



UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

ESCOLA DE BELAS ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES E PRESERVAÇÃO

CURSO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO

CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE TÊXTEIS:

Uma proposta de intervenção ao Vestido Borboleta de Guilherme Guimarães

ELORA TORRES BENDELACK

Rio de Janeiro

2021

Elora Torres Bendelack

CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE TÊXTEIS:

Uma proposta de intervenção ao Vestido Borboleta de Guilherme Guimarães

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Conservação e Restauração da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Conservação e Restauração.

Orientadora: Prof.^a Dra. Maria Luisa Ramos de Oliveira Soares.

Rio de Janeiro

2021

CIP - Catalogação na Publicação

BB458c Bendelack, Elora Torres
Conservação e Restauração de Têxteis: Uma proposta de intervenção ao Vestido Borboleta de Guilherme Guimarães / Elora Torres Bendelack. -- Rio de Janeiro, 2021.
49 f.

Orientadora: Maria Luisa Ramos de Oliveira Soares.

Trabalho de conclusão de curso (graduação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Bacharel em Conservação e Restauração, 2021.

1. Conservação e Restauração. 2. Têxteis. 3. Moda brasileira. 4. Patrimônio. I. Ramos de Oliveira Soares, Maria Luisa, orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Conservação e Restauração da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Conservação e Restauração.

Aprovado por:

Prof.^a Dra. Maria Luísa Ramos de Oliveira Soares

UFRJ

(orientadora)

Prof.^a Dra. Ana Paula Corrêa de Carvalho

UFRJ

(avaliadora interna)

Prof.^a Dra. Manon Salles

(avaliadora externa)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a Deus e à toda espiritualidade que me ampara e me possibilita viver e realizar todos meus objetivos, sendo esse mais um deles.

Aos meus pais, que nunca mediram esforços na minha formação como ser humano e como profissional, sempre proporcionando as melhores condições e incentivando completamente minha trajetória.

Aos meus irmãos, sempre grandes amigos e impulsionadores, por todos meus processos, companheiros sinceros desde a infância.

Ao meu namorado, um verdadeiro parceiro fiel de vida e em todo período do curso, sempre me incentivando e dando suporte absoluto.

Aos meus amigos de toda jornada, que se mantiveram grandes encorajadores durante todo esse processo. E aos amigos que fiz e encontrei durante o curso, especial Alessandra Coutinho e Noemi Almeida, que foram excelentes companheiras ao longo das inenarráveis experiências no tempo de percurso que dividimos.

À minha orientadora, Maria Luísa Soares, que acolheu e abraçou meu trabalho e todo seu desenvolvimento, sempre com muita atenção e cuidado. Agradeço por todos os ensinamentos e considerações.

À minha coorientadora, Manon Salles, que me proporcionou todas as condições para a realização desse trabalho, desde o estágio até o desenvolvimento do mesmo. Agradeço por ser sempre tão solícita e atenciosa com todas as minhas questões.

À professora Ana Paula Corrêa, que além de formadora, foi imensa auxiliadora e amiga durante a graduação.

A todo corpo docente, sempre empenhados nos nossos processos de aprendizagem e dedicados à nossa formação profissional.

Ao Instituto Zuzu Angel, a Hildegard Angel e a todos os colaboradores, que possibilitaram a realização desse trabalho de maneira sempre satisfatória.

RESUMO:

Esse trabalho apresenta um estudo sobre a conservação e restauração de acervo têxtil, tendo como estudo de caso uma proposta de intervenção ao Vestido Borboleta de Guilherme Guimarães, que é parte integrante da coleção do Instituto Zuzu Angel – Museu da Moda, na cidade do Rio de Janeiro. O objetivo central desse trabalho é versar sobre as variáveis do tratamento de acervo de materialidade têxtil e da importância da preservação do acervo de moda, tendo como objeto o Vestido Borboleta, dos anos 60-70, que devido às deteriorações de uso e do tempo, recomenda-se uma intervenção de caráter de restauro. Foram feitas pesquisas sobre a peça, seu autor, a época que se inseria, sobre o local que se encontra e especialmente sobre métodos de restauração de objetos têxteis para obter uma proposta satisfatória. Sob essa ótica foi possível determinar a melhor opção de tratamento para a peça, levando em consideração sua materialidade e estado de conservação.

Palavras-chave: Conservação; Restauração; Têxteis; Moda; Moda brasileira; Guilherme Guimarães.

ABSTRACT

This work presents a study on the conservation and restoration of a textile collection, having as a case study a proposal for intervention in Guilherme Guimarães's Vestido Borboleta, which is an integral part of the Zuzu Angel Institute collection – Fashion Museum, in the city of Rio de Janeiro. The main objective of this work is to discuss the variables of the treatment of textile materiality collections and the importance of preserving the fashion collection, with the object of the Vestido Borboleta, from the 60s to the 70s, which, due to deterioration in use and time, a restoration intervention is recommended. Research was carried out on the piece, its author, the time it was in, on the place where it is found and especially on methods of restoring textile objects in order to obtain a satisfactory proposal. From this perspective, it was possible to determine the best treatment option for the piece, taking into account its materiality and state of conservation.

Key-words: Conservation; Restoration; Textiles; Fashion; Brazilian fashion; Guilherme Guimarães.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Vestido Borboleta (Instituto Zuzu Angel, 2019)	31
FIGURA 2 - Caixa Polionda	34
FIGURA 3 – Etiqueta	34
FIGURA 4 - Preenchimento Busto	34
FIGURA 5 - Preenchimento Barra	34
FIGURA 6 - Estrutura Broche	35
FIGURA 7 - Preenchimento Corpo	35
FIGURA 8 - Detalhe Bordado	36
FIGURA 9 - Detalhe Bordado Central	36
FIGURA 10 - Grande Mancha	37
FIGURA 11 - Manchas Forro	37
FIGURA 12 - Pequenas Manchas	37
FIGURA 13 - Outras Pequenas Manchas	37

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 CAPÍTULO 1	10
2.1 A conservação e restauração de têxteis	10
2.2 Conservação preventiva	13
2.2.1 Temperatura e umidade	14
2.2.2 Luz	14
2.2.3 Pó e contaminação	15
2.2.4 Pragas	15
2.2.5 Acondicionamento	15
2.2.6 Manipulação	16
2.2.7 Exibição	16
2.2.8 Outros fatores	17
2.3 Restauração	17
2.4 A importância da preservação do acervo de moda	18
2.5 Ética e teoria da restauração	21
3 CAPÍTULO 2	24
3.1 História da moda brasileira: um recorte dos anos 60-70	24
3.2 Guilherme Guimarães e o vestido borboleta	26
3.2.1 Vestido borboleta	28
3.2.2 O Instituto Zuzu Angel	28
4 CAPÍTULO 3	30
4.1 Proposta de intervenção	30
4.2 Metodologia de tratamento	30
4.3 A peça a ser tratada – identificação	31
4.4 Proposta de tratamento	34
5 CONCLUSÕES	41
REFERÊNCIAS	44

1 INTRODUÇÃO:

Sempre em contato com a moda e todo universo que ela abrange, foi dentro do curso de Conservação e Restauração que encontrei mais uma das diversas maneiras de se trabalhar com essa temática e perpetuar essa relação previamente estabelecida. Já no Instituto Zuzu Angel de Moda, essa experiência se tornou ainda mais concreta, possibilitando assim, o início dessa pesquisa, que se desdobrará por tantos outros caminhos. Lugar que sempre teve o:

“Compromisso de enaltecer e manter sempre desperta, viva e valorizada a capacidade criativa brasileira na moda. Preservar a memória e a obra dos artistas nacionais do setor e estimular a liberdade de criação, ação e escolhas, na arte da moda e na cidadania dos brasileiros.” (ANGEL, 2016).

Estudar, propor e experimentar narrativas acerca da Conservação e Restauração de acervos de moda e de objetos têxteis é um movimento de extrema importância para a preservação da identidade do patrimônio cultural mundial, bem como do patrimônio brasileiro e carioca.

Diante disso, o presente trabalho tratará das questões acerca do patrimônio de Moda, das questões de Conservação e Restauração que o cercam e todos os seus desdobramentos, tendo como objeto específico uma proposta de restauração do Vestido Borboleta, do estilista carioca Guilherme Guimarães, que é parte integrante do acervo do Instituto Zuzu Angel de Moda.

A discussão sobre o patrimônio e a Conservação e Restauração do acervo de Moda e têxtil, é ainda muito negligenciada em relação aos acervos clássicos, arraigados no entendimento coletivo como pinturas, esculturas, desenhos, livros, documentos e arquitetura. Visto que a Moda e o têxtil foram reduzidos a objetos de uso e até de futilidade, enquanto essas outras materialidades ocupavam uma classe de objetos de arte:

“O objeto, diferente de sua imagem, é usado como ponto de partida para reflexão de maneira ativa. A roupa demanda uma interação física, ao passo que uma ilustração oferece somente uma contemplação passiva. A roupa é pessoal, pois toca o corpo nu, e, ao

mesmo tempo, é extremamente pública, pois comunica ao mundo os valores de quem a usa.” (BENARUSH, 2012. p. 2).

Assim, iniciando este debate, faz-se necessário tratar e delimitar os conceitos da Conservação, Conservação Preventiva e Restauração dos objetos têxteis, levando em consideração todas as suas particularidades e especificidades. Visto que as coleções de Moda e têxtil são caracterizadas pela sua pluralidade, tanto estética quanto pela gama de materiais que nela podem-se encontrar. Sendo ainda importante ressaltar a importância da preservação desse tipo de acervo, já que a Moda reflete os aspectos sociais e suas transformações ao longo do tempo. Tratando toda essa configuração, dentro da discussão da ética e da teoria da Restauração.

Sendo ainda imprescindível para o trabalho, tratar a História da Moda Brasileira, por meio de um recorte nos anos 60 e 70, a fim de perceber e compreender o objeto – o Vestido Borboleta – em seu contexto social e histórico. Assim como o próprio estilista – Guilherme Guimarães – e o local onde se encontra a peça – Instituto Zuzu Angel de Moda. Pois entendendo todo cenário e os personagens nele inseridos, pode-se fazer uma proposição de Restauração acertada, por meio também de comparação com outras restaurações têxteis antes realizadas acerca dos objetos de vestuário e de Moda.

2 CAPÍTULO 1

2.1 A conservação e restauração de têxteis:

O estudo e a prática da Conservação e Restauração abrangem materialidades diversas, encontradas e criadas ao longo da história do país e do mundo. Dentre esta vasta gama de materiais encontra-se o acervo de elementos têxteis e todas as suas particularidades.

A história dos têxteis está diretamente relacionada com a história do mundo e da cultura dos povos e da sociedade. Desde os primórdios, os objetos feitos de tecido, das mais diversas composições, foram encontrados tanto para fins práticos, como objetos religiosos e funerários, quanto para fins estéticos, como tapeçarias e obras de arte feitas de tecido. E também aqueles que de alguma forma transitam pelos dois grupos, como o vestuário que, além de ter a função de proteger o corpo do indivíduo, com o decorrer da história assumiram um caráter estético e até de status.

Na categoria dos têxteis, estão contidos uma infinidade de objetos e grupos de objetos, como tapetes, tapeçarias, vestimentas religiosas, sapatos, chapéus, bandeiras, flâmulas, faixas, uniformes, entre outros. Assim, faz-se necessário a preservação desta materialidade e tipologia tão presente nas nossas relações diárias, sejam elas cotidianas, formais, religiosas, artísticas ou fúnebres.

O estudo desta materialidade tão particular se fez objeto de interesse por diversas questões, mas iniciou-se, como bem elucidou Jennifer Harris, citada por Teresa Cristina Toledo de Paula, pesquisadora do Museu Paulista da Universidade de São Paulo:

“Estudar tecidos depende, antes de tudo, da sobrevivência por séculos daqueles materiais naturalmente propensos à deteriorização e criados para serem usados e descartados. Estudá-los significa estudar o excepcional e o especial, já que o comum, de uso cotidiano, raramente sobreviveu a seu usuário.” (TOLEDO DE PAULA, 2006, p.77).

E cada um desses objetos que integram diferentes grupos e tipos de têxteis, juntos compõe uma das coleções mais sensíveis e vulneráveis que um museu pode possuir, devendo ser trabalhada de maneira diferente e particular das outras

coleções e ainda respeitando a particularidade de cada materialidade contida na coleção, visto que dentro do universo dos têxteis existem diversas tipologias diferentes.

Para melhor salvaguarda do acervo, preservação da memória e da história, é fundamental a aplicação de medidas de conservação preventiva, resguardando a vida dos objetos, criando um meio ambiente adequado e favorável para esse tipo de material, evitando que os mesmos precisem passar por medidas de restauração no futuro. Outros aspectos como métodos incorretos de documentação, armazenamento, manejo, exibição e transporte do acervo também são um dos fatores que carecem de atenção e precisão para evitar possíveis danos.

E para entender qual a melhor maneira de se colocar em prática todos estes aspectos visando o bem estar da coleção é imprescindível conhecer as materialidades e as propriedades dos objetos em questão.

A palavra têxtil vem do latim *texere*, que significa tecer, trançar ou construir. E este material é composto de fios, que quando trançados dão origem ao tecido, composto por trama e urdidura. E este fio, por sua vez, é composto de fibras das mais diversas origens.

Até o século XIX estas fibras eram todas originadas exclusivamente de materiais naturais¹. Mas devido à dificuldade encontrada em se confeccionar tramas resistentes a partir de insumos da natureza, foi dado início a exploração das primeiras fibras sintéticas, fabricadas artificialmente em laboratórios.

As fibras são formadas por polímeros orgânicos compostos por diferentes elementos, formando estas cadeias moleculares, que vão determinar uma série de fatores sobre o material, tais como flexibilidade, elasticidade, lustro, tensão e absorção de água. Estas características serão fundamentais para definir quais serão os melhores tipos de tratamento ou possíveis intervenções em cada peça da coleção. É necessário também que se observe todo e qualquer material agregado à roupa, como metais, plásticos, penas, couro, pedras naturais etc. Elementos estes

¹ Segundo o Manual de Conservação Preventiva de Têxteis (2002, p. 9) “as fibras naturais provêm ou tem origem animal, vegetal e mineral. Em termos gerais estes grupos abarcam proteínas, celulose e materiais de minerais. Entre as fibras de origem animal ou proteicas se encontram a lã e a seda. Nas de origem vegetal ou celulósica as mais conhecidas são o algodão e o linho. Se pode mencionar o amianto como uma fibra de origem mineral”.

comumente encontrados em se tratando de um acervo de moda ou qualquer outro acervo que possua vestimentas, uniformes, figurinos, roupas eclesiásticas, chapéus e sapatos em sua coleção.

Estas fibras são divididas em dois grandes grupos iniciais: as fibras naturais e as fibras químicas (sintéticas)². Dentre as fibras naturais estão materiais conhecidos e utilizados pelo homem, há muitas décadas, como o algodão, o linho, a seda etc. Já inseridas neste segundo grupo temos as Fibras Artificiais Regeneradas (viscose), as Fibras Artificiais Modificadas (acetatos), as Fibras Sintéticas (nylon, poliéster, acrílico) e as Fibras Não Sintéticas (metálicas).

Mesmo naturais ou sintéticas, as fibras são materiais orgânicos e por isso apresentam características positivas ou negativas, em decorrência da sua composição. Fibras diferentes possuem cor, resistência, elasticidade, porosidade, comprimento, finura, umidade, densidade, absorção de água, lustro e reatividade química diferentes. E estes aspectos são fundamentais para compreendermos os tipos de danos e deterioramentos que diferentes tipos de materiais irão sofrer.

Estes danos podem ser de três tipos: químico – quando ocorrem reações químicas que provocam alguma alteração no material, como por exemplo, a oxidação – biológico – ocasionado pela ação de microrganismos, insetos ou roedores, algumas vezes ocasionando danos na materialidade do objeto ou ocasionando mudanças químicas – físico ou mecânico – que mudam a maneira como o objeto se comporta, sem alterar quimicamente, tendo por exemplo um rasgo.

A partir da compreensão destes deterioramentos, é importante entender que a velocidade com que estas reações acontecerão, estão diretamente relacionadas com alguns fatores como: temperatura, luz, umidade relativa do ar, poluição

² Segundo o Manual Técnico de Têxtil e Vestuário do SENAI (2014, p.6-7) as fibras têxteis são classificadas segundo a sua origem e são divididas entre fibra natural (obtidas da natureza: podendo ser vegetal, animal ou mineral) e fibra química (produzida por processos industriais através de processos químicos). As animais ou proteicas são provenientes de tosquia de pelos animais ou secreções de inseto, tendo, por exemplo, a lã, cashmere e a seda. As minerais provêm de rochas e são constituídas por silicatos, como por exemplo o amianto. E as vegetais ou celulósicas são obtidas através de folhas, sementes e frutos, como o algodão, o linho ou a juta. Já as fibras químicas são divididas em artificiais e sintéticas. As artificiais são produzidas pelo ser humano a partir de polímeros naturais orgânicos ou não, como por exemplo o acetato, a viscose e o modal. As sintéticas também são produzidas pelo ser humano, a partir de produtos petroquímicos, como por exemplo o poliéster e o elastano.

atmosférica, manuseio, tipos de acondicionamentos e materiais usados, expografia e processos de manufatura.

Outro ponto pertinente para conservação de têxteis é a documentação do objeto feita pelas instituições. Uma boa documentação é a base para qualquer outro trabalho que venha a ser realizado em torno da peça contida na coleção, como esclarecem Fanny Espinoza M. e María Luisa Gruzmacher G., no Manual de Conservação Preventiva de Têxteis, da Fundação Andes:

“É impossível realizar o planejamento de museus no país, aplicar uma medida de conservação e ter a segurança necessária para o patrimônio sem o apoio de um bom sistema de documentação que deve ser relativamente simples, sem exigir tempo excessivo e de baixo custo. (ESPINOZA & GRUZMACHER, 2002, p. 13)”.

Inserida em toda discussão da preservação do acervo têxtil, temos o ponto crucial, que vai determinar quase que cem por cento do futuro de uma coleção:

2.2. Conservação Preventiva:

É um conceito quase autoexplicativo. Como Cláudia Rodrigues Carvalho, arquiteta da Fundação Casa de Rui Barbosa, no texto “O projeto de conservação preventiva do Museu Casa de Rui Barbosa”, apresentou a definição dos participantes do Curso Regional de Programação da Conservação Preventiva em Instituições, promovido pelo ICOM (Conselho Internacional de Museus), pode-se compreender a conservação preventiva, da seguinte forma:

“É a concepção, coordenação e execução de um conjunto de estratégias sistemáticas organizadas no tempo e espaço, desenvolvidas por uma equipe interdisciplinar com o consenso da comunidade a fim de preservar, resguardar e difundir a memória coletiva no presente e projetá-la para o futuro para reforçar a sua identidade cultural e elevar a qualidade de vida.” (CARVALHO, 2001, p. 2).

Dentro de um amplo e vasto conceito, encontram-se as medidas práticas que devem ser adotadas para resguardar neste caso, nossas coleções e acervos de tecidos, que veremos a seguir.

2.2.1. Temperatura e umidade:

Segundo Espinoza e Gruzmacher (2002, p. 15) “a umidade relativa do ar é o fator ambiental que tem a maior incidência nos danos produzidos nos têxteis”. Visto que a materialidade das fibras absorvem a humidade do ambiente e assim se expandem e se contraem, podendo ocasionar perda de resistência e elasticidade no material, apodrecimento e ruptura. De acordo com as autoras, o nível ideal de UR recomendado pelos estudiosos seria entre 45% e 65%, podendo variar de acordo com as particularidades de cada fibra. E a temperatura está diretamente ligada a UR do ar. Os têxteis se comportam melhor em ambientes frios e com pouca variação de temperatura entre 18°C e 21°C.³ Temperaturas muito altas podem aumentar a proliferação de fungos e acelerar processos químicos de degradação, enquanto temperaturas muito baixas podem provocar ressecamento e até quebra nas fibras dos tecidos.

2.2.2. Luz:

A energia gerada pelos espectros de luz pode ser danosa, se não forem tomadas as devidas medidas de proteção. Tanto a luz natural, quanto a artificial podem ocasionar danos em uma coleção de têxteis. Como por exemplo, a perda de cor da peça, a fragilização e o rompimento das fibras têxteis, até a queima do tecido, provocando a sua perda. O ideal é encontrar uma medida que permita a fruição do objeto pelo fruidor, sem prejudicar a peça musealizada em caso de exposições. E nas reservas técnicas que as luzes permaneçam desligadas quando não houver necessidade do uso das mesmas. A unidade de medida utilizada para medição de intensidade da luz é LUX. No caso do acervo têxtil, o recomendado seria no máximo 50 lux. Além da intensidade, o tempo de exposição do objeto a fonte de luz também é prejudicial à peça, sendo assim quanto menor o tempo e a intensidade, melhor

³ De acordo com o Manual de Conservação Preventiva de Têxteis (2002, p.18) para conseguir condições climáticas estáveis, pode ser feito o uso de desumidificadores de ar e aparelhos de ar condicionado nas estruturas dos museus. Devendo-se realizar o controle da humidade e da temperatura onde se encontra o acervo, tanto exposto, quanto em reservas técnicas. Para este controle, são utilizados equipamentos como: higrômetro – para medir a UR –, termômetro – para temperatura –, termohigrômetro – para a UR e temperatura em conjunto –, higrômetro térmico – que faz a medição da temperatura e da UR de maneira contínua por períodos – e um sistema de medição constante de temperatura e UR, que registra digitalmente todo mapeamento, chamado de data-loggers. Devendo ainda se atentar para o fato de que se for feito o uso de aparelhos de ar condicionado, os mesmos devem permanecer ligados 24h, para que não ocorram variações de temperatura e UR.

para obra. Os raios ultravioleta e infravermelho são grandes inimigos das fibras de tecido. Uma boa alternativa para evitar os danos causados por esses espectros é a instalação de filtros nas janelas do prédio ou vitrines de exposição. E ainda a utilização de luzes incandescentes por todo o ambiente.

2.2.3. Pó e contaminação:

Para combater a poeira que pode aderir-se ao acervo, devem ser feitas limpezas periódicas em todas as áreas do museu e também nas peças. Além disso, deve-se fazer a limpeza de todas as peças recém-chegadas à coleção e as de devolução de empréstimos. A poluição é um problema de todas as grandes cidades, não sendo possível instalar filtros contra os poluentes nas entradas de ar do prédio, o ideal é que os objetos fiquem o mínimo possível em contato com o ar e também não é recomendado que as coleções têxteis sejam expostas ao ar livre. Esses dois fatores de degradação podem ocasionar mudança de coloração das peças, manchas e até corrosão.

2.2.4. Pragas:

As pragas mais comuns de se encontrar no acervo são insetos e microrganismos, muitas vezes até devido aos outros fatores citados acima. Dentre os insetos, são comumente encontradas as traças de roupa, besouros, as térmitas etc. Dentre os microrganismos são encontrados todos os tipos de fungos. Todos estes podem causar sérios danos às peças, como perfurações e manchas nos tecidos que podem ocasionar rasgos ainda maiores posteriormente. Para evitar que essas pragas se espalhem é necessário fazer inspeções de tempos em tempos no acervo, manter os outros aspectos preventivos controlados, manter os objetos recém-chegados à coleção em quarentena, manter o local livre de plantas e eliminar todo e qualquer foco de pragas que forem encontrados nas obras, nos móveis e no edifício.

2.2.5. Acondicionamento:

O acervo têxtil passará a maior parte de seu tempo em reservas técnicas. Posto isto, é fundamental se pensar nas formas de armazenamento que não irão gerar danos futuramente. Além de todas as questões ambientais, citadas anteriormente, que devem estar controladas também nas reservas técnicas, deve-se atentar para maneira como os objetos da coleção serão acondicionados. As peças deverão ser

armazenadas sem contato com materiais que comprometam as suas estruturas, como por exemplo, superfícies com pH ácido, contaminadas por microrganismos ou que comprometam as formas das fibras têxteis. Materiais como papéis ácidos, madeira, plásticos, cabides sem acolchoamento ou de madeira, caixas que necessitem dobras indevidas no vestuário, devem ser evitadas. Um mau armazenamento pode vir a ocasionar uma mudança na estrutura física e química da peça irreversível.⁴

2.2.6. Manipulação:

O manejo das peças deve ser feito cuidadosamente e por profissionais capacitados para tal função. Uma manipulação inadequada pode provocar sujidades, fragilidade nas fibras, abrasões, perfurações, deformação da peça e até mesmo rasgos. Manipular um têxtil é sempre um risco, por isso deve ser evitado movê-los na vertical, segurá-los por um lado somente, dobrá-los, furá-los com alfinetes ou fazer uso de pregadores de roupa. Não se deve também comer e beber nas áreas de manipulação. E também sempre estar usando luvas.

2.2.7. Exibição:

A exibição abarca todos os aspectos citados anteriormente, como por exemplo, a temperatura e UR, luz, pó e poluição e manipulação. Por isso, é necessária que a exposição seja minuciosamente pensada desde o momento da saída da reserva técnica, a montagem, a realização das visitas até desmontagem. Deve ser escolhida a melhor forma de exposição entre vitrines abertas ou fechadas, o tempo de exibição, a luz a ser usada e os manequins. Uma exposição mal executada pode acarretar todos os problemas antes relacionados e comprometer todo o acervo.

⁴ De acordo com o Manual de Conservação Preventiva de Têxteis (2002, p.42-45.) o acondicionamento pode ocorrer de maneira horizontal ou vertical. Para maioria dos casos a guarda horizontalizada é a mais aconselhada, utilizando caixas de cartão acid-free feitas sob medida, evitando dobras ao máximo. No caso de peças muito pesadas, ainda seria pertinente preparar um acolchoamento para a caixa. No caso de uma guarda verticalizada, é necessário atentar para o fato do peso da peça ficar concentrado numa parte pequena da peça. Assim os cabides devem ser forrados, acolchoados e somente peças resistentes poderão ser acondicionadas desta maneira. Estes cabides não podem ser de materiais metálicos, para que não ocasionem manchas nas roupas. E os trajes mais pesados podem requerer suporte adicional para distribuir o peso.

2.2.8. Outros fatores:

Uma série de outros fatores podem vir a ocasionar danos a um acervo têxtil como, por exemplo, o vandalismo, roubo e furto, intervenções inapropriadas, procedimentos de restauração irreversíveis, conflitos ideológicos, incêndios e enchentes.

2.3. Restauração:

Assim como todos os outros processos, a restauração de têxteis deve ser realizada por profissionais extremamente qualificados, dada a fragilidade e especificidades do material. Depois de todo o desenvolvimento dos meios e conservação, em casos de necessidade é realizada a restauração, visando o bem estar da peça, a manutenção da sua vida útil, sempre respeitando a ética, a estética e historicidade da peça.

O campo da restauração de têxteis no Brasil é bem recente e a materialidade é muito delicada, como expõe Christine Ferreira Azzi, em seu livro *Vitrines e Coleções: quando a moda encontra o museu*:

“O campo da restauração têxtil é relativamente recente, e as intervenções sobre as roupas podem ser em diferentes níveis, do mais agressivo à simples conservação preventiva. Retratos, pinturas e fotografias são grandes referências para a pesquisa e reconstrução da moda e dos costumes. [...] Na restauração, é preciso uma criteriosa sensibilidade estética e profundo conhecimento sobre história da arte e da moda, pois invariavelmente o vestuário chega ao museu disperso em fragmentos, em peças separadas.” (AZZI, 2010, p. 72).

Com isso, é pertinente ressaltar tais conceitos e suas diferenças, apontadas segundo o ICOM-CC (2008) – Comitê de Conservação do Conselho Internacional de Museus:

“Conservação: Todas aquelas medidas ou ações que tenham como objetivo a salvaguarda do patrimônio cultural tangível, assegurando sua acessibilidade às gerações atuais e futuras.

Conservação Curativa: Todas aquelas ações aplicadas de maneira direta sobre um bem ou um grupo de bens culturais que tenham

como objetivo deter os processos danosos presentes ou reforçar a sua estrutura.

Restauração: Todas aquelas ações aplicadas de maneira direta a um bem individual e estável, que tenham como objetivo facilitar sua apreciação, compreensão e uso. Estas ações somente se realizam quando o bem perdeu uma parte de seu significado ou função através de alterações passadas.” (ICOM-CC, 2008, s/p).

É importante compreender que para um processo de conservação e restauração nenhum aspecto surge e se esgota em si. Todos os aspectos devem ser observados e tratados no âmbito da interdisciplinaridade, aliando os conhecimentos de diversos profissionais como os historiadores, os museólogos, os designers de moda, químicos e os conservadores e restauradores.

2.4. A importância da preservação do acervo de moda:

Para maioria das pessoas pode ser muito mais fácil apontar e perceber porque se preservar um acervo constituído por pinturas, esculturas, desenhos, livros raros e documentos. Mas em se tratando do acervo de moda? Moda, preservação e museu cabem na mesma sentença?

No passado, até mesmo no universo dos museus, que já possuíam um acervo têxtil, a questão do vestuário, principalmente o de moda, ainda encontrava-se em segundo plano. Sendo uma coleção de têxteis considerada de menor importância no museu contendo bandeiras, tapetes, flâmulas, uniformes etc., as que apresentavam objetos civis de vestuário e acessórios, eram ainda menos importantes.

Com o passar do tempo às coleções vão ganhando nova roupagem e novas interpretações, como esclarece Teresa Cristina Toledo de Paula neste trecho:

“Tipologias antes pouco numerosas, como chapéus civis, bolsas, e luvas, por exemplo, mas também tecidos decorativos, acessórios e outros grupos, começaram a aumentar *muito*. Um acervo que antes era dominado por uma coleção de bandeiras, fardas e indumentária de ‘celebridades e heróis’, como Santos Dumont e Marquesa de Santos, passou a apresentar como tema dominante – num curto espaço de tempo -, objetos ligados ao cotidiano, ao trabalho, e à casa paulistas.” (TOLEDO DE PAULA, 1998, p. 65)

E com a ampliação do volume de objetos civis nas coleções, consequente os objetos de moda e o interesse por eles também se expande. “A moda impõe o rito segundo o qual a mercadoria se torna um fetiche, um objeto a ser adorado” (BENJAMIN; Walter. *Passages*. 2006, p.23). Colocando em cena a relação moda x objeto. Objetos de arte, objetos de culto, objetos em exposição... Todos estes são consagrados como pertencentes às instituições museológicas desde a sua criação. Ao entender a relação do objeto de moda e todos estes outros, pode-se pensar a preservação do acervo de moda.

O primeiro país a fomentar a relação entre o museu e a moda foi a França, devido ao seu protagonismo na indústria da moda, sendo centro de cultura e grande exportador de tecidos. E indo além, as lojas e suas vitrines criaram um importante meio de diálogo entre o vestuário e o espectador e usuário, por meio das passagens parisienses. A Inglaterra também seguiu os mesmos moldes, devido ao seu protagonismo e pioneirismo na Revolução Industrial, inicialmente com a produção de têxteis e depois com o mercado de moda.

Em meados do século XIX, juntamente com os estudos sobre história e vestuário, as instituições museais europeias começam a demonstrar interesse pelos acervos de moda e todos subgêneros como acessórios, sapatos, chapéus. Porém a quebra na bolsa de valores (1929) e as duas grandes guerras (1914-39) alteram a maneira desta abordagem do assunto. E só na metade do século XX que a atenção a moda é retomada. No final deste mesmo século são criadas pelo menos seis instituições para tratarem deste tema, tanto nos Estados Unidos quanto na Europa, como por exemplo, o *Museum of Costume*, o *Fashion Institute of Technology* e o *Musée Galliera*.

No Brasil, segundo Cristina Ferreira Azzi (2010, p.56) “percebe-se um desenvolvimento mais lento, mas progressivo, de museus relacionados ao tema”. Em nosso país, a coleção de Sophia Jobim Magno de Carvalho, exposta pela primeira vez em sua casa, no Rio de Janeiro, fora considerada o primeiro museu de indumentária no Brasil e depois doada para o Museu Histórico Nacional, em 1968, sendo este museu atualmente o possuidor da coleção mais expressiva em vestuário do Brasil. A primeira instituição brasileira criada somente para tratar deste tipo de acervo, foi o Museu do Traje e do Têxtil, em Salvador, em 2005. Outras instituições

e coleções dentro de museus foram surgindo até o presente dia. No Rio de Janeiro temos o Museu Carmen Miranda, com a coleção de vestuário, na sua maioria figurinos e algumas roupas sociais da artista.⁵ Vale a pena ressaltar um ponto trazido por Ferreira Azzi em seu livro sobre a localização das instituições brasileiras:

“Chama atenção o fato de que, dos cinco museus lembrados aqui, dois se situam fora de centros urbanos, o que pode indicar uma característica interessante: a ausência de hegemonia urbana, mostrando que há espaço e público para a formação de museus que abordem o tema tanto em capitais quanto no interior.” (AZZI, 2010, p.57).

O Brasil, sendo um país plural, só demonstra ainda mais sua vastidão e capacidade de tratar sua história sob diversos aspectos, com diferentes abordagens e diferentes localidades. Criando diálogo do objeto musealizado com o espectador independentemente de estar em um grande centro, onde se cria a ilusão de ser o lugar onde o interesse pela história e a cultura estão mais presentes.

Pensar a moda no museu é pensar que o objeto uma vez ali inserido, cria em torno dele uma aura museológica e uma experiência estética de contemplação. Segundo Christine Ferreira Azzi (2010, p. 62) “quando a roupa adentra o espaço museal, ela perde suas múltiplas funções: função utilitária (proteção), função social (status) e, por fim função sexual (sedução)”. Ela ainda elucidou em seu livro que:

“A moda existe para ser vestida e para ser olhada; para ser sentida e para ser contemplada. Em sua especificidade, ela põe em cena modos únicos de apropriação de um objeto, o que não exclui sua dimensão de obra de arte, ainda que seu caráter aurático só se realizem determinados contextos. É aí que entra em cena o museu, retirando da roupa seu valor ritualístico e de massa, e a transformando em bem de contemplação.” (AZZI, 2010, p. 66)

⁵ Além dessa instituição, no Rio de Janeiro temos ainda a Casa da Marquesa de Santos / Museu da Moda Brasileira e Casa Zuzu Angel com coleções expressivas de moda e um acervo variado de moda brasileira e internacional. E ainda museus que tratam também de outras materialidades, mas possuem coleções importantes de acervo têxtil, como o Museu Imperial de Petrópolis e o Museu Histórico Nacional.

Esta pode parecer uma discussão inesgotável, mas que estará sempre em pauta, pois tanto a moda quanto o museu estão sempre acompanhando os diálogos e as transformações sociais.

2.5. Ética e teoria da restauração:

Segundo o grande teórico Cesare Brandi, em seu livro *Teoria da Restauração* (2004, p. 25), “em geral, entende-se por restauração qualquer intervenção voltada a dar novamente eficiência a um produto da atividade humana”. E ainda que esta intervenção tenha por finalidade o bem estar da peça, não somente a “boa intenção” é suficiente para se realizar um trabalho de conservação e restauro, devem-se seguir algumas diretrizes éticas, estéticas e históricas. Sendo esse o objeto de estudo dos teóricos da conservação e restauração, como Brandi e das Cartas de Restauração elaboradas ao longo dos anos.

Temos também que observar o fato de que nenhum dos grandes teóricos da área – Eugène Viollet-le-Duc, Camilo Boito e John Ruskin – tratou especificamente da materialidade têxtil ou do acervo de moda em particular, mas ainda sim é perfeitamente possível criar um paralelo entre estes estudiosos e matéria em questão.

No momento de realização de um trabalho deste fim, é fundamental para a realização de um trabalho ético o respeito e a compreensão da historicidade da peça. Obras dos anos 70, por exemplo, apresentam características que correspondem ao período em que estão inseridas e o registro do passar do tempo sobre tal objeto, então não seria correto alterar tais aspectos e descaracterizar a peça, seja por falta de conhecimento histórico ou por uma questão pessoal. É por este motivo, que todo processo de conservação e restauração começa desde a história da obra, sendo ético salvaguardar estas questões. Como aponta Brandi:

“Uma vez que, se a obra de arte é em primeiro lugar uma resultante do fazer humano e, como tal, não deve depender para o seu reconhecimento das alternativas de um gosto ou de uma moda, impõe-se, no entanto, uma prioridade da consideração histórica com respeito àquela estética. Na qualidade de monumento histórico, deveremos, pois, iniciar a consideração exatamente do limite extremo, ou seja, daquele em que o selo formal impresso na matéria

possa estar prestes a desaparecer e o próprio monumento, quase reduzido a um resíduo da matéria de que foi composto.” (BRANDI, 2004, p. 64)

A instância estética também deve ser respeitada e levada em consideração. Peças de um mesmo estilista ou de uma mesma coleção também possuem características particulares e que compõe o conceito da obra, mudar algum desses aspectos configuraria numa mudança do que o artista pensou para aquela peça. E assim como no caso do momento histórico, também devem ser preservadas.

Uma questão que é muito abordada desde o começo das discussões éticas dentro da conservação e restauração, quando a obra é tratada, é a reversibilidade. Ou seja, qualquer medida tomada por um profissional, deveria ser passível de remoção. Os antigos grandes teóricos defendiam esta medida, sem sua maioria. Com o passar dos anos e dos estudos foi percebido que nenhum ato seria 100% removível, que uma vez que uma ação fosse realizada sobre um objeto, esta mesma deixaria um rastro, mesmo que mínimo. Cabe então ao profissional, tendo consciência disso, escolher métodos, técnicas e materiais mais reversíveis possíveis e que comprometa o menos possível a peça.

Outro conceito que anda ao lado dos citados anteriormente é o da mínima intervenção. O profissional deve ser fazer um exercício crítico acerca do seu trabalho, colocando na balança os conceitos de restauração, modificação, imitação, cópia e autenticidade. Pois trabalhos de restauração exagerados e que não respeitem os limites da história, da ética e da reversibilidade na medida do praticável, podem acabar ocasionando na perda do caráter único de cada objeto. Como observou Teresa Cristina Toledo de Paula:

“Os profissionais que até então atuavam sobre os objetos com a segurança de estarem apenas contribuindo para sua preservação se deram conta, assim, de que por muitas vezes – mesmo sem o desejarem – estavam removendo, daqueles objetos, uma série de informações que nunca mais seriam recuperadas. Desse modo tornou-se consenso, hoje em dia, a ideia do *menos é mais*, da interferência mínima.” (TOLEDO DE PAULA, 1998, p. 18)

Observando todos esses aspectos, podemos afirmar que mesmo cada caso na conservação e restauração, sendo muito particular e ser sempre passível de novas reflexões e constatações, não podem se destacar dos conceitos éticos, estéticos e históricos, para que não acabem incorrendo em situações de restaurações equivocadas, que comprometem tanto a peça, quanto a memória do coletivo a quem essa obra serve.

3 CAPÍTULO 2

3.1. História da moda brasileira: um recorte dos anos 60-70:

Segundo Cristina Ferreira Azzi (2010, p. 20) “a moda é um processo que se constrói a partir do vestuário, das aparências, mas constitui um sistema caracterizado pelas constantes mudanças, fluxos e refluxos, que buscam renovar e dinamizar as ‘fantasias estéticas e individuais’”. Assim o conceito de moda fora se reinventando ao longo dos séculos e mais recentemente ao longo das décadas. E em nosso país não seria diferente, como a autora acima citada, apontou:

“A presença da corte no Brasil, junto à circulação de periódicos de moda com notícias de modelagens de roupas europeias, intensificou a relação e a importância do traje social, bem como as ações correlatas, como o comércio interno, as importações de mercadoria, a imprensa e a mão-de-obra especializada no tema. Os jornais de moda eram vendidos por assinatura, a leitura sendo acessível às moças de boa família, tanto na capital quanto nas províncias. Os textos eram responsáveis, também, por informar as damas da sociedade sobre a *última moda de Paris*, oferecendo ilustrações e linguajar didático.” (AZZI, 2010, p. 24)

E assim com o decorrer do tempo novas transformações foram observadas e estudadas, mas para o presente trabalho é pertinente um recorte no tema para os anos 60 e 70, pois é neste período que a obra e o estilista tratados, neste trabalho, estão inseridos.

Nesta época, houve no mundo uma grande subversão de valores, tanto comportamentais, quanto estéticos. E como a moda acompanha todas as modificações da sociedade, foi inevitável que acontecesse uma grande quebra de padrões antes estabelecidos também na moda, dando lugar a novos tecidos, novas cores, novos cortes... em todo mundo e que foram assim incorporados pelos estilistas brasileiros. Nesse período a moda atinge um caráter profissional e também comercial no nosso território natal.

Apesar das diferentes culturas, diferente público, diferentes acontecimentos históricos e diferentes climas, a moda brasileira ainda tinha no estilo europeu –

principalmente o francês, o italiano e o inglês – e no Norte Americano, um grande parâmetro de inspiração para criação da nossa identidade.

Em meados da década de 60 e início da de 70, estavam, no mundo, em alta os movimentos hippies, do psicodelismo, da arte pop, da natureza, dos festivais, da liberdade (principalmente da feminina) etc. Em paralelo com o nosso país, na época da ditadura, surgia o movimento da Tropicália, que pode-se relacionar com os movimentos ditos hippies. E todos estes aspectos sociais, irão certamente refletir na maneira como se dá o vestuário da população, trazendo estes elementos para as roupas. As cores se tornaram mais vibrantes, os elementos da natureza foram também incorporados, os cortes não mais necessariamente marcavam a silhueta feminina (cabendo a mulher em questão escolher), a jovialidade começou a marcar esta época.

A moda se alimenta destes diálogos entre as questões do mundo, a maneira de se expressar e a arte. Assim como elucida a jornalista Renata Pitombo Cidreira, em seu texto “A Moda nos Anos 60/70 (comportamento, aparência e estilo)”, na Revista Recôncavo:

“Compreendemos, desse modo, a moda como um fenômeno próprio da sociedade de consumo; inserida na cultura de massas, na cultura do pop, adquire nova dimensão e, a partir do momento em que começa a fazer parte do meio ambiente, ganha visibilidade enquanto manifestação artística e cultural. Por isso mesmo a força da aparência na constituição e solidificação de grupos específicos; a indumentária é acolhida como um dos mais significativos emblemas de uma série de transformações que os jovens almejavam, uma vez que é um elemento visual e um artifício que se cola ao corpo, a própria pele, como uma verdadeira extensão do ser humano.”
(CIDREIRA, 2008, p. 41)

No contexto brasileiro, nos anos 60 as indústrias estavam em alta e o poder aquisitivo dos mais jovens só fazia aumentar. E com o crescimento destes dois aspectos na sociedade a produção cultural e a cultura de massa seguiam na mesma proporção. E assim, segundo Cícera Ângela Raymundi Lago, em sua dissertação (2008, p.57) “o crescimento econômico ajudou a embelezar os anos 60”. E ainda:

“No Brasil, esses fenômenos de massificação estiveram intimamente conectados nos acontecimentos dos 20 anos compreendidos entre 1960 e 1980. No que tange à industrialização, iniciou-se um movimento de valorização do produto nacional e a consequente desvalorização do estrangeiro, mesmo que parte da matéria prima ainda fosse importada. Buscava-se alimentar um design brasileiro, que traduzisse para o vestuário, não apenas moda e elegância, mas a adequação das roupas ao clima tropical do país, possibilitado pela excelente qualidade do nosso linho.” (LAGO, 2008, p. 58)

Assim podemos perceber a eterna relação entre a moda no mundo e a moda no Brasil, ainda que se inspirando na Europa e na América do Norte, sempre fazendo as adaptações necessárias para os nossos gostos, costumes, clima, materiais etc.

3.2. Guilherme Guimarães e o vestido borboleta:

Guilherme Guimarães, nascido em 1941, segundo a Enciclopédia da Moda, “o nome mais respeitado da alta costura brasileira”. Sendo importante ressaltar que o termo “alta costura”, é utilizado no Brasil de maneira usual a fim de relacionar a alta costura francesa aos vestidos sob medidas aqui confeccionados:

“Aqui no Brasil não se faz alta-costura propriamente dita e, sim, um sob-medida especial com os conhecimentos básicos da técnica da alta costura. Na verdade, é uma alta-costura traduzida para os parâmetros brasileiros. [...] A alta-costura mesmo, ou seja, o artesanato da moda, a roupa quase toda feita à mão, essa só se encontra na Europa.” (SPOHR, 1997, p. 197 apud PASSINI, 2009, p. 8).

Iniciou sua carreira no Rio de Janeiro, na famosa Casa Canadá, depois dando início a sua carreira solo. Além do grande sucesso com a alta sociedade brasileira, principalmente carioca, Guilherme passou por temporadas internacionais muito bem sucedidas, como nos Estados Unidos e Alemanha, aonde chegou a lançar coleções de grande prestígio. Outro momento relevante e de prestígio em sua carreira, foi a passagem pelo atelier do francês Christian Dior.

O universo de Guimarães era o requinte e a alta costura, como descreveu Iesa Rodrigues, em seu livro *O Rio que Virou Moda*:

“Outro valente da alta costura é Guilherme Guimarães. Um talento e bom gosto raros, e muito prazer de viver bem. O *atelier* na Assis Brasil, ladeira próxima da praça Cardeal Arcoverde, é um apartamento comum de Copacabana. Em compensação, o próximo endereço, merece decoração feita pela amiga Titá Burlamaqui. Fica na esquina de Rodolfo Dantas com a Avenida Nossa Senhora de Copacabana, ao lado de uma das paixões do estilista – o Hotel Copacabana Palace. Espelhos, paredes pretas e estofados zebreados, uma surpresa num meio onde ainda se usa um mobiliário clássico francês. Mas Guilherme inova no ambiente e nas roupas. Seus tubos bicolores de crepe preto e branco são eternos. Do tipo que se faz regime para não deixar de usar.” (RODRIGUES, 1994, p. 46)

Ainda que o avanço da indústria de moda, a confecção de roupas em série em todo o mundo, o chamado *prêt-à-porter*, tenha mudado a dinâmica de consumo da sociedade, principalmente da alta-costura em detrimento a produção de roupas em larga escala, não foi o fim dos ateliês dos grandes nomes da moda, houve uma mudança de consumo e de nicho. A classe média e alta brasileira continuava valorizando e desejando modelos de alta-costura e exclusivos, então os costureiros do território nacional ainda precisavam alimentar este mercado, como explicita João Braga, em seu livro *História da moda no Brasil: Das influências às autorreferências*:

“Os costureiros brasileiros vinham suprir essa necessidade: eles apareceram em eventos de beleza e moda promovidos ou estimulados na indústria têxtil, que buscava valorizar e estimular o consumo interno de seus produtos, ainda discriminados em detrimento dos importados. Estes costureiros montaram ateliês para atender senhoras da alta sociedade, para as quais desenhavam e produziam artesanalmente modelos exclusivos sob medida e caríssimos...” (BRAGA, 2011, p. 190)

Como foi o caso do estilista Guilherme Guimarães, que passou a costurar para grandes personalidades e socialites, como Carmen Mayrink Veiga, Helô Willemsens, Heleninha Patraglia, Tanit Galdeano e Claudine de Castro.

3.2.1. O vestido borboleta:

A peça em questão trata-se de um exemplar original do estilista Guilherme Guimarães, da década de 70, sem ano precisado. O vestido encontra-se no Instituto Zuzu Angel – Museu da Moda, presidido por Hildegard Angel, estando contida na coleção de Estilistas Brasileiros, juntamente com outras peças do estilista e de outras obras de outros estilistas brasileiros de grande importância.

Trata-se de um vestido de festa longo, azul com decote em V nas costas, de crepe georgete, forro em cetim lilás, alças finas com uma borboleta azul e prateada bordada no busto dando formato ao mesmo, o crepe tem um caimento fluido desde o fim do busto até o final do comprimento, sem marcar a silhueta.

A peça foi doada ao IZA por Claudine de Castro, escritora carioca e filha de grandes empresários. Chegou a desempenhar diversas funções como produtora de editoriais de moda para a revista VOGUE, designer de joias, relações públicas e produtora de exposições de arte. Era também uma figura frequente nos tabloides em colunas sociais dos anos 60 ao 80, por se tratar de uma figura representativa da alta sociedade carioca e se manteve depois na mídia por questões profissionais.

Isto indica então que o vestido trata-se de uma encomenda de criação exclusiva com estilista Guilherme Guimarães, para ser usado em algum evento de importância. Que depois fora doado a Casa Zuzu - IZA.

3.2.2 O Instituto Zuzu Angel:

O IZA foi fundado em 1993, por Hildegard Angel a fim de preservar e difundir a memória de moda e de sua mãe, que foi uma das maiores costureiras e estilistas do nosso país. A sede fica localizada na subida para o Alto da Boa Vista, numa casa de estilo eclético, que completa toda a história do Brasil. E como descrito no site da ong: “Seu histórico acervo de moda está reunido na Casa Zuzu Angel, a iconografia e toda a documentação que envolve sua obra e sua luta de mãe obstinada na busca do filho, Stuart Angel Jones, desaparecido político. Outras coleções de moda formam o Acervo da Casa. Entre elas, as importantes Coleção Carmen Therezinha Solbiati Mayrink Veiga, de alta costura, Coleção Casa Canadá, de Mena Fiala, Coleção Isabela Capeto, com 200 protótipos, Coleção Perla Mattison, Coleção Bonita, protótipos de moda infantil, Coleção Glorinha Paranaguá,

de acessórios, e inúmeras outras de mesma expressão.” E além de todo este vasto e plural acervo, o instituto ainda é comprometido com a Conservação e Restauração do acervo de têxteis, contando com reservas técnicas seguindo todos os parâmetros de conservação preventiva e um grupo de profissionais capacitados e habilitados para tratarem das peças que integram as coleções.

4 CAPÍTULO 3

4.1. Proposta de Intervenção:

Nesta parte do presente trabalho será trata uma proposta de restauração do objeto em questão, o Vestido Borboleta, do estilista Guilherme Guimarães, que está contido no acervo do Instituto Zuzu Angel, na coleção de Estilistas Brasileiros.

A necessidade de restauração de uma peça musealizada vai muito além dos caracteres estéticos e financeiros para uma instituição, como aponta Eliane Zanatta em seu artigo, sobre a coleção de chapéus do Museu Imperial:

“A restauração abrange os meios e as técnicas utilizados para recuperar, na medida do possível, a um objeto deteriorado ou arruinado a sua forma, desenho, cor e função. Entretanto, a principal questão relacionada com a restauração é a possibilidade da perda de informação, associada às dificuldades de interpretação e leituras incorretas, o que pode ocasionar a alteração da carga simbólica do objeto” (ZANATTA, 2017, p. 4)

Além disso, o tratamento deve seguir uma metodologia a fim de salvaguardar a integridade tanto da obra quanto da memória associada ao objeto, como foi apresentado no primeiro capítulo, as questões éticas e estéticas.

4.2. Metodologia do Tratamento:

Para se realizar um trabalho correto de conservação e restauração deve-se atentar a diversos pontos: históricos, museológicos, estéticos, documentais e técnicos. Além disso, é imprescindível a pesquisa em bibliografias disponíveis do assunto e a consulta a trabalhos já realizados no mesmo tipo de materialidade.

Para este em questão, seria sugerido seguir os conceitos de Cesare Brandi para se obter um trabalho assertivo e satisfatório, mas que salvaguardasse a memória da obra tanto no âmbito estético, como histórico. Evitando assim tratamentos agressivos que pudessem resultar em danos a matéria e a memória do objeto. E uma pesquisadora e restauradora de têxteis que se pode usar como referência o trabalho, seria Eliane Zanatta, que trabalha com o acervo do Museu Imperial, localizado na cidade de Petrópolis.

Não podemos ainda descartar os fatores científicos, biológicos e químicos. Pois é imprescindível a realização de testes na materialidade da peça para poder determinar quais seriam os melhores reagentes e as melhores concentrações para a realização do tratamento mais adequado, sem comprometer a integridade física do objeto. Sendo a peça parte da coleção de uma instituição que não possui um laboratório particular, busca-se uma parceria com outra instituição que o tenha ou diretamente com algum laboratório que possa atender as necessidades da pesquisa.

Todas estas medidas devem ser tomadas com rigor, pois assim a peça e sua memória estarão as mais seguras possíveis.

4.3. A peça a ser tratada – identificação:

A seguir abordaremos a obra em todos seus aspectos de conservação e restauração, seguindo informações da instituição que a possui. O Vestido Borboleta, do estilista Guilherme Guimarães, que faz parte da Coleção de Estilistas Brasileiros do Instituto Zuzu Angel, como antes citado:

Figura 1 – Vestido Borboleta



Fonte: IZA, 2019.

Ficha Técnica:

Dados Catalográficos

Tipo de Acervo: Vestuário/Têxtil

Número de Registro: EN.0023

Número de Registro Antigo: D5

Sala: 3

Embalagem: Polionda branca

Classe: Roupas

Denominação: Roupas Sociais

Tipo: Vestido

Título: Vestido Borboleta Azul e Prata – Guilherme Guimarães

É manequim? Não

Autoria: Guilherme Guimarães

Coleção: Estilistas Nacionais

Tipo de Data de Produção: Data específica – Década

Data de Produção: Década de 70

Local de Produção: Rio de Janeiro, RJ.

Histórico da Peça: Doação de Claudine de Castro em 1997.

Eventos Associados: Em pesquisa

Largura: 34 cm

Altura: 138 cm

Técnica: Costura à máquina; Bordado à mão; Costura à mão

Tecido: Crepe georgete e cetim (forro).

Inscrições e marcas: “GUILHERME” (etiqueta inserida na dobra da costura lateral)

Descrição/Conteúdo: Vestido longo azul claro em crepe georgete, com forro lilás em cetim. Tecido partindo logo abaixo do busto com estrutura reta e fluida até o final de seu comprimento, sem modelar a silhueta. Com busto bordado representando uma borboleta, com alças finas partindo da extremidade superior das asas. Bordado em paetês, strass, miçangas e canutilhos. Costas com decote profundo em V e fechamento em zíper de plástico com peso para melhor efeito do caimento.

Peças Complementares: N/A

Descrição de peças complementares: N/A

Peças Relacionadas: N/A

Documentos Relacionados: N/A

Descritores: Guilherme Guimarães; Claudine de Castro; Hildegard Angel.

Descritores Geográficos: Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

Descritores Onomásticos: Guilherme Guimarães; Claudine de Castro; Hildegard Angel.

Notas e observações: Suporte para o pingente do bordado borboleta no busto; Peso no decote das costas.

Fica de conservação – Vestuário/Têxtil:

Estado Geral de Conservação: Bom

Danos Verificados: Amarelecimento; Ataque biológico; Ataque por fungo; Descoramento; Desgaste; Furo; Mancha; Mancha de umidade; Oxidação; Sujidade; Vinco.

Procedimentos de Higienização: Aspiração mecânica; Higienização manual com trincha; Pincel.

Acondicionamento: Caixa; Novo acondicionamento com material acid free.

4.4. Proposta de Tratamento:

A peça atualmente faz parte do acervo do Instituto Zuzu Angel, localizada especialmente na reserva técnica nº3, que segue todos os parâmetros sugeridos de conservação preventiva. Seu acondicionamento também visa o bem estar da peça dentro da logística do Instituto. Estando catalogada, acondicionada em caixa de polionda branca livre de materiais ácidos, com preenchimento ao longo da peça para não ocasionar deformações e onde se é necessário fazer alguma dobra também há preenchimento reforçado, evitando assim vincos no tecido:

Figura 2 – Caixa Polionda



Fonte: Autor, 2020.

Figura 3 – Etiqueta



Fonte: Autor, 2020.

Figura 4 – Preenchimento Busto



Fonte: Autor, 2020.

Figura 5 – Preenchimento Barra



Fonte: Autor, 2020.

Figura 6 – Estrutura Broche

Fonte: Autor, 2020.

Figura 7 – Preenchimento Corpo

Fonte: Autor, 2020.

Este e outros aspectos fizeram e fazem com que a obra se mantenha em bom estado de conservação, apesar dos danos que possui.

Para o início do tratamento, deve ser feita a transferência da peça da reserva técnica para o laboratório de conservação e restauração, no caso da Instituição não possuir tal ambiente, devemos preparar uma área do local para receber a peça e obter todos os meios para que seja feito o tratamento.

O vestido estando no local preparado para o tratamento, iniciaremos os passos:

Higienização:

Para higienização e remoção de sujidades de têxteis e vestuário, é aconselhado o uso de trincha macia e aspirador de pó. Este aspirador em questão é um específico para limpeza de têxteis, pois tem sucção leve e segura para a peça e ainda possui uma tela de proteção evitando que seja aspirado algum objeto acessório a peça. Pode ser feito ainda, uma adaptação em um aspirador de pó convencional, o transformando em uma ferramenta para um laboratório de conservação e restauração.

Tendo seu aparelho específico ou adaptado, pode ser feita a limpeza, segundo alguns protocolos de segurança, como sugere o “Guia Ilustrado para o Cuidado de Coleções de Roupas e Tecidos”, dos museus do Reino Unido:

”Para aspirar tecidos têxteis: 1. Apoie o tecido, de preferência em uma superfície plana. 2. Prenda a rede sobre o bico de vácuo com um elástico ou coloque uma folha de rede sobre a área do tecido a

ser aspirado, para impedir que qualquer item que se solte seja sugado pela máquina. 3. Ajuste a sucção para que partículas de detritos sejam levantadas da superfície sem levantar o tecido. 4. Trabalhe na direção da urdidura e trama ou pilha. 5. Trabalhe em uma pequena área de cada vez. 6. Deslize levemente sobre a superfície sem pressionar. ou esfregando. 7. Se necessário, use uma escova de cerdas macias e naturais para desalojar as partículas no fluxo de sucção.” (ROBINSON, PARDOE. 2000, p. 21)

Após a higienização por aspiração de pó, faremos uma limpeza no bordado do busto. Por ser uma região muito detalhada, com diversos tipos de materiais em diferentes níveis, se acumulam muitas sujidades e estas partículas podem levar a piores danos futuramente ao trabalho, como podemos ver em detalhes a seguir:

Figura 8 – Detalhe Bordado



Fonte: Autor, 2020.

Figura 9 – Detalhe Bordado Central



Fonte: Autor, 2020.

Para essa limpeza, será usado o swab embebido em uma solução que retire estas sujidades, sem comprometer o bordado. Faremos os testes com água deionizada, por ser uma substância que não agrediria nenhuma parte componente do bordado e uma solução de álcool com água deionizada, pois assim a água volatilizaria mais rapidamente, não ficando por muito tempo em contato com a obra. Depois de certificado qual solução será mais eficaz e menos prejudicial, é feita a limpeza com swab descartável. Após a limpeza, é aconselhável realizar a secagem da superfície

bordada, para que não ocorra oxidação de nenhum material em longo prazo, pode-se ser usada uma pistola de ar quente para este fim.

Após a primeira parte da higienização deverá ser feita uma limpeza mais específica, haja vista a grande quantidade de manchas castanhas que acometeu grande parte do vestido e de seu forro, como mostram as imagens abaixo:

Figura 10 – Grande Mancha



Fonte: Autor, 2020.

Figura 11 – Manchas Forro



Fonte: Autor, 2020.

Figura 12 – Pequenas Manchas



Fonte: Autor, 2020.

Figura 13 – Outras Pequenas Manchas



Fonte: Autor, 2020.

Estas manchas além de terem comprometido a coloração da peça, podem vir a causar rasgos e buracos no tecido com o passar do tempo. Assim, o quanto antes a lavagem for realizada, logo se retardará o efeito que estas manchas exercem sobre o material do vestido.

Esta etapa da limpeza pode ser feita de maneira pontual por via úmida ou sendo feita uma lavagem técnica por imersão de todo tecido comprometido pelas manchas.

Para a limpeza pontual, deve-se preparar uma mesa que comporte toda a extensão da peça e mais todos os equipamentos necessários para esse processo.

Para a lavagem técnica deve se preparar uma mesa de lavagem, onde ficará a banheira para realização do procedimento e todos os outros equipamentos necessários.

Antes de tudo devem ser feitos testes nos tecidos. Sendo esses testes de solubilidade de diferentes solventes – como água deionizada, uma solução de água deionizada com detergente neutro especializado e uma solução de água deionizada com álcool –, em pequenas partes estratégicas do crepe e do cetim do vestido, de maneira que não comprometa o material e também para que caso algum teste apresente alguma problemática, não ocasione um dano em alguma parte central e que prejudique a fruição da peça após o restauro, esses processos são realizados para observar a penetração das soluções e o comportamento dos objetos quando em contato com as mesmas. E testes físicos de força, para medir a resistência dos tecidos diante das forças físicas aplicadas sobre eles, visto que dada a quantidade de manchas castanhas na peça, pode ser necessária à utilização de esponja natural marinha, para melhorar o aspecto das mesmas. Feito isso, poderá ser feita a escolha entre a limpeza pontual ou a lavagem total. Certificando-se de que ambas as técnicas devem ser realizadas de maneira controlada e observadas por toda extensão do processo.

Sendo a limpeza pontual, primeiro é feita a limpeza do forro, com swab embebido em uma solução de água deionizada ou água deionizada mais álcool ou água deionizada com detergente especializado neutro, fazendo uma leve pressão do swab embebido em solução sobre as áreas de manchas. Assim, esse forro deve estar sobre papel mata-borrão, a fim de absorver possíveis sujidades que se

desprendam do tecido. Feita a limpeza do forro, o mesmo processo deve ser feito no tecido de fora do vestido e para isso, são colocados pedaços de papel mata-borrão entre o tecido e o forro, com a finalidade de absorver as sujidades e proteger o forro que já estará limpo.

Após a limpeza é necessário controlar o processo de secagem e para isso é utilizado secador suave, com ar frio, a fim de ajudar a secar mais facilmente, minimizando contrações e distensões acentuadas das fibras do tecido (Landi, 1998).

Sendo a lavagem técnica, a banheira deve comportar toda extensão do vestido na horizontal, logo abaixo do busto – pois o bordado e o broche que estão localizados no busto da peça, não serão lavados juntos ao tecido, sendo necessário fazer uma estrutura de isolamento para o busto composta de tecido TNT e tule –, onde será realizada a lavagem do tecido, com água deionizada, detergente especializado neutro e esponja marinha natural quando necessário, para remover as sujidades.

Após a lavagem, a peça deve ser colocada para secagem e drenagem em posição horizontal, em cima de um suporte acid-free – coberto de papel mata-borrão que absorverá o líquido do vestido, que deve ser trocado por um novo exemplar, sempre que estiver molhado o suficiente, para impedir que continue absorvendo o líquido utilizado na lavagem – podendo ser feito de polionda, em local arejado, a abrigo da luz e da umidade, até o tempo de secagem completa da peça, sendo esse tempo observado de hora em hora, para assim podermos perceber como o tecido se comporta durante o processo de secagem, para que assim não se comprometa a estrutura do vestido, levando o mesmo a uma possível deformação.

É importante salientar que para o processo de limpeza tópica ou para a lavagem, não seria aconselhável desmontar o vestido ou separar o forro do tecido principal da peça, visto que o vestido não apresenta problemas estruturais que necessitam de um processo de consolidação, assim a desmontagem e remontagem ao invés de ajudarem no processo, poderiam vir a acarretar novos danos que a obra ainda não apresentou. Sendo assim, a limpeza pontual por via úmida, apresentaria menos riscos para o vestido e seria mais acessível, visto que a lavagem técnica seria muito mais complicada de ser realizada sem a desmontagem e a separação do forro da peça.

Após a limpeza tópica ou a lavagem, será necessário observar se o vestido apresentará vincos extremos, que podem acarretar futuros danos, nesse caso poderá ser utilizada uma espátula térmica, pontualmente nesses vincos, com uma temperatura controlada, para obtenção de um melhor resultado. E ainda poderá ser utilizada uma passadeira a vapor, respeitando uma distancia segura de 15cm do vestido, para conseguir um resultado estético satisfatório. Assim é finalizada restauração.

Sendo importante ressaltar que as escolhas feitas durante essa proposta de restauração, além de serem baseadas em outras restaurações por profissionais da área qualificados, que se utilizam de técnicas conservadoras e contemporâneas, foram também baseadas nas possibilidades atuais do IZA, tanto de instalações quanto de recursos e mão de obra. Tendo também como outro ponto a se observar que, testes e pesquisas mais profundas, os quais levariam a uma análise e proposta mais aperfeiçoada, infelizmente, foram prejudicados e impedidos devido à pandemia de Covid-19.

Com o processo totalmente finalizado, o vestido pode ser acondicionado novamente com materiais inteiramente higienizados e *acid free*, sendo redirecionado a reserva técnica 3, ou até mesmo integrar alguma futura exposição do Instituto Zuzu Angel, com segurança.

5 CONCLUSÕES:

Esse trabalho pretendeu analisar e compreender a Conservação e Restauração de têxteis, dentro do universo do acervo de moda, tendo como objeto específico o Vestido Borboleta de Guilherme Guimarães e como objetivo uma proposta de restauração do mesmo.

Com isso, foi possível observar que a história dos têxteis e da moda são produtos da história do mundo e diretamente relacionadas com seus processos culturais e as transformações sociais. O que nos faz perceber a necessidade da preservação deste acervo de materialidade e conceitos tão diversos.

Assim, com os olhares voltados para este tipo de acervo, foram percebidos cada vez mais desafios por parte dos profissionais que lidam com estes, visto que este tipo de coleção, diferentemente das coleções clássicas, é muita vezes compreendida por objetos de uso, assim muito mais propensos à deterioração e a sua perda total. Outro ponto desafiador a ser observado é a quantidade de diferentes materiais que estão contidos no acervo têxtil e os materiais diversos aderidos a eles, como no caso do Vestido Borboleta.

Compreender essas nuances, foi fundamental para determinar quais pontos se abordar diante da Conservação, Conservação Preventiva e Restauração de têxteis, desde as questões da própria materialidade, as questões ambientais até a relação com o espectador.

Foi ainda imprescindível entender a necessidade e a importância da preservação desse acervo, que como citado anteriormente, está diretamente ligado à história e cultura social do grupo a qual pertence. Que por muitas vezes foi delegado ao segundo plano, em detrimento a coleções clássicas e caracterizada como supérflua, principalmente em se tratando do acervo têxtil de moda. Principalmente no Brasil, onde o crescimento dos estudos na área se dão de maneira mais lenta, se comparado com os países europeus e norte americanos. Tendo ainda como provocação, o fato de nenhum teórico clássico da Conservação e Restauração, ter falado diretamente sobre essa materialidade e sobre esse tipo de acervo, sendo assim, necessário ser feita uma adequação ética, estética e teórica a realidade e as particularidades desse assunto distinto.

Para que fosse possível uma proposta pertinente, fez-se necessário situar o objeto no tempo espaço, tanto de sua concepção quanto de sua salvaguarda. Assim, compreendemos as transformações sociais nos anos 60 e 70, logo as transformações na maneira da sociedade de se vestir e dos estilistas e costureiros de realizarem suas criações. Com esses conceitos bem compreendidos, foi possível conhecer e perceber a estética compreendida no vestido de autoria de Guilherme Guimarães. Bem como conhecer a história de seu idealizador e para quem fora idealizado. E partindo desta mesma premissa, foi fundamental para a proposta de intervenção, identificar e vivenciar o local onde essa peça se encontra atualmente.

Para a metodologia do tratamento, foi escolhido usar o teórico Cesare Brandi, visto que mesmo o estudioso não tenha tratado especificamente deste tipo de acervo, foi possível encontrar pontos de congruência com o presente trabalho, visando salvaguardar o objeto nos âmbitos estéticos, históricos e evitar tratamentos que colocassem em risco o objeto. Levando ainda em conta todos os aspectos científicos, químicos e biológicos da materialidade, pois sem isso não é possível realizar uma proposta assertiva e segura.

Além disso, a identificação da peça foi de extrema necessidade, para perceber os danos e os pontos que necessitavam de maior atenção, bem como as partes íntegras que deveriam evitar a manipulação desnecessária, assim dando consciência sobre o objeto e discernimento sobre os melhores processos de restauração a serem sugeridos.

E para a proposta de intervenção, foram sugeridas técnicas de restauração que revertessem danos já causados, evitando manipulações que acarretassem em novos danos, aumentando assim a vida útil do objeto e proporcionando condições de futuras exposições do mesmo.

Com isso, foi possível perceber que existem diversos fatores e nuances no tratamento de um acervo tão específico. E mais de uma possibilidade de metodologia a ser seguida. E que nem sempre os tratamentos mais utilizados e difundidos entre os profissionais da área serão pertinentes em todos os casos, Devemos respeitar e levar em consideração a realidade do objeto em particular, do profissional que irá realizar os procedimentos, das condições de trabalho e onde o

mesmo será realizado. O objeto e a sua relação com o público devem sempre ser preservados.

REFERÊNCIAS:

1. ALVES DE LACERDA, Alexsandra Maria; CAMBOIM LEÃO, Ana Paula; ACCIOLY RABELLO, Leopoldo Jorge; AMORIM ALBINO DA SILVA, Etienne. A CONSERVAÇÃO DOS PRODUTOS TÊXTEIS: UMA QUESTÃO QUE VAI ALÉM DE UMA BOA APRESENTAÇÃO PESSOAL!. **A Conservação dos Produtos Têxteis**, Pernambuco, Brasil, p. 1-10, 2010. Disponível em: <<https://1library.org/document/zgrm6k6q-conservacao-dos-produtos-texteis-questao-alem-apresentacao-pessoal.html>>. Acesso em: 10 jun. 2021
2. ANGEL, Hildegard. Sobre a Casa Zuzu. **Zuzu Angel**, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <<http://www.zuzuangel.com.br/casa-zuzu-angel>>. Acesso em: 10 ago. 2021.
3. AZZI, Christine Ferreira. **Vitrines e Coleções: quando a moda encontra o museu**. 1. ed. Rio de Janeiro, Brasil: Memória Visual, 2010. 107 p. v. 1.
4. BENARUSH, Michelle Kauffmann. Moda É Patrimônio. **Moda É Patrimônio**, Rio de Janeiro, p. 1-15, 2012. VIII Colóquio de Moda, 2012, Rio de Janeiro, Brasil. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202012/GT06/COMUNICACAO-ORAL/103446_MODA_E_PATRIMONIO.pdf>. Acesso em: 3 ago. 2021.
5. BRAGA, João; DO PRADO, Luís André. **História da moda no Brasil: Das influências às autorreferências**. 2. ed. Rio de Janeiro, Brasil: Disal Editora, 2019. 640 p. ISBN 978-8578440947.
6. BROOKS, Mary; CLARK, Caroline; EASTOP, Dinah; PETSCHKEK, Carla. Restauração e conservação: algumas questões para os conservadores. A perspectiva da conservação de têxteis. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, Brasil, v. 2, p. 235-250, 1994. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5301/6831>>. Acesso em: 22 jul. 2021.
7. ECO, Umberto. **Como Se Faz Uma Tese**. 15. ed. São Paulo, Brasil: Perspectiva, 2000. 170 p. v. 1.
8. ESPINOZA M, Fanny; GRÜZMACHER G, Maria Luisa. **Manual de conservación preventiva de textiles**. Santiago, Chile.: Comité Nacional de Conservación Textil ; Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos ; Fundación Andes, 2002. 75 p. Disponível em: <<http://www.cnct.cl/documentos/manualconservacion.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2021.
9. FERREIRA, Diêgo Jorge Lobato; ARANTES, Priscila Almeida Cunha. A Moda como Dispositivo da Memória no Espaço Museológico. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, [S. l.], ano 2020, v. 5, n. 1, p. 1-15, 17 nov. 2020. DOI 10.5965/25944630512021212. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/ensinarmode/article/view/18924>>. Acesso em: 2 ago. 2021.
10. FLORENTINO CORREIA, Rita Alexandra. **Avaliação de risco aplicada à coleção têxtil em reserva do Museu Diocesano de Santarém: Diagnóstico e intervenção de conservação e restauro em duas peças têxteis da coleção**. Orientador: Maria Filomena de Macedo Dinis. 2015. 90 f. Dissertação (Mestrado em Conservação e Restauro) - Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal, 2015. Disponível em: <https://run.unl.pt/bitstream/10362/17084/1/Correia_2015.pdf>. Acesso em: 15 set. 2021.
11. GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ (CE). Secretaria de Educação. **Fibras Têxteis**. Ceará, Brasil: Governo do Estado do Ceará, 2011. 51 p. Disponível em: <https://educacaoprofissional.seduc.ce.gov.br/images/material_didatico/textil/textil_fibras_texteis.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2021.

12. ICOM-CC – **Terminologia para definir a conservação do patrimônio cultural tangível**. XVª Conferência Triannual. Nova Delhi: 2008. Boletim Eletrônico da ABRACOR – Número 1. Junho de 2010. Disponível em: <<http://www.abracor.com.br/novosite/boletim/062010/ArtigoICOM-CC.pdf>>. Acesso em: 27 out. 2021.
13. O CALLAN, Giorgina. **Enciclopédia da moda: de 1840 à década de 90**. 1. ed. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras, 1992. 360 p. ISBN 978-8535909562.
14. LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero: A moda e seu destino nas sociedades modernas**. 9. ed. rev. São Paulo, Brasil: Companhia de Bolso, 2009. 347 p. v. 1.
15. MARCHESINI ZANATTA, Eliane. **Conservação e Restauração: A Coleção de Chapéus do Museu Imperial**. 1. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Museu Imperial, 2010. 67 p. v. 1. ISBN 9788587222077. Disponível em: <<https://museuimperial.museus.gov.br/wp-content/uploads/2020/03/Caderno-tecnico-01.pdf>>. Acesso em: 6 jul. 2021.
16. MERLO, Márcia; CARACIO, Karen. Moda e Indumentária aplicada ao estudo da museologia. **ModaPalavra e-periódico**, Santa Catarina, Brasil, n. 10, p. 6-17, 2012. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/5140/514051627002.pdf>>. Acesso em: 3 ago. 2021.
17. MODA: UMA ABORDAGEM MUSEOLÓGICA, I., 2018, Rio de Janeiro, Brasil. **Moda: Uma Abordagem Museológica [...]**. Rio de Janeiro, Brasil: [s. n.], 2018. 80 p. Disponível em: <<http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/xmlui/handle/20.500.11997/9164>>. Acesso em: 3 jun. 2021.
18. PASSINI, Thisa, SCHEMES, Claudia, CASTILHOS DE ARAÚJO, Denise ALTA COSTURA NACIONAL: RUI SPOHR, UM ÍCONE DA MODA GAÚCHA. **ModaPalavra e-periódico**, Santa Catarina, Brasil, p. 1-20, 2009. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=514051715007>>. Acesso em: 28 out 2021.
19. PITOMBO CIDREIRA, Renata. A Moda nos Anos 60/70: Comportamento, Aparência e Estilo. **Revista Recôncavos**, Bahia, Brasil, v. 2, p. 35-44, 2008. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/230628888.pdf>>. Acesso em: 7 jul. 2021.
20. PLENDERLEITH, H.J. **The conservation of antiquities and works of art: treatment, repair and restoration**. London: Oxford University Press, 1956. 373p. il.
21. RAYMUNDI LAGO, Cícera Ângela. **A Construção de Sentidos na Moda Brasileira: a customização do vestuário como espaço de contestação e remodelação do indivíduo nas décadas de 1960 e 1970**. Orientador: Gerson Luis Trombetta. 2008. 121 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, Rio Grande do Sul, Brasil, 2008. Disponível em: <<http://tede.upf.br/jspui/bitstream/tede/70/1/2008CiceraAngelaRaymundiLago.pdf>>. Acesso em: 17 jun. 2021.
22. ROBINSON, Jane; PARDOE, Tuula. **An Illustrated Guide to the Care of Costume and Textile Collections**. Londres, Inglaterra: Museums and Galleries Commission, 2000. 52 p. ISBN 0948630957. Disponível em: <<https://collectionstrust.org.uk/resource/an-illustrated-guide-to-the-care-of-costume-and-textile-collections/>>. Acesso em: 7 jul. 2021.
23. RODRIGUES CARVALHO, Cláudia. O projeto de conservação preventiva do Museu Casa de Rui Barbosa. **Jornada Museológica**, Rio de Janeiro, Brasil, p. 1-14, 2001. Disponível em: <<http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/handle/20.500.11997/789>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

24. RODRIGUES, Iesa. **O Rio Que Virou Moda**. Rio de Janeiro, Brasil: Memória Brasil, 1994. 141 p.
25. TAVARES MARTINS, Larissa. **A Conservação Preventiva de Acervos Têxteis**: Uma "checklist" aplicada ao Museu Municipal Parque da Baronesa (MMPB) - Pelotas/RS. Orientador: Denise de Souza Saad. 2015. 267 f. Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, Rio Grande do Sul, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/14760/DIS_PPGPC_2015_MARTINS_LARISA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 6 jul. 2021.
26. TOLEDO DE PAULA, Teresa Cristina. Conservação de Têxteis Históricos: uma bibliografia introdutória. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, Brasil, v. 2, p. 301-319, 1994. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/250993036_Conservacao_de_texteis_historicos_uma_bibliografia_introdutoria>. Acesso em: 16 jun. 2021.
27. TOLEDO DE PAULA, Teresa Cristina. **Inventando Moda e Costurando História**: pensando a conservação de têxteis no Museu Paulista/USP. Orientador: Maria Helena Pires Martins. 1998. 219 f. Dissertação (Mestrado em Ciências) - Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil, 1998. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27143/tde-08082001-105338/pt-br.php>>. Acesso em: 8 jun. 2021.
28. TOLEDO DE PAULA, Teresa Cristina; COUTINHO DA SILVEIRA, Luciana. A conservação do estandarte da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, Brasil, v. 12, p. 331-355, 2004. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5412/6942>>. Acesso em: 8 jul. 2021.
29. VIANA, Fausto; GARCÍA NEIRA, Luz. Princípios gerais de conservação têxtil. **Revista CPC**, São Paulo, Brasil, ed. 10, p. 206-233, 2010. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/15667>>. Acesso em: 9 jun. 2021.