

Roupas e tecidos – notas sobre moda e cultura material

Rita Andrade - ritaandrade@hotmail.com

Faculdade de Artes Visuais/ Universidade Federal de Goiás.

Resumo

Este artigo apresenta a roupa e os tecidos de que são feitas como objetos materiais e culturais, mas também como documentos que podem ser utilizados em determinadas circunstâncias para a elaboração de projetos de estudo e pesquisa. Propomos o uso de um método interpretativo de objetos têxteis para a elaboração de biografias culturais. A análise material de determinados artefatos coloca em xeque a idéia de uma dada hegemonia da moda sobre todas as formas de vestir. Através da interpretação de determinadas marcas, elementos e articulações das roupas é possível perceber camadas de temporalidades e espacialidades que coabitam sobre o corpo. As evidências materiais das interferências dos sujeitos e outros atores (tempo, clima, condições de armazenagem) sobre as roupas feitas de tecidos indicam formas sensíveis de vestir os corpos.

Palavras-chave

Cultura material; interpretação de objetos; moda; roupas; tecidos.

Abstract

This paper approaches dress and textiles as material and cultural objects, but also as documents which may be used as research and study resources. The interpretation of textile objects is proposed as a method to elaborate cultural biographies. Material analysis of certain artefacts displaces fashion hegemony over all forms of dress. Through the interpretation of material elements of a dress it is possible to question the way time and space have been perceived in contemporary fashion and culture. Material evidence of social circulation of textiles and dress indicate sensitive meanings in the ways to dress the body.

Keywords

Dress; fashion; material culture; objets interpretation; textiles.

Considerar a roupa¹ como objeto de estudo implica entendê-la no espectro de fatores materiais e simbólicos historicamente e culturalmente variáveis. Roupas envolvem o corpo e constroem aparências (BOLLON, 1993). Agem na superfície da pele, recobrando-a de tecidos, formas e outros aparatos, promovendo uma miríade de sensações como cócegas, aspereza, frescor e aquecimento. Roupa é um dos mais importantes produtos da moda – ‘uma forma absolutamente singular de sintonizar idéias, sensações, que vão modelando o contemporâneo, encarnando-as’ (PRECIOSA, 2005: 30) – mas não é isso que a define completamente. Pode ser ainda a encarnação da funcionalidade dos movimentos do corpo que trabalha, adocece e morre. A roupa é uma maneira de dar e fazer sentido do mundo.

Além das funções mais convencionais das roupas como vestir os corpos, a partir do século XX percebemos novos usos que ampliaram o espectro de sua historicidade. A arte, por exemplo, tem explorado a roupa e o tecido como suporte. A arquitetura tem

desenvolvido tecnologias inovadoras para o uso de tecidos na construção de espaços. O museu tem incorporado objetos de uso pessoal – entre os quais as roupas – a seus acervos, empregando profissionais das áreas de conservação e curadoria para dar sentido a roupas que não mais vestem os corpos. Além disso, o território de divulgação da moda – sistema em que a roupa é dos mais importantes elementos - conquistou espaços muito heterogêneos e amplos que vão dos meios de comunicação de massa à publicidade, passando por escolas especializadas em formar profissionais para o setor.

Não é possível separar a roupa do cotidiano (LEHNERT, 1998: 8). No filme *O Diabo veste Prada*, há uma cena em que a assistente de Miranda, um personagem que encarna a aversão à moda, não compreende o desafio que sua chefe encontra em decidir entre dois cintos de tonalidades distintas de azul para um editorial. A seu ver, os cintos são parecidíssimos – para não dizer iguais –, e ela zomba daquilo que considera ser um trabalho altamente fútil. Neste momento, Miranda encara a assistente, que está vestida com um pulôver azul, enquanto discorre sobre a indústria que havia escolhido e fabricado a cor do pulôver. Ela descreve uma trajetória fictícia daquele pulôver desde sua concepção por um famoso *designer* até que chegasse a ser comprado pela assistente em uma loja de descontos dois anos depois. Com seu discurso, a editora quis demonstrar que não há escolhas ingênuas e que cada tom de azul representa um sentido singular que o distingue dos demais tons. Esses sentidos são movediços como a própria trajetória do pulôver.

Roupas são objetos que têm uma circulação social. Sua longevidade, geralmente maior que a humana, possibilita-lhes transitar por diferentes espaços e tempos. Para pensar as roupas numa perspectiva cultural e histórica, é necessário apreendê-las em contextos específicos, já que sua condição circulante e suas inerentes propriedades deteriorantes deslocam-nas continuamente para novas situações, para novos estados². Parece-me, portanto, mais vantajoso pensar em investigações sobre a roupa como método de estudo e interpretação histórica, no lugar de engessá-las na classificação que se fez delas no momento em que foram criadas, desprezando o seu itinerário e suas mudanças morfológicas. As relações que permeiam as trajetórias revelam a complexidade envolvida em qualquer tentativa de realizar *uma* história da roupa. Tentar

fazê-lo, como que classificando e ordenando de uma só tomada as teclas de um piano, seria semelhante a afirmar a existência de um só caminho para a música ou para a sonoridade que resulta do toque nas teclas em uma só ordenação, em um só arranjo. Seria o mesmo que unificar o tom, desprezando os outros tons, desprezando os ruídos.

Investigar significa “seguir os vestígios”, “examinar com atenção”. Investigação do particular,³ do singelo, é o que permite colocar em discussão alguns dos elementos ainda pouco estudados e talvez pouco conhecidos na historiografia. Lou Taylor escreveu *Establishing Dress History* (2004), um trabalho que imediatamente tornou-se referência na historiografia específica. Nele a autora defende o estudo de roupas e tecidos como fontes/documentos capazes de elucidar aspectos históricos, culturais e sociais quando vistos em contexto. Isso se deve particularmente a suas qualidades materiais, muito distintas de outros tipos de documentos (textuais, iconográficos, áudio-visuais) e também porque são materiais que convivem, moldam e são moldados pelo corpo.

Neste artigo introduzo um método de interpretação daquilo que é possível entrever nas marcas e vestígios encontrados em objetos têxteis, especialmente em roupas. Uma roupa fabricada num determinado período em determinado contexto cultural é, em seguida, posta a circular, sendo-nos possível investigar sua trajetória, sua biografia. No momento em que um vestido, por exemplo, deixa de circular como uma roupa que veste corpos e é incorporado ao acervo de um museu, este ganha um novo estado, o de documento, ou seja, ‘um suporte de informação’ (MENESES, 1998).

Há, certamente, críticas a formas, quase cirúrgicas, de historicizar temas como a roupa. A maior delas diz respeito à interpretação de objetos como ferramenta de análise e reflexão histórica e ao fato de que a atenção pormenorizada dada ao objeto resulta num estreitamento de abordagem. Esta crítica vem especialmente de historiadores econômicos como Ben Fine e Ellen Leopold que, em seu *The world of consumption* (1993), discutem a importância da roupa no contexto do consumo. Apesar do reconhecimento do valor da pesquisa baseada em objetos para a história social, esses autores defendem a abordagem do exame de sistemas, como os da moda, criticando a

interpretação minuciosa de objetos – ao que se referiram como ‘cada frufu e babado’ - praticada por historiadores e curadores do vestir.⁴

No entanto, se são os sistemas e as diferenças nas formas em se produzem, comercializam e consomem objetos é que os distinguem, então a análise e a interpretação **destes objetos** são ferramentas e métodos de trabalho importantes para acessar suas densidades culturais. Em minha experiência como aluna de design de moda no início da década de 1990 e depois como coordenadora e professora de cursos de graduação em moda, percebi que o maior desafio na criação de roupas está em solucionar problemas da concepção do projeto, isto é, de realizar a roupa projetada. A lida com o tecido e aviamentos, o desenvolvimento da modelagem, os processos de costura, a escolha pelo maquinário, o emprego de trabalhos manuais, enfim, todo o trabalho e o estudo voltados para confeccionar uma roupa projetada fazem parte do dia-a-dia de um designer de moda e o desafio está justamente em continuamente encontrar novas e melhores soluções de acabamentos, articulação, modelagem e costura.

No ensino de moda, as soluções para esses desafios são estudadas em disciplinas consideradas “práticas”, aquelas em que alunos e professores utilizam e aprimoram habilidades manuais como: “atelier de costura”, “modelagem”, “tecnologia têxtil”. Há, portanto, uma separação no currículo dos cursos de moda que restringe o estudo dos aspectos materiais do design a determinadas disciplinas. Contextualizar, colocar em debate e ampliar o escopo de estudo dos aspectos materiais da moda são atividades que permitiriam investigar o design numa perspectiva cultural.

A roupa, ao menos determinadas roupas,⁵ é uma forma privilegiada de dar e fazer sentido do mundo. Ela permite entranhar a carne e a alma numa rede de conexões que ultrapassam a vulnerabilidade da matéria, posto que corpo e roupa estão submetidos às forças da degradação. Ao mesmo tempo, entretanto, está na matéria (tecidos, linhas, botões, etc) e em sua articulação (formas, o arranjo dos materiais) a potência que gerou a *roupa*. A autonomia dos materiais como tecidos permite um desdobramento que ultrapassa o tempo da moda ou o tempo de uso de produto em que foi transformado.

Uma roupa, por exemplo, é feita de uma variedade de materiais têxteis, metálicos, vítreos, plásticos, enfim, a lista é extensa. Um vestido confeccionado com a seleção de determinados materiais articulados para constituir um design específico pensado para um fim específico tem um tipo de obsolescência programada, especialmente quando a roupa está inserida no sistema industrial e comercial da moda⁶. Nesse sistema, o vestido tem um tempo de “vida” que foi pré-determinado porque deverá ser substituído por outros modelos, outros estilos, outras articulações com outros materiais. O uso e reposição instantâneas nos levaria à hegemonia sufocante da moda.

Os materiais, no entanto têm propriedades físico-químicas que os libertam desse poder hegemônico de sistemas constituídos como a moda. As propriedades dos tecidos – flexibilidade, aderência, resiliência, longevidade, dentre outras – possibilita seu reuso, isto é, permite que sejam desmembrados da sua articulação original e reutilizados em outras articulação infinitas vezes enquanto sua fisicalidade permitir. Essas novas articulações só serão realizadas por meio da circulação social da roupa. É possível pensar a vida através do vestir, das preferências pelos materiais, da articulação que se fez deles, do tempo empregado no fazer, pensar, refazer e repensar a roupa.

A aparência, um dos territórios de maior ação da roupa, e os sentidos a ela associados, tais como o zelo, a preocupação, a insatisfação, a busca e o desejo, portanto, não é algo que se possa destacar da pele como a um filme plástico. A aparência é densa de camadas, pensares e práticas que permeiam a existência, que agenciam relações, enfim, elementos da matéria, do sensível e do sentido. Desprezar a roupa como elemento constituinte e estruturante da cultura, do comportamento e das subjetividades é ignorar uma parcela significativa do sentido fazemos do mundo e damos a ele.

A tradição filosófica ocidental que privilegiou a busca pela verdade que estaria por detrás da aparência imediata das coisas pode ter contribuído para a percepção de que a roupa (especialmente a de moda) fosse assunto menor e não devesse ser levado a sério (MONNEYRON, 2008:11-12). A verdade – busca tradicional da filosofia e da história – estaria além da aparência, além da vestimenta. Mas, ‘e se as aparências

forem profundas?’ (MONNEYRON: 2008, 12). Ao invertermos toda uma atitude filosófica em que a aparência é banalizada, poderemos pensar a roupa:

não mais como potência de erro, mas como fôrma e matriz, não mais como elemento secundário, adicional, mas como elemento principal e criador, determinando tanto os comportamentos individuais como as estruturas sociais. Significa, em resumo, aceitar a aposta, e estaríamos mesmo tentados a dizer: “**no começo era a roupa**”.

Colocar a roupa no centro de qualquer análise não significa fetichizá-la ou ocupar com ela o lugar da essência transcendental das coisas. Trata-se sim de iniciar um outro diálogo, de olhar o mundo de uma outra maneira. A importância da roupa nas mudanças comportamentais já foi comprovada e chega a ser um elemento central em casos de travestismo ou transexualismo (MONNEYRON, 2008: 12). As densas camadas das roupas alargam os sentidos que vão se atrelando às vidas e aos corpos. Podemos apostar, assim, numa investigação que inicia do objeto – um vestido, um fragmento têxtil - e num projeto de pesquisa que se expande a partir dele. Esta é, sem dúvida, uma escolha interpretativa, mas é também uma tentativa de explorar potencialidades culturais que os tecidos e as roupas têm.

Neste sentido, é muito útil emprestar idéias e metodologias que vêm, sobretudo, de estudos em Arqueologia, mas também da História e do Design. As idéias de: biografia dos objetos de Igor Kopytoff (1986), da vida social dos objetos de Arjun Appadurai (1986), das propriedades expressivas da cultura material de Grant McCracken (1990) e do objeto com atitude de Judy Attifield (2000), são relevantes para dar suporte aos desdobramentos da interpretação de objetos como roupas e tecidos. No que diz respeito ao cotidiano, à memória e ao papel central dos objetos materiais nos processos de rememoração, encontramos apoio nas propostas do historiador Ulpiano Teixeira Bezerra de Meneses cuja contribuição é das mais eloqüentes nos debates sobre cultura material.⁷

Tratando do objeto em diferentes estados e sob diferentes perspectivas – mercadoria, singularização, circulação, cotidiano e memória – esses estudos compartilham da mesma visão de que o objeto é culturalmente e socialmente moldado e, assim como acontece em biografias pessoais, seus significados (como suas

identidades do ponto de vista psicológico)⁸ são mais transitórios que estáveis.

O trabalho de Judy Attifield⁹, *Wild Things - the material culture of everyday life* (2000), é muito significativo. Sua maior contribuição está na maneira de pensar objetos de design como ‘coisas selvagens’ cujas trajetórias formuladas no cotidiano os desviam dos destinos previamente planejados. Inicialmente projetados para abotoar roupas, os botões, por exemplo, ganham um novo espaço nas casas e nas vidas de algumas mulheres que passam a colecioná-los. Os botões transformam-se, então, em objetos que mediam e modificam relações sociais (as colecionadoras trocam botões entre si) e ganham novos sentidos no cotidiano em termos de espaço, tempo e corporalidade. A transição dos objetos com o passar do tempo afeta toda a rede social e cultural em que ele está entremeado. Os botões, acondicionados em caixas especiais, passarão de mãe para filha, podendo ganhar novas formatações e certamente agenciando novas relações.

O trabalho de Arjun Appadurai é igualmente relevante por apresentar uma perspectiva desafiadora no estudo de um objeto. Para ele, mesmo que do ponto de vista teórico sejam as pessoas a dar significância às coisas, do ponto de vista metodológico **são as coisas em movimento que iluminam os sentidos** da vivência humana em seus contextos culturais e sociais (1986, 5). Assim, como método de análise será mais útil investigar o objeto do que seu dono, pois, ainda que por um determinado período essas duas biografias se entrelacem, elas têm trajetórias distintas e determinados objetos, como a jaqueta de beisebol que Peter Stalybrass (2000) herdou do amigo falecido, sobrevivem a seus fabricantes e primeiros usuários.

Para Meneses, a longevidade dos artefatos já os capacita “a expressar o passado de forma profunda e sensorialmente convincente” (1998, 1). Não há, entretanto, como extrair sentido do objeto, isto é, as características intrínsecas ao objeto – suas qualidades físico-químicas – não permitem fazer sentido do mundo se não for pelas mediações sociais das quais participa e das interpretações que se fazem delas. Aí reside, segundo Meneses, um dos desafios de pensar a história pelo estudo dos objetos da cultura material: para traçar a biografia dos objetos é preciso examiná-los “em situação”, em suas palavras; “não se trata de recompor um cenário material,

mas de entender os artefatos na interação social” (1998, 3).

A passagem do tempo imprime marcas nos objetos como nas pessoas, mas, diferentemente delas, a “morte” para um objeto, não depende apenas de seu estado físico, mas, sobretudo, depende das remanescentes possibilidades deste continuar “no jogo” social, mediando novos sentidos. Um bom exemplo disso é a descrição que o historiador Peter Stalybrass (2000:11-2) faz da jaqueta que herdou do amigo falecido e a narrativa da trajetória da jaqueta até que ela fosse sua:

Quando Allan morreu, Jen [a viúva] me deu sua jaqueta de beisebol, coisa que parecia bastante apropriada, uma vez que naquela altura eu tinha me mudado permanentemente para os Estados Unidos. Mas ela também me deu a jaqueta de Allon que eu mais havia cobiçado. Ele a tinha comprado numa loja de objetos usados, perto da estação de trem de Brighton e seu mistério era, e é, bastante fácil de descrever. Ela é feita de um tecido de poliéster com algodão preto e brilhoso e a parte exterior ainda está em bom estado. Mas, interiormente, grande parte do forro está rasgado como se tivesse sido atacado por gatos raivosos. No interior, a única coisa que resta de sua antiga glória é o rótulo: “Fabricado expressamente para Turndof. Por Di Rossi. Costurado a mão”. Com muita frequência, tenho me perguntado se foi a marca que atraiu Allon, na medida em que ele adorava a moda italiana desde sua infância, mas, muito mais provavelmente, foi simplesmente o corte da jaqueta.

O trecho soa como uma tentativa do autor de rememorar o amigo através dos percursos daquela roupa, e o modo como ele encontra para realizar sua busca está na observação que faz das memórias fisicamente aparentes na jaqueta. A função e a condição física daquela roupa que já apresentava sinais de deterioração ganharam um novo fôlego quando Stalybrass decidiu vesti-la. Novas percepções de sua própria vida afloraram a partir do reuso daquela roupa e das memórias reavivadas pelo cheiro, pelos rasgos, pelas marcas.

O estudo minucioso de roupas que sobreviveram ao tempo e a condições adversas de várias naturezas - como o clima e a seleção feita para a formação de coleções têxteis e de vestuário - parece ser um modo promissor de evitar a propagação e continuidade dos mitos e estereótipos presentes na historiografia (TAYLOR, 2002; 2004). A análise de peças de vestuário que tenham sido representativas (e mesmo

excepcionais) de distintos modos de vestir (da própria moda) pode lançar luz sobre aspectos sociais e culturais ainda pouco investigados.

A roupa não tem as mesmas propriedades que suas representações imagéticas, como a fotografia, por exemplo. A roupa, elemento da cultura material, tem textura, cheiro, rasgos, manchas e vestígios de corpos que já a usaram como casca de sonhos, pele de inserção social, do pertencer aos tempos e espaços que contornam a sua trajetória.

Estudar um vestido ou qualquer outro objeto implica necessariamente conhecer e compreender os materiais de que é feito. Objetos tridimensionais são originalmente pensados e confeccionados com uma articulação (ou articulações) específica e suas partes podem ser constituídas de uma infinidade de materiais. Estudar objetos, como as roupas e os tecidos de que são feitas, exige certas habilidades que diferem do modo de análise de outros tipos de documentos, como os textuais e iconográficos. Analisar um vestido não é o mesmo que analisar a sua fotografia, assim como não seria o mesmo analisar a sua descrição. O vestido enquanto objeto material, enquanto *coisa*, tem uma série de características que lhe são próprias, e cuja articulação constitui um artefato singular.

Os caminhos de pesquisa são intermináveis quando ela é iniciada pela análise e estudo de um objeto. Há de se determinar, portanto, qual caminho seguir, avaliando as muitas variáveis envolvidas nesse processo de pesquisa, especialmente aquelas resultadas da observação - do que de fato está no objeto -, e dos interesses de estudo do investigador. Pesquisas que resultam da análise e interpretação de roupas e tecidos presentes na bibliografia especializada sinalizam a importância deste tipo de estudo para as áreas humanas (MILLER, 2007; PALMER, 2001; STEELE, 1998; McCracken, 1990).

A história das roupas no Brasil não é uma *compilada*. As roupas aparecem nas obras literárias, nas biografias de personagens históricos, nas histórias da publicidade e das cidades. Aparecem ainda nos escritos de memorialistas, de viajantes, enfim, nossa historiografia é caracteristicamente fragmentada. No que diz respeito aos métodos de estudos com objetos, estes vêm principalmente da Antropologia, conforme a bibliografia

indicada a seguir.

Roupas, assim como qualquer outro objeto pensado e feito por pessoas, têm um sentido físico e outro cultural. Aquelas feitas em tecido, no entanto, são diferentes de outros tipos de objeto porque as propriedades têxteis, usadas aqui como uma ferramenta para interpretação, permitem que as marcas do objeto em seus muitos estados transitórios fiquem impregnadas.¹⁰ Em meus estudos sobre roupas e tecidos tenho adotado um método de trabalho que me auxilia a interpretar vestígios materiais de objetos que sobreviveram às ações do tempo e a outras seleções. Este método resulta da integração das propostas de autores cujos trabalhos têm uma perspectiva em cultura material. Segundo a bibliografia (BARRETO, 1982/4, DURBIN; MORRIS; WILKINSON, 1990; PROWN, 1994; HORTA; GRUNBERG; MONTEIRO, 1999; TAYLOR, 2002), quatro questões devem ser abordadas quando estudamos um artefato têxtil como um vestido, por exemplo:¹¹

1. Observação das características físicas;
2. Descrição ou registro;
3. A identificação;
4. Exploração ou especulação do problema;
5. Pesquisa em outras fontes e programa de pesquisa.

Além das etapas descritas acima, seria bastante recomendável considerar o contexto em que a roupa em estudo está sendo analisada. Uma vez que roupas tenham sido deslocadas de seu lugar de origem e recolocadas em coleções de museus, por exemplo, há que se considerar que houve uma seleção para que aquela roupa específica passasse a integrar o acervo de um determinado museu. Fora do corpo e do guarda-roupa que um dia a abrigou, aquele vestido passará por novos estados, se conectará a outros corpos e estará sujeito a novas interpretações.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Rita. Por debaixo dos panos: cultura e materialidade de nossas roupas e tecidos. In: PAULA, Teresa Cristina Toledo de (org.). **Tecidos no Brasil: museus e coleções**. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2005.

ANDRADE, Rita. **The House of Louiseboulanger** – an insight into couture and its commercial practices in 1920s and 1930s Paris. Inglaterra, 2000. Dissertação (Masters of Art in History of Textiles and Dress) – Winchester School of Art, University of Southampton.

ANDRADE, Rita. A roupa como documento histórico: uma nova abordagem em estudos sobre moda. **Espaço Crítico**. Disponível em: < www.modabrasil.com.br>. Acesso em: abr. 2001.

ANDRADE, Rita. Louise Boulanger and interwar french couture: revelations from object analysis. **Textile History**, v. 35, n.1, p.112-119, May 2004.

ANDRADE, Rita. Mappin Stores: adding an english touch to the Sao Paulo Fashion Scene. In: ROOT, Regina (Ed.). **The Latin American Fashion Reader**. Oxford, UK: Berg, 2005. p.176-187.

APPADURAI, Arjun (Ed.). **The social life of things: commodities in cultural perspective**. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

ATTFIELD, Judy. **Wild things: the material culture of everyday life**. Oxford, UK: Berg, 2000.

BARRETO, Maria de Lourdes Parreira Horta. **Educação patrimonial e práticas centradas no objeto ligadas a teorias da organização do comportamento**, 1982/84.

BOLLON, Patrice. **A moral da máscara**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BOUCHER, François. **20,000 years of fashion: the history of costume and personal adornment**. New York: Abrams, 1987.

CARON, François. L'entreprise. In NORA: Pierre (Ed.). **Les lieux de mémoire**. Paris : Gallimard, 1992. p.322-375, v. II.

DELEUZE, Gilles. **Empirismo e subjetividade**: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. Tradução: Luiz L. B. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2001.

DURBIN, Gail; MORRIS, Susan; WILKINSON, Sue. **A teacher's guide to learning from objects**. English: Heritage, 1990.

FINE, Ben; LEOPOLD, Ellen. **The world of consumption**. London; New York: Routledge, 1993.

GUARNIERI, Waldisa Rússio. Museu, museologia, museólogos e formação. **Revista de Museologia. São Paulo**, Instituto de Museologia de São Paulo, v. 1, n. 1, p. 7-11, 1989.

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras et al. **Guia básico de educação patrimonial**. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Museu Imperial, 1999.

KOPYTOFF, Igor. The cultural biography of things: commoditization as process. In: APPADURAI, Arjun (ed.). **The social life of things: commodities in cultural perspective**. Cambridge University Press, 1986.p. 64-91.

LEHNERT, Gertrud. **Fashion, a concise history**. London: Laurence King, 1998.

LIPOVETSKY, Gilles. **Império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

McCRACKEN, Grant. **Culture and consumption**. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Museus históricos: da celebração a consciência histórica. In: _____. **Como explorar um museu histórico**. São Paulo: Museu Paulista, Universidade de São Paulo, 1992. p. 7-10.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.11, n.21, p.89-103, 1998.

MILLER, Daniel (Ed.). **Material cultures: why some things matter**. Londres: University College London, 1998.

MILLER, Lesley Ellis. **Cristóbal Balenciaga (1895-1972): the couturiers'couturier**. London: V&A, 2007.

MONNEYRON, Frédéric. **A moda e seus desafios: 50 questões fundamentais**. São Paulo: Senac, 2008. p. 11-12.

PALMER, Alexandra. **Couture & commerce: the transatlantic fashion trade in the 1950s**. Vancouver: UBC Press, 2001.

PAULA, Teresa Cristina Toledo de (Org.). **Tecidos no Brasil: museus e coleções**. São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 2005.

PRECIOSA, Rosane. **Produção estética: notas sobre roupas, sujeitos e modos de vida**. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2005 (Coleção Moda e Comunicação / Kathia Castilho, coordenação).

PROWN, Jules. Mind in matter: an introduction to material culture theory and method. In: PEARCE, Susan M. (Ed.). **Interpreting objects and collections**. Londres: Routledge, 1994. p. 133-138.

REDE, Marcelo. Estudos de cultura material: uma vertente francesa. **Anais do Museu Paulista: história e cultura material**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Museu Paulista, v. 8-9, 2000-2001 (editado em 2003). p. 281-292.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx: roupas, memória, dor**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

STEELE, Valerie. **Paris fashion: a cultural history**. Oxford: Berg, 1998.

TAYLOR, Lou. **The study of dress history**. Manchester: Manchester University Press, 2002.

TAYLOR, Lou. **Establishing dress history**. Manchester: Manchester University Press, 2004.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Boletim Temático**, Indumentária, São Paulo: Museu Paulista, v. 1, n. 1, 1996.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Formas de humanidade** (Treinamento para Professores). São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE), Universidade de São Paulo, 1999. (Apostila).

NOTAS

¹ Roupas é uma categoria do 'vestuário' ou da 'indumentária' que é o conjunto de roupas que vestem o corpo, mas seu uso mais comum está relacionado a roupas ou trajes históricos. Assim, encontraremos mais comumente a denominação "indumentária persa" e menos o "vestuário persa". A terminologia é um aspecto variável em estudos de roupas, especialmente porque os significados dos muitos termos específicos variaram ao longo do tempo e, à medida que as línguas estrangeiras se apropriaram de terminologias de origens culturais estranhas, os termos passaram a sofrer novas alterações. Assim, *costume* na França passou a ser empregado apenas a partir da metade do século XVIII, durante o reinado de Louis XIII, mantendo a pronúncia do italiano (cujo significado mais restrito denominava roupas para teatro) e adotando um sentido mais amplo que vigora ainda hoje – hábito, maneira, modo de vestir. A passagem do latim para o francês no período merovíngio também contribuiu para a adoção de diferentes significados e termos dados a peças de roupas idênticas. Ver Boucher (1987: 6).

² Estado no sentido proposto por Deleuze (2001), de que o que está por vir (o devir) não é o vazio, mas algo revelado por potências preexistentes.

³ Judy Attfield (2000:90-94) defende e explora alguns estudos de caso ou do "particular" como um método justificável para entender o geral a partir do específico em estudos em cultura material.

⁴ Sobre abordagens de pesquisa e estudo na história do vestir, ver Taylor, 2002.

⁵ Refiro-me ao que Judy Attfield (2000:11-44) denominou "coisas com atitude", isto é, o significado que é objetificado ou materializado através do *design*.

⁶ Sobre obsolescência programada ver (LIPOVETSKY: 1989)

⁷ Os textos do autor são encontrados em publicações como anais de congressos, todavia, várias das reflexões motivadas pelas idéias do professor Ulpiano provêm de muitas de suas palestras. Destacamos um texto particularmente relevante para esta discussão – *Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público* (1998).

⁸ Para Judy Attfield (2000), um viés psicológico é necessário para compreender a "identidade" em *design* como um processo cultural e social e não como um fim em si.

⁹ A autora escreve sob um ponto de vista privilegiado. Depois de uma primeira carreira como designer, foi professora de História do Design na Inglaterra até sua morte em 2006. Sua formação e a compreensão dos processos de manufatura de objetos certamente contribuíram para suas reflexões e análises acerca do lugar dos objetos no cotidiano e sobre como nossas relações com essas coisas alargam os sentidos que vamos atrelando às nossas vidas.

¹⁰ Para Judy Attfield tecidos apresentam uma forma particular de ilustrar como as coisas são usadas para mediar o mundo individual/mental, o corpo e o mundo exterior que as contextualiza e através do qual um sentido de identidade é construído e mediado pelas relações sociais (2000, 123).

¹¹ Apresentamos a descrição destas etapas durante o Seminário Internacional Tecidos no Brasil: museus e coleções, ocorrido entre 8 e 13 de maio de 2006, organizado pelo Museu Paulista da Universidade de São Paulo e publicada em anais. Ver (PAULA, 2005).

Rita Andrade

Professora da Faculdade de Artes Visuais na Universidade Federal de Goiás, é doutoranda em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Mestre em History of Textiles and Dress - University of Southampton, cursou especialização em Museologia pelo Instituto de Museologia de São Paulo - FESP e é graduada em Negócios da Moda pela Universidade Anhembi Morumbi, SP. É membro do Conselho Editorial da revista *Dobras* e pesquisadora convidada de dois Grupos de Pesquisa: 'O conteúdo artístico das formas vestimentárias'.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.