimp. São Paulo: Contexto, 2013.

SILVA, A. **Álbum de família**: a imagem de nós mesmos. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2008.

SILVA, R. R. da. A Moda nos *Sites* Jornalísticos Especializados. In: **Fashion Theory – A Revista da Moda, Corpo e Cultura**, v. 3, nº.1, p.131-174, mar. 2004,

SIMÃO, G. T. **Fanny Paul Volk:** Pioneira na fotografia de estúdio em Curitiba. Tese (Doutorado) - Curso de Curso de Pós-Graduação em Sociologia, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010. 457 f.

SIMIONI, A. P. C. Esses detalhes tão significativos: moda, cultura e historicidade no Brasil. In: BONADIO, M. C.; MATTOS, M.de F. (orgs.). **História e cultura de moda**. São Paulo: Estação das Letras e cores, 2011.

SMALL, R. Valerie Steele is a completist. **Interview Magazine**, New York, 14 jan. 2013. Disponível em: https://www.interviewmagazine.com/fashion/valerie-steele-taschen-fashion-a-z. Acesso em: 28 fev. 2017.

SÔNEGO, M. J. F. A fotografia como fonte histórica. **Historiae,** Rio Grande, v. 1, n. 2, p.113-120, 2010. Quadrimestral. Disponível em: <https://www.seer.furg.br/hist/article/viewFile/2366/1248>. Acesso em: 14 ago. 2017.

STALLYBRASS, P. **O casaco de Marx**. Roupas, memória, dor. 2ªed. 1ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

STEELE, V. Museum quality: the rise of the fashion exhibition. **Fashion Theory**, v. 12, n. 1, mar. 2008. Oxford International Publishers Ltd. Dba Berg Publishers.

STURKEN, M.; CARTWRIGHT, L. **Practices of Looking**. An Introduction to Visual Culture. 2ª ed. Oxford: Oxford University Press, 2009.

SVENDSEN, L. **Moda**: uma filosofia. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

TAYLOR, L. **The study of dress history**. Manchester: Manchester University Press, 2002.

TAYLOR, L. **Establishing dress history**. Manchester University Press, 2004.

TESSARI, V. F. dos S. **Fazer é pensar, pensar é fazer:** O trabalho e os artefatos na Fábrica Zeferino, Novo Hamburgo. 191 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

THOMPSON, P. **A voz do passado**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

UAM profissionaliza plataforma de EAD: Blackboard é a plataforma. Caso de sucesso. Disponível em: <https://www.techne.com.br/casos/CaseBlackboard_Anhembi.pdf>. Acesso em: 3 out. 2017.

VASQUEZ, P. **Fotografia**: reflexos e reflexões. Coleção Universidade Livre. Porto Alegre, São Paulo: L&PM Editores, 1986.

VASQUEZ, P. K. **Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX**. São Paulo: Metalivros, 2000.

VÖRÖS, A. da S. A. **Trajetórias e interações**: os objetos da caixa didática "Padrões de Beleza" do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal do Paraná (MAE-UFPR). 153 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e Sociedade) – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

VÖRÖS, A. L. da S. A. **Design e modos de vida:** UMA ESCUTA PARA CONEXÕES ENTRE OBJETOS E VALORES CONTEMPORÂNEOS. 125 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Design, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2012.

WONG, W. **Princípios de forma e desenho**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

YIN, R. K. **Estudo de caso**: planejamento e métodos. 2ª ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

ENTREVISTAS

CASTILHO, K. Entrevista concedida a Anna Lucia S. A. Vörös. São Paulo, SP, 14/07/2015.

MERLO, M. Entrevista concedida a Anna Lucia S. A. Vörös. São Paulo, SP, 14/07/2015.

MERLO, M. Entrevista concedida a Anna Lucia S. A. Vörös. Itupeva, SP, 08/01/2016.

SERRATTO, D. S. Conversa informal realizada em 14/jun/2017, via rede social.

TESSARI, V. F. dos S. Entrevista concedida a Anna Lucia S. A. Vörös. Curitiba, PR, 13/02/2016.

apêndices

Apêndice 01

Termos de autorização de uso de voz

Universidade Federal do Paraná
Programa de Pós-Graduação em Design
Linha de pesquisa: Sistemas de Produção e Utilização
Professor orientador: Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Pelo presente instrumento, Maicá Merlo, abaixo firmado e identificado, autorizo voluntariamente **ANNA LUCIA DA SILVA ARAUJO VÖRÖS**, portadora do CPF 035.064.159-56 a utilizar a entrevistas cedida por mim em sua pesquisa de doutorado, ou em projetos e eventos relacionados a essa pesquisa.

Esta autorização inclui o uso total ou parcial da entrevista nos diversos meios utilizados para comunicação acadêmica (oral, impresso, CD ROM, video, audio tape, DVD, exposições e instalações), em rádio, televisão aberta, fechada e por assinatura e sua disponibilização via Internet, no contexto da tese, bem como publicação por meio de livros.

Tal material destina-se exclusivamente à produção de obra intelectual com fins acadêmicos.

Curitiba, 03 de setembro de 2015

Assinatura: Maicá Merlo

Nome: MÁRCIA MERLO

CPF: 028.686.788-66

Universidade Federal do Paraná
Programa de Pós-Graduação em Design
Linha de pesquisa: Sistemas de Produção e Utilização
Professor orientador: Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Pelo presente instrumento, Kathia Castilho, abaixo firmado e identificado, autorizo voluntariamente **ANNA LUCIA DA SILVA ARAUJO VÖRÖS**, portadora do CPF 035.064.159-56 a utilizar a entrevistas cedida por mim em sua pesquisa de doutorado, ou em projetos e eventos relacionados a essa pesquisa.

Esta autorização inclui o uso total ou parcial da entrevista nos diversos meios utilizados para comunicação acadêmica (oral, impresso, CD ROM, video, audio tape, DVD, exposições e instalações), em rádio, televisão aberta, fechada e por assinatura e sua disponibilização via Internet, no contexto da tese, bem como publicação por meio de livros.

Tal material destina-se exclusivamente à produção de obra intelectual com fins acadêmicos.

Curitiba, 03 de setembro de 2015

Assinatura: _____

Nome: Kathia Castilho Cunha

CPF: 039214668-14

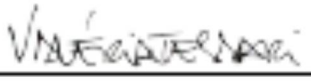
TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Pelo presente instrumento, VALÉRIA FARIA DOS SANTOS TESSARI, abaixo firmado e identificado, autorizo voluntariamente ANNA LUCIA DA SILVA ARAUJO VÔRÔS, portadora do CPF 035.064.159-56 a utilizar a entrevista cedida por mim em sua pesquisa de doutorado "Narrativas sobre modos de vestir e de viver no Acervo de Imagens Fotográficas do Museu da Indumentária e da Moda - Mimo, ou em projetos e eventos relacionados a essa pesquisa, a qual está vinculada ao Programa de Pós-graduação em Design, da Universidade Federal do Paraná, sob orientação do Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa e co-orientação da Profa. Dra. Márcia Merlo.

Esta autorização inclui o uso total ou parcial da entrevista nos diversos meios utilizados para comunicação acadêmica (oral, impresso, CD ROM, vídeo, audio tape, DVD, exposições e instalações), em rádio, televisão aberta, fechada e por assinatura e sua disponibilização via Internet, no contexto do projeto, bem como publicação por meio de periódicos e livros.

Tal material destina-se exclusivamente à produção de obra intelectual com fins científicos e acadêmicos.

Curitiba, 13 de fevereiro de 2016.

Assinatura: 

Nome: Valéria Faria dos Santos Tessari	Endereço Completo (com CEP, Cidade e Estado) Rua Campinas, 277, apto 502 – Curitiba-PR
RG: 3.325.427-7	CPF/MF: 936.343.749-34
Estado Civil: casada	Profissão: designer, pesquisadora
Data de Nascimento: 06/05/1976	Telefone: (41) 9857-0325

Apêndice 02

Ficha de perfil das pessoas entrevistadas

FICHA DE PERFIL

Código **001**

Projeto de tese: "Histórias desveladas: considerações sobre a história da indumentária na exposição 'Momentos Inesquecíveis' do Museu da Indumentária e da Moda".	
Nome: Kathia Castilho Cunha	
E-mail: katcast@uol.com.br	**Entrevistada por:** Anna Vörös
Data da entrevista: 14/julho/2015	**Duração da entrevista:** 1:26:35
Local da entrevista: Estação das Letras e Cores Editora, Perdizes, São Paulo - SP	
Tema: História do MIMo | Sua participação no projeto do museu | Museu Virtual da Moda	
Resumo: Nessa entrevista conversamos sobre a história do MIMo, enfocando a história do projeto do Museu Virtual da Moda. A Kathia contou sobre a criação do projeto, suas motivações pessoais e profissionais para criá-lo. Ela gosta de fotografias antigas e é "guardiã" das fotos da família; quando começou a lecionar havia pouca literatura sobre Moda brasileira, então começou a trabalhar com seus alunos a partir da coleta de fotografias de álbum de família e entrevistas, na disciplina de História da Moda nos cursos de Moda e Negócios da Moda da Universidade Anhembi Morumbi. Ela identificou algumas pessoas envolvidas, tais como a profa. Wanda Maleronka, lembrada principalmente em relação ao método de trabalho com fotografias, Carmem Maia, da administração da Universidade Anhembi Morumbi, que incentivou a criação de cursos online (em plataforma digital) e impulsionou diversas ações dentro da universidade para a digitalização e difusão de conteúdos. Comentou sobre a retomada do projeto que continuou como Museu da Indumentária e da Moda - MIMo, já com a participação da profa. Márcia Merlo. Comentou, também, sobre seu entendimento do que o MIMo poderia ser, das dificuldades econômicas envolvidas com a criação e sustentação de uma plataforma digital, sobre a definição de uma temática para o MIMo, sobre política de aquisição e a curadoria do acervo.	
Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/6079633404700669	
Graduação: Ciências Sociais (UNIBAN-SP)	**Cidade Atual:** Barueri e São Paulo – SP

Mestrado: Comunicação e Semiótica (PUC-SP)	**País Atual:** Brasil
Doutorado: Comunicação e Semiótica (PUC-SP)	

Observações sobre a formação:
Especialização em Moda Estilo e Figurino – Accademia Internaziole d'Alta Moda e d'Arte del Costume de Koefia, Koefia, Itália.
Especialização em Design de Moda e Negócios da Moda. Instituto Sistema Lazio, Lazio, Itália.

Mini currículo | Fonte: Currículo Lattes

Graduada em Ciências Sociais com mestrado (1998) e doutorado (2003) em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. É fundadora e presidente da Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda (Abepem) responsável pelo Colóquio de Moda, evento que está em sua 12ª edição, Fórum das Escolas de Moda que neste ano realiza sua 9ª edição, e o Congresso Internacional de Design e Moda - CIMODE em Parceria com a Universidade do Minho - Portugal. Coordena o grupo de pesquisas: Moda, consumo e cidade no Centro de Pesquisas Sociossemióticas - PUC-SP. É vice-dirigente do grupo de pesquisa ETHOS, COS-UFRJ. Leciona em diferentes instituições como professora convidada e possui experiência na área de Comunicação, com ênfase em Moda, atuando principalmente nos seguintes temas: moda, design, comportamento, comunicação e cultura. Possui livros e artigos publicados. É editora responsável pela Editora Estação das Letras e Cores. Membro titular pleno no Colegiado de Moda do CNPC - MinC.

Informações relevantes para interpretação da entrevista:

Kathia Castilho trabalhou junto com a Márcia Merlo durante o período em que estava na Universidade Anhembi Morumbi, no Programa de Pós-Graduação em Design. Ela está na diretoria do MIMo, conforme a informação na plataforma do MIMo (2017). As duas são amigas.

Junto com a profa. Márcia concebeu o Moda Documenta, em 05 de janeiro de 2011 - informação obtida no site do Moda Documenta, na aba Moda Documenta 2011. Desde então, participou do evento como membro de mesa redonda e desde 2015 como coordenadora da sessão temática "Fotografia, Cultura Visual e Moda".

A Abepem apoia o Moda Documenta desde 2015.
Fonte sobre Moda Documenta:<http://www.modadocumenta.com.br>. Acesso em 14 jun. 2019.

FICHA DE PERFIL

Código **002**

Projeto de tese: "Histórias desveladas: considerações sobre a história da indumentária na exposição 'Momentos Inesquecíveis' do Museu da Indumentária e da Moda".	
Nome: Márcia Merlo	
E-mail: mmerlo@outlook.com	**Entrevistada por:** Anna Vörös
Data da entrevista: a) 14/julho/2015 b) 08/jan/2016	**Duração da entrevista:** a) 0:59:55 b) 1:59:33
Local da entrevista: a) Estação das Letras e Cores Editora, Perdizes, São Paulo - SP b) Residência da Márcia Merlo, Itupeva – SP	

Resumo:

Na primeira entrevista realizada com Márcia Merlo conversamos sobre a história do MIMo, enfocando sua participação na criação do projeto, suas motivações pessoais e profissionais. Logo que Merlo entrou no Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Anhembi Morumbi, ela foi convidada por Castilho para compor a equipe do MIMo.
Ela identificou algumas pessoas envolvidas, comentou sobre o projeto do "Museu Virtual da Moda" e as diferenças entre ele e o Museu da Indumentária e da Moda – MIMo. Comentou sobre o modo como o projeto do MIMo foi construído coletivamente através de reuniões do grupo de pesquisa criado para fomentar o projeto e por meio do Seminário Moda Documenta. Comentou, ainda, sobre a construção dos acervos do MIMo e sobre a conceituação como museu digital ou virtual.

A segunda entrevista teve como temas principais a criação do Acervo "Imagens Fotográficas" e da exposição "Momentos Inesquecíveis". Sobre o acervo, Márcia Merlo apresentou informações sobre a escolha de seu tema e sobre os procedimentos da campanha de coleta de fotografias de família. Também conversamos sobre a curadoria e expografia da mostra e sobre as pessoas envolvidas com e na exposição. Algumas questões éticas e conceituais foram destacadas pela entrevistada, tais como: o direito de uso das imagens coletadas, o procedimento de coletar depoimentos, o entendimento sobre memória e história oral. Além disso, a entrevistada falou sobre sua concepção acerca dos modos de vestir e de viver. Por fim, comentou sobre parcerias do MIMo com o Museu da Pessoa e com a USP.

Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/5567350868731697

Graduação: Bacharelado e Licenciatura em História (PUC-SP)

Mestrado: Ciências Sociais (PUC-SP)	**País Atual:** Brasil
Doutorado: Ciências Sociais (PUC-SP)	**Cidade Atual:** Itupeva e São Paulo - SP

Observações sobre a formação:

Mini currículo | Fonte: Currículo Lattes

Doutora em Ciências Sociais - Antropologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2003); mestrado em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997); graduada em Licenciatura Plena em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1992), Bacharelado em

História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1990). Coordenadora Acadêmica do curso de Design de Moda do IED-SP. Coordena o projeto de Museu (Online) da Indumentária e da Moda - MIMo, fruto do projeto de pesquisa Design, Memória e Cultura: experiências museológicas no meio digital e do grupo de estudos Design, Memória & Sociedade. É idealizadora e organizadora do Seminário Moda Documenta, e, a partir de 2014, lançou o Congresso Internacional de Memória, Design e Moda e Diálogos com MIMo. Líder do Grupo de Pesquisa Museu da Indumentária e da Moda: pesquisa e desenvolvimento de um museu digital do Diretório de Grupos de Pesquisa do IBRAM (Instituto Brasileiro de Museus). É pesquisadora do Grupo de Pesquisa Fotografia: Arte, Design e Comunicação - FADEC - UFRJ. Leciona Antropologia Cultural e Sociologia nos cursos de Design de Moda, Design de Interiores, Design de Produto e Design Gráfico do IED-SP; Etnias e Relações Internacionais no curso de Relações Internacionais da FASM. Foi professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Design - Mestrado e Doutorado (2010-2013); docente de cursos de graduação (2002-2013) e Assessora Acadêmica do Bacharelado em Negócios da Moda (2008-2009) da Universidade Anhembi Morumbi. Foi professora do Departamento de Antropologia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2005-2009); da pós-graduação lato sensu Direção de Criação de Moda da FAAP (2006-2012). Sua pesquisa envolve os seguintes temas: cultura e sociedade; design e cultura; cultura material; cultura brasileira; museus e museologia; memória e história; teoria, história e crítica do design; teorias da moda; metodologia e projeto de pesquisa; teoria antropológica; antropologia das populações afro-brasileiras; etnias e relações internacionais; etnografia urbana. (Texto informado por Márcia Merlo no seu Currículo Lattes).

Apêndice 03
Conceito museológico e museográfico do MIMo

De modo a facilitar a leitura, transcrevo a seguir o texto sua versão integral, com modificação das cores e fontes tipográficas.

Disponível em: <http://mimo.org.br/conceito/>. Acesso em: 6 mai. 2018.

****

CONCEITO

Conceito museológico e museográfico:

O museu aqui é visto como um espaço em que diversos grupos e categorias sociais podem contribuir para a preservação, assim como para a revelação de experiências singulares que abarcam situações cotidianas ou inusitadas vividas por uns e outros e que podem ser compartilhadas no seio da memória social, que de individual se faz coletiva por meio do ritual da moda e de seu sistema, que também leva a diferenciações.

Numa sociedade em que ocorre a anulação/dissolução do sujeito, no processo de valorização da mercadoria no qual se realça seu valor de troca no mercado, parece que se torna extremamente urgente pensarmos os bens, para não sermos, de fato, barbarizados por eles. É preciso viver a vida, assim como é necessário pensá-la. Somos levados a pôr-nos em tudo, consciente ou inconscientemente. Este é o maior registro de toda uma existência.

O Museu assume o lugar de guardião no sentido de preservar e difundir uma multiplicidade de experiências, mas também se abre, na atualidade, para um espaço privilegiado do pensar e refletir sobre práticas sociais e culturais, assim como suas relações de poder. E é assim que se encara neste projeto o trabalho museológico e digital, por ser, sobretudo, uma forma de garantir diferentes formas de interação individual e social ao conteúdo exposto. Lugar, por excelência, da Moda, aqui compreendida como expressão humana e inserção social. Revelamo-nos e escondemo-nos por meio de nossos modos e modas. Há um universo aqui a ser desvelado.

Dito isto, a fotografia e os objetos em geral são portadores de memória. A imagem fotográfica reforça-se como registro, conexão com determinada situação, espaço e tempo. As fotos e outros artefatos selecionados para contar histórias passam a ser considerados biográficos; e, do mesmo modo, o que e como nos relacionamos com nosso meio, como nos socializamos e nos comunicamos, e também como imprimimos nossas diferenças.

Nota-se, por fim, que o MIMo intenciona levantar questões em torno da memória e suas possibilidades, mais precisamente sobre como nossos pertences nos representam e contam histórias. As fotografias, mais do que comprovar passagens verídicas de nossas vidas, são os retratos de épocas e situações, mas também contêm outras "verdades" ou razões. Como representação das representações, percebemos que, por meio das fotografias, e do que elas revelam ou silenciam, revisitamos nosso passado, nos reconhecemos ou nos desconhecemos nelas e, de alguma forma, revisamos nossas vidas – movimento próprio da memória e campo de pesquisa aberto para a incursão do Design e da Moda, aqui oferecendo a própria definição de nossa atividade museal. O tempo da memória é outro. Em um movimento circular saímos do presente, voltamos a um passado colorido por esse presente e a ele retornamos revelando ou silenciando, de acordo com as experiências vividas e as revividas pelas lembranças. De qualquer modo, pensamos a memória como reveladora de processos e estes são pontos de referência para o registro museológico.

Em suma, nosso museu é digital, e a fotografia será tratada como foto-documento, foto-modelo, foto-lembrança, foto-objeto, passado-foto-presente, mas também como objeto de pesquisa, assim como toda e qualquer imagem produzida para fins museológicos. Comporão um banco de dados, nossa reserva técnica, e, periodicamente serão organizadas exposições virtuais com base na abrangência de nossos acervos e das possibilidades interpretativas que brotarão da polifonia e polissemia propostas em nosso trabalho museográfico, que pressupõe interatividade por meio do espaço virtual.

Márcia Merlo
Anna Maria Rahme

Apêndice 04
Textos da seção “Biblioteca” do MIMo.

Lista dos textos encontrados na seção “Biblioteca”.
Fonte: <http://mimo.org.br/biblioteca/>. Acesso: abril 2015.

Título	Palavras-chave	Autor(a)	Data	Tipo de texto
Imagem e Memória	fotografia enquanto fonte documental; memória; memória individual; memória social	Genny Abdelmalack[104]	Março 2012	texto na plataforma
O Papel da Memória no Figurino Afetivo	memória social; figurino de época; exposição "Fragmento de Memória"	Luciana Andrzejewski [105]	Outubro 2012	texto na plataforma
Interface em Museus Virtuais: proposta para ações_ Revista Anagrama	museu virtual; curadoria;	Maria Paula Veríssimo Carrera	s/data	artigo: Revista Anagrama
Fotografia e Memória_ Revista Educação Gráfica_2012	design, fotografia, memória, moda, museu	Márcia Merlo [106]	2012	artigo: Revista Educação Gráfica
Moda e Indumentária_ Revista Moda e Palavra	design, moda, museu, memória, fotografia	Karen Caracio Márcia Merlo	s/data	artigo: Revista Moda e Palavra
Traços de Memória_ Revista Moda e Palavra	design, moda, memória, museu, fotografia	Romário Brandão Márcia Merlo	s/data	artigo: Revista Moda e Palavra
Função do museu hoje. Museu da Indumentária e da Moda - MIMo	museu, museu virtual, memória, moda	Anna Maria Rahme[107] Márcia Merlo	Março 2012	s/definição

Tabela 3: Tabulação dos textos publicados na seção “Biblioteca” do MIMo. Fonte: A autora (2018).

---

[104] Ex-membro da Curadoria e Produção Executiva do MIMo e do grupo de pesquisa do MIM, na Linha de Pesquisa Artefatos Vestíveis: dos Pés à Cabeça. A pesquisadora continua vinculada ao MIMo como colaboradora (MIMo, 2017).
[105] Colaboradora do MIMo (MIMo, 2017).
[106] Coordenadora do Núcleo de Documentação Museológica do MIMo e membro do grupo de pesquisa.
[107] Membro do Núcleo de Documentação Museológica do MIMo; do Corpo Diretivo do Conselho Setorial de Pesquisa do MIMo e pesquisadora na Linha de Pesquisa: Design, Interfaces Digitais e Museu.

Apêndice 05
Exposição virtual "Trajes Matrimoniais", do Museu Virtual da Moda.



Figura 34: Página inicial da exposição virtual "Trajes Matrimoniais", do Museu Virtual da Moda (captura digital, editada). Fonte: Museu Virtual da Moda. Disponível em: http://www2.anhembi.br/php/museudamoda/txtnoivas.htm#>. Acesso em 13 jul. 2017.

Na figura 34 apresento uma captura digital da página inicial da exposição "Trajes Matrimoniais" do Museu Virtual da Moda. A partir desta imagem podemos visualizar sua composição visual e a disposição espacial dos elementos que a compunham: um texto de abertura, a presença de duas imagens (iguais) e os subtítulos "Exposição Virtual Trajes Matrimoniais" e "Envie-nos sua história", que funcionam como botões que dão acesso às outras páginas da exposição. O primeiro abre o início de uma linha do tempo, que começa em 1910, e o segundo abre uma outra página que convida o público do museu a enviar suas histórias sobre casamentos e trajes de casamento.

Transcrevo abaixo, em sua versão integral, o texto de abertura que consta na página inicial da exposição "Trajes Matrimoniais" do *Museu Virtual da Moda*. Ele foi copiado diretamente do *website* para o arquivo digital da tese, em um *software* de edição de texto.

Fonte:<http://www2.anhembi.br/php/museudamoda/txtnoivas.htm#>. Acesso em: 13 nov. 2017.

****

"Reconstituir uma história procurando articulá-la ao contexto sócio-cultural, não é uma empreitada fácil. E se o objetivo incide numa reunião de texto e imagem, as dificuldades inerentes à tarefa, são ainda maiores. Ainda que as fontes iconográficas sejam ricas e diretas, são porém lacunares, escondem estruturas mais gerais e não revelam momentos de transição e de grandes mudanças.

O objetivo do lançamento da Exposição Virtual Trajes Matrimoniais, não é aderir a uma posição muito freqüente que recorre a imagens utilizadas muito mais para ocultar do que revelar. Pensa-se em escrever essa história utilizando-se de diversas fontes, ainda que a fotografia se afigure como o suporte fundamental à própria história do casamento.

O século XIX esboçaria o tempo que gira em torno das relações entre o público e o privado, o coletivo e o individual, o masculino e o feminino, o ostensivo e o íntimo. Para Norbert Elias, a privatização dá um outro sentido, uma

outra modernidade ao século XIX. Portanto, as maneiras de morar, de amar, de casar, se modificam. O cuidado com um corpo bem tratado, diversifica as aparências, fundamentalmente estabelece novas fronteiras entre o masculino e o feminino.

A moda reflete essa aspiração feminina em torno de uma nova estética. Estas transformações atingem sobretudo o casamento. Como a mulher tornou-se símbolo da fragilidade, a escolha da roupa adequada para a cerimônia de casamento tornou-se um procedimento usual, que aos poucos atinge todas as camadas sociais. O vestido branco reflete a decência e honestidade feminina, própria da natureza do sexo, que passa a se preocupar ofensivamente com a virgindade. O casamento não se resume ao contrato civil, sendo indispensável um ato religioso. Este momento não pode ser negligenciado por nenhuma família, pois representa o grande dia, na vida da mulher.

Os ritos que compõe a cerimônia do casamento, residem num conjunto de símbolos, como a troca de alianças, a indumentária da noiva e seus complementos. Os periódicos de moda sugerem os modelos, os quais variam com as posses das famílias. Entrar vestida de branco, representa o grande sonho feminino e, talvez, o mais belo da vida da mulher."

****

Transcrevo abaixo, em sua versão integral, o texto de abertura que consta na página "Envie-nos sua história".

Fonte:<http://www2.anhembi.br/php/museudamoda/cadastro.html>. Acesso em: 13 nov. 2017.

****

"Envie-nos sua História

Você pode contar a história do seu casamento ou a de alguém próximo a você. As informações que são importantes para o museu da moda são: o nome dos noivos, data e local da cerimônia e informações sobre o traje. Se quiser inserir fotos digitalizadas, basta encaminhá-las com as informações por e-mail. As imagens deverão estar no formato JPG com tamanho inferior a 40K. "

Apêndice 06
Protocolo 01 de coleta do conjunto das “histórias desveladas”

01

Título da história	Bertioga, 1929
Origem da foto	**Foto do Álbum da Família Penna**
Depoente	*Depoimento de José Henrique Penna*
Organização	-------
Título do texto de especialista	**Moda e praia: bela combinação em pleno anos 1920.**
Autor(a) deste texto	Luciana Andrzejewski, historiadora da Moda
Descrição/título da cena	Cena: Casal em lua de mel; Vila de Bertioga; 1929
Número de fotos	3
Número de textos	2

02

Título da história	Revelações de um vestido de noiva
Origem da foto	**Fotos do Álbum da Família Merlo**
Depoente	Casal Merlo (?)
Organização	Márcia Merlo
Título do texto de especialista	**Vestido de noiva: a memória da festa**
Autor(a) deste texto	Márcia Merlo – Coordenadora do MIMo
Descrição/título da cena	-----
Número de fotos	5
Número de textos	2

03

Título da história	Jeans Fiorucci por Cristiane Mesquita
Origem da foto	**Fotos do Álbum da Família Mesquita**
Depoente	**Depoimento: Cristiane Mesquita**
Organização	**Lília Diniz**
Título do texto de especialista	**Jeans: construção de um estilo.**
Autor(a) deste texto	**Genny Abdelmalack – pesquisadora do MIMo.**
Descrição/título da cena	----
Número de fotos	4
Número de textos	2

04

Título da história	Um Casamento Diferente
Origem da foto	**Foto do Álbum da Família Ferreira**
Depoente	Revelada por Mauro Ferreira e Atalie Rodrigues Alves
Organização	-----
Título do texto de especialista	**Jeans e casamento: símbolo de rebeldia.**
Autor(a) deste texto	Genny Abdelmalack, pesquisadora do MIMo.
Descrição/título da cena	----
Número de fotos	1
Número de textos	2
Observação	Nessa postagem tem um breve currículo dos depoentes, professores.

05

Título da história	Vestido Amarelo por Luciane de Morais
Origem da foto	?
Depoente	---
Organização	Luciane de Morais
Título do texto de especialista	**Análise: Vestuário infantil: uma questão para a Moda.**
Autor(a) deste texto	**Genny Abdelmalack**
Descrição/título da cena	---
Número de fotos	3
Número de textos	2

06

Título da história	Bodas de Prata
Origem da foto	**Foto do Álbum da Família Castro Bravo**
Depoente	Revelada por Marlene de Castro Bravo
Organização	----
Título do texto de especialista	**A moda é uma festa.**
Autor(a) deste texto	Genny Abdelmalack, pesquisadora do MIMo
Descrição/título da cena	----
Número de fotos	1
Número de textos	2

07

Título da história	Outros tempos…
Origem da foto	**Foto do Álbum da Família Magalhães, 1927**
Depoente	Revelada por Maria de Lourdes Campos Magalhães.
Organização	---
Título do texto de especialista	**Moda e distinção social.**
Autor(a) deste texto	Luciana Andrzejewski, historiadora da Moda
Descrição/título da cena	---
Número de fotos	1
Número de textos	2

08

Título da história	Como precaver-se em um primeiro encontro, por Marcelo Testoni
Origem da foto	Leonidia Rodrigues Testoni
Depoente	Marcelo Testoni
Organização	**---**
Título do texto de especialista	**Roupas e Sociedade: a revelação de uma época**
Autor(a) deste texto	Pedro Andrade – pesquisador do MIMo.
Descrição/título da cena	1
Número de textos	2

09

Título da história	Família Sayeg, Traços de uma vida e de uma cidade – São Paulo.
Origem da foto	**Fotos do Álbum da Família Abdelmalack**
Depoente	?
Organização	Genny Abdelmalack
Título do texto de especialista	---
Autor(a) deste texto	Genny Abdelmalack, pesquisadora do Museu
Descrição/título da cena	---
Número de fotos	24
Número de textos	2

10

Título da história	Um passeio entre o sagrado e o profano com a Família Brandão
Origem da foto	**Fotos do Álbum da Família Brandão**
Depoente	Por: Maria Imaculada Brandão e Célio Andrade Brandão
Organização	Romário Brandão, pesquisador do MIMo.
Título do texto de especialista	Família Brandão, entre o sagrado e o profano.
Autor(a) deste texto	Genny Abdelmalack – pesquisadora do MIMo.
Descrição/título da cena	---
Número de fotos	5
Número de textos	2

11

Título da história	Congas vermelhos
Origem da foto	**Fotos do Álbum da Família Simão.**
Depoente	Cedente: Andrea Simão
Organização	Natalie R.A. Ferreira de Andrade, pesquisadora do MIMo.
Título do texto de especialista	**Análise: O popular conga**
Autor(a) deste texto	Natalie R.A. Ferreira de Andrade, pesquisadora do MIMo.
Descrição/título da cena	----
Número de fotos	3
Número de textos	2

12

Título da história	UM VESTIDO PARA TRÊS
Origem da foto	**Fotos do Álbum da Família Santos – Maringá, PR.**
Depoente	?
Organização	Valéria Tessari – pesquisadora do MIMo
Título do texto de especialista	---
Autor(a) deste texto	Valéria Tessari
Descrição/título da cena	---
Número de fotos	6
Número de textos	1

13

Título da história	Um passeio na cidade, São Paulo de 1945.
Origem da foto	**Foto do Álbum da Família Rahme**
Depoente	Depoimento de Anna Maria Rahme
Organização	---
Título do texto de especialista	---
Autor(a) deste texto	**Anna Vörös – pesquisadora do MIMo**
Descrição/título da cena	Cena: Meus pais / ANNA MARIA RAHME, ano 1945
Número de fotos	1
Número de textos	2
Observações	A postagem tem um segundo título, dado pela depoente: **"Agosto 2012. Meus pais"**

14

Título da história	A minissaia como rebeldia e o casamento como libertário
Origem da foto	Foto cedida e revelada por Zenilde da Silva e Amanda Weiss
Depoente	Foto cedida e revelada por Zenilde da Silva e Amanda Weiss
Organização	---
Título do texto de especialista	---

Autor(a) deste texto	Análise de GennyAbdelmalack – pesquisadora do MIMo
Descrição/título da cena	---
Número de fotos	3
Número de textos	2

15

Título da história	"A moda dos vestidos de noiva da década de 1970, representado no modelo de Alba Ferrante e Ferreira"
Origem da foto	Fotos cedidas por Alba Ferrante.
Depoente	Natalie Ferreira, pesquisadora do MIMo.
Organização	---
Título do texto de especialista	---
Autor(a) deste texto	Natalie Ferreira
Descrição/título da cena	---
Número de fotos	1
Número de tes	2

16

Título da história	Uma história de amor contada por meio da moda
Origem da foto	Álbum da Família Poltronieri
Depoente	Gabriela Poltronieri Lenzi,
Organização	---
Título do texto de especialista	---
Autor(a) deste texto	Gabriela Poltronieri Lenzi,
Descrição/título da cena	
Número de fotos	1
Número de textos	1

17

Título da postagem	Simplicidade e tradição, uma noiva dos anos 2000.
Origem da foto	álbum de fotos da Natalie Ferreira
Depoente	Natalie Ferreira
Organização	Natalie Ferreira
Título do texto de análise	Uma breve análise da Foto Revelada por Natalie, por Márcia Merlo.
Autor(a) da análise	Márcia Merlo
Descrição/título da cena:	---
Número de fotos da postagem	4
Número de textos	2

18

Título da postagem	Uma moça feliz com um vestido de noiva incrível, em uma cidade no interior de São Paulo
Origem da foto	álbum de Renata Gavioli
Depoente	Renata Gavioli
Organização	---
Título do texto de análise	---
Autor(a) da análise	Mariana Abbud e Márcia Merlo – abril de 2016.
Descrição/título da cena:	---
Número de fotos da postagem	03
Número de textos	02

Apêndice 07
Mapeamento das referências citadas nas "histórias desveladas"

História Desvelada n.01

sem referências

História Desvelada n.02

sem referências

História Desvelada n.03

MENDES, Valerie; HAYE, Amy de la. **A moda do século XX**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

História Desvelada n.04

LURIE, Alison. **A linguagem das roupas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

História Desvelada n.05

CARMO, Paulo Sérgio do. **Culturas da rebeldia**: a juventude em questão. São Paulo: Editora Senac, 2003.

História Desvelada n.06

CARMO, Paulo Sérgio do. **Culturas da rebeldia**: a juventude em questão. São Paulo: Editora Senac, 2003.

História Desvelada n.07

BLACKMAN, Cally. **100 anos de moda**. Tradução de Mario Bresighello. São Paulo: Publifolha, 2011.

CRANE, Diane. **A moda e seu papel social**: classe, gênero e identidade. Tradução de Cristiana Coimbra. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2006.

MERLO, Márcia. Fotografia e memória: registro e ponto de referência. **Revista Educação Gráfica**, v. 16, p. 96-111, FAAC-Unesp, Bauru, 2012.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas**: a moda no século dezenove. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

História Desvelada n.08

BRAGA, João. **Um século de moda**. São Paulo: D'Livros, 2013.

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

LAVER, James. **A roupa e a moda**: uma história concisa. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

TESTONI, Marcelo. "Quem inventou o GPS e o wi-fi". **Mundo Estranho**, 144, São Paulo: Editora Abril, 2013.

História Desvelada n.09

FERNANDES, Paula Porta S. (coord.) **Guia dos Documentos Históricos na Cidade de São Paulo 1554-1954**. NEPS, São Paulo: Hucitec, 1998.

HARVEY, John. **Homens de preto**. São Paulo: Unesp, 2001.

HAYE, Amy de La; A MENDES, Valerie. **A Moda do Século XX**. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2009.

LAVER, James. **A roupa e a moda**: uma história concisa. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

História Desvelada n.10

ANDRADE, Natalie Rodrigues Alves Ferreira de. **O design de moda e o desenvolvimento dos calçados femininos no polo de Franca – SP**. 2012. 212 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Design, Departamento de Programa de Pós-graduação Strictu Senso Doutorado e Mestrado em Design, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://blogs.anhembi.br/ppgdesign/wp-content/uploads/dissertacoes/80.pdf>. Acesso em: 8 set. 2014.

LAVER, James. **A roupa e a moda:** uma história concisa. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SIMÃO, Luisa de Almeida Magalhães. **O terno na contemporaneidade**: entre a tradição e o design de moda. 2012. 127 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Design, Departamento de Programa de Pós-graduação Strictu Senso Doutorado e Mestrado em Design, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://blogs.anhembi.br/ppgdesign/wp-content/uploads/dissertacoes/76.pdf>. Acesso em: 8 set. 2014.

VÖRÖS, Anna Lucia S.A. **Design e modos de vida:** uma escuta para conexões entre objetos e valores contemporâneos, 2012. 125 f. Dissertação (Mestrado) Curso de Design, Departamento de Programa de Pós-graduação Strictu Senso Doutorado e Mestrado em Design, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://blogs.anhembi.br/ppgdesign/wp-content/uploads/dissertacoes/70.pdf>. Acesso em: 8 set. 2014.

História Desvelada n.11

HAYE, Am de La; MENDES, Valerie. **A Moda do Século XX**. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2009.

LAVER, James. **A roupa e a moda**: uma história concisa. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SILVA, Armando. **Álbum de Família**. São Paulo: Edições Sesc SP – Editora Senac, 2008.

História Desvelada n.12

STALLYBRASS, Peter. A vida social das coisas: roupas, memória, dor. In: **O casaco de Marx***:* roupas, memória, dor. Coleção Mimo. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

História Desvelada n.13

MOTTA, Eduardo. **O calçado e a moda no Brasil:** um olhar histórico. Novo Hamburgo: Assintecal, 2004.

História Desvelada n.14

BOUCHER, François. História do vestuário no Ocidente, São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CARMO, Paulo Sérgio do. Culturas da Rebeldia – A Juventude em questão. São Paulo: Senac,2001.

MENDES, Valerie, HAYE, Amy de la. **A moda do século XX**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

História Desvelada n.15

BRYANT, Michele Wesen. ***Desenho de Moda*****:** técnicas de ilustração para estilistas. São Paulo: SENAC São Paulo, 2011.

CHATAIGNIER, Gilda. **História da Moda no Brasil**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

História Desvelada n.16

sem referências

História Desvelada n.17

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Centauro, 2006.

História Desvelada n.18

BLACKMAN, Cally. **100 anos de moda**. Tradução Mario Bresighello. São Paulo: Publifolha, 2011.
http://www.fruitdelapassion.com.br/blog/2015/06/tipos-de-veu-de-noiva/ Acesso: 24.04.2016
http://www.todadecoracao.com/tag/noiva-anos-80/ Acesso: 24.04.2016

Apêndice 08
Texto de abertura do "Acervo Indumentária" do *website* do MIMo.

Esta é a primeira versão do texto que constava na página inicial do "Acervo Indumentária" do MIMo, desde que iniciei a pesquisa de doutoramento. O texto foi copiado do *website* para um arquivo digital de *software* de edição de texto em 26 março de 2015. Transcrevo-o abaixo em sua versão integral, incluindo a inserção da imagem no mesmo trecho do texto original. Modifiquei apenas a fonte tipográfica. A autoria do texto é de Vania Cristina Cerri[108].

****

"Ao escolher um termo que melhor exprima o assunto acerca dos trajes ou vestiduras, tomou-se como referência a noção de indumentária, que envolve todo o conjunto ou sistema do vestuário através de sua história, perpassando por costumes, épocas e tempos, relativos ao que pode ser típico de uma região, província ou povo ou tratando ainda do que é privativo de uma classe.



[108] Professora da Universidade Anhembi Morumbi nos cursos de graduação em Dança, Design de Interiores, Design de Moda e na especialização em Projetos de Interiores. É cenógrafa, figurinista e pesquisadora de artes do espetáculo. Graduada em Artes (1990), mestre em Filosofia, História e Estética da Arte (USP, 2003) e doutora em História e Teoria da Arquitetura e Urbanismo na área de Arquitetura e Cenografia Teatral pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, 2011. Fonte: <http://lattes.cnpq.br/7235594346154624>. Acesso em: 13 nov. 2017.

Essa definição genérica não abrange, entretanto, a complexidade que se encontra ao tratar de um campo amplo, estudado por diversas linhas teóricas, calcadas nos aspectos sociais, afetivos, políticos, econômicos, históricos, culturais, estéticos, artísticos, sociológicos, psicológicos e filosóficos. Aspectos que possibilitam modos distintos de leituras, que vão desde a que considera a Indumentária como uma forma de linguagem até a que a tem como uma elaborada poética e retórica. Essa especulação torna-se ainda maior quando se buscam, com base na gênese da terminologia em questão, as fronteiras com as áreas afins: a Moda, a Arte (principalmente a pintura e a escultura), a Arquitetura, o Teatro.

Do mesmo modo, na qualificação do que é próprio ao campo da Indumentária, definições diferenciadas surgem na terminologia unívoca compreendida em termos como trajes, envoltório, indumento, vestes, figurinos, vestiduras, fatos, vestidos, cujas noções, presentes nas descrições de poetas e filósofos antigos, sofrem modificações a cada novo emprego. O termo "figurino", bastante utilizado atualmente na definição dos trajes próprios ao teatro, tem sua origem mais próxima ao campo da Moda, pois surge enquanto estampa modelo para representar o traje da última moda, copiada e veiculada por jornais e revistas das províncias e de outros países, entre os quais se inclui o Brasil, substituindo definitivamente e com eficiência a boneca vestida.

Na demarcação dos limites entre Indumentária e costume, este último é conceito derivante dos livros antigos de retórica, atribuído aos poetas estudados por Aristóteles e transferido em chave de emulação para a terminologia figurativa dos tratados de Artes dos séculos XVI e XVII, para os quais vestir uma figura estaria relacionado a cobrir de panos uma pintura ou escultura.

Assim, no século XVI, na imitação de caracteres, representando os estados de ânimo que exprimem uma figura pintada ou esculpida ou ainda o comportamento ou ações adequadas das personagens em relação a sua idade, o costume ou *maniera*, enquanto procedimento artístico, irá constituir matéria da cena teatral pela prescrição de vestes adequadas à ação de cada personagem. Já no século XVII, o costume sendo matéria específica da pintura, encontra-se atrelado à noção de estilo e linguagem, operando como uma expressão judiciosa, ou uma conveniência particular e específica a determinada figura de um tema tratado.

Se a Indumentária envolve questões relativas a certos costumes ou usos de uma determinada época, indivíduo ou grupo, o termo “costume” seria então restrito, senão anacrônico, para tratar de tudo o que envolve a noção de Indumentária. E esta última, também sujeita aos limites de sua interpretação, encontra-se ora presente em relatos escritos, ora em remanescentes imagens, que necessitam de cuidado ao servirem de instrumento de análise, uma vez que, tratando do que é empírico, podem estar distantes de fatos reais.

Do mesmo modo, há autores que situam a noção de costume em oposição a Moda, já que este, ao cultuar o passado, estaria atrelado à tradição, enquanto a Moda, por estar ligada ao presente, tem em vista a inovação. Outros associam Moda e costume na mesma noção de origem, pois ambos partem do mesmo “complexo de necessidades”, apoiado nas formas de vida, no tipo de comportamento social, mais permanentes no costume e menos duradouros na Moda. Assim, a Moda encontra-se cambiando entre as noções de precursora do gosto, arte autônoma ou ainda como seguidora das mudanças estilísticas.

Longe de atribuir-se uma única definição à terminologia relevante, intentam-se, ao invés disso, o aprofundamento e o conhecimento do assunto por meio da divulgação das pesquisas e contribuições existentes, ou que venham a surgir, considerando pontos de vista variados, senão oponentes, com base na referência ao mote Indumentária. Desse modo, é de extrema relevância a demarcação dos limites e alcances do estudo sobre o vestir, que se presencia nas noções de “vestir imagem”, “vestir real” e “vestir escrita”, traduzidos nas “conquistas do movimento, dos gestos e do próprio espaço."

Vania Cristina Cerri

Apêndice 09
Plataforma do Museu da Pessoa

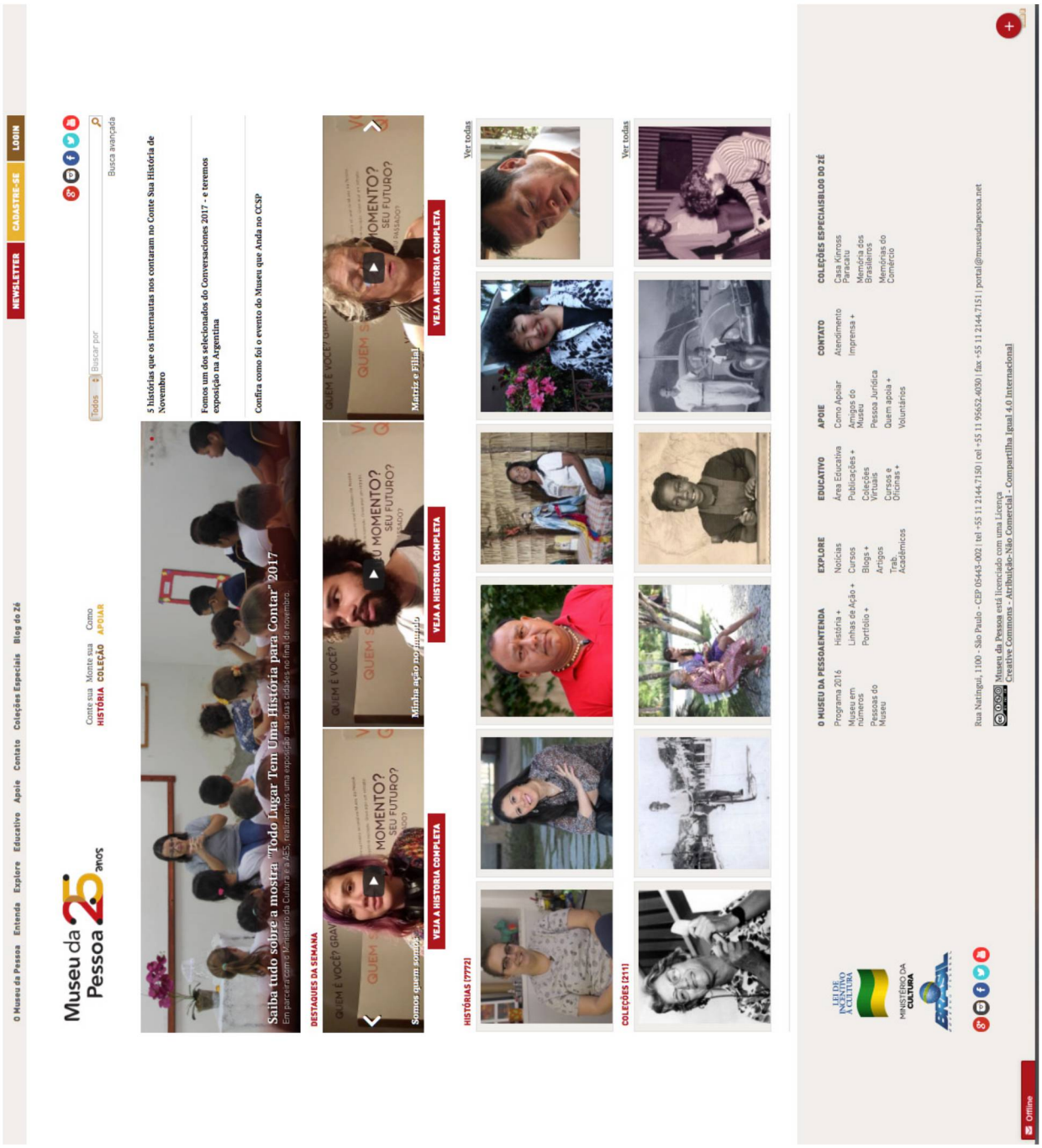


Figura 35: Fragmento da página principal do Museu da Pessoa, na qual se identificam seu menu principal (localizado no topo da página), as seções "Conte sua História", "Monte sua Coleção" e "Como Apoiar", um banner animado que apresenta as notícias, a seção "Destaques da Semana", a seção "Histórias", a seção "Coleções" e os demais tipos de acesso. Captura digital. Fonte: Museu da Pessoa, disponível em: <http://www.museudapessoa.net>. Acesso em: 04 dez. 2017.

A página principal da plataforma do "Museu da Pessoa" apresenta ao público sua história, suas atividades e disponibiliza o acesso à "Área Pessoal", às histórias de vida, às coleções especiais, às suas atividades educativas e ao "Blog do Zé".

Também fornece acesso a informações para apoiadoras/es e assinatura de newsletter. Elas podem ser acessadas por um menu (na parte superior da tela) ou por títulos/botões distribuídos na página, onde figuram *banners* animados e miniaturas das histórias de vida.

A página inicial tem um menu com 11 seções (subdivididas em outras páginas) e outras seções distribuídas no corpo da página:

1. A seção "Museu da Pessoa" (a primeira do menu, da esquerda para a direita) apresenta a programação do ano, os números do museu (uma síntese quantitativa das ações do museu) e a relação dos membros da equipe;
2. A seção "Entenda" apresenta a história do museu, suas linhas de ação e seu portfolio;
3. A seção "Explore" apresenta os projetos em andamento, notícias, cursos, blogs, artigos e trabalhos acadêmicos;
4. A seção "Educativo" contém um acesso para a *Área Educativa* (direcionada para as/os participantes de cursos promovidos pelo museu) e também acesso a publicações do museu em formato digital, acesso às coleções virtuais e divulga informações sobre cursos e oficinas promovidos pelo museu (online e presenciais);
5. A seção "Apoie" divulga maneiras de apoio financeiro e/ou voluntário, tanto por pessoas físicas quanto jurídicas. Está subdividida nos itens: "Como apoiar", "Amigos do Museu", "Pessoa Jurídica", "Quem Apoia +" e "Voluntários";
6. A seção "Contato" disponibiliza informações sobre visitações, registro das histórias de vida, consulta ao acervo e meios de contato;
7. A seção "Coleções Especiais" divulga três projetos de exposições, realizados pelo "Museu da Pessoa" com organizações parceiras. Exibe registros audiovisuais da exposição permanente "Paracatu: uma viagem pelo tempo", exibida na Casa Kinross, em Paracatu (Minas Gerais - 2017), que narra aspectos da história cultural, econômica e política da mineração no Brasil e em Paracatu. Também exibe as histórias registradas no projeto "Memória dos Brasileiros", iniciado em 2006 com o objetivo de registrar "pessoas invisíveis, residentes em um país que estava em plena transformação" (MUSEU DA PESSOA. Projeto Memória dos Brasileiros, s/d.). E as histórias registradas no projeto "Memórias do Comércio em São Paulo", em parceria com o SESC São Paulo, iniciada em 1994 para registrar narrativas de comerciantes, comerciários e de pessoas envolvidas com a atividade.
8. A seção "Blog do Zé" é um blog que apresenta crônicas que relacionam histórias das coleções do museu com temas e debates;

9. “Newsletter”: cadastro para receber a *newsletter* (boletim informativo)
10. “Cadastre-se”: cadastro para criar um perfil pessoal no museu;
11. O “Login” é a forma de acessar a *Área Pessoal* do museu a partir da identificação do cadastro com e-mail e senha;
12. “Conte sua História” é a seção que possibilita que o público do museu crie e divulgar suas histórias pela plataforma;
13. “Monte sua Coleção” possibilita ao público do museu criar coleções de histórias segundo suas escolhas, exercitando o papel de curadoras/es;
14. “Destaques da Semana” apresenta a seleção de histórias feita pela equipe do museu;
15. “Histórias” apresenta as histórias de vida disponíveis na plataforma;
16. “Coleções” apresenta as coleções disponíveis na plataforma, de curadorias diversas.

Apêndice 10

Protocolos das 18 “histórias desveladas”

PROTOCOLO DE REGISTRO _Histórias Desveladas
Acervo de Imagens Fotográficas - MIMo

01

Título principal	**Outros tempos…**
Data da postagem	--
Data vinculada no link	16/09/2014
Origem da foto	**Foto do Álbum da Família Magalhães, 1927**
Depoente	Revelada por Maria de Lourdes Campos Magalhães.
Relação afetiva/ familiar com a(s) foto(s):	esposa do Raimundo Alves de Magalhães, que aparece na foto - ela é do álbum de família dele. A matriarca é a sogra dela.
Organização	**---**
Título do texto técnico	**Moda e distinção social.**
Autor(a) da análise	Análise de Luciana Andrzejewski, historiadora da Moda
Vínculo com o MIMo	sim
Profissão	historiadora da Moda
Descrição/título da cena:	Álbum de família/Família de Raimundo Alves Mesquita, agricultor, ano 1927, Vila de Divino, Minas Gerais, faz parte nos dias de hoje da cidade de Divinolândia.
Palavras-chave	1927 cidade de Divino, interior de Minas Gerais (agricultura) condições sociais /ex.: alimentação e roupas tecidos comprados roupas feita com costureiras e alfaiates como olhar uma foto padrão familiar papel social mulher
Número de fotos	01
Número de imagens de apoio	0
Número de textos	02
Número de comentários até a data do registro	0
Nome(s) do(s) arquivo(s) inseridos na história	analise1-720x340 analise1
Fonte	http://mimo.org.br/historias-desveladas/familia-magalhaes-1927/
Autor(a) registro	Anna
Data do registro	13/ago/2016
Hora do registro	12:20
Observações	Depoimento recolhido por Henrique Magalhães Madureira.
Links associados à(s) foto(s) da história	http://mimo.org.br/historias-desveladas/familia-magalhaes-1927/

Referências citadas:

Registro da história

Outros tempos…

by Márcia Merlo · 16/09/2014



Família Magalhães, 1927

Foto do Álbum da Família Magalhães, 1927
Revelada por Maria de Lourdes Campos Magalhães.
Depoimento recolhido por Henrique Magalhães Madureira.



Família Magalhães, 1927

Meu nome é Maria de Lourdes Campos Magalhães. Esta fotografia é do ano de 1927. Da família de meu marido, Raimundo Alves de Magalhães. Gosto de coisas antigas e convenci meu cunhado a deixar comigo algumas fotografias para que eu pudesse fazer cópias.

Eles moravam numa vila que se chamava Divino, em Minas Gerais. Hoje, faz parte da cidade de Divinolândia. A casa em que moravam era grande, com imenso terreno. Tinham muitas árvores frutíferas no quintal, como jabuticaba, laranja, mexerica, lima, limão, jatobá; ainda tinha café e até pé de breu. Raramente comíamos arroz branco, usávamos o arroz mulatinho que se pilava no pilão; no monjolo se fazia farinha e no munho (o mesmo que moinho), o fubá. Compravam-se de outras capitais poucas coisas, como sal, tecido, macarrão, querosene. Não tinha energia elétrica, usava-se candeia com algodão embebedada em azeite de mamona ou querosene, que acendia para a iluminação.

Quem não tinha engenho para fazer rapadura fazia garapa (caldo de cana) na engenhoca, que era tocada por duas pessoas. Fervia-se a garapa, que soltava espuma com restos de bagaço, tirava-se a espuma. Adicionava no coador de pano o café, que nós mesmos plantávamos, e em seguida colocava a garapa quente para coar com o café, por sinal, muito gostoso.
Não se vendiam roupas prontas, comprávamos os tecidos e depois mandávamos para as costureiras fazerem as roupas das mulheres e das meninas, e os alfaiates faziam as dos homens e meninos.

Na foto, da direita para a esquerda, temos:
A primeira senhora era a matriarca da família, Maria Nazaré Magalhães. Viúva, ela usava as roupas sempre pretas e longas, como de costume para as mulheres após a morte do marido. A menina Maria Nazaré Alves Magalhães, o estilo da roupa dela chamávamos de melindrosa, usando o sapato boneca, assim como os da sua mãe e sua avó. O menor Antônio Alves Magalhães está descalço, não era nem por falta de dinheiro, mas naquela época não vendiam sapatos nas vilas, era importado de Belo Horizonte e Rio de Janeiro, por meio do lombo de burro, não tinha estrada para carros, era tudo de terra. Quando tinha uma evolução, eram fazendeiros que faziam estradas para carro de boi para levar suas mercadorias para serem vendidas nas cidades. Ifigênia Gonçalves Magalhães era a mãe das crianças da foto. No seu colo Watson Alves de Magalhães vestido com roupa social da época – bata comprida aberta atrás e era toda bordada à mão. José Alves Magalhães era o filho mais velho, e Raimundo Alves Mesquita – o patriarca. Ele era agricultor, plantava arroz, milho, feijão.

Moda e distinção social.
Interpretaçã de Luciana Andrzejewski, historiadora da Moda e colaboradora do MIMo

Cena: Álbum de família/Família de Raimundo Alves Mesquita, agricultor, ano 1927, Vila de Divino, Minas Gerais, faz parte nos dias de hoje da cidade de Divinolândia.

"Ao olhar uma imagem, a visão chega antes das palavras", é com este sentido que podemos dizer que o olhar é um ato de escolha, e o resultado do que vemos é o que está ao nosso alcance, ou seja, nós vemos aquilo que nós somos culturalmente. Verificando a imagem, de imediato, percebemos a foto posada, já que uma imagem é uma cena que foi recriada ou reproduzida.

As fotos antigas têm em comum o mesmo modo de posar para a lente, como se estivessem diante de um pintor, um acontecimento festivo e de demonstração de status social. Cada vez que olhamos uma fotografia, a cena em si nos leva a pensar no momento anterior ao clique: por que o fotógrafo escolheu determinado ângulo? Como foram feitos os arranjos e marcações das pessoas? Por que a escolha daquele lugar?

Na realidade quando nos confrontamos com imagens do passado através das fotografias, provavelmente iremos mistificá-las, ao invés de tentarmos esclarecer, porque o passado nunca está lá esperando para ser descoberto, para ser reconhecido pelo que é exatamente. Isso significa que, quando olhamos uma imagem do passado, em vez de situarmos nela, como faríamos com uma imagem do presente, nós tentamos a todo custo situá-la na história.

Se fossemos "ler" a imagem, descreveríamos simplesmente, como uma imagem de família, o casal, 4 filhos e a sogra, sentados no quintal, posando para o fotógrafo. Como a imagem é, porém, de uma outra época, tentamos apreendê-la num contexto histórico, mas isso não é uma crítica; ao tentarmos fazer isso com critério e rigor, produzimos fontes para futuros pesquisadores. No entanto, ao olharmos tal fotografia, percebemos que as pessoas estão vestidas com "roupas de sair", engomadas, cabelos penteados, bigode aparado e sapatos "nos lustres". A pose é de altivez por parte do patriarca, talvez por orgulho de poder ser retratado e da família. A mulher/esposa no centro da imagem é o ponto de atenção do olhar, por ser o eixo, a cuidadora da família.

As famílias tinham maior número de filhos, havia uma hierarquia a ser respeitada, geralmente o pai era o chefe da casa, e a mãe ficava com os cuidados do lar e com a educação dos filhos. O papel da mulher era secundário. O panorama social e político da década era que a população pobre continuava excluída da vida política, sem poder participar das eleições. A imprensa estava censurada, os direitos civis, suspensos, e o governo fazia prisões políticas. As oligarquias paulista e mineira permaneciam no comando do país.

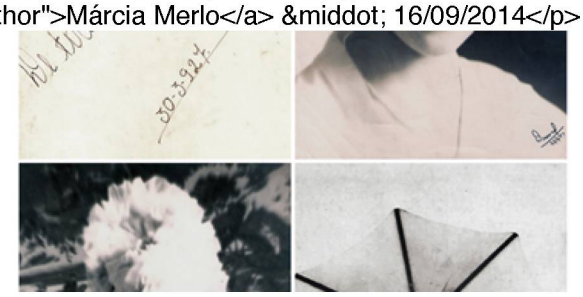
PROTOCOLO DE REGISTRO _Histórias Desveladas
Acervo de Imagens Fotográficas – MIMo

02

Título principal	**Bertioga, 1929**
Data da postagem	sem data
Data vinculada no link	16/09/2014
Origem da foto	Foto do álbum da Família Penna
Depoente	José Henrique Penna
Relação afetiva/ familiar com a(s) foto(s):	neto dos retratados
Organização	-------
Título do texto técnico	Moda e praia: bela combinação em pleno anos 1920.
Autor(a) da análise	Luciana Andrzejewski, historiadora da Moda
Vínculo com o MIMo	sim / colaboradora
Profissão	historiadora de moda
Descrição/título da cena:	Cena: Casal em lua de mel; Vila de Bertioga; 1929
Palavras-chave:	Casal moda praia 1929 Bertioga - São Paulo relação afetiva olhar foto
Número de fotos	3
Número de imagens de apoio	0
Número de textos	2
Número de comentários até a data do registro	0
Nome(s) do(s) arquivo(s) inseridos na história	analise2-720x340 analise2
Fonte	http://mimo.org.br/historias-desveladas/bertioga-1929/
Autor(a) registro	Anna
Data do registro	28/07/2016
Hora do registro	13:22
Observações	
Links associados à(s) foto(s) da história	http://mimo.org.br/wp-content/uploads/2014/09/analise2.jpg
Referências citadas: ----	

Bertioga, 1929

by Márcia Merlo · 16/09/2014



Bertioga, 1929

Foto do Álbum da Família Penna
Depoimento de José Henrique Penna



Esses são meus avós paternos em lua de mel na vila de Bertioga, em meados de 1929. Minha avó, pianista, poeta e sonhadora. Meu avô, objetivo, sistemático, indo sempre direto ao ponto. Sem papas na língua. Os dois tiveram três filhos homens, nove netos e, até o momento, 10 bisnetos.

Lembro-me sempre dos domingos em que jantávamos todos em sua casa, ali na Cardoso de Almeida. Almoços de domingo eram com minha avó materna, em cuja casa o ambiente era sempre tenso e composto de silêncios ou brigas e discussões. O lanche e o jantar dominicais eram sempre na casa desses avós paternos. Era um momento de relaxar e brincar com meus primos. Era tudo muito alegre e dentro de um clima espirituoso. Minha avó adorava cozinhar para todos, e a festa era a hora em que ela dava para os netos umas balinhas de frutas. Meu avô gostava de fazer um tipo de patriarca. Em parte era a sério, em parte era brincadeira. O apelido familiar dele era:
O Conde, que gosta das coisas simples… Só bebe água da fonte.

Adoro essa fotografia pelo que ela mostra e também por coisas que ela tenta "aparentar". Era bem espirituoso e típico de meu avô esse estilo galã à la Clark Gable, com que ele aparece. Acho que ele está é brincando com um estilo de "parecença". Mas também acho que, em parte, ele gostava de trajar-se como galã. Minha avó está sendo ela mesma. Era apaixonada pelo meu avô e, apesar de sempre ter sido bem firme com diversas coisas, acabou por aceitar como normal um comportamento um tanto "libertino" do velho.

No funeral de meu avô conheci sua segunda família e também sua terceira amante. O velho era impagável. Morava com minha avó, e tomou conta dela nos últimos 12 anos de vida, enquanto uma enfermidade a manteve presa à cama. Cozinhava para ela todas as refeições e as servia de bandeja. Fazia toda a higiene íntima, limpava a casa, fazia as compras. Às quatro da tarde, porém, saía para fazer seu turno com as outras mulheres. Primeiro, a segunda mulher – com a qual teve mais dois filhos. E, depois, mais no final da tarde se encontrava com seu último caso – uma senhora supersimpática que calhou (descobrimos depois) de ser a diretora da escola em que minha irmã estudou.

Na verdade, convivi muito pouco com eles, e a maneira com que uma série de fotos chegou às minhas mãos é bem fortuita. Minha avó morreu em 2002, e meu avô a seguiu apenas três meses depois. Meus primos retiveram todo um conjunto de objetos como lembrança dos dois. Como nos últimos 30 anos não estive muito próximo dos dois, não me senti no direito de pegar nada. Foi meu tio mais velho que me entregou um álbum contendo uma série de fotos da família. Dá uma certa aflição, pois sei que a maior parte das pessoas que aparecem ali são meus familiares, mas não conheço ninguém. E aqueles que poderiam decifrar os personagens

já morreram.

Começo a folhear o álbum e sempre me dá uma certa angústia, mas, quando chego nas fotos de minha avó jovenzinha, acabo me acalmando. E esta foto específica me enche de boas lembranças dos dois. Meu avô espirituoso e brincalhão, e minha avó mocinha e apaixonada. Eles estavam felizes aí, e tinham uma vida pela frente.

Moda e praia: bela combinação em pleno anos 1920.
Leitura de Luciana Andrzejewski, historiadora da Moda e colaboradora do MIMo

Cena: Casal em lua de mel; Vila de Bertioga; 1929

Analisar uma imagem fotográfica nos dá a sensação de que a imagem fala por si só, no entanto, o trabalho do historiador da imagem remete a algo muito maior do que a simples imagem estática no papel, a imagem muitas vezes tem um impacto emocional mais forte do que as palavras, mas seu significado muitas vezes não é muito claro.

Parando para pensar sobre esse aspecto, temos uma imagem fotográfica e um texto que nos remete a uma "imagem afetiva", ou seja, o texto nos leva a refletir muito mais que a fotografia em si, o texto ativa uma experiência individual. O texto nos leva para um caminho que pode ser uma impressão daquele que o escreve, uma lembrança, uma representação, uma construção do "lembrar" ao ver determinada imagem. A palavra "representação", aqui, pode ser considerada como uma exposição ou justificativa, ou também uma reprodução daquilo que se pensa, que não se trata de um gesto de desqualificação ou de manipulação do real, mas de uma expressão.

Antes de tudo, existe uma perspectiva social e histórica, a avó, pianista, poeta e sonhadora, e o avô, objetivo, sistemático e direto, ambos com um grupo de definições, internamente, quase sinônimas, mas, entre ambos, totalmente antagônicas, ou seja, formando a bipolaridade sonhadora x objetivo… Não muito diferente da "representação" de gêneros da década de 20.

A fotografia reproduz o que não vemos, a cena é numa praia, apesar de não se ver o mar. O que sugere a praia é justamente a areia, o ombrellone e as cadeiras, ou seja, o cenário. O casal jovem inserido neste cenário. Ambos estão sentados cada um em sua cadeira, nota-se a posição (à primeira vista) de um certo desconforto da parte dela, depois, olhando melhor a posição, é justamente pelo esforço dela em se aproximar dele. Ele, ao contrário, está sentado muito confortavelmente, à vontade, quase um dândi. Não apenas a posição das cadeiras, na cena principal, um ombrellone separa ainda mais o casal.

Ela com os pés cruzados numa alusão a uma personalidade romântica, com roupa confortável, esportiva, apropriada para a ocasião (casal em lua de mel na praia). Ele, apesar do estranhamento para o nosso olhar nos dias de hoje, também parece bem confortável com a sua roupa, elegante, vaidoso e seguro de si.

O ano é 1929, praia de Bertioga, município paulista considerado estância balneária pelo Estado de São Paulo, casal em viagem de lua de mel conota a classe social. Na década de 20, a industrialização ganhou novo impulso, a cidade cresce, e o café sofre mais uma grande crise. No entanto, a elite paulistana, mesmo no clima de incerteza, ainda com muito otimismo, bailes, corridas, esporte etc.… fazem a cidade sonhar. Anos 20, anos loucos, década de um dos movimentos mais comentados e marcantes do Brasil – a Semana de Arte Moderna. A década traz na sensação os dias atuais a a vontade de liberdade: nas alterações das bases políticas da República Velha, na nova forma no vestuário feminino, no movimento feminista.

Apesar de os anos 20 serem conhecidos como os anos loucos, como anos da liberação e libertação da mulher, isso não aconteceu de forma generalizada, em todas as esferas sociais. A "mulher de família" ainda era o tipo mais comum durante toda a década, a mulher "prendada" que era preparada para cuidar do marido e dos filhos, a mocinha romântica, sonhadora e que almejava o marido ideal que iria lhe dar segurança e conforto. As bases sociais ainda seriam patriarcais.

Protocolo de registro das Histórias Desveladas
Acervo de Imagens Fotográficas - MIMo

03

Título principal	**Bodas de Prata**
Data da postagem	sem data
Data vinculada no link	16/09/2014
Origem da(s) foto(s)	**Foto do Álbum da Família Castro Bravo**
Depoente	Revelada por Marlene de Castro Bravo
Relação afetiva/ familiar com a(s) foto(s):	filha dos noivos
Organização	-------
Título do texto técnico	**A moda é uma festa.**
Autor(a) da análise	Análise de Genny Abdelmalack, pesquisadora do MIMo
Vínculo com o MIMo	sim / colaboradora
Profissão	historiadora de moda
Descrição/título da cena:	**---**
Palavras-chave:	bodas de prata cerimônia de ação de graças roupas sob encomenda estilo das roupas da época pós-segunda grande guerra consumo de moda prêt-à-porter São Paulo - SP
Número de fotos	01
Número de imagens de apoio	0
Número de textos	2
Número de comentários até a data do registro	0
Nome(s) do(s) arquivo(s) inseridos na postagem	analise3
Fonte	http://mimo.org.br/historias-desveladas/bodas-de-prata-por-marlene-de-castro-bravo/
Autor(a) registro	Anna
Data do registro	28/07/2016 ||| revisão 13/ago/2016
Hora do registro	13:22 ||| 11:50
Observações	
Links associados à(s) foto(s) da história	http://mimo.org.br/historias-desveladas/bodas-de-prata-por-marlene-de-castro-bravo/

Referências citadas:
MENDES, Valerie; HAYE, Amy de la. **A moda do século XX.** São Paulo: Martins Fontes, 2009.

Bodas de Prata

by Márcia Merlo · 16/09/2014



Bodas de Prata por Marlene de Castro Bravo

Foto do Álbum da Família Castro Bravo
Revelada por Marlene de Castro Bravo

"Esta cerimônia ocorreu em 5 de fevereiro de 1956, às 10:00hrs, na Igreja Nossa Senhora Auxiliadora no bairro da Luz. A harmonia entre nossa família era muito grande, havia muito amor entre nós e como minha mãe era muito religiosa esse foi o ponto alto das comemorações pelos 25 anos de união dos meus pais. Estávamos muito felizes com essa missa em ação de graças.

Eu fui segurando as alianças como as daminhas fazem e minhas irmãs colocaram as alianças nos nossos pais novamente; foi um segundo casamento com a participação das filhas.
Após a cerimônia fizemos uma pequena recepção muito alegre em nossa casa, onde convidamos todos os amigos de São Paulo, pois a maioria de nossos parentes diretos morava "muito distante", em Minas Gerais e eles participaram através do envio de telegramas de cumprimentos, o que era um hábito na época.

As roupas foram feitas na costureira do bairro e as cores escolhidas eram mais sóbrias e sem muito brilho por causa da cerimônia religiosa e do horário da manhã. Os chapéus também foram feitos por encomenda numa chapelaria no centro da cidade em tons e texturas que coordenavam com os tecidos da roupa. Já os outros acessórios eram bolsas pequenas tipo clucth e luvas que poderiam ser vestidas ou então apenas seguradas junto com a bolsa para compor o visual."

Cerimônia Bodas de Prata do Casal Omar de Oliveira Bravo e Alayde de Castro Bravo com as filhas Marluce de Castro Bravo, Marlene de Castro Bravo e Marlise de Castro Bravo.

A moda é uma festa.
Interpretação de Genny Abdelmalack, colaboradora do MIMo.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, a mulher já nos anos 1950 se tornou mais feminina e jovial. A cintura era bem marcada, as mangas eram três quartos, os sapatos eram de salto alto, além de usarem-se acessórios como luvas e chapéus. Os cabelos ficaram um pouco mais curtos, com mechas, caindo na lateral no rosto, que davam um ar de menina.

As saias eram amplas, em *godê, guarda-chuva* ou *balonê,* e feitas de tecidos brilhantes e

encorpados, como o tafetá e o cetim. Mas usaram-se também o casaco ou corpete de cintura fina e a saia justa com uma longa abertura ou prega traseira. Ainda, foi lançada por Dior, em 1954, a silhueta H, que erguia o busto e baixava a cintura até a altura do quadril, criando uma barra como a que atravessa a letra H. O que demonstra que esse período foi fértil para os caminhos criativos dos grandes mestres da moda feminina.

Na moda masculina tradicional predominaram o estilo americano, pouca diversificação, cores sóbrias. O paletó tinha lapelas largas, e era usual portar lenço no bolso. As calças eram estreitas e curtas. A gravata tinha um nó fino, e o cabelo não podia tocar as orelhas.

A imagem das Bodas de Prata do casal Omar de Oliveira Bravo e Alayde de Castro, exposta acima, remete-nos ao cenário tradicional do pós-guerra, e demonstra como a moda nesse período se torna mais acessível, seja pelo *prêt-à-porter,* seja pela produção cinematográfica, ou pela divulgação proporcionada pelos meios de comunicação.

Referência bibliográfica:

MENDES, Valerie; HAYE, Amy de la. *A moda do século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

PROTOCOLO DE REGISTRO _Histórias Desveladas
Acervo de Imagens Fotográficas – MIMo

04

Título principal	**Vestido Amarelo por Luciane de Morais**
Data da postagem	---
Data vinculada no link	16/09/2014
Origem da foto	não declarada / mas a depoente é a fotografada
Depoente	Luciane de Morais
Relação afetiva/ familiar com a(s) foto(s):	a própria fotografada
Organização	---
Título do texto técnico	**Análise: Vestuário infantil: uma questão para a Moda.**
Autor(a) da análise	**Genny Abdelmalack**
Vínculo com o MIMo	sim, colaboradora
Profissão	historiadora
Descrição/título da cena:	---
Palavras-chave	relação afetiva com roupa vestido de criança feito pela tia avó crochê circulação de cópias da foto na família / recordação, relíquia vestuário infantil conceito de criança
Número de fotos	3
Número de imagens de apoio	0
Número de textos	2
Número de comentários até a data do registro	0
Nome(s) do(s) arquivo(s) inseridos na história	analise4.jpg
Fonte	http://mimo.org.br/historias-desveladas/vestido-amarelo-por-luciane-de-morais/
Autor(a) registro	Anna
Data do registro	13/ago/2016
Hora do registro	12:50
Observações	
Links associados à(s) foto(s) da história	http://mimo.org.br/historias-desveladas/vestido-amarelo-por-luciane-de-morais/

Referências citadas:

LURIE, Alison. **A linguagem das roupas.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 52.

Registro da história

Vestido Amarelo por Luciane de Morais
by Márcia Merlo · 16/09/2014



Vestido Amarelo por Luciane de Morais

As roupas carregam uma série de significados e valores e nem sempre esta associado a preço, mas a valores mais profundos que envolvem questões emocionais ou um relacionamento íntimo com uma peça específica. Há aquelas especiais que nem todo o dinheiro que se pode pagar ou mesmo tendo um custo inicial pouco significativo, nos faz disponibilizá-la a venda, troca ou doação.

Uma dessas peças no meu guarda-roupa é este vestido amarelo. Feito por uma tia-avó, tem mais que poucos novelos de linha e detalhes simples e o tempo dispensado a tecer como custos básicos, mas tem algo que esta implícito e que o dinheiro não paga, o carinho, dedicação e amor na tua trama. Os valores vão além do material, é a emoção contida nele que ir além.

Dentro desse contexto tem inclusive o registro de uma época única, com precariedade dos recursos financeiros, fazendo uma roupa nova, ser uma roupa especial usadas em ocasiões de mesmo contexto, além disso, tempos onde ainda posar para fotografias eram quase acontecimentos sociais, havia expectativas, ansiedades e espera por ver os resultados revelados.

Nessa dinâmica faziam-se várias cópias e distribuía aos parentes mais chegados, dessa forma que minha foto foi parar nos caixas e álbuns de muitos tios, dos avós e padrinhos, guarda com status de relíquia de família, aumentando ainda mais o valor desse doce e simpático vestidinho amarelo que ainda guardo com muito carinho, o mesmo depositado pela minha tia Josefina.

Vestuário infantil: uma questão para a Moda.
Interpretação de Genny Abdelmalack, colaboradora do MIMo.

A lacuna é grande quando procuramos informações sobre indumentária e moda infantil na produção científica. Podemos, entretanto, apontar o fato de que nos séculos XVI e XVII uma vestimenta diferente começou a distinguir as crianças dos adultos. A sociedade da época valoriza as formas exteriores, e os quadros pintados, que equivalem aos álbuns de família da

atualidade, apresentavam vestuários e objetos que carregavam consigo o valor da tradição.

O sentimento de infância, que teve início no século XVII, beneficiou inicialmente os meninos, enquanto as meninas persistiram mais tempo no modo de vida tradicional, isto é, elas vestiam-se como mulheres. Assim sendo, a separação entre crianças e adultos ainda não existia no caso das meninas em nenhuma idade.

Na metade do século XVIII Jean-Jacques Rousseau[1] e seus seguidores começaram a apresentar uma nova visão de criança. A infância passou a ser vista como um estado natural e separado. A criança deixou de ser tratada como um miniadulto e começou a ter valor e necessidades próprias. A partir disso, o traje da criança tornou-se "mais infantil", ou seja, mais leve, solto e confortável – o traje infantil que hoje nos é familiar.

Como é o caso do vestido de crochê amarelo, um vestido linha A[2] de fio de algodão tecido à mão; com cintura alta, pala até a altura do peito finalizada com passa-fita e saia; bordado na pala com guirlanda de flores, manga bufante com passa-fita no acabamento; fita de cetim rosa; apresenta uma superfície têxtil com quatro tipos de pontos, para melhor produzir o caimento e o conforto deste modelo que é um clássico no vestuário infantil feminino.

Referência bibliográfica:

[1] ROUSSEAU, Jean-Jacques, citado em LURIE, Alison. *A linguagem das roupas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 52.

[2] É considerado um vestido linha A qualquer modelo que forme uma silhueta parecida com a letra A.

PROTOCOLO DE REGISTRO _Histórias Desveladas
Acervo de Imagens Fotográficas - MIMo

05

Título principal	**Um Casamento Diferente**
Data da postagem	---
Data vinculada no link	16/09/2014
Origem da(s) foto(s)	**Foto do Álbum da Família Ferreira**
Depoente	Revelada por Mauro Ferreira e Atalie Rodrigues Alves
Relação afetiva/ familiar com a(s)foto(s):	casal retratado
Organização	---
Título do texto técnico	**Jeans e casamento: símbolo de rebeldia.**
Autor(a) da análise	Análise de Genny Abdelmalack, pesquisadora do MIMo.
Vínculo com o MIMo	colaboradora
Profissão	historiadora
Descrição/título da cena:	--
Palavras-chave	casamento terno jeans rebeldia anos 1970 Franca-SP
Número de fotos	1
Número de imagens de apoio	0
Número de textos	1
Número de comentários até a data do registro	0
Nome(s) do(s) arquivo(s) inseridos na história	analise5-720x340 analise5
Fonte	http://mimo.org.br/historias-desveladas/casamento-mauro-ferreira-e-atalie-rodrigues-alves/
Autor(a) registro	Anna
Data do registro	13/ago/2016
Hora do registro	13:00
Observações	Nessa postagem tem um breve currículo dos depoentes, que são professores e são pais da Natalie Ferreira, pesquisadora do MIMo.

Links associados à(s) foto(s) da história	http://mimo.org.br/wp-content/uploads/2014/09/analise5.jpg

Referências citadas:
CARMO, Paulo Sérgio do. **Culturas da rebeldia:** a juventude em questão. São Paulo: Editora Senac, 2003.

Um Casamento Diferente
by Márcia Merlo · 16/09/2014



Casamento Mauro Ferreira e Atalie Rodrigues Alves

Foto do Álbum da Família Ferreira

Revelada por Mauro Ferreira e Atalie Rodrigues Alves

Para o usuário do terno, as lembranças que a foto evoca são: "Casei-me em janeiro de 1977 em Franca, interior de SP. Como nunca usei gravata e era simpatizante do movimento hippie, procurei em dezembro de 1976 em São Paulo um terno jeans (calça e paletó), que daria um "ar" mais sério ao compromisso que iria assumir. Foi comprado pronto numa butique da Rua Augusta e não precisou de nenhum ajuste". O pessoal (família) achou estranho, um despropósito porque ninguém nunca havia se casado com um terno jeans".



Casamento Mauro Ferreira e Atalie Rodrigues Alves

Atalie, completa dizendo: "imagino que nos anos 1970, em Franca, e para a Igreja, deve ter sido o primeiro noivo a usar essa vestimenta. O jeans era considerado um traje informal e nada social, inclusive o casaco jeans era bem menos usado, a jaqueta era muito mais usada. As pessoas achavam que era vestimenta de hippie, eu já estava acostumada e não me importava com isto".

[1] Prof. Dr. Mauro Ferreira. Pesquisador – LabDES (Laboratório de Estudos Sociais do Desenvolvimento e Sustentabilidade); DECSPI – Departamento de Educação, Ciências Sociais e Política Internacional; FCHS – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais/UNESP – Campus de Franca
[2] Atalie Rodrigues Alves. Artista plástica e arte educadora do Laboratório das Artes.

Jeans e casamento: símbolo de rebeldia.
Interpretação de Genny Abdelmalack, colaboradora do MIMo.

O jeans foi fabricado pela primeira vez em Nîmes, na França; no entanto, foi a indústria têxtil de Maryland, na Nova Inglaterra (EUA), que popularizou, em 1792, o uso desse tecido de

algodão sarjado (marron), que passou a ser chamado de “denim” por ser fabricado com as mesmas características do pano que se fazia em Nîmes. O *jeanswear* foi originalmente destinado a suprir a necessidade de roupas de trabalho. Levi Strauss confeccionou poucas peças e disponibilizou-as aos mineradores, obtendo sucesso imediato em diferentes frentes de trabalhadores, o que fez com que o patenteasse em 1873, nos EUA.

O jeans só se tornaria mais macio, tempos depois, quando começou a ser lavado com pedras antes de ser posto à venda. Depois, ao ser vendido em larga escala, o jeans foi transformado, pelo tingimento e exposição à luz, no *indigo blue,* que se tornaria o elemento principal de uma verdadeira revolução no modo de vestir. O jeans só passou, entretanto, a ser utilizado no dia a dia, já no século XX.

No final dos anos 50 surgiram as primeiras modas ou antimodas minoritárias. Os hippies utilizaram o jeans como símbolo de rebeldia contra as roupas convencionais. Para eles, simbolizava a crença em uma vida mais livre, em um posicionamento anticapitalista, funcionando, por outro lado, como uma forma de culto ao corpo e à sexualidade. Mas já no final dos anos 60, o movimento hippie acabou sendo incorporado pelos meios de comunicação como fenômeno da moda, o que ia contra os ideais do movimento, tornando, no entanto, a calça jeans e a camiseta símbolos de uma geração.

Para o casal Mauro Ferreira e Atalie Rodrigues Alves, o terno de jeans, a “fita” na testa, o vestido branco bordado, a cintura alta, o decote canoa, a manga bufante, ao mesmo tempo anticonvencionais e antindustriais, são uma alternativa para manifestar os seus ideais sem chocar a moral da sociedade de Franca (SP), em 1976, respeitando e demonstrando a generosidade do amor que os unia.

Referência bibliográfica:

CARMO, Paulo Sérgio do. *Culturas da rebeldia: a juventude em questão*. São Paulo: Editora Senac, 2003.

PROTOCOLO DE REGISTRO _Histórias Desveladas
Acervo de Imagens Fotográficas - MIMo

06

Título principal	**Jeans Fiorucci por Cristiane Mesquita**
Data da postagem	sem data
Data vinculada no link	16/09/2014
Origem da(s) foto(s)	Fotos do Álbum da Família Mesquita
Depoente	Depoimento: Cristiane Mesquita
Relação afetiva/ familiar com a(s) foto(s)	Retratada
Organização	Organização: Lília Diniz
Título do texto técnico	**Jeans: construção de um estilo.**
Autor(a) da análise	Genny Abdelmalack (pesquisadora do MIMo)
Vínculo com o MIMo	sim / colaboradora
Profissão	Historiadora
Descrição/título da cena:	--
Palavras-chave	Jeans calça juventude mulher 1980 1990 Belo Horizonte marca Fiorucci
Número de foto(s)	4
Número de imagens de apoio	0
Número de textos	2
Número de comentários até a data do registro	0
Nome(s) do(s) arquivo(s) inseridos na postagem	analise6-720x340.jpg analise6.jpg
Fonte	http://mimo.org.br/historias-desveladas/jeans-fiorucci-por-cristiane-mesquita/
Autor(a) registro	Anna
Data do registro	28/07/2016
Hora do registro	14:00
Observações	
Links associados à(s) foto(s) da história	http://mimo.org.br/wp-content/uploads/2014/09/analise6.jpg

Referências citadas:
CARMO, Paulo Sérgio do. **Culturas da rebeldia:** a juventude em questão. São Paulo: Editora Senac, 2003.

Jeans Fiorucci por Cristiane Mesquita
by Márcia Merlo · 16/09/2014



Jeans Fiorucci por Cristiane Mesquita

Fotos do Álbum da Família Mesquita
Depoimento: Cristiane Mesquita
Organização: Lília Diniz



Jeans Fiorucci por Cristiane Mesquita

Bom, tem uma particularidade na minha história com o jeans que tem a ver com meu primeiro emprego na área da moda. Na verdade eu sou formada em psicologia e, logo que eu me formei, para me sustentar nessa área, consegui um emprego na loja Fiorucci, que estava acabando de abrir em Belo Horizonte e estava chegando recentemente no Brasil. Era um momento no qual, além do jeans ser um "must", estar super em alta na década de 80, foi uma época na qual o jeans estava muito em alta; o jeans de grife inclusive. Então foi um momento no qual as calças vinham com a marca e atrás com símbolos etc. A Fiorucci era uma marca muito interessante, uma marca italiana muito irreverente, com modelagens bacanas que concorriam com muitas marcas de jeans no mundo.
Eu morava em Belo Horizonte, isso era o ano de 1987, daí comecei a trabalhar na Fiorucci. De fato comecei a ter o jeans como um elemento muito íntimo ali desse percurso de trabalho, porque, como comentei, uma das peças ícones da Fiorucci era justamente a calça jeans, que reinventavam coleção após coleção. Tinha o jeans tradicional e tinham os outros modelos que coleção após coleção vinham reinventados dependendo do que estava em alta.
Tal como o jeans, outras peças ícones da Fiorucci eram, por exemplo, a camiseta e a camiseta de anjo que era o símbolo da Fiorucci – dois anjinhos constantemente relidos. Então uma das fotos que eu mostro, é uma foto em que estou justamente com um jeans do modelo tradicional da Fiorucci e a camiseta de anjinho nessa composição, que era basicamente meu uniforme do dia-a-dia naquele período. A Fiorucci investia muito em jeans e camiseta, camisetas cartela de cores, era uma malha muito bacana que mudava a cartela e mudava eventualmente a modelagem da camiseta e, mudava também os anjos, mas a coleção vinha sempre com alguma versão da camiseta de anjos.
Então nessa imagem eu acho que eu estou com a minha figura mesmo dos anos 1980, cabelo curtinho, com um pouco de gel, meio andrógina que era um pouco a minha onda, uma calça jeans modelo tradicional, mas ainda com a cintura alta diferente daquele período que vem depois nos anos 90, quando vai abaixar completamente a cintura.
Nessa foto, estou dançando com meu pai que era uma coisa que eu fazia com muita alegria naquele período, porque os meus pais sempre gostaram de danças de salão, então eles saiam para dançar e de vez em quando eu ia com eles, eu adorava dançar com meu pai e então, enfim, o jeans como sempre era essa peça que eu podia estar trabalhando na Fiorucci, assim

como eu podia estar dançando a noite numa casa que tocava música pra dançar junto, que dava tudo certo. Essa é a minha história nesse período.
As outras imagens, essas imagens que eu estou praticamente com total look jeans, que eu estou de jaqueta, uma combinação por baixo da jaqueta e a calça jeans, elas também são dos anos 80, já é final dos anos 80 mesmo, uns 89 provavelmente. Esse período foi um período também que eu trabalhava, continuava trabalhando na Fiorucci e, eu também continuava muito fã do jeans. Eu tinha um namorado, meu ex ex marido na verdade, que era fotógrafo (é um fotógrafo) chamado **Evandro Fiúza**, ainda mora em Belo Horizonte, trabalha com fotografia até hoje e, obviamente como namorada de fotógrafo você é uma espécie de modelo em alguns momentos, o que de vez em quando é bem divertido. A gente fazia algumas imagens, ele me usava de cobaia para testar algumas coisas e, essas imagens eu gosto muito porque elas traduzem uma certa alegria, um apaixonamento mesmo, eu acho, e, também mostram uma espécie de imagem de moda da época, que é essa história desse total look: jaqueta jeans, calça jeans, com essa combinação que vai juntando as duas coisas, em geral composto com uma outra peça extra. Tem três imagens nessa linha dessa fotografia que ele fez.
A minha história com a Fiorucci é nesse começo, anos 80, final de anos 80, aí é mais essa história mesmo, relacionada à marca, e eu me relacionava com isso, eu trabalhei lá quase 10 anos, de algum modo eu fui mudando, já trabalhei até na área de criação de produtos locais no Brasil, mas nesse período todo o jeans era muito presente porque a Fiorucci era uma marca muito tradicional, vendia muito jeans. Existe na Itália, ela foi vendida, enfim, licenciada, não sei que fim deu, mas a Glória Kalil era quem representava a Fiorucci aqui no Brasil, que trouxe a Fiorucci e a representava, e, por anos ela foi essa pessoa.
O mundo mudou e as Fioruccis foram fechando, não só aqui como no mundo, até porque essa empresa também foi reinventada. Aqui no Brasil ela mudou de nome, a Glória teve a Fiorucci ainda com outro nome, que é a mesma linha de produtos, mas com outro nome e depois acabou de vez mesmo. Foi uma relação íntima que era profissional, mas que também era de muito uso, porque eu lidava com aquilo, curtia, gostava e, essa peça, essa figura ali que eu estou dançando com meu pai e que essa imagem camiseta de anjinho e calça jeans e, cabelinho curto com gel para trás – *the girl of ape* – eu e mais um bando a gente era assim, modernetes da faculdade de psicologia. Gostava daquelas bandas todas, incríveis, e, ao mesmo tempo, estou lá dançando gafieira com meu pai.

Jeans: construção de um estilo.
Interpretação de Genny Abdelmalack – colaboradora do MIMo.

No final dos anos 1950, com o crescimento dos grupos urbanos e de uma juventude exibindo considerável independência financeira, que lhe permitia consumir para diferenciar-se, ampliou-se a percepção não só de sua autonomia, como também de suas características peculiares. Assim, os pontos de encontro e o lazer relacionado ao cinema e à música tiveram importância fundamental nesse cenário que redesenhava a sociedade do século XX.
Nos anos 1960, os jovens europeus, em sua próspera sociedade, com disponibilidade financeira para gastar, acreditavam que o poder e a virtude da sociedade norte-americana estavam presentes nos jeans Levi's, e que, ao usá-los, estariam usufruindo desse universo. Cada um se identifica pela roupa e adereços, pela marca ou grife, apresentando sua identidade grupal. Procurando ao mesmo tempo se inserir e se diferenciar.
Embora inicialmente fosse o oposto do "chic", o jeans, uma moda vinda da rua e aproveitada pelos estilistas, pelas grifes, acaba por configurar-se um clássico do vestuário. Sua difusão por todas as idades e classes sociais torna-o um símbolo característico não da moda, mas das modas.
Na década de 1980, a palavra "moda" perde força, e fala-se no poder do "estilo", ser quem você é, a personalização com propósito no vestir. Os exageros e as novidades que os grupos apresentam eram rapidamente assimilados pela mídia e pelo mercado, isto é, pela indústria cultural e pela publicidade, que interfere no consumo, pois influi no processo de posicionamento individual e social no que diz respeito a atitudes, tendências e estilos de vida.
As imagens e o texto, de Cristiane Mesquita, revelam por si esses tempos: o posicionamento pessoal, a proliferação social do jeans como roupa despojada, descontraída e do cotidiano, sem perder seu charme e elegância.

Referência
CARMO, Paulo Sérgio do. *Culturas da rebeldia: a juventude em questão*. São Paulo: Editora Senac, 2003.

PROTOCOLO DE REGISTRO _Histórias Desveladas
Acervo de Imagens Fotográficas - MIMo

07

Título principal	**Revelações de um vestido de noiva**
Data da postagem	sem data
Data vinculada no link	16/09/2014
Origem da(s) foto(s)	Fotos do Álbum da Família Merlo
Depoente	Maria e Zé
Relação afetiva/ familiar com a(s) foto(s)	casal retratado
Organização	Márcia Merlo
Título do texto técnico	**Vestido de noiva: a memória da festa**
Autor(a) da análise	Márcia Merlo
Vínculo com o MIMo	sim / curadora e diretora
Profissão	historiadora
Descrição/título da cena:	--
Palavras-chave	casal vestido de noiva costureira casamento 1951 família São Paulo - SP
Número de fotos	5
Número de imagens de apoio	0
Número de textos	2
Número de comentários até a data do registro	0
Nome(s) do(s) arquivo(s) inseridos na história	fotoagosto_mini-720x340.jpg analise7.jpg analise7a.jpg
Fonte	http://mimo.org.br/historias-desveladas/casal-merlo-a-equipe-do-mimo/
Autor(a) registro	Anna
Data do registro	28/07/2016
Hora do registro	13:45
Observações	O depoimento do casal foi coletado e registrado pela filha do casal, Márcia, curadora da exposição e diretora do MIMo.
Links associados à(s) foto(s) da história	http://mimo.org.br/wp-content/uploads/2014/09/analise7.jpg http://mimo.org.br/wp-content/uploads/2014/09/analise7a.jpg

Referências citadas:

BLACKMAN, Cally. **100 anos de moda.** Tradução de Mario Bresighello. São Paulo: Publifolha, 2011.

CRANE, Diane**. A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade.** Tradução de Cristiana Coimbra. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2006.

MERLO, Márcia. Fotografia e memória: registro e ponto de referência. Revista Educação Gráfica, v. 16, p. 96-111, FAAC-Unesp, Bauru, 2012. (online)

SOUZA, Gilda de Mello e. O espírito das roupas: a moda no século dezenove. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Revelações de um vestido de noiva

by Márcia Merlo · 16/09/2014



Fotos do Álbum da Família Merlo

Organização e interpretação da história revelada por Márcia Merlo, coordenadora do MIMo



A primeira frase: "Maria, já viramos peça de museu… Estamos velhos mesmo!"
Em seguida, começam a rememorar o casamento, fixando-se na foto do vestido de noiva. Focam nos preparativos, prevalecendo na lembrança o vestido de noiva e o local da cerimônia. A noiva concentra sua narrativa no local do casamento, enquanto o noivo, nos detalhes das roupas.
Dona Maria lembra que a cunhada e uma amiga dela fizeram o vestido. Que era de cetim e tinha uma cauda longa, como se usava na época, revela. O buquê era de flores de gardênia, muito cheirosas, e os botões imitavam pérolas, remetendo a delicadeza e riqueza. Conta que o tecido e a escolha do modelo do vestido foram do noivo. E, surpreendentemente, o noivo, seu Zé, lembra os detalhes do vestido e conta sobre o seu terno. Foi a tia Cilha que fez, diz. Sua irmã era costureira e fez o vestido para sua Maria.

Noivado, casamento, batizado do primeiro filho. Fotos do álbum da família Merlo. Cedidas ao MIMo em 2012

Após indagação feita pela equipe do Museu, Cecília Merlo Pinheiro destacou a quantidade de tecido, o trabalho que deu colocar os botões de "pérolas" e o tamanho da cauda do vestido. Também revelou que o modelo foi tirado do *Jornal das Moças* e que ainda guarda o exemplar até hoje.
O noivo lembra que comprou vários metros de cetim branco, que mandou fazer o sapato no Brás e também que escolheu o buquê.

A noiva lembra que casaram no Largo do Belém. Ao lado ficava a escola em que estudou até a 4ª série primária. Juntamente com a lembrança do casamento e da escola, ressurgem as lembranças da guerra e as dificuldades vividas pela família, todos trabalhadores da indústria têxtil na região do Brás, Belém e Água Rasa. Seu José aposentou-se na antiga Fábrica de Tecidos Moinho Santista, hoje sede do Sesc Belenzinho. Sempre a presenteava com roupas que estavam na moda, dizia ele. "Ela não é vaidosa, mas eu gostava de vê-la bem vestida."

Respondendo a uma pergunta feita pela equipe do MIMo, sobre a existência do vestido, dona Maria comenta que aproveitou o tecido para fazer camisolas, anáguas e roupas para as crianças, compondo o guarda-roupa da família Merlo. Até os botões de pérolas foram reutilizados nas novas roupas, todas modeladas e costuradas por ela. As luvas e a grinalda foram guardadas por um bom tempo e depois viraram objetos de brincadeiras entre as meninas da casa.

Vestido de noiva: a memória da festa

A foto cedida ao Museu traz uma noiva com o vestido de cetim feito no ano de 1951. Na revelação da foto, os cedentes (marido e mulher, no dia da entrevista, com 89 e 81 anos, respectivamente) rememoram aspectos do vestido, e o mais interessante dessa história foi perceber que o noivo também lembrou detalhes do vestido e dos preparativos do casamento. Isto porque o tecido do vestido foi dado pelo noivo, e o vestido, confeccionado por sua irmã Cecília Merlo Pinheiro. Ao lhe perguntarem o porquê do cetim, o noivo respondeu: "Porque era o que estava na moda". Lembrou-se do local em que a irmã e a noiva compraram o tecido, o buquê, os botões imitando pérolas, a grinalda.



Foto do álbum da família Merlo, cedida ao MIMo em 06/10/2012, por Maria Gonzalez Perez Merlo. O casal contou à equipe do Museu sobre o casamento e a escolha do vestido de noiva. A foto é de 29/09/1951.

Ambos eram descendentes de imigrantes europeus que saíram de seus locais de origem (Espanha e Itália), no período da Primeira Guerra Mundial, à procura de melhores condições de vida. Famílias que trabalharam em lavouras no interior de São Paulo primeiramente, e depois vieram intensificar a mão de obra nas fábricas de tecelagem do bairro do Belenzinho, na cidade de São Paulo (SP). Ele, tecelão no Moinho Santista, e ela, cerzideira no Lanifício Inglês, aposentados, rememoram o dia do casamento: "A Igreja São José do Belém estava cheia, foi só alegria".

Quando partimos para a análise da história da moda e olhamos para a sociedade da época, percebemos como ainda existia a demarcação de classes sociais; no entanto, os efeitos do *prêt-à-porter* começavam a aparecer com força no seio das classes populares no Brasil. Os movimentos de imitação e diferenciação social marcam a memória coletiva, mas a satisfação de ter um dia chique também é rememorada com intensidade. Nas entrelinhas ficam explícitos a escolha do melhor tecido, o modelo da época, os botões imitando pérolas, a grinalda de tule, as gardênias cheirosas do buquê, a cor da casimira, do sapato, da camisa etc.

O terno de casimira inglesa azul-marinho, os sapatos pretos, a camisa branca demonstravam a sobriedade do noivo, assim como qualidade e sofisticação. O terno foi feito por Pedro Merlo, irmão do noivo, alfaiate da Mooca. A casimira inglesa foi comprada na loja do Lanifício Inglês, e o cetim, na Rua 25 de Março. O vestido de noiva de cetim foi apoiado no que estava na moda, e o modelo, tirado do *Jornal das Moças,* pela irmã do noivo.

O *Jornal das Moças,* assim como outras revistas femininas da época, não só apresentava um modelo de vestido, com molde para sua confecção, às moças prendadas, mas também apresentava como uma boa moça devia comportar-se, como estar bem vestida, vestida de acordo com a moda, e também o que deveria fazer para ser uma boa esposa, dona de casa e mãe exemplar.

Seguindo padrões de luxo e sofisticação da época, o vestido de cetim também foi muito usado pelas mulheres das classes populares que desejavam ter momentos marcantes em um dia tão especial como o casamento. Assim, o vestido cinturado de cetim, contendo metros e metros do tecido distribuídos em um modelo bem demarcado no esguio corpo da noiva e em uma longa cauda mostrando o rastro do luxo, o brilho, o *glamour* e a longevidade da noiva, com seus botões de pérolas, a grinalda de tule longa, o buquê de flores brancas (gardênias em vez de orquídeas); elementos que demonstravam ser especial aquele momento, seja para a mulher das classes abastadas, seja para as operárias, que poderiam ter um Dior de verdade, ou reproduzido em suas próprias máquinas de costura, *à la Jornal da Moças* ou outro periódico da época, que dava às classes populares acesso ao que havia de mais sofisticado em tempos de *prêt-à-porter*.

E a festa era a transposição de uma condição de classe para um momento único a ser lembrado para todo o sempre. A beleza e altivez daquele dia, naquele vestido de cetim, com uma cauda enorme, lembrado ainda hoje por muitos familiares, era o momento da vida do casal. A festa que não deixa a vida ser esquecida. A memória que salva e revisa a vida. Nas lembranças da noiva – um dia especial e feliz; nas do noivo – um dia de beleza e nostalgia. Na memória operária – um dia de luxo!

Outro ponto a ser analisado na fala de dona Maria é o da reutilização do tecido para a elaboração de novas peças do guarda-roupa da família. Isto era muito comum no meio social das famílias Gonzalez e Merlo. Mais do que uma roupa para ser mostrada, era uma peça a ser usada e reutilizada. Uma situação de classe, ainda presente no século XX nas famílias operárias.

Dona Maria foi a costureira da família antes e depois de seu casamento com o senhor José. Compravam os tecidos nas fábricas em que trabalharam e vestiam todos nós. Quantas edições *Burda* e *Manequim* não eram visitadas e revisitadas! Moldes eram feitos, outros redesenhados para o corpo que iria ser vestido. Noites e noites adentro costurando e cerzindo, dias e dias trabalhando para ajudar nas finanças da casa. Encontraremos em vários autores menções a memória, vida social e valor simbólico das roupas, moda e identidade das classes operárias (CRANE, 2006; SOUZA, 1987; STALLYBRASS, 2008).

Mais uma vez, estamos diante de quantas histórias uma roupa, por meio de uma fotografia, pode nos revelar.

Referências

BLACKMAN, Cally. *100 anos de moda*. Tradução de Mario Bresighello. São Paulo: Publifolha, 2011.

CRANE, Diane. *A moda e seu papel social:* classe, gênero e identidade. Tradução de Cristiana Coimbra. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2006.

MERLO, Márcia. Fotografia e memória: registro e ponto de referência. *Revista Educação Gráfica,* v. 16, p. 96-111, FAAC-Unesp, Bauru, 2012. *(online)*

SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas:* a moda no século dezenove. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

PROTOCOLO DE REGISTRO _Histórias Desveladas
Acervo de Imagens Fotográficas - MIMo

08

Título principal	**Como precaver-se em um primeiro encontro, por Marcelo Testoni**
Data da postagem	-
Data vinculada no link	16/09/2016
Origem da foto	não declarada/ a depoente é a retratada
Depoente	Leonidia Rodrigues Testoni
Relação afetiva/ familiar com a(s) foto(s):	a retratada
Organização	---
Título do texto técnico	Roupas e Sociedade: a revelação de uma época
Autor(a) da análise	Pedro Andrade
Vínculo com o MIMo	colaborador
Profissão	designer
Descrição/título da cena:	--
Palavras-chave	vestido mulher encontro com desconhecido 1940 São Paulo - SP Segunda Guerra Produção de moda nacional cópia
Número de fotos	01
Número de imagens de apoio	0
Número de textos	02
Número de comentários até a data do registro	4
Nome(s) do(s) arquivo(s) inseridos na história	fotosetembro_mini-720x340.jpg fotosetembro.jpg
Fonte	http://mimo.org.br/historias-desveladas/como-precaver-se-em-um-primeiro-encontro-por-marcelo-testoni/
Autor(a) registro	Anna
Data do registro	13/ago/2016
Hora do registro	13:30
Observações	O depoimento ocorreu em uma conversa de Leonidia com seu neto, Marcelo Testoni. A conversa aparece no texto.
Links associados às imagens da história	http://mimo.org.br/wp-content/uploads/2014/09/fotosetembro.jpg

Referências citadas:
BRAGA, João. **Um século de moda.** São Paulo: D'Livros, 2013.
FOGG, Marnie. **Tudo sobre moda.** Rio de Janeiro: Sextante, 2013.
LAVER, James. **A roupa e a moda – uma história concisa.** São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
TESTONI, Marcelo. "Quem inventou o GPS e o wi-fi". **Mundo Estranho**, 144, São Paulo, Editora Abril, 2013.

Registro da história

Como precaver-se em um primeiro encontro, por Marcelo Testoni

by Márcia Merlo · 16/09/2014



A senhora Leonidia Rodrigues Testoni (Avó Léo), 90 anos, em bate-papo descontraído com seu neto Marcelo, colaborador do MIMo, relembra truque de moda infalível no encontro frustrado que teve com um "galante" contato exclusivamente telefônico, no Theatro Municipal de São Paulo, nos anos 1940.

Avó Léo: Marcelo, não é perigoso encontrar pessoalmente "gente do computador"?

Marcelo: Ah, *vó*, perigo há em todo lugar. Hoje em dia é normal!

Avó Léo: É... no computador vocês colocam fotos. No meu tempo era bem mais complicado...

Marcelo: Como assim?

Avó Léo: É... para conhecer pessoas bacanas, de modos distintos.

Marcelo: [Pausa dramática]

Avó Léo: Quando mais moça, me apaixonei pela voz de um senhor que telefonava todos os dias na empresa na qual trabalhava.

Marcelo: Ah é? E daí?

Avó Léo: E daí que ele achava a minha voz sedutora e eu, a dele galante. Marcamos um encontro depois do expediente!

Marcelo: Mas veja só a senhora, Dona Léo. E como fizeram?

Avó Léo: Bem, combinei em frente ao Theatro Municipal. Eu havia dito que estaria de vestido cereja claro, e ele, de chapéu de palha com banda verde.

Marcelo: Meu Deus! E como foi?

Avó Léo: Meu filho, não foi! Como só *dava* eu naquela cor, *pra* não levantar suspeitas, me escondi atrás de uma das pilastras do Theatro à espera do tal sujeito.



Leonidia Rodrigues Testoni, em frente à empresa em que trabalhava, na década de 1940, usando o "tal" vestido

Marcelo: [gargalhadas] E daí?

Avó Léo: E daí que ele chegou, e eu vi que se tratava de um velhaco franzino, com cara de bobo.

Eu: *Vó* do céu, que situação, mas e *pra* senhora ir embora de lá?

Avó Léo: Ah, Marcelo, querido, nunca marque um encontro sem levar um sobretudo até os joelhos. Fechei os botões até o pescoço, e pernas *pra* que te quero!

Roupas e Sociedade: a revelação de uma época
Interpretação de Pedro Andrade – colaborador do MIMo.

Apesar de a história da senhora Leonidia ser divertida e inspiradora, sua roupa remete a um momento também triste da história – o da Segunda Guerra Mundial, a ser tratado aqui. A década de 1940 foi marcada pela guerra, e esta afetou toda a sociedade e, consequentemente, a moda.

No Brasil da época ainda não se havia desenvolvido a criação de moda nacional autêntica, reproduzia-se principalmente a da França, da Inglaterra e dos EUA, alguns dos principais envolvidos no conflito, que, para sobreviverem economicamente, criaram uma série de normas e códigos ditando como fazer uma roupa. Nesses países, a maioria dos profissionais da moda encontrava-se em campo de batalha ou dedicava-se a outras atividades tidas como prioritárias, portanto, as roupas do período tinham que ser de modelagem simples, para que pessoas não especializadas da área fossem aptas a executar as peças. Além disso, os materiais necessários para utilizar em confecção enfrentavam limitações de produção e estoque. Tais fatores geraram mudanças na silhueta em relação à década anterior.

Algumas das transformações ocorridas na moda feminina podem ser observadas na roupa utilizada por Leonidia: um vestido justo ao corpo, de comprimento até abaixo do joelho, quase sem adornos. Essas características eram motivadas pela economia de tecidos e aviamentos. Sendo assim, as mulheres só deveriam usar uma ou, no máximo, duas peças de roupa; os vestidos, que na década anterior eram longos e volumosos, tornaram-se enxutos e terminavam logo abaixo do joelho, com barras estreitas ou mesmo sem nenhuma, como na foto, deixando as pernas à mostra, sem meia-calça. Os bolsos não possuíam tampas e muitas vezes eram falsos, dispensando também detalhes decorativos e bordados. Devido à escassez de couro, o cinto deveria ser fino, com largura não passando de 4 centímetros. Os também estreitos relógios de pulso popularizaram-se no período por sua praticidade, motivo que também levou ao uso de bolsas grandes, que permitiam carregar mais coisas.

Durante o período da guerra, os penteados e cortes de cabelo também passaram por transformações. Madeixas partidas ao meio e terminadas em cachos delicados definiam a feminilidade e consagraram-se emoldurando o rosto de divas da era de ouro de Hollywood. Hedy Lamarr, atriz de *Sansão e Dalila* (1949), havia se tornado ícone do patriotismo norte-americano após se separar de um rico fabricante de armas nazista e inventar um sistema antimísseis para as Forças Armadas dos EUA vencerem o conflito. “Ela não só foi a minha grande inspiração, como a da maioria das mulheres. Todas nós copiávamos o penteado da musa dos aviadores”, revela a senhora Leonidia (15/05/2013).
É interessante perceber que as mudanças ocorridas durante a guerra ecoaram até países onde não ocorreram batalhas, chegando a influenciar até mesmo o estilo dos cidadãos da época, como o da senhora Leonidia, em sua narrativa cheia de suspense e bom humor.

Referências:
BRAGA, João. *Um século de moda*. São Paulo: D’Livros, 2013.
FOGG, Marnie. *Tudo sobre moda*. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.
LAVER, James. *A roupa e a moda – uma história concisa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
TESTONI, Marcelo. “Quem inventou o GPS e o wi-fi”. *Mundo Estranho,* 144, São Paulo, Editora Abril, 2013.

4 RESPONSES
Comments4



Marcelo Testoni 16/09/2014 às 16:06 Que lindo ver o site do MIMo no ar e estreando com uma história familiar minha! Sucesso para todos os envolvidos. Abraços Responder



Anna Vörös 16/09/2014 às 21:04 Que texto inspirador! E que precisão de síntese!

Marcelo, parabéns pelo belo texto

=)



Reinaldo Elias 17/09/2014 às 14:01 Linda e divertida a história da senhora Leonidia Rodrigues Testoni, mas fiquei com uma dúvida ao ver a foto, pois me pareceu que o vestido remete mais a década de 50 do que a de 40. Talvez seja final dos anos 40, ou estou redondamente enganado? Responder



Marcelo Testoni 17/09/2014 às 14:20 Anna Voros, muito obrigado. Reinaldo Elias, essa foto foi tirada em 1947! Responder

PROTOCOLO DE REGISTRO _Histórias Desveladas
Acervo de Imagens Fotográficas – MIMo

09

Título principal	**Família Sayeg, Traços de uma vida e de uma cidade – São Paulo.**
Data da postagem	--
Data vinculada no link	15/12/2014
Origem da(s) foto(s)	Fotos do Álbum da Família Abdelmalack
Depoente	?
Relação afetiva/ familiar com a(s) foto(s)	Familiar
Organização	Genny Abdelmalack
Título do texto técnico	Interpretação da Foto Revelada da Família Sayeg por Genny Abdelmalack, colaboradora do Museu
Autor(a) da análise	Genny Abdelmalack
Vínculo com o MIMo	Colaboradora
Profissão	Historiadora
Descrição/título da cena	---
Palavras-chave	imigrantes sírios história familiar joalheria/ ourivesaria Casa Leão São Paulo - SP história da cidade (Revolta 1924, Bom Retiro, ruas famosas de SP) Frei Caneca, Florêncio e Abreu... bodas trajes /roupas de casamento/bodas tecidos, bordados, pérolas, etc. vestido, coroa fraque 1920 estilo
Número de fotos	02
Número de imagens de apoio	16
Número de textos	02
Número de comentários até a data do registro	3
Nome(s) do(s) arquivo(s) inseridos na história	lydia-720x340.jpg familia-sayeg-2-300x75.jpg familia-sayeg-3-300x86.jpg familia-sayeg-4-300x67.jpg familia-sayeg-5-300x90.jpg familia-sayeg-6-300x109.jpg familia-sayeg-7-300x118.jpg familia-sayeg-8-271x300.jpg familia-sayeg-9-209x300.jpg
Fonte	http://mimo.org.br/historias-desveladas/familiasayeg/
Autor(a) registro	Anna
Data do registro	13/ago/2016

Hora do registro	10:15
Observações	- o texto contém links externos / levam para wikiphedia
Links associados à(s) foto(s) da história	http://mimo.org.br/wp-content/uploads/2014/12/familia-sayeg-2.jpg http://mimo.org.br/wp-content/uploads/2014/12/familia-sayeg-3.jpg http://mimo.org.br/wp-content/uploads/2014/12/familia-sayeg-4.jpg http://mimo.org.br/wp-content/uploads/2014/12/familia-sayeg-5.jpg http://mimo.org.br/wp-content/uploads/2014/12/familia-sayeg-6.jpg http://mimo.org.br/wp-content/uploads/2014/12/familia-sayeg-7.jpg http://mimo.org.br/wp-content/uploads/2014/12/familia-sayeg-9.jpg
Referências citadas: ---	

Família Sayeg, Traços de uma vida e de uma cidade – São Paulo.

by Márcia Merlo · 15/12/2014



Fotos do Álbum da Família Abdelmalack
Organização de Genny Abdelmalack

Leão Sayeg veio de uma das cidades mais antigas do mundo, Alepo, na Síria. Desembarcou no Brasil em 1912. Trouxe no nome o ofício dos seus antepassados. O Sayeg faz referência à tradição profissional de ourives.

O convívio com os patrícios foi natural. A colônia sírio-libanesa se fixou na região que ficava ao norte do bairro da Sé e ao sul da Santa Ifigênia, no triângulo formado entre as ruas 25 de Março, da Cantareira e a Avenida do Estado. Conheceu Genny, jovem síria que havia chegado ao Brasil alguns anos antes dele, em 1906. No ano de 1924, conquistou a jovem Genny Abdo Jorge, que completou 18 anos no dia 9 de setembro e se casou com ele no dia 30 de novembro do mesmo ano. O casal seria o alicerce para uma família que se envaidece da tradição joalheira, hoje, reconhecido na mais que centenária Casa Leão.



Sayeg atuou como ourives e comerciante de joias. Assim que se instalou em São Paulo, em 1918, abriu sua primeira oficina, na Rua Florêncio de Abreu, 90. Tratava-se de uma das ruas vinculadas ao início da urbanização da cidade, ao lado da Líbero Badaró. Mais tarde, em 1942, vai para a Rua Dr. Miguel Couto, no. 14, travessa da Rua São Bento, centro econômico e financeiro da cidade, próximo ao Largo do Café, no coração de São Paulo.

Formado na prática, Leão Sayeg deixou um legado de competência que permanece na base de seu empreendimento, agora sob o comando da terceira geração, nas mãos de sua neta, Lydia Leão Sayeg.



A Revolta de 1924, deflagrada no dia 5 de julho, teve a Rua Florêncio de Abreu como palco de violentos confrontos entre as tropas oficiais e dos revoltosos, pois foi lá que se levantaram as trincheiras que bloquearam a passagem das tropas que avançavam pela cidade, vindas do quartel da Avenida Tiradentes, em direção ao Centro. A loja não escapou dos ataques dos tanques das forças do Exército aliado ao Governo Central. Bombardeada, teve a fachada destruída e foi saqueada. Nesse momento difícil aliado à depressão econômica do início dos anos 30, Leão Sayeg se reestabelece como profissional autônomo, trabalhou em casa, atendeu seus clientes em particular e fazia visitas, semelhante a um mascate.



A residência do casal na Rua Frei Caneca, na primeira quadra da Avenida Paulista, era organizada por Genny, que ficava em casa e era uma ótima anfitriã. Leão tinha por hábito encher a casa de amigos e promover confraternizações. Entre 1925 e 1932, o casal teve cinco filhos: Jorge, Georgette, Leonor, Ivete e Ivan, caçula e, pai da Lydia. As férias da família se revezavam entre os balneários. No balneário Águas de Lindóia, famoso por suas águas termais de efeitos terapêuticos e Santos, a família tinha uma casa de veraneio.



Em 30 de novembro de 1949, Leão e Genny celebraram suas Bodas de Prata. O casarão da Rua Frei Caneca, como sempre, ficou cheio. Lá o casal recebeu os parentes e os amigos, para alegria de todos. Entretanto, no dia 30 de maio de 1950 veio o baque, a tristeza, Leão faleceu, inesperadamente, aos 57 anos. A viúva abriu mão da sua parte no negócio e os filhos assumiram a joalheria. Iniciava uma nova fase da história da Casa Leão, que continua ainda hoje nos Jardins[1].

Interpretação da Foto Revelada da Família Sayeg por Genny Abdelmalack, colaboradora do Museu

A foto do casamento apresenta a noiva com um vestido de tafetá seda bordado com fios de ouro, moderno para os padrões daqueles tempos, pois era sem mangas, confeccionado de forma a aproveitar da melhor maneira possível o tecido. Vestido tubular, tecido plano simples[2], corte reto e solto, seguindo o urdume. O luxo veio depois, com os bordados feitos com pérolas e brilhantes, que cintilavam nas mangas e em todo véu, em volta da cabeça, tornando o traje incomum e especial.



A moda, na década de 1920, estava livre dos espartilhos e a silhueta se torna tubular. Na maquiagem, a tendência era o batom. A boca era carmim, em forma de coração. A maquiagem era forte nos olhos, as sobrancelhas, muitas vezes, eram tiradas e o risco pintado a lápis. A beleza da pele era ser bem branca.

O véu[3] era feito em tule (filó) de seda, no caso francês, ou de algodão, as principais matérias primas utilizadas na confecção dos véus. A grinalda faz com que a noiva se pareça com uma rainha, distinguindo-a dos convidados. Quanto maior a grinalda, maior era o símbolo de *status* e riqueza. A grinalda de Genny faz referência a uma coroa bizantina que como o chapéu, modelo *cloche*, era enterrada até os olhos, usada com os cabelos curtíssimos, *a la garçonne*, comum à época. As mãos cobertas pelo cetim das luvas brancas que seguravam o buquê delicadamente envolvido pelo, também, cetim de seda branco com acabamento em laço.



Inicialmente, o fraque foi usado pelos cavalheiros ingleses do século XIX como uma roupa elegante para montar a cavalo durante o dia, subiu de *status* e tornou-se um traje masculino usado para atender ao traje de cerimônia. Entretanto, a primeira peça de roupa a escurecer não foi a casaca e sim o *smoking*, as pessoas elegantes começaram a usar preto a noite, e ainda hoje continuam; preto relaciona-se com distinção.
O *smoking* normalmente é composto de: laço preto de seda ou gravata borboleta, camisa branca podendo ter a frente trabalhada, faixa de cetim (na cintura) ou colete, paletó preto com lapela acetinada, calças pretas às vezes com laterais no mesmo material da lapela, meias pretas e sapato clássico preto. Em ocasiões especiais, como no caso do casamento, Leão usou paletó, colete e calça de lã fina pretos *(smoking)*, camisa de colarinho elevado quebrado e gravata borboleta acompanhada de luvas e lenço no bolso do paletó igualmente brancos (fraque) e na lapela um broche de brilhantes.
Outro elemento para compor a análise da fotografia de época é que no início do século passado era comum que momentos importantes fossem eternizados pela fotografia e, posteriormente pela pintura[4]... Fazendo o registro que hoje trazem as lembranças do passado para um lugar

no presente de cada um que olhar estas imagens. Assim temos a fotografia do casal Sayeg em trajes de cerimônia e a pintura, ambas eternizando o momento.



Referências Imagens São Paulo:

- Grupo1

*Foto[1] Vista *Largo da Sé, confluência das ruas 15 de Novembro e Direita (*1912?) Guilherme Gaensly. Disponível em < http://spantiga.folha.com.br/foto_11.html > acesso em 20/11/2014.

*Foto[2] **Ladeira de Santa Ifigênia em 1927**. Col. Aurélio Becherini. Disponível em< http://topicos.estadao.com.br/fotos-sobre-aurelio > acesso em 20/11/2014.

*Foto[3] **Rua 25 de Março e Várzea do Carmo**, no trecho conhecido como Várzea de Santa Rosa. 1914. Disponível em < http://www.band.com.br/noticias/galeria/?id=1000003653 > acesso em 20/11/2014.

- Grupo2

*Foto[4] **R. Florêncio de Abreu 1914**. Disponível em < http://imperatrizleopoldinahabsburgo.blogspot.com.br/2008/10/so-paulo-antigo.html > acesso em 23/11/2014.

*Foto[5] **R. Dr.Miguel Couto, anos 50**. Disponível em < http://almanaque.folha.uol.com.br/doutor_miguel.htm> acesso em 23/11/2014.

*Foto[6] **Rua São Bento, 1911.** Disponível em < http://www.lojadoposter.com.br/pd-d3774-poster-sao-paulo-antiga-rua-sao-bento-1911.html?ct=699d8&p=1&s=1> acesso em 23/11/2014.

- Grupo3

*Foto[7] **"Aspectos do saque que, infelizmente, campeou em São Paulo"**. *Revista da Semana*, Número extraordinário, ago.1924, p.10. Acervo AHMWL/SMC. Disponível em < http://netleland.net/hsampa/epopeia1924/Epopeia1924.html > acesso em 23/11/2014

.*Foto[8] **Combate centro da cidade durante a rev. de 1924**. Disponível em < http://netleland.net/hsampa/epopeia1924/Epopeia1924.html > acesso em 23/11/2014.

*Foto[9] **Pessoas em fuga pelo centro da cidade a rev. de 1924**. Disponível em < http://saudadesampa.nafoto.net/photo20060719181821.html> acesso em 23/11/2014.

- Grupo4

Foto[10] **Trianon com vista para Av. Paulista 1916.** Disponível em < http://theurbanearth.wordpress.com/category/imagem-de-cidade/page/3/> acesso em 24/11/2014.

Foto[11] **Cartão Postal da Avenida Paulista em 1905.** Disponível em < http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/img/1900/av-paulista-1905_grande.jpg> acesso em 24/11/2014.

Referências Bibliográficas:

FERNANDES, Paula Porta S. (coord.) *Guia dos Documentos Históricos na Cidade de São Paulo 1554-1954*. NEPS, São Paulo: Hucitec, 1998.

HARVEY, John. *Homens de preto*. São Paulo: Unesp, 2001.

HAYE, Amy, de LaMendes,Valerie. *A Moda do Século XX*. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2009.

LAVER, James. *A roupa e a moda: uma história concisa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Notas:

*1 Para conhecer mais dessa história, acesse: http://symphonicnews.wordpress.com/2013/12/23/lydia-leao-sayeg-um-diamante-lapidado-com-carinho-capa-da-public-first-class-ed-22/

*2 **Foto 1-Detalhe vestido, tecido plano simples:** resultante do entrelaçamento de dois conjuntos de fios que se cruzam em ângulo reto. Os fios dispostos no sentido horizontal são chamados de fios de "trama" e os fios dispostos no sentido vertical de fios de "urdume".

Foto 2- Princesa Astrid da Suécia nos anos 20. Disponível em < http://www.noivacomclasse.com/2013/07/grande-gatsby-colecao-vestidos-de-noiva.html > acesso em 30/11/2014

Foto 3- Tafetá de seda Disponível em <http://www.gjtecidos.com.br > acesso em 28/11/2014

Foto 4- Casamento real na Inglaterra em 1922 de Edwina Ashley e com o lorde Louis Mountbatten, bisneto da rainha Vitória. O vestido da noiva era prateado, todo bordado de cristais e diamantes, feito pela casa Reville-Terry. Disponível em < http://amandicaindica.blogspot.com.br/2011/06/noiva-do-dia-edwina-ashley.html> acesso em 30/11/2014

*3 **Hijab**(véu)quer dizer, em árabe, "o que separa duas coisas". O véu da noiva significa separar-se da vida de solteira para entrar em uma nova vida entre outros significados como sendo uma referência à deusa Vesta (da honestidade), que, na mitologia greco-romana, era a protetora do lar. Disponível em < **http://www.casadinhos.com.br/significado-do-casamento.html**> acesso em 30/11/2014 Fotos-Disponíveis em <http://www.gjtecidos.com.br > acesso em 28/11/2014

*4Pintura do retrato de casamento. Disponível em< http://casaleao.com.br/casaleao/images/midias/Revista%20Holla.pdf >acesso em 03/12/2014

SHARE
0

4 RESPONSES
Comments4

Anna Maria Rahme 19/12/2014 às 8:00 Genny
Adorei! Parabéns por tudo: escolhas das fotos, desenvolvimento dos comentários e análise de época.
Beijo
Anna Rahme

Márcia Merlo 29/03/2015 às 13:38 Anna, grata por sua colaboração. Equipe MIMo

Chris 22/12/2014 às 21:26 Genny, parabéns pelo lindo trabalho, me emocionei muito!

Márcia Merlo 29/03/2015 às 13:37 Chris, agradecemos seus comentários. Continue acessando nosso museu. Equipe MIMo Responder

PROTOCOLO DE REGISTRO _Histórias Desveladas
Acervo de Imagens Fotográficas – MIMo

10

Título principal	**Um passeio na cidade, São Paulo de 1945.**
Data da postagem	--
Data vinculada no link	15/10/2014
Origem da(s) foto(s)	Foto do Álbum da Família Rahme
Depoente	Anna Maria Rahme
Relação afetiva/ familiar com a(s) foto(s)	filha do casal retratado/ criança que aparece na foto
Organização	--
Título do texto técnico	Interpretação de Anna Vörös – pesquisadora do MIMo Cena: Meus pais / ANNA MARIA RAHME, ano 1945
Autor(a) da análise	Anna Vörös
Vínculo com o MIMo	pesquisadora vinculada ao GP
Profissão	Designer
Descrição/título da cena:	Meus pais / ANNA MARIA RAHME, ano 1945
Palavras-chave	São Paulo - SP 1945 família pais Segunda Guerra Mundial imigrantes libaneses cidade moda feminina entre guerras terno vestido sapato casaco roupa infantil Europa
Número de fotos	1
Número de imagens de apoio	0
Número de textos	2
Número de comentários até a data do registro	3
Nome(s) do(s) arquivo(s) inserido(s) na história	foto-Anna-Maria-Rahme1-720x340.jpg foto-Anna-Maria-Rahme-217x300.jpg
Fonte	http://mimo.org.br/historias-desveladas/historia-desvelada-um-passeio-na-cidade-sao-paulo-de-1945/
Autor(a) registro	Anna
Data do registro	13/ago/2016
Hora do registro	10:10
Observações	Título que a depoente colocou para a história: **Agosto de 2012** **Meus pais**
Links associados às imagens da postagem	http://mimo.org.br/wp-content/uploads/2014/10/foto-Anna-Maria-Rahme.jpg

Referências citadas:

ANDRADE, Natalie Rodrigues Alves Ferreira de. **O design de moda e o desenvolvimento dos calçados femininos no polo de Franca – SP**. 2012. 212 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Design, Departamento de Programa de Pós-graduação Strictu Senso Doutorado e Mestrado em Design, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2012.
LAVER, James. **A roupa e a moda:** uma história concisa. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SIMÃO, Luisa de Almeida Magalhães. **O terno na contemporaneidade**: entre a tradição e o design de moda. 2012. 127 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Design, Departamento de Programa de Pós-graduação Strictu Senso Doutorado e Mestrado em Design, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2012.
VÖRÖS, Anna Lucia S.A. **Design e modos de vida:** uma escuta para conexões entre objetos e valores contemporâneos, 2012. 125 f. Dissertação (Mestrado) Curso de Design, Departamento de Programa de Pós-graduação Strictu Senso Doutorado e Mestrado em Design, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2012.

Um passeio na cidade, São Paulo de 1945.

by Márcia Merlo · 15/10/2014



Foto do Álbum da Família Rahme
Depoimento de Anna Maria Rahme

Agosto de 2012
Meus pais
Pelas ruas do Centro da Cidade de São Paulo, meus pais passeiam sua primeira filha. Era inverno de 1945 e eles, dois anos antes, corajosamente haviam se unido para iniciar a família da qual tanto se orgulhariam. Ele, imigrante libanês, apaixonou-se por ela, filha de libaneses radicados no Brasil, por meio de uma fotografia de formatura enviada aos parentes do Líbano. Tufi Habib Khoury Rahme confessava que isso motivou sua vinda ao Brasil e que o contato pessoal só fez aumentar a paixão por Florinda Abrão. Nesses anos, ele a seguiu quando se mudou para Curitiba, cursou Farmácia pela Universidade Federal e trabalhou e hospital infantil. De volta a São Paulo, após vários anos de insistência, ela capitulou e aceitou casar-se com aquele persistente comerciante da Rua 25 de Março. E, ainda antes do final da II Guerra Mundial, resolveram mudar o curso de suas vidas e dos seus dezessete descendentes, até os dias de hoje.

Interpretação de Anna Vörös – pesquisadora do MIMo
Cena: Meus pais / ANNA MARIA RAHME, ano 1945



A cena da fotografia, intitulada "Meus pais", acompanhada do texto escrito por uma das filhas do casal, chama fortemente a atenção para a relação entre o casal e sua primeira filha. A composição da fotografia também reforça esse conteúdo, por meio da posição em que cada pessoa se coloca: o homem – também marido e pai -, ao lado esquerdo do quadro compositivo, a mulher – mãe e esposa -, ao lado direito do quadro e, ambos, segurando a primeira filha pelas mãos, localizada no centro do enquadramento. O registro revela um momento familiar, em um passeio no centro da cidade, no qual podemos observar a alegria expressa claramente no sorriso dos pais e da filha. O sentimento também pode ser percebido no olhar sereno e orgulhoso dos pais, que seguram sua filha, dando-lhe apoio e segurança para seu caminhar nas calçadas da cidade. Os três olham diretamente para a câmera, e caminham em direção ao fotógrafo, de um modo que mistura uma postura relaxada com uma postura ereta, "direita", adequada para demonstrar que ali vem uma família, fazendo seu passeio de final de semana no centro da cidade – espaço estabelecido não só como local de trabalho, mas como lugar onde as pessoas circulam para passear, se encontrar, se divertir. Ao fundo, notam-se várias pessoas circulando.

E é a esse contexto do espaço urbano, coletivo, que podemos fazer a relação com as vestimentas dos três personagens da foto: o terno, o chapéu, a saia curta com blusa justa, a bolsa de mão, os sapatos e a roupa da menina. O homem veste terno de três peças (calça, camisa e paletó) com um colete de lã, um chapéu e sapato fechado. A mulher, saia, blusa, casaco (costume), sapato de salto e bolsa de mão. A menina, uma roupa com um modelo mais infantil, provavelmente feito de crochê, calça e um sapato. Todos estão com roupas de inverno, feitas com tecidos pesados, combinada entre si. Na fotografia, revelada em preto e branco, não temos dados sobre a cor das roupas, mas podemos verificar que o terno e a blusa de lã apresentam uma cor sóbria (talvez em um tom de cinza), bem como o costume preto da mãe, de um tecido pesado, provavelmente um veludo, com sapatos também escuros. A saia, a blusa e a roupa da menina, de um tom claro, tendendo ao creme, bege ou branco.

A indumentária da mulher revela uma porção de elementos que recupera as diferentes mudanças da moda no início do século XX, incluindo "o entre as guerras". O modelo da saia e da blusa revela desenhos típicos de roupas para se usar de dia, com linhas simples, cor clara, sem estampas, sem decotes. Os modelos revelam influências dos desenhos criados por Chanel, – que preconizava o conforto das peças e a simplicidade no desenho e no uso de elementos – além das modelagens feitas para mulheres trabalhadoras, entre outros aspectos de uma época perpassada por duas grandes guerras e pela crise econômica dos EUA. A saia na altura dos joelhos, solta ao longo das pernas e cinturada, usada com a blusa justa resgata o momento em que as saias começaram a ser encurtadas, ao longo das três primeiras décadas do século XX, chegando na altura dos joelhos. O Brasil, na época, seguia as tendências de moda europeias, especialmente as francesas e inglesas.

A moda feminina nas décadas de 1930 e 1940 apresentou características marcantes na Europa: em um contexto de guerra e a decorrente escassez de materiais e mão-de-obra, por exemplo, provocaram uma reação na moda, refletida em roupas com desenhos simples, com pouco tecido e adornos. Nota-se na imagem que o modelo de saia e blusa faz referência aos modelos europeus da época, sobrepostos por um modelo de costume típico das décadas de 1920 e 30, com pele na região dos ombros até a cintura, formando um detalhe. As joias e maquilagens simples também são um forte elemento desse momento. O cabelo preso junto a cabeça, com um cacho na nuca, também faz referência à variedade de penteados e cortes de cabelo que se revalorizam nessas décadas devido às menores possibilidades de adornos na vestimenta.

Seu sapato destaca-se devido à altura da saia, e nota-se que se trata de um sapato de salto médio, com abertura na frente tipo um modelo de *peep toe*. Cabe observar, devido à cena da imagem, que, a medida em que os passeios pela cidade foram se estabelecendo como um hábito, além das transformações nos meios de transporte, o design dos sapatos também se modificou, e os modelos fabricados prezavam pelo conforto e comodidade, tanto os modelos masculinos quanto os femininos (ANDRADE, 2012). No caso das mulheres, quando os vestidos e saias se tornaram mais curtas no começo do século XX e se fortaleceram como um padrão na década de 1940, os calçados passaram a ser mais vistos, ganhando visibilidade e status.

O terno consolidou-se como traje do homem moderno no século XX, sendo considerado como adequado às novas formas de trabalho e cômodo por facilitar os movimentos. Essas ideias resgatam as origens de criação do terno, dentro de um contexto da Revolução Francesa. Alguns elementos como a ideia de uniformização da imagem pública, por exemplo, revelam a ligação de valores como honestidade e sobriedade que foram relacionados ao terno, expressos na simplificação de seus elementos formais, conforme considera Simão (2012, p.24). A força da moda masculina nos anos 1920 tinha seu foco na Inglaterra.
Influenciada pela moda inglesa, a roupa masculina tornou-se mais sóbria. A essa simplicidade do vestuário pode ser também atribuída à necessidade de mudanças nas formas do vestir masculino, apropriadas às novas formas de trabalho. As atividades, agora realizadas nas fábricas, no comércio e no escritório, exigiam tal simplificação (SIMÃO, 2011, p.25).

O terno pode ser relacionado a diferentes atributos simbólicos, notadamente às ideias de erotismo e poder (SIMÃO, 2011, p.35). Podemos, por exemplo, relacionar o uso de um terno com características da personalidade e do comportamento do homem que o veste como seriedade, honestidade e elegância. De acordo com Castilho (2004, *apud* SIMÃO, 2012, p.28), os gestos também podem manifestar significados que, associados ao tipo de vestimenta, fazem parte da associação simbólica que podemos fazer da indumentária, nesse caso, das roupas que o casal veste e da roupa da criança. No caso do terno, o modo de se movimentar exige certa postura e um jeito elegante. Nessa fotografia, podemos perceber que o pai está sustentando uma pose ereta, mesmo que esteja sugerindo o movimento de seu caminhar.

Nesse vaivém do texto e dos personagens retratados, podemos recuperar alguns dados que remontam parte da história da moda e, assim como os da menina que trilhava seus primeiros passos no centro da cidade, a moda que viria no período pós-guerra apontaria novos passos em direção a novos padrões de produção e consumo. A partir de então, as indústrias de prêt-à-porter ganhariam cada vez mais força e a moda seguiria para rumos de uma era permeada por lógicas tais como a obsolescência, a sedução e a distinção, que corroboram o aparecimento e/ou fortalecimento de variáveis, a exemplo do estímulo ao consumo de massa e ao prazer das novidades (VÖRÖS, 2012, p.61).

Referências

ANDRADE, Natalie Rodrigues Alves Ferreira de. **O design de moda e o desenvolvimento dos calçados femininos no polo de Franca – SP**. 2012. 212 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Design, Departamento de Programa de Pós-graduação Strictu Senso Doutorado e Mestrado em Design, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://blogs.anhembi.br/ppgdesign/wp-content/uploads/dissertacoes/80.pdf>. Acesso em: 08 set. 2014.

LAVER, James. **A roupa e a moda:** uma história concisa. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SIMÃO, Luisa de Almeida Magalhães. **O terno na contemporaneidade**: entre a tradição e o design de moda. 2012. 127 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Design, Departamento de Programa de Pós-graduação Strictu Senso Doutorado e Mestrado em Design, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://blogs.anhembi.br/ppgdesign/wp-content/uploads/dissertacoes/76.pdf>. Acesso em: 08 set. 2014.

VÖRÖS, Anna Lucia S.A. **Design e modos de vida:** uma escuta para conexões entre objetos e

valores contemporâneos, 2012. 125 f. Dissertação (Mestrado) Curso de Design, Departamento de Programa de Pós-graduação Strictu Senso Doutorado e Mestrado em Design, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://blogs.anhembi.br/ppgdesign/wp-content/uploads/dissertacoes/70.pdf>. Acesso em: 08 set. 2014.

SHARE

0
0

/.sharrre-container

/.entry
/.post-inner
/.post

3 RESPONSES
Comments3



Anna Maria Rahme 19/12/2014 às 7:48 Ana
Agradeço o carinho no tratamento do assunto e a seriedade da análise realizada sobre pessoas, cena e trajes da foto que guardo com carinho.
Abraço
Anna Rahme



Anna Vörös 20/01/2015 às 22:18 Querida chará,
Muito obrigada pelo seu comentário! Para mim foi desafiador revelar essa história de maneira séria e sensível. Um grande abraço =)



Márcia Merlo 29/03/2015 às 13:41 Annas, queridas colaboradoras, a paixão é o que move o nosso Museu. Grata. Márcia Merlo Responder

PROTOCOLO DE REGISTRO _Histórias Desveladas
Acervo de Imagens Fotográficas – MIMo

11

Título principal	**Um passeio entre o sagrado e o profano com a Família Brandão**
Data da postagem	--
Data vinculada no link	15/11/2014
Origem da foto	Fotos do Álbum da Família Brandão
Depoente	Maria Imaculada Brandão e Célio Andrade Brandão
Relação afetiva/ familiar com a(s) foto(s)	Familiares
Organização	Romário Brandão, pesquisador do MIMo.
Título do texto técnico	Família Brandão, entre o sagrado e o profano.
Autor(a) da análise	Genny Abdelmalack – colaboradora do MIMo.
Vínculo com o MIMo	Colaboradora
Profissão	Historiadora
Descrição/título da cena:	
Palavras-chave	viagem peregrinação Aparecida do Norte - SP fotografia acesso a fotografia devoção tradição roupa especial para ritual (mineiros de Bom Repouso - MG) cultura popular / sagrado e profano registro da passagem pelo santuário promessa anos 1970, 1980 traje traje masculino: calça, terno, etc nas épocas retratadas trajes femininos: (idem) tradição católica
Número de fotos	07
Número de imagens de apoio	0
Número de textos	2
Número de comentários até a data do registro	0
Nome(s) do(s) arquivo(s) inseridos na história	Mosaico3-f-701-720x340.jpg
Fonte	http://mimo.org.br/historias-desveladas/um-passeio-entre-o-sagrado-e-o-profano-com-a-familia-brandao/
Autor(a) registro	Anna
Data do registro	13/ago/2016
Hora do registro	10:15
Observações	as fotos estão justapostas como num mosaico
Link associados à(s) imagem(ns) da história	---

Referências citadas:

HAYE, Amy, de LaMendes, Valerie. **A Moda do Século XX.** São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.
LAVER, James. **A roupa e a moda:** uma história concisa. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
SILVA, Armando. **Álbum de Família.** São Paulo: Edições Sesc SP – Editora Senac, 2008.

Um passeio entre o sagrado e o profano com a Família Brandão

by Márcia Merlo · 15/11/2014



Fotos do Álbum da Família Brandão
Por: Maria Imaculada Brandão e Célio Andrade Brandão
Organização: Romário Brandão, pesquisador do MIMo.

Tendo em vista a tradição e a cultura católicas na interiorana cidade mineira de Bom Repouso, os primeiros moradores embalados pelo fervor da fé e devoção começaram a fazer romarias ao Santuário Nacional de Nossa Senhora Aparecida, na cidade de Aparecia, no estado de São Paulo. Em uma busca do sagrado e milagroso, pediam por graças especiais, cumpriam promessas e agradeciam favores recebidos.

Pespontadas de memórias religiosas, as peregrinações revelam a história de um lugar, de um povo, de uma família. Na cidade de Bom Repouso não havia fotógrafos, já que antigamente era mesmo muito difícil fotografar, assim como ser fotografado, ainda mais nos lugares pequenos e afastados dos grandes centros urbanos. O local o qual se tiravam fotografias era justamente na cidade de Aparecida. Lá se manifestava a religiosidade por meio da devoção, romarias e peregrinações. A memória revelada nas fotografias carregam o sagrado e o profano revestidos de sacralidade, pois ao irem para o Templo de Aparecida do Norte, os fiéis, vestiam suas melhores roupas, para serem fotografados.

Na fotografia 1 (um), mostra-se a chegada à Aparecida, em 1976, de uma peregrinação que durava em média 5 dias. A caminhada ao sagrado era organizada pelos romeiros Atílio da Silva Brandão, Hinton Amaral e Antônio Almeida e participavam grande parte dos homens da cidade de Bom Repouso, peregrinações como esta acontecem até hoje religiosamente todos os anos partindo desta cidade. A fotografia 2 (dois) também apresenta à chegada dos peregrinos Alcino Matias, Célio Andrade Brandão, Lázaro Brandão e José Aparecido Brandão em 1974. Já na 03 (três), em foto de 1946, estão Cacilda Crispim Brandão e sua mãe Maria Conceição Andrade, a primeira com seu melhor e mais novo vestido branco, costurado por ela mesma para ser fotografada, com os pés descalços pois pagava uma promessa feita para se recuperar de uma febre amarela; a segunda trajada totalmente de preto, que é uma tradição das mulheres participantes do Apostolado da Oração, um movimento da igreja Católica, e, também, por isso carrega no peito a faixa vermelha com o Sagrado Coração de Jesus. A última fotografia de 1980, traz parte da família Brandão em foto tradicional que é tirada, ainda hoje, apesar das facilidades da fotografia digital contemporânea, em todas as visitas feitas a Aparecida.

Família Brandão, *entre o sagrado e o profano***.**

Interpretação de Genny Abdelmalack – colaboradora do MIMo.

O sagrado e o profano são parte da Cultura Popular Brasileira; assim como participar de romarias e ou de peregrinações ao Santuário Nacional de Nossa Senhora Aparecida, na cidade de Aparecida, Vale do Paraíba-SP.

Para além da fé, a visita ao santuário era (e ainda é) um evento familiar em que as pessoas têm a motivação da religiosidade para se agruparem, fazerem o registro (imagem fotográfica) da família reunida e por guardarem nessas imagens lembranças e valores que são decorrentes dos seus hábitos, suas crenças, maneiras de ser e de viver.

– Quem vai a um encontro, uma reunião se veste como?
– Se veste para sair de casa, se traja "de acordo", usa as suas melhores roupas, afinal!

O passado e o presente se juntam quando as fotos são desveladas por pessoas que direta ou indiretamente se relacionam com os fatos e acrescentam suas memórias, suas recordações. Estas imagens no Santuário, além de retratarem as pessoas em seus momentos solenes, trazem a sua figuração. Isto é, a pose e o traje que vão deixar suas marcas, vão fazer a representação de como se vestia à época, colocando cada uma destas pessoas em sintonia com todas outras da sua comunidade, do seu credo ou do seu tempo.
Na foto 1, a da chegada ao Santuário pelo grupo masculino da família Brandão e amigos da cidade de Bom Repouso-MG, cada cavalheiro se traja formalmente, dentro do que podemos chamar de trajes de passeio. Definir a moda dos anos 70 é algo difícil de ser feito. Usou-se de tudo, surgiu uma série de tendências como calças de boca de sino (foto 2) e ou afuniladas (foto 1). No caso do terno (foto 1- figura 1), podemos ver um jovem com o visual da época, a roupa como a própria pele, artifício que se cola ao corpo, citação do movimento pop-rock. Mas, ao mesmo tempo, percebemos referências relativas ao movimento "hippie", saco-mochila com símbolo da paz.

O casaco de tecido, malha com decote em V, *suéter* ou cardigã, o blazer, a jaqueta de couro marcaram presença nos anos 70, assim como as camisas com golas enormes e pontudas, como pode ser observado na foto 1 – figuras 2 e 3.

A foto 2 apresenta mais descontração no vestuário: a calça de cós alto, camisa aberta e ou gola V, blusa de *tricot* ou camiseta de malha com acabamento, no decote e na manga, colorido. Os aspectos multicoloridos da época abusam do xadrez e a bolsa passa a ter alça longa, bolsa carteiro, além das sacolas e maletas como as pastas executivas (foto 1).

No campo tornam-se acessórios de vestimenta e proteção: o cinto e o chapéu masculino são indispensáveis no cotidiano; o último inclusive como forma de "impor" respeito e formalidade. Esses acessórios começam a ser acompanhados do boné, antes usado praticamente no mundo esportivo. Nos pés, vê- se todos os tipos de calçados: sapato, botina, bota, sandália, ou até os pés descalços (foto 2). Os pés descalços era um hábito comum entre os mais simples, pés no chão. Seja pelo conforto, pela falta de condição de possuir um calçado ou mesmo, para agradecer uma graça concedida, revelando humildade perante o sagrado.

Na foto 3 a imagem da mãe e filha registra o momento da manifestação da fé, por cumprirem o dever de "pagar" a promessa, colocando mais uma vez em evidência a relação do sagrado e do profano, estes, por sua vez, evidentes no vestuário de ambas como um contraponto. A mãe de vestido sóbrio, em sinal de modéstia e dignidade como devia ser as roupas da mulher católica que pertence ao Apostolado da Oração[1] e que possuíssem devoção especial ao Sagrado Coração de Jesus. Desse modo, o vestido *chemisier*, a blusa com pala e frente franzida, devote V e mangas compridas, saia corte *evasê* no cumprimento recomendável para a modéstia, que seria um palmo abaixo dos joelhos[2], meias grossas e opacas revelavam o traje apropriado para a ocasião.

Nos anos 40, em decorrência da Segunda Guerra Mundial, a silhueta feminina no geral era pautada estilo militar, com roupas de ombros largos e sapatos pesados; esses fechados com saltos grossos, alguns com uma pequena abertura na frente.

Na indumentária religiosa católica, além do traje preto, a fita vermelha larga é concedida aos mais antigos, aos zeladores e é um símbolo que significa a pertencimento ao Apostolado da Oração, cujo dever é oração, trabalho com caridade, humildade e a mansidão. Ainda, nessa posição os membros do grupo têm a função de zelar por essa devoção e difundi-la, por intermédio de suas palavras e atitudes.

Já o vestido branco (foto 3) da jovem, casta e cumpridora da promessa pela crença de que sua recuperação teve a intercessão de Nossa Senhora Aparecida, é um elegante traje de passeio, digno de um evento à altura da graça recebida e de uma situação que requer uma roupa *chic,* isto é, bem feita, fina e na moda. A mulher do pós-guerra ainda carregava a simplicidade, que lhe foi imposta pelas circunstâncias. O vestido como outros tantos de sua época tinha os ombros acolchoados angulosos, a cintura era marcada com uma faixa de tecido, a saia eram a altura dos joelhos (essa um pouco abaixo), franzidas; mas, podia ser com pregas finas, sempre com pouco volume. O *decote* V, fenda chanfrada, com gola laço lateral, dando uma aparência assimétrica, fica por conta da criação da moça que, confeccionou seu próprio vestido como era habitual naquele tempo.

Os anos 70 trouxeram um visual unissex, em meados da década as linhas da moda masculina começam a mudar, as calças vão ficando menos justas, as bocas de sino caem, isto é, as linhas vão sendo suavizadas como vemos na foto 4. No feminino, a descontração da calça e blusa ou o *tailleur* e o terninho, peças clássicas no guarda roupa, deixam a mulher arrumada ou bem vestida. No vestuário infantil, conjunto de malha ou *tricot* e as citações: dos seriados de TV (chapéu de xerife), da moda esportiva, (três listras da marca Adidas), o tênis nos pés. No caso, os modelos Bamba Basquete e Conga, da marca Alpargatas, foram os mais vendidos durante os anos de 1970-80[3].

Os cenários das imagens situam e pontuam a importância do local da visita – o Santuário Nacional de Nossa Senhora Aparecida -, devido à devoção e ao sentido do registro. A foto, portanto, tem o significado de documentar os rituais que reproduzem as circunstâncias marcadas pelas diferenças e a representação das pessoas e das famílias, numa viagem sem volta, que, no entanto, se repete continuamente, ano após ano.

A foto 1 traz a imponência e grandiosidade do local; a foto 2, na entrada confirma que os peregrinos estão próximos de realizar seus intentos – a visita; na foto 3, em uma área interna do templo: a arquitetura, a pintura mural, os ornamentos decorativos confirmam a passagem; e na foto 4, a pintura mural mostra a santa entre eles, a família reunida recebe a benção da padroeira.

A última fotografia (foto 4), como outras tantas da família Brandão e de outras famílias, registra uma pose clássica, aquela guardada nos álbuns ou coleções, verdadeiros arquivos da história cotidiana. Imagem que se reserva para ser vista, revista, mostrada ou lembrada... Ela que apresenta um relato, ao mesmo tempo: impressão (momento que a foto foi feita) e arquivo (pose da família), ao futuro observador. Sendo assim, a foto não tem apenas significado em si, o seu "sentido" está aberto às futuras e imprevisíveis maneiras de observar.

Referências Bibliográficas:

HAYE, Amy, de LaMendes, Valerie. *A Moda do Século XX*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.
LAVER, James. *A roupa e a moda: uma história concisa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
SILVA, Armando. *Álbum de Família*. São Paulo: Edições Sesc SP – Editora Senac, 2008.

Notas

[1]Apostolado da Oração – Disponível em<http://www.paroquianossasenhoradocarmo.com/jornal/201009apostolado.htm>acesso em: 01/11/2014.
[2] Blog"Teus Vestidos"- Disponível em<http://teusvestidos.wordpress.com/2011/06/28/a-moda-nos-anos-40-principais-tracos-e-caracteristicas>acesso em: 31/10/2014.
[3] Site Alpargatas"- Disponível em< http://ri.alpargatas.com.br/alpargatas/historico/index.asp>acesso em: 30/10/2014.

PROTOCOLO DE REGISTRO _Histórias Desveladas
Acervo de Imagens Fotográficas – MIMo

12

Título principal	**UM VESTIDO PARA TRÊS**
Data da postagem	---
Data vinculada no link	17/01/2015
Origem da(s) foto(s)	Fotos do Álbum da Família Santos – Maringá, PR.
Depoente	Judith Cabeza dos Santos
Relação afetiva/ familiar com a(s) foto(s)	mãe das meninas / crianças
Organização	Valéria Tessari (filha da depoente)
Título do texto técnico	--
Autor(a) da análise	Valéria Tessari
Vínculo com o MIMo	pesquisadora do MIMo
Profissão	designer de Moda
Descrição/título da cena:	--
Palavras-chave	vestido roupa infantil irmãs vestido passou para as três irmãs / herança feito em casa mãe e costureira Maringá - PR memória afetiva trajetória objeto anos 1970
Número de fotos	06
Número de imagens de apoio	0
Número de textos	1
Número de comentários até a data do registro	7
Nome(s) do(s) arquivo(s) inseridos na história	Família-Santos.1-720x340.jpg Família-Santos.1-206x300.jpg familia-Santos.2-219x300.jpg familiaSantos.3-220x300.jpg familiaSantos.4-270x300.jpg familiaSantos.5-225x300.jpg familiaSantos.6-300x217.jpg
Fonte	http://mimo.org.br/historias-desveladas/um-vestido-para-tres/
Autor(a) registro	Anna
Data do registro	13/ago/2016
Hora do registro	10:20
Observações	

Links associados às imagens da postagem	http://mimo.org.br/wp-content/uploads/2015/01/Fam%C3%ADlia-Santos.1.jpg http://mimo.org.br/wp-content/uploads/2015/01/familia-Santos.2.jpg http://mimo.org.br/wp-content/uploads/2015/01/familiaSantos.3.jpg http://mimo.org.br/wp-content/uploads/2015/01/familiaSantos.4.jpg http://mimo.org.br/wp-content/uploads/2015/01/familiaSantos.5.jpg http://mimo.org.br/wp-content/uploads/2015/01/familiaSantos.6.jpg

Referências citadas:

STALLYBRASS, Peter. A vida social das coisas: roupas, memória, dor. In: **O casaco de Marx:** roupas, memória, dor. Coleção Mimo. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

UM VESTIDO PARA TRÊS

by Márcia Merlo · 17/01/2015





O vestido em Silvana (1974), Valéria (1979) e Lilian (1980), Maringá-PR. Fonte: acervo da família.

Fotos do Álbum da Família Santos – Maringá, PR.

Organização e interpretação de Valéria Tessari – pesquisadora do MIMo.

Nas fotografias de infância das três irmãs – Silvana, Valéria e Lilian – o vestido xadrez com detalhes vermelhos é a única peça de roupa que se repete. Num primeiro olhar é um vestido comum, mas nas memórias construídas por meio das fotografias guardadas, a peça alcançou uma condição especial: ela se tornou o vestido que as três usaram. Por este motivo, a peça instigou uma pequena investigação, que começou com a pergunta: "Por que este vestido?" Além das fotografias, a mãe das meninas foi fonte de informações para a escrita desta pequena história.

Era a década de 1970, em Maringá, Noroeste do Paraná, Brasil. A família vivia no bairro do Mandacaru. A mãe Judith Cabeza dos Santos cuidava das filhas e da casa, o pai Nadício Faria dos Santos (em memória) era bancário.

Ao contrário do que era o costume da maior parte das mães na época, o vestido que aparece nas fotos foi comprado pronto para Silvana, a filha mais velha, em 1974 em Maringá. Não havia muitas roupas infantis prontas para serem compradas. A maior parte das roupas para crianças ainda era feita em tecido plano e vendida em butiques caras, ou então confeccionadas por costureiras que tiravam os modelos de revistas como Fatos e Fotos, o Cruzeiro e Manchete. Mesmo o uso do material desta peça, um tipo de malha sintética, não era muito comum. Ao menos naquela região, as roupas de malha da época eram pijamas ou roupinhas muito simples. Em parte, isto explica a guarda carinhosa do vestido em malha comprado pronto para as irmãs mais novas.

As mães precisavam ser criativas para vestir filhas e filhos conforme desejavam. Ainda na década de 1960, quando Judith tinha aproximadamente 15 anos, ela morava com a família de Dona Élida em Itambé-PR para poder estudar, já que a sua família morava em um sítio distante da cidade. Por vezes, Seu Armando – marido de Dona Élida – tinha negócios a resolver em Maringá, e levava com ele a esposa, a filha Maria Lúcia e Judith. As três passeavam pela cidade e Dona Élida – costureira fina – aproveitava para pesquisar modelos de vestidos nas vitrines. Sua estratégia era passar em frente às lojas preferidas, como "A queridinha", com as duas meninas. Ao passar indicava à Judith o modelo que desejava copiar e seguia adiante. As meninas voltavam e, enquanto Judith brincava com Maria Lúcia em frente à loja, desenhava o modelo em um caderno. Assim, Dona Élida mantinha sua filha na moda!
Quando se tornou mãe, Judith fazia alguns vestidos para suas filhas. Costurar ainda era uma prática comum entre as mães. Estes são alguns dos modelos feitos por ela:





Vestidos confeccionados por Judith para as filhas. Primeira fotografia acima: o da esquerda e o do centro. Segunda fotografia: o vestido da esquerda. Terceira fotografia: ambos os vestidos. Fonte: acervo da família.

Voltando ao objeto deste texto, depois de vestir as três irmãs, o vestido xadrez com detalhes vermelhos foi doado a outra criança. Não foi possível saber ao certo para quem, e por isso não sabemos a continuidade da sua história.

A narrativa desta história faz lembrar Peter Stallybrass (2012) contando sobre a jaqueta que herdou de um amigo que falecera. Ao receber e usar a peça, Stallybrass pôde perceber que a ideia de que as roupas são apenas efêmeras é um engano. O autor argumenta que por vezes "os corpos vêm e vão; as roupas que receberam esses corpos sobrevivem. Elas circulam através de lojas de roupas usadas, de brechós e bazares de caridade. Ou são passadas de pai para filho, de irmã para irmã, de irmão para irmão, de amante para amante, de amigo para amigo" (STALLYBRASS, 2012, p.11).

Histórias como estas permitem pensar as roupas não como modas passageiras e descartáveis. Talvez o vestido xadrez tenha servido ainda a várias outras crianças, talvez não. De qualquer maneira, vale conhecer uma parte de sua trajetória e aprender um pouco mais sobre roupas, moda, costumes e sobre como as pessoas constroem cotidianamente suas histórias e sensibilidades por meio dos objetos.

Referência:

STALLYBRASS, Peter. A vida social das coisas: roupas, memória, dor. In: *O casaco de Marx:* roupas, memória, dor. Coleção Mimo. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

SHARE
0
0
/.sharrre-container
/.entry
/.post-inner
/.post

7 RESPONSES
Comments7



Rita Prado 17/01/2015 às 15:49 Emocionante



Márcia Merlo 29/03/2015 às 13:33 Cara Rita, agradecemos seu comentário. Continue acompanhando nossas histórias desveladas. Equipe MIMo



Anna Vörös 20/01/2015 às 22:16 Lindo! Que sensível esse texto! Adorei =) Responder



Márcia Merlo 29/03/2015 às 13:34 Cara Anna Voros, agradecemos sua inestimável colaboração. Equipe MIMo



Elaine 22/02/2015 às 23:28 Eu e minhas 4 irmãs também herdamos muitas roupas de parentes. Tínhamos uma prima adulta que vinha do Rio de Janeiro, imagina que glamour!!, e nos trazia as roupas que não queria mais. Também fazíamos peças de crianças das roupas de adultos. Algumas roupas serviam para meninos e meninas da família. Muito gostoso isto!!!!!!



Márcia Merlo 16/08/2015 às 9:20 Elaine, bom dia, colabore conosco enviando sua foto e história com as roupas. Assim, poderemos levar sua experiência a outros visitantes. Agradecemos. Abraços, Direção do MIMo



Márcia Merlo 29/03/2015 às 13:35 Cara Elaine, colabore com o MIMo revelando essas fotos. Adoraremos receber as histórias de sua família. Grata. Equipe MIMo.

PROTOCOLO DE REGISTRO _Histórias Desveladas
Acervo de Imagens Fotográficas - MIMo

13

Título principal	**Congas vermelhos**
Data da postagem	--
Data vinculada no link	15/02/2015
Origem da(s) foto(s)	Fotos do Álbum da Família Simão
Depoente	Andrea Simão
Relação afetiva/ familiar com a(s) foto(s)	a menina retratada
Organização	Natalie R.A. Ferreira de Andrade
Título do texto técnico	O popular conga
Autor(a) da análise	Natalie R.A. Ferreira de Andrade
Vínculo com o MIMo	pesquisadora do MIMo
Profissão	designer de moda / professora (especialista em calçados)
Descrição/título da cena:	---
Palavras-chave	conga uniforme escolar (formatura da escola) zona rural mineira Rio Grande de Passos - MG 1981 calçado esportivo Alpargatas S.A. - SP análise técnica do calçado
Número de fotos	3
Número de imagens de apoio	0
Número de textos	2
Número de comentários até a data do registro	0
Nome(s) do(s) arquivo(s) inseridos na história	Fotos-Andrea-0014-e1424034623389-720x340.jpg Fotos-Andrea-001-221x300.jpg Fotos-Andrea-0014-e1424034623389-300x234.jpg menina-de-conga-vermelho1-197x300.jpg
Fonte	http://mimo.org.br/historias-desveladas/congas-vermelhos/
Autor(a) registro	Anna
Data do registro	13/ago/2016
Hora do registro	10:25
Observações	
Links associados à(s) imagem(ns) da história	http://mimo.org.br/wp-content/uploads/2015/02/Fotos-Andrea-001.jpg http://mimo.org.br/wp-content/uploads/2015/02/Fotos-Andrea-0014.jpg http://mimo.org.br/wp-content/uploads/2015/02/menina-de-conga-vermelho1.jpg

Referências citadas:
MOTTA, Eduardo. **O calçado e a moda no Brasil:** um olhar histórico. Novo Hamburgo: Assintecal, 2004.

Congas vermelhos

by Márcia Merlo · 15/02/2015



Fotos do Álbum da Família Simão.
Cedente: Andrea Simão
Organização: Natalie R.A. Ferreira de Andrade, pesquisadora do MIMo.



Legenda da foto: Andrea Simão em formatura do pré-escolar (1981), Passos-MG. Fonte: acervo de Andrea Simão.

A foto de Andrea (estilista e proprietária de marca de lingeries) usando uniforme e um par de congas vermelhas, retrata sua formatura do pré-escolar (E. E. Francisco Avelino Maia, que já não existe mais), aos 6 anos, em dezembro de 1981 na Zona Rural da Usina Rio Grande de Passos-MG.
"A mulher (na foto, ao lado de Andrea), era a madrinha de Formatura, Tia Rosário Damasceno, irmã da professora".

Ela conta que a roupa era o uniforme da escola, confeccionada em tricoline[1], composta por três peças: "(…) blusa branca de botões, a jardineira de saia, e um short da mesma estampa da saia.
Tudo bem comportadinho".



Fotos da turma de Andrea, na escola rural. Fonte: acervo de Andrea Simão.



Andrea Simão vestindo o uniforme escolar e calçando congas vermelhos. Fonte: acervo de Andrea Simão.

Sobre as congas vermelhas Andrea diz que sua mãe "sempre comprava o conga, conhecido por conguinha, por ser mais usado e mais barato. Era um calçado popular e resistente. E, ainda, tinha as opções de cores, como o vermelho", usado na foto. Para Andrea, "a Conga era tão popular como o Bombril!". A estilista também declara que gostava de usar pois era fácil de calçar: "Eu morava na zona rural, portanto, tinha que ser um calçado fechado, para não sujar os pés".
[1] Tecido plano de fibra de algodão.

O popular conga

Interpretação de Natalie R.A. Ferreira de Andrade, pesquisadora do MIMo.

É interessante analisarmos o artefato calçado (e suas características) por meio de registros fotográficos, para refletirmos sobre seus significados sociais, culturais, simbólicos e subjetivos ao longo do tempo.

Os calçados, além de basicamente protegerem nossos pés no ato de caminhar, possuem diversos significados e refletem desejos dos seus usuários.

Os modelos de calçados esportivos fazem parte do cotidiano do homem desde o início do século XX quando criaram o solado de borracha. Por este motivo, os tênis são considerados o calçado do século XX.

No Brasil, desde meados da década de 1960 e 1970, as escolas só permitiam o uso de tênis. Foi nesse período em que se popularizou o modelo de tênis Conga, um modelo de formas simples composto de um cabedal[1] de lona[2] e solado de borracha.

O modelo foi lançado no final da década de 1950 pela indústria Alpargatas S.A, de São Paulo e foi amplamente adotado nas escolas do país até o início dos anos 90, quando a Alpargatas encerrou sua produção. Segundo Motta (2004), o artigo era de baixo custo e foi associado a juventude e descontração.

Podemos observar que o modelo foi utilizado pela maioria das crianças da época, como Andrea, por ser um calçado acessível, prático e popular nas escolas brasileiras.

Notas

[1] Parte superior do calçado.
[2] Tecido de fibra natural (algodão) com trama de sarja (diagonal), muito popular na fabricação de calçados, principalmente em modelos para o verão.

Referências

MOTTA, Eduardo. O calçado e a moda no Brasil: um olhar histórico. Novo Hamburgo: Assintecal, 2004.

PROTOCOLO DE REGISTRO _Histórias Desveladas
Acervo de Imagens Fotográficas – MIMo

14

Título principal	**A minissaia como rebeldia e o casamento como libertário**
Data da postagem	--
Data vinculada no link	23/07/2015
Origem da foto	Foto cedida e revelada por Zenilde da Silva e Amanda Weiss
Depoente	Zenilde da Silva e Amanda Weiss
Relação afetiva/ familiar com a(s) foto(s)	noiva retratada e neta da retratada
Organização	---
Título do texto técnico	Interpretação de Genny Abdelmalack – colaboradora do MIMo
Autor(a) da análise	Genny Abdelmalack
Vínculo com o MIMo	sim / colaboradora
Profissão	historiadora de moda
Descrição/título da cena:	---
Palavras-chave	vestido de noiva minissaia casamento liberdade Alagoinhas - BA rebeldia anos 1960 história da minissaia juventude mentalidade movimento hippie
Número de fotos	04
Número de imagens de apoio	9
Número de textos	2
Número de comentários até a data do registro	0
Nome(s) do(s) arquivo(s) inseridos na história	foto_abetura_Zenilde-300x226.jpg foto-1_site_Zenilde-300x146.jpg foto-3_site_Zenilde-300x209.jpg foto-4_foto-Zenilde-300x226.jpg foto_casamento_Zenilde-300x191.jpg
Fonte	http://mimo.org.br/historias-desveladas/a-minissaia-como-rebeldia-e-o-casamento-como-libertario/
Autor(a) registro	Anna
Data do registro	13/ago/2016
Hora do registro	10:30
Observações	No cabeçalho da história as fotos ficam em looping, junto com as outras imagens de apoio

Links associados à(s) imagem(ns) da história	http://mimo.org.br/wp-content/uploads/2015/07/foto_abetura_Zenilde.jpg http://mimo.org.br/wp-content/uploads/2015/07/foto-3_site_Zenilde.jpg http://mimo.org.br/wp-content/uploads/2015/07/foto-4_foto-Zenilde.jpg http://mimo.org.br/wp-content/uploads/2015/07/foto_casamento_Zenilde.jpg

Referências citadas:
BOUCHER, François. **História do vestuário no Ocidente**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
CARMO, Paulo Sérgio do. **Culturas da Rebeldia – A juventude em questão.** São Paulo: Senac, 2001.
MENDES, Valerie, HAYE, Amy de la. **A moda do século XX**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

A minissaia como rebeldia e o casamento como libertário

by Márcia Merlo · 23/07/2015



Foto cedida e revelada por Zenilde da Silva e Amanda Weiss

Zenilde Silva Souza, uma pessoa certinha, bondosa e altruísta. Quem diria que foi ela que quase revolucionou o mundo da moda?? Casou-se em 1969 em Alagoinhas no interior da Bahia, usando uma minissaia em uma Igreja. O vestido foi reaproveitado de sua irmã mais velha. O único dia em que ela, uma pessoa tão certinha foi livre. O pai não a acompanhou na Igreja, devido ao seu vestido. Ela sempre quis usar minissaia, porém o pai nunca havia deixado. Então, no dia do seu casamento, a certinha, santinha, virou a rebelde teimosa, ao menos em um dia da sua vida.
Sua neta Amanda Weiss pergunta: "– O que você sentiu no seu casamento?"
A avó responde: "– O que todo mundo sente: alegria."
Vó: "– Por que você casou de minissaia?
Dona Zenilde responde: "– Porque sou rebelde.
Amanda insiste: "– Você casaria de novo de minissaia? A avó responde: "– Sim, casaria, recasaria e rerecasaria."
A neta: "– O que seu pai achou disso?"
A avó: "– Não sei, mas eu estava casada, estava livre."

Interpretação de Genny Abdelmalack – colaboradora do MIMo

Os anos 60 foi um período de grande ebulição cultural e a palavra de ordem era liberdade. As

marcas foram: explosão da juventude e uma moda que deixa de seguir um único padrão para se vestir e torna-se comportamental. Contudo, o destaque foi a minissaia – tendência que veio das ruas.

Uma polêmica, porém, se instaura em sua origem: "de quem foi a criação desta peça revolucionária?" Foi da inglesa Mary Quant ou do francês André Courrèges? Alguns ainda dão crédito a Helen Rose, que fez algumas saias para a atriz Anne Francis em 1956, para o filme Forbidden Planet. O certo é que a minissaia revolucionou os padrões de vestuário feminino e se mantém ainda hoje no guarda roupa de muitas mulheres, independentemente da idade da sua portadora.



Foto1



Foto2

A minissaia, por definição, deveria ficar 20 cm acima do joelho e desafiou os padrões da época. Foi bastante contestada mundialmente pelos mais variados setores da sociedade, por ser considerada demasiado ousada, ao mesmo tempo em que foi propulsora dos movimentos de libertação da mulher. Apesar da confusão gerada, a juventude se identifica com a minissaia, refletindo a turbulência do seu tempo. Quando a moda era não seguir a moda, a "mini" emplacou, reforçando a ideia de liberdade da juventude da época.



Foto3

Os sapatos mais comuns eram os baixos com bico quadrado. Alguns traziam fivelas, pespontos como adorno, com tira(s) para fechamento no alto do peito do pé, fechado ou aberto atrás. A moda masculina, no início da década, foi influenciada pelos *The Beatles,* especialmente paletó cintado, a silhueta era mais ajustada ao corpo. As mudanças no vestuário incluiram a *lingerie* com o uso

da meia-calça.

A partir do pós-guerra, e da descoberta do até então inexplorado mercado, é que perceberemos cultura e estética voltados aos jovens. Também vale lembrar que se vivia uma prosperidade financeira, em um clima de euforia consumista. Conscientes desse novo mercado consumidor e de sua voracidade foram criados produtos específicos para os jovens, que passaram a ter uma moda própria. A música e o cinema nortearam o consumo das novas tendências. No final dos anos 60 iniciou-se o fenômeno hippie, que vai na contra mão de tudo isso, sem abrir mão da liberdade, em todos os sentidos.



Foto4 O casamento emblemático dos anos 60, John Lennon e Yoko Ono em 1969.



Ao olhar as imagens do casamento de Zenilde Silva Souza, podemos ver como os valores do tempo impregnavam a mentalidade dos jovens da sua época. Para além da inserção social, percebe-se um comportamento ajustado às novas maneiras de ver o mundo, de se posicionar diante da vida. É o que podemos observar em Zenilde ao optar, em seu casamento, pelo uso da minissaia e do véu preso por uma faixa, fazendo referência ao movimento hippie. Também a noiva, ao relembrar o seu casamento à neta, afirma a sua busca por liberdade.

Casar era estabelecer novos vínculos de amor, apoiados na liberdade que só seriam possíveis dentro da perspectiva de não estar mais sob a responsabilidade do pai e seguir uma nova vida com o marido... Algumas conseguiram ser livres ao lado dos seus companheiros, outras nem tanto. Mas, não se pode negar que se tratam de mudanças profundas que têm sua irradiação esbarrando em nós ainda hoje, graças a Zenilde e outras mulheres de seu tempo.

Referências das imagens:

Foto1

[1] **Mini-saia na Carnaby Street, Londres, 1967**. Disponível em: < http://free-stock-illustration.com/carnaby+street+look >Acesso em 11 de abril de 2015

[2] **Helen Rose cria a minissaia, na imagem a atriz Anne Francis, cena do filme Forbidden Planet(1956).** Disponível em:<http://www.shopvintageportland.com/.a/6a00e54fe776258833017eeac691d9970d-popup>Acesso em 10 de abril de 2015

Foto2

[1] **Mary Quant-** Disponível em: < http://fashionnroll.blogspot.com.br/2008/03/botando-as-perninhas-para-fora-rpida.html>Acesso em 9 de abril de 2015.

[2] **Twiggy-** Disponível em: < https://byquelrouvier.wordpress.com/2014/01/09/moda-dos-anos-60-em-imagens/#jp-carousel-4059>Acesso em 9 de abril de 2015.

[3] **Catherine Deneuve veste modelo Yves Saint Laurent, 1966**. Disponível em: < https://i1.wp.com/peppermintkisskiss.com/images/imagemove01/yvesbelle3.jpg >Acesso em 9 de abril de 2015.

Foto3

[1] **George Best mede altura da saia, 1966.** In: Getty Images /Keystone Features Disponível em: < http://www.gettyimages.pt/detail/fotografia-de-notícias/footballer-george-best-takes-a-measurement-for-fotografia-de-notícias/2635324>Acesso em 10 de abril de 2015.

[2] **Reação diante das reprovações em relação à minissaia**. Disponível em: <https://byquelrouvier.wordpress.com/2014/01/09/moda-dos-anos-60-em-imagens/#jp-carousel-4055>Acesso em 10 de abril de 2015.

Foto4 Casamento John Lennon e Yoko Ono, 1969.

[1] Disponível em: < http://www.britannica.com/biography/John-Lennon/images-videos/John-Lennon-and-Yoko-Ono-holding-their-marriage-certificate-after/169935>Acesso em 30 de abril de 2015.

[2] Disponível em: <http://www.thetimes.co.uk/tto/multimedia/archive/00152/87162371_Luke_152332c.jpg > Acesso em 30 de abril de 2015.

Referências Bibliográficas:

BOUCHER, François. Historia do vestuário no Ocidente, São Paulo: CosacNaify, 2012.

CARMO, Paulo Sérgio do. Culturas da Rebeldia – A Juventude em questão. São Paulo: Senac,2001

MENDES, Valerie, HAYE, Amy de la. A moda do século XX. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

PROTOCOLO DE REGISTRO _Histórias Desveladas
Acervo de Imagens Fotográficas – MIMo

15

Título principal	**"A moda dos vestidos de noiva da década de 1970, representado no modelo de Alba Ferrante e Ferreira"**
Data da postagem	--
Data vinculada no link	16/08/2015
Origem da(s) foto(s)	Fotos cedidas por Alba Ferrante
Depoente	O depoimento e a interpretação foram realizados por Natalie Ferreira, pesquisadora do MIMo.
Relação afetiva/ familiar com a(s) foto(s)	Parente
Organização	Natalie Ferreira
Título do texto técnico	--
Autor(a) da análise	Natalie Ferreira
Vínculo com o MIMo	pesquisadora
Profissão	designer de moda / especialista em calçados
Descrição/título da cena	--
Palavras-chave	vestido de noiva casamento confecção do vestido estilista Franca - SP 1974 tendência sociedade de Franca
Número de fotos	02
Número de imagens de apoio	01 (ficha técnica)
Número de textos	01
Número de comentários até a data do registro	01
Nome(s) do(s) arquivo(s) inseridos na história	alba-ferrante-vestido-de-noiva-720x340.jpg croqui_vestido-Alba_família-Ferreira-218x300.jpg ficha-técnica_vestido-de-noiva_Alba-Ferrante-246x300.jpg foto-2_vestido-Alba_família-Ferreira-208x300.jpg
Fonte	http://mimo.org.br/historias-desveladas/a-moda-dos-vestidos-de-noiva-da-decada-de-1970-representado-no-modelo-de-alba-ferrante-e-ferreira/
Autor(a) registro	Anna
Data do registro	13/ago/2016
Hora do registro	10:35
Observações	- o nome da Natalie não está completo - tem ficha técnica
Links associados à(s) imagem(ns) da história	http://mimo.org.br/wp-content/uploads/2015/08/croqui_vestido-Alba_fam%C3%ADlia-Ferreira.jpg http://mimo.org.br/wp-content/uploads/2015/08/ficha-técnica_vestido-de-noiva_Alba-Ferrante.jpg http://mimo.org.br/wp-content/uploads/2015/08/foto-2_vestido-Alba_fam%C3%ADlia-Ferreira.jpg

Referências citadas:

BRYANT, Michele Wesen. **Desenho de Moda:** técnicas de ilustração para estilistas. São Paulo: SENAC São Paulo, 2011.

CHATAIGNIER, Gilda. **História da Moda no Brasil**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

"A moda dos vestidos de noiva da década de 1970, representado no modelo de Alba Ferrante e Ferreira"

by Márcia Merlo · 16/08/2015



Fotos cedidas por Alba Ferrante.
O depoimento e a interpretação foram realizados por Natalie Ferreira, pesquisadora do MIMo.

O casamento de Alba Ferrante e Marcos Ferreira, em 31 de janeiro de 1974, foi preparado com muito empenho por variadas mãos da sociedade da cidade de Franca, no interior do Estado de São Paulo, a começar pelo desenvolvimento do vestido da noiva.

A noiva Alba, buscava por um vestido leve. Juntamente com as mulheres de sua família, buscou uma loja de tecidos da cidade, onde o estilista desenhava os croquis com suas sugestões para o grande dia.

O estilista Edson Luis Fernandes (o estilista mais renomado da cidade na época) desenhou um croqui de um modelo de noiva longo e elegante, com babados no decote, mangas e saia, bordados manuais no corpo do vestido – frente e costas (sugestão de uma tia, segundo Alba) e chapéu de aba larga, outra grande moda do período. A noiva aderiu a sugestão, mas o simplificou ainda mais tirando os babados das mangas e decote.



O croqui, guardado pela noiva, também possui o estilo da década, que mudou de um "estilo ingênuo", encontrado na década de 1960 para outro que revelava certa "sofisticação glamorosa", como descreve Bryant (2011). A ficha técnica do vestido revela a sua materialização. O vestido foi conservado, torna-se um registro e vira uma fonte de estudos.

O vestido de noiva de Alba confirma a tendência romântica e campestre da década de 1970, com o retorno e uma preferência por uma moda que utiliza de trabalhos e materiais naturais. "As formas cilíndricas da era espacial da década de 1960 se metamorfosearam numa silhueta mais feminina e alongada, que lembrava a moda dos anos 1930" (BRYANT, 2011, p. 24).

Como podemos observar, a moda, em diversos momentos, busca referências em períodos da moda anteriores e também em referências multiculturais.

O vestido, confeccionado pela costureira Laís Junqueira, é cor de pérola e possui faixa na cintura e detalhes em viés do mesmo tecido, a organza, mas em cor amarela. Os bordados coloridos do vestido – guardado por Alba até hoje em sua casa – ainda chamam a atenção são de pontos bem básicos, mas bastante elaborados. As flores e as folhas são de ponto cheio; os caules são ponto haste e alguns dos raminhos que saem pequenos das flores são ponto atrás. Para completar o bordado contém fios metálicos e brilhantes, pequenas miçangas, vidrilhos e pérolas.



Alba descreve todos os detalhes usados na data como o chapéu e buquet, que de forma inusitada também era um arranjo de flores de tecidos feitos de forma artesanal por Lourdinha Olivieri. Os sapatos foram emprestados por uma amiga, "para dar sorte" como relata Alba.

O casamento aconteceu na Capela do Hospital Santa Casa e encerrou com uma bela festa, decorada por Carlos Haddad, conhecido na cidade, no salão modernista do Clube AEC, no centro da cidade. Alguns parentes se recordam do requinte da festa e da "pirâmide de frutas", outra tendência (culinária) das festas naquela época!

Referências

BRYANT, Michele Wesen. *Desenho de Moda*: técnicas de ilustração para estilistas. São Paulo: SENAC São Paulo, 2011.

CHATAIGNIER, Gilda. *História da Moda no Brasil*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

1 RESPONSE

Comments1



Linux VPS 07/05/2016 às 22:14 Desenhos cheios de luz, silhuetas dos sonhos e tecidos delicados compoem a nova colecao de vestidos de noiva Oscar de la Renta 2017. Voce esta convidada a se apaixonar por essa galeria linda com os looks mais incriveis dessa super marca.

PROTOCOLO DE REGISTRO _Histórias Desveladas
Acervo de Imagens Fotográficas – MIMo

16

Título principal	**Simplicidade e tradição, uma noiva dos anos 2000.**
Data da postagem	---
Data vinculada no link	13/11/2015
Origem da(s) foto(s)	Fotos do Álbum do Casamento de Natalie e João Paulo / Franca – SP, 2009.
Depoente	Natalie Rodrigues Alves Ferreira
Relação afetiva/ familiar com a(s) foto(s)	noiva retratada
Organização	Natalie Rodrigues Alves Ferreira
Título do texto técnico	---
Autor(a) da análise	Márcia Merlo
Vínculo com o MIMo	Coordenadora
Profissão	historiadora / antropóloga/ professora
Descrição/título da cena	---
Palavras-chave	vestido de noiva casamento confecção estilo Franca - SP anos 2000 ritual tradição memória
Número de fotos	01
Número de imagens de apoio	02
Número de textos	01
Número de comentários até a data do registro	0
Nome(s) do(s) arquivo(s) inseridos na história	Convite02-classico-300x300.jpg casamento-nati-e-jp-178x300.jpg croqui_vestido-Natalie-180x300 vestido-Natalie-1-200x300 vestido-costas_Natalie_3-200x300 vestido-e-buquê_Natalie-2-300x200
Fonte	http://mimo.org.br/historias-desveladas/simplicidade-e-tradicao-uma-noiva-dos-anos-2000/
Autor(a) registro	Anna
Data do registro	13/ago/2016
Hora do registro	10:40
Observações	- tem um croqui - tem a imagem do convite de casamento
links associados à(s) imagem(ns) da história	http://mimo.org.br/wp-content/uploads/2015/11/Convite02-classico.jpg http://mimo.org.br/wp-content/uploads/2015/11/casamento-nati-e-jp.jpg http://mimo.org.br/wp-content/uploads/2015/11/croqui_vestido-Natalie.jpg

	http://mimo.org.br/wp-content/uploads/2015/11/vestido-Natalie-1.jpg http://mimo.org.br/wp-content/uploads/2015/11/vestido-costas_Natalie_3.jpg http://mimo.org.br/wp-content/uploads/2015/11/vestido-e-buqu%C3%AA_Natalie-2.jpg

Referências citadas: ----

Simplicidade e tradição, uma noiva dos anos 2000.

by Márcia Merlo · 13/11/2015



Fotos do Álbum do Casamento de Natalie e João Paulo
Franca – SP, 2009.

Seleção das imagens e depoimento de Natalie Rodrigues Alves Ferreira, a noiva e pesquisadora do MIMo.

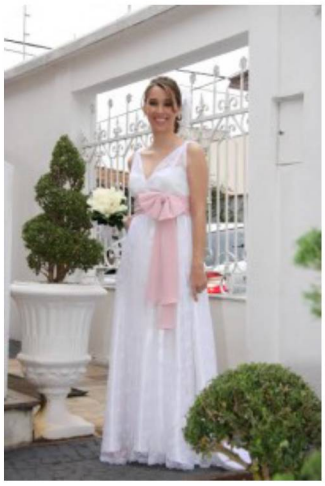
Sempre idealizei meu vestido de noiva (e a cerimônia) e sabia que seria desenhado por mim. A única certeza que tinha é que o vestido seria leve, sem saia armadas (o famoso bolo de noiva) ou sensual demais (justo, marcando barriga etc). Para a cerimônia, sempre desejei algo não muito tradicional, formal. Queria um dia tranquilo, feliz!



Sobre o vestido queria algo que fugisse do comum da época, como modelos “tomara que caia” ou silhueta “sereia”. Também nunca me imaginei usando um vestido todo branco, queria algo diferente, um vestido com um tom rosado ou com um toque de cor.

Assim comecei minhas pesquisas, principalmente referente ao estilo e tecidos que usaria. O casamento seria no inverno (11 de julho de 2009) e na Igreja, mas não tive muitas preocupações quanto ao clima, porém tinha que me preocupar com algumas regras das igrejas locais quanto a decotes.

Visitei alguns ateliês da cidade e de Ribeirão Preto. Acabei optando em confeccionar na cidade vizinha, primeiro pelo atendimento, que foi bem melhor, e depois porque percebi que eu teria liberdade maior para fazer um vestido não tão tradicional. O vestido foi desenhado por mim e confeccionado pelo ateliê de Neide Amaral.



Optei por um vestido no estilo romântico, todo de renda, com decote em V na frente e nas costas e uma faixa na cintura com um laço rosa seco. A silhueta foi leve, fluída e confortável, como eu desejava para o dia.
Não foi nada tão diferente para uma pessoa "da moda" (rsrs), mas era o meu desejo para aquela cerimônia. Um vestido leve e romântico para uma data tão especial!
Para os acessórios escolhi um par de *peep toes* (da extinta marca de calçados francanos Givit) no mesmo tom da faixa do vestido, um rosa seco. No cabelo, tinha uma vontade de utilizar uma casquete, bem no estilo retrô, mas na época não encontrei ninguém que conseguisse confeccionar a minha ideia, então acabei optando por um laço de tulê com aplicação de flores de tecido e plumas, todas na cor branca. Ficou próximo do que desejava.



Não usei véu porque achava muito formal, principalmente para um casamento no fim da tarde (17hs). Usei um buquê de tulipas brancas porque são uma das minhas flores favoritas e pelo fato do casamento ser no inverno.



A cerimônia foi simples, sem pompa, sem festas, apenas uma recepção, mas com certeza um dos dias mais felizes da minha vida. Pois além de estar casando com a pessoa que amo e escolhi formar uma família, estavam ali todas as pessoas queridas que queriam e desejavam nossa felicidade e união! Lembro-me de todos comentarem, que mesmo sem uma festa, todos ali se sentiram muito bem! Todos recordam do dia com carinho!
O vestido foi primeiro aluguel e me lembro, com dor no coração, que tinha que devolver no outro dia (risos). Mas várias amigas os viram e provaram tempos depois. Os acessórios estão comigo e foram guardados com carinho, para, quem sabe, minha filha usar em seu casamento.

Interpretação de Márcia Merlo – coordenadora do MIMo.

O casamento ainda é um sonho para muitas mulheres. A tradição do vestido de noiva com sua simbologia de um dia especial de princesa não se tornou coisa do passado.

O que podemos perceber ao se deparar com o depoimento de Natalie, e ao observar outras cerimônias e a simbologia dessa celebração, é que alguns aspectos foram atualizados, porém encontramos, ainda, permanências em relação ao ritual de passagem da vida de solteiro ao novo momento para o casal. Namorar não é morar necessariamente, mas seria um preparo para o casamento – viver na mesma casa, embaixo do mesmo teto e em um processo de constituir uma família.

O sonho de Natalie se cumpriu. Designer de moda formada, ilustradora exemplar, uma pessoa dedicada aos estudos e aos seus projetos, ela conseguiu realizar o sonho de desenhar seu próprio vestido, e planejar todo o casamento, desde a ilustração do convite até a organização de uma cerimônia simples e bonita, e, o mais importante, casou com o amor de sua vida.

Daí pergunto: “Como não lembrar desse dia como o mais feliz de uma vida, nesse caso”.

De maneira geral, somos ávidos por novidades, mas também somos alimentados pela história e tradições. Nos colocamos nas coisas e elas nos fortalecem os desejos, os sonhos e quem somos.

Somos feitos de memórias e as compomos a cada momento de nossas existências para continuarmos existindo. Para revivermos momentos que não queremos esquecer e que nos fortalecem como pessoas e grupos. Momentos como o da Natalie e do João Paulo são rememorados com alegria porque ainda fazem parte de lembranças felizes.

Quando estudamos os movimentos da Memória entendemos certos processos de rememoração, suas reminiscências, mas também apreendemos algumas situações que são silenciadas, sobretudo quando se associam aos sofrimentos.

Somos humanos e complexos, em busca de dias melhores e de um futuro possível. A história revelada por Natalie nos desvela uma vida de sonho, luta e conquistas felizes.

PROTOCOLO DE REGISTRO _Histórias Desveladas
Acervo de Imagens Fotográficas – MIMo

17

Título principal	**Uma história de amor contada por meio da moda**
Data da postagem	--
data vinculada no link	03/10/2015
Origem da foto	Álbum da Família Poltronieri
Depoente	?
Relação afetiva/ familiar com a(s) foto(s)	?
Organização	Gabriela Poltronieri Lenzi
Título do texto técnico	--
Autor(a) da análise	Gabriela Poltronieri Lenzi
Vínculo com o MIMo	colaboradora
Profissão	designer de moda/ especialidade chapéus
Descrição/título da cena	? Luiz e Miranda em 1951
Palavras-chave	vestido roupa feminina tradição / prescrição corte de vestido confecção amor respeito Santa Maria - SC imigrantes italianos cidade interior 1951 (anos 1950)
Número de fotos	01
Número de imagens de apoio	0
Número de textos	01
Número de comentários até a data do registro	0
Nome(s) do(s) arquivo(s) inseridos na história	image_Familia-Gabriela-Lenzi-720x340.jpg image_Familia-Gabriela-Lenzi-191x300.jpg
Fonte	http://mimo.org.br/historias-desveladas/acervo-em-exposicao/
Autor(a) registro	Anna
Data do registro	13/ago/2016
Hora do registro	10:50
Observações	subtítulo (?): Luiz e Miranda em 1951
links associados à(s) imagem(ns) da história	http://mimo.org.br/wp-content/uploads/2015/10/image_Familia-Gabriela-Lenzi.jpeg

Referências citadas:

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Centauro, 2006.

Uma história de amor contada por meio da moda

by Márcia Merlo · 03/10/2015





Luiz e Miranda em 1951
Fonte: Álbum da Família Poltronieri
Depoimento recolhido e interpretado por Gabriela Poltronieri Lenzi, colaboradora do MIMo

Na estante, a fotografia de um tempo passado, do qual não se faz parte, mas que conta sua própria história. E nada mais certeiro do que os objetos, não para somente contá-la, mas constatá-la e confirmá-la. Para Halbwachs, os objetos *"[...] são uma espécie de companhia silenciosa e imóvel, estranha à nossa agitação e às nossas mudanças de humor, e nos dão uma sensação de ordem e tranquilidade."* (2006, p. 157)

Com o auxílio dos objetos, uma história bem contata e bem imaginada se transforma em memória própria, real e fresca, capaz de tornar o ouvinte plenamente participante e incorporado a ela. Por meio da fotografia da estante e de relatos plenamente participantes, contar-se-á uma história de amor cercada por cortes de tecido, companheirismo, moda e respeito.

Miranda conheceu Luiz ao voltar para casa após a Missa de Domingo de Ramos, em 10 de abril de 1949. Santa Maria é uma comunidade cujos habitantes são, em sua maioria, imigrantes italianos que lá chegaram na segunda metade do século XIX, situada no alto de uma montanha na Região do Médio Vale em Santa Catarina. Esse foi o cenário para o amor de Miranda e Luiz. A língua desse amor foi um dialeto do norte da Itália, língua madre de ambos que, já no primeiro encontro, deu forma às ideias e aos pensamentos. Luiz sempre dizia: *"- Eu gostei da conversa dela já no primeiro dia."* E foi por isso que ele, recém-chegado do serviço militar, elegeu a faladeira e expressiva Miranda para sua esposa.

O primeiro presente veio no Natal daquele mesmo ano. *"- Um corte de seda para fazer um*

vestido", explica Miranda, risonha com as bochechas rosadas de vergonha. Além da seda, perfumes e uma fita de veludo para prender os cabelos. Luiz gostava não somente de mimar sua namorada, mas também era um apreciador das belezas. Por isso, as roupas e a moda tinham um lugar de destaque no seu conceito. Todavia, naquele momento da vida, Luiz era "proprietário" de somente duas calças velhas, poucas camisas e um paletó. Certamente, pela vida simples e humilde no interior em que viviam, as dificuldades para conseguir comprar os tecidos eram maiores e, por esse motivo, o esforço dele em presentear sua amada com um corte demonstra seu zelo e carinho.

No Natal de 1950, Miranda recebe de Luiz o seu segundo corte de tecido. *"- Era um corte para fazer outro vestido"*, conta Miranda com animação, pois o corte não era para uma camisa ou uma saia, mas era novamente para um vestido inteiro, o que demonstrava certa ostentação, visto que a quantidade de pano para a confecção de um vestido é geralmente maior. Esse corte era de um veludo em cor bordô que foi costurado pela Senhora Filomena, referência em costura em Santa Maria. Miranda inaugura seu vestido na Festa da Igreja da comunidade e, nesse mesmo dia, Luiz a chama e coloca em seu pescoço um colar de pérolas com três voltas.

A segunda vez que Miranda usa o vestido é no casamento de seu irmão Mário, em 14 de julho de 1951, conforme se vê na fotografia acima. Luiz, que está ao lado de Miranda na imagem, veste um terno costurado pelo irmão dela, o Narciso, que era alfaiate. Seu terno era azul-marinho e, assim como Miranda, era a segunda vez que usava a roupa. Ambos tinham essa flor na lapela, pois eram padrinhos do casamento. A fotografia foi feita em frente à casa do fotógrafo, na cidade de Benedito Novo. Noivos e padrinhos faziam um *pit stop* para capturar suas imagens e transformá-las em fotografia, congelando o momento em uma tentativa de eternizá-lo. Um dado curioso a respeito dessa fotografia é que as mãos dos enamorados, especialmente as dela, ficaram para trás, pois os pais de Miranda ficariam escandalizados com qualquer aparente toque ou encostada.

Enquanto solteira, Miranda nunca pôde usar camisas ou vestidos de mangas curtas, e suas saias tinham que seguir um comprimento padrão. Maquiagens e decotes nem em pensamento! Essas eram as ordens passadas por seus pais. No entanto, ao casar-se com Luiz, ela passa a usar mangas curtas, maquiagem e, com os anos, praticamente abandona os vestidos e adere às calças, mesmo que um pouco contrariada no início. Como não poderia ser diferente, Miranda ganha de presente do esposo suas primeiras calças compridas.

Essas breves evidências ora apresentadas envolvendo o amor de Luiz e Miranda revelam que, por meio de objetos da indumentária, os signos dessa relação criam-se e tomam forma. Nesse momento da vida de Miranda, o corpo feminino vestido, ainda envolto em regras extremamente machistas, é abrigado pela liberdade e pelo respeito de uma tentativa suave de liberdade de expressão. Esse amor companheiro e respeitador, aqui expresso pela moda, é o reflexo de uma vida também de respeito, especialmente, do respeito à mulher e ao feminino.

Luiz faleceu em 23 de maio deste ano, com 86 anos de idade. Luiz e Miranda foram companheiros por 66 anos, e Luiz, até os últimos dias de sua vida, elogiou sua amada pela roupa que vestia, pelo cabelo que havia arrumado e pela mulher que ela é. Juntos, criaram uma família matriarcal, comandada até hoje pela Dona Miranda, minha *nonna*.

Referências

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

PROTOCOLO DE REGISTRO _Histórias Desveladas
Acervo de Imagens Fotográficas – MIMo

18

Título principal	**Uma moça feliz com um vestido de noiva incrível, em uma cidade no interior de São Paulo**
Data da postagem	--
Data vinculada no link	09/05/2016
Origem da(s) foto(s)	álbum de Renata Gavioli
Depoente	Renata Gavioli
Relação afetiva/ familiar com a(s) foto(s)	noiva retratada
Organização	--
Título do texto técnico	---
Autor(a) da análise	Mariana Abbud e Márcia Merlo – abril de 2016.
Vínculo com o MIMo	pesquisadora e coordenadora
Profissão	estuda design / historiadora, antropóloga, prof.Moda
Descrição/título da cena	--
Palavras-chave	vestido de noiva confecção estilo modelo revista Noivas e Brindes bordado acessórios Indaiatuba - SP cidade do interior anos 1980 casamento (anos 2000?) ocasião especial Lady Di
Número de fotos	03
Número de imagens de apoio	03
Número de textos	02
Número de comentários até a data do registro	0
Nome(s) do(s) arquivo(s) inseridos na história	IMG_vestido-de-noiva_Família-Gavioli_0001_2015-720x340.jpg IMG_vestido-de-noiva_Família-Gavioli_0002_2015-225x300.jpg IMG_vestido-de-noiva_Família-Gavioli_0006_2015-225x300.jpg historia-vestido-de-noiva-decada-80-volume-300x225.jpg
Fonte	http://mimo.org.br/historias-desveladas/uma-moca-feliz-com-um-vestido-de-noiva-incrivel-em-uma-cidade-no-interior/
Autor(a) registro	Anna
Data do registro	13/ago/2016
Hora do registro	11:00
Observações	- A história tem duas pessoas fazendo a análise - nas referências são apresentados dados sobre o álbum de fotos, sobre as imagens de apoio e tem sites como referência

links associados à(s) imagem(ns) na história	http://mimo.org.br/wp-content/uploads/2014/09/IMG_vestido-de-noiva_Fam%C3%ADlia-Gavioli_0002_2015.jpg http://mimo.org.br/wp-content/uploads/2014/09/IMG_vestido-de-noiva_Fam%C3%ADlia-Gavioli_0006_2015.jpg http://mimo.org.br/wp-content/uploads/2016/05/historia-vestido-de-noiva-decada-80-volume.jpg

Referências citadas:
BLACKMAN, Cally. **100 anos de moda.** Tradução Mario Bresighello. São Paulo: Publifolha, 2011.
Sites pesquisados:
http://www.fruitdelapassion.com.br/blog/2015/06/tipos-de-veu-de-noiva/ Acesso: 24.04.2016.
http://www.todadecoracao.com/tag/noiva-anos-80/ Acesso: 24.04.2016.

Uma moça feliz com um vestido de noiva incrível, em uma cidade no interior de São Paulo

by Márcia Merlo · 09/05/2016



Depoimento de Renata Gavioli ao MIMo – dezembro de 2015.

Fui convidada pela coordenadora do MIMo a escrever sobre a história do meu vestido de noiva. Li alguns excelentes registros sobre o tema e em princípio pensei não ter muito o que falar, mas ao revisitar memórias e olhar as fotografias, senti-me estimulada a contar um pouco da minha modesta história, por meio de um fato muito importante da minha vida – o meu casamento.

Moro em uma cidade pequena do interior de São Paulo chamada Indaiatuba, a qual vem prosperando significativamente na última década, mas há quinze anos atrás, quando me casei, era apenas uma cidade com um pouco mais de 120 mil habitantes. Naquela época minha mãe comprava revistas, em bancas de jornal, para pesquisar modelos de roupas. Mesmo porque internet e Google eram desconhecidos por nós.

Adquiri exemplares da revista Noivas e Brindes. Passava as tardes de sábado junto a minha mãe e minha irmã escolhendo modelos. As exigências de minha mãe eram que o vestido fosse branco com mangas e o uso do véu era imprescindível. Isso era muito comum entre as moças de família.

Com alguns modelos na cabeça fui à loja Pieri Noivas, no intuito de mandar confeccionar o meu vestido. Nessa época havia apenas duas lojas com essa finalidade na cidade. Depois de ver e experimentar muitos vestidos, a costureira e sua filha, que faziam e bordavam os vestidos da loja, conseguiram elaborar um desenho simples do que viria a ser o meu vestido de noiva, e, por sinal, bem diferente das ideias de modelo que eu tinha em mente quando cheguei à loja. E, realmente, me rendi ao modelo clássico da época, após provar vários vestidos.

Escolhemos o tecido que era trazido apenas por encomenda. Nos bordados, as pedrarias eram costuradas a mão, ou seja, uma verdadeira obra de arte que exigia horas de empenho, talento e muito trabalho. Foi confeccionado com muito capricho e amor. Ficou lindo!! Segundo a costureira, esse tipo de bordado era muito comum no Rio Grande do Sul – seu estado de origem.

Era de costume, na época, as mulheres usarem três ou até quatro saiotes para dar volume ao vestido. Fiz questão de usar apenas um para não ficar tão volumoso. Era muito comum, também, as noivas usarem luvas, mas consegui convencer minha mãe a deixar de lado esse acessório. Pensei que iria me atrapalhar toda no altar. O sapato, por tradição, era branco e novo para dar sorte.

Não fiquei com o vestido, paguei pela escolha, confecção e primeiro uso, popularmente chamado de “primeiro aluguel”. O mesmo ocorreu com a tiara e o véu.



Após recordar, senti-me lisonjeada com o convite e grata pela oportunidade de poder compartilhar algumas de minhas memórias e, de alguma forma, contribuir com informações sobre costumes e hábitos passados, por meio da minha história.



E, assim, fui incentivada por uma nova amiga a contar a história do meu vestido de noiva. Confesso que adoro conversar sobre casamentos, recepções e, principalmente, os vestidos de noivas, mas falar do próprio vestido é uma tarefa árdua, pois são muitas emoções e sentimentos envolvidos em torno de uma roupa tão especial, para uma ocasião muito importante e marcante em minha vida e acredito que seja assim na vida de muitas outras mulheres, também.

Recentemente li algumas histórias sobre o tema e adorei. Essas histórias nos ajudam a recordar e conhecer hábitos e costumes de uma época. Espero contribuir com o meu relato sobre um modelo de vestido de noiva muito utilizado na época.

Interpretações de Mariana Abbud e Márcia Merlo – MIMo – abril de 2016.

Renata Gavioli revela que não tinha acesso às informações da internet no período da preparação de seu casamento, há quinze anos atrás, portanto buscava os modelos de roupas e do seu futuro vestido de noiva em revistas compradas nas bancas de jornais, incentivada por sua mãe. Nesse sentido, podemos reiterar que as revistas eram o meio de divulgação de tendências de moda e de comportamento de consumo.

Em seu relato, Gavioli diz que passava as tardes de sábado com sua mãe e irmã pesquisando modelos para o seu vestido de noiva e, também, apresenta a negociação feita entre as exigências de sua mãe, dentro do que era a tradição para uma moça de família, e, seu gosto e estilo. Apesar da insistência de sua mãe, Renata reduziu os vários saiotes do vestido (atributo a um vestido de noiva para a época) e o uso das luvas, por exemplo.

Ao adquirirem alguns exemplares da revista Noivas e Brindes, Renata encontrou um modelo que a deixou feliz e com o sentimento de estar bela em um momento especial de sua vida. A rememoração de seu vestido de noiva a fez reviver momentos de alegria na preparação de seu casamento. As fotos revelam a felicidade dos noivos e o encantamento de Renata com o seu vestido. Peça esta que ao ser pensada, desenhada, bordada e agora relembrada, trouxe à tona um "revival" de emoções, que traduzido, em palavras e imagens, projeta sentidos de antes e para agora. Assim, Renata percebe qual é a proposta do MIMo e sente-se bem em contribuir com sua história, que é o registro de uma época, por meio das memórias particulares de um vestido.

As fotos cedidas ao Museu traz a noiva usando um vestido que, apesar de ter sido confeccionado nos anos 2000, parece agregar características e elementos da moda dos vestidos dos anos 1980 e 1990, conforme nos mostram algumas fotos de vestidos de noivas da década e que remetem ao modelo de Renata, guardada suas devidas proporções. Lady Di foi o maior ícone da época, mas Renata parece misturar o volume do vestido da princesa a exuberância do buquê, assim como a delicadeza do véu ao comprimento da grinalda. O volume da saia, a cauda, o tecido levemente estruturado, assim como o decote "ombro a ombro" (clássico porém com certa ousadia), são referências da década 1980, mas que "não saem de moda". Da década de 1990, os bordados grossos e o véu curto na altura dos ombros parecem ter sido as inspirações para Renata.



De qualquer modo, observar os vestidos de noivas ultrapassa certas temporalidades, ou seja, o modelo representa o que a noiva e sua família querem transmitir com o ato da celebração. A tradição fixa-se muito mais nos elementos ligados ao vestido em si, como: cor, tecidos, bordados ou rendas, volume e os acessórios que revelam costumes mais arraigados, como o véu (manto que cobre a noiva), a grinalda (acessório que coroa a noiva), o buquê (simboliza o ciclo da vida, à fertilidade, o aroma das flores), as luvas, os sapatos, a troca de alianças, entre outros.
Segundo Renata, o trabalho ficou primoroso, feito com muito capricho e amor. A noiva optou pelo primeiro aluguel, incluindo os acessórios. As fotos, como portadoras de memórias, passam a ser a lembrança mais viva do vestido. Após 15 anos, Renata utiliza as redes sociais, no meio digital, para compartilhar a comemoração do aniversário de seu casamento e o MIMo a convida para contar sobre o seu vestido, nos mostrando um pouco mais de sua história que se liga a história da indumentária, da moda e do seu lugar, recriando uma memória social.
O que se sabe é que o gosto de uma noiva ultrapassa sua época, também, a dedicação ao traje

e a cerimônia não medem os esforços. Ao lembrar e ao compartilhar, Renata nos brinda com seu brilho e delicadeza.

Referências imagéticas

Fotos digitalizadas do álbum de casamento de Renata Gavioli, cedidas pela depoente
Imagem dos anos 1980 retirada do site: www.inesquecivelcasamento.com.br. Acesso: 09.05.2016

Livro

BLACKMAN, Cally. *100 anos de moda*. Tradução Mario Bresighello. São Paulo: Publifolha, 2011.

Sites pesquisados

http://www.fruitdelapassion.com.br/blog/2015/06/tipos-de-veu-de-noiva/ Acesso: 24.04.2016
http://www.todadecoracao.com/tag/noiva-anos-80/ Acesso: 24.04.2016

Apêndice 11
Ficha para análise das “histórias desveladas”

TÍTULO E NÚMERO DA HISTÓRIA

tema	pergunta	descrição
evento	motivação para participar da expo	
	descrição do evento retratado. incluir qualificações do evento. ex.: casamento tradicional	
	localização espacial e temporal	
pessoas	identificação origem familiar e descrição da família retratada	
	info. sobre o lugar onde a(s) pessoa(s) vive(m), nasceu(ram), mora(m)	
	relação do/a cedente com a(s) pessoa(s) retratada(s)	
	personalidade/comportamento da(s) pessoa(s) retratada(s)	
indumentária	informações sobre a criação e produção da vestimenta	
	significados simbólicos e afetivos	
	relações com estilos de moda e prescrições de comportamento	
foto	atribuição de significados à fotografia	
	palavras-chave	
	observações	

Figura 36: Ficha para análise das histórias selecionadas. Fonte: A Autora, 2018.