

RÉPLICA, REPRODUÇÃO E RECONSTRUÇÃO: O VESTUÁRIO HISTÓRICO REVIVIDO

Replica, reproduction and reconstruction: the historical garments revived

Bragança, Flávio Oscar Nunes; Dr.; Universidade Veiga de Almeida, braganca.flavio@gmail.com¹

Resumo: A utilização de cópias de objetos de museus é uma prática recorrente nas instituições, empregada quando o original está ausente ou impossibilitado de ser exposto. As palavras réplica, reprodução e reconstrução podem indicar propósitos e procedimentos diferentes ou complementares quando relacionadas à produção de uma cópia de vestuário histórico musealizado. Este artigo diferencia os termos através da exemplificação de casos.

Palavras-chave: Réplica; Vestuário histórico; Museologia.

Abstract: The use of copies of museum objects is a common practice in institutions, applied when the original is absent or cannot be displayed. The words replica, reproduction and reconstruction can indicate different or complementary purposes and procedures when related to the production of a copy of museum-stored historical garment. This article differentiates the terms through case examples.

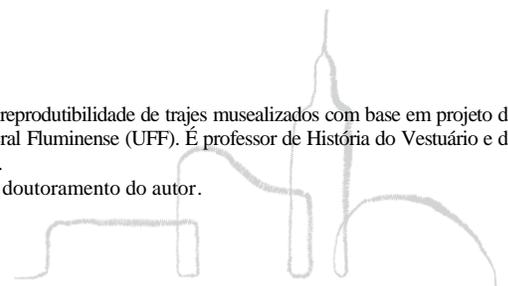
Keywords: Replica; Historical costumes; Museology.

Introdução

Projetos de replicação de acervos históricos são recorrentes e remontam à própria história dos museus, ainda que essas instituições constituam repositórios de peças autênticas, e sejam sempre celebradas pela legitimidade dos originais. Os museus que preservam coleções de moda e vestuário histórico não são diferentes nesse aspecto, e talvez aqui as cópias tenham um papel importante devido à dificuldade de conservação dos trajes e ao impedimento de exposição por longa duração. Cópias não têm as mesmas restrições dos originais, podem ser manuseadas com maior liberdade e atendem às funções primárias dos museus: a preservação, a pesquisa e a comunicação. Este artigo objetiva analisar alguns termos que são atribuídos às atividades de se fazer uma cópia de indumentária histórica existente ou inexistente. As palavras réplica, reprodução e reconstrução, embora utilizadas como sinônimos, podem indicar finalidades, princípios e procedimentos diferentes ou complementares. Assim, pretendemos discutir esses termos através da exemplificação de casos², com o suporte teórico da museologia e dos estudos da conservação.

¹ Doutor pelo Programa de Pós-graduação Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS/UNIRIO/MAST), com tese sobre a reprodutibilidade de trajes musealizados com base em projeto de investigação da coleção de indumentária do Museu Casa da Hera. Mestre em Ciências da Arte pela Universidade Federal Fluminense (UFF). É professor de História do Vestuário e da Moda na Universidade Veiga de Almeida (UVA). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em figurino e vestuário.

² Cf. BRAGANÇA, 2021. Os casos abordados neste artigo foram descritos de forma mais abrangente na tese de doutoramento do autor.

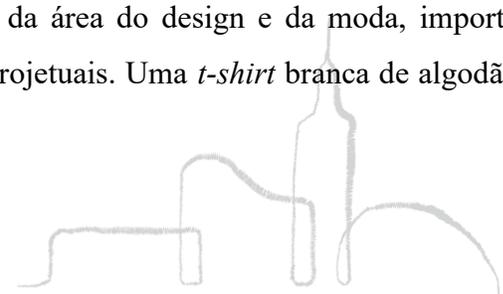


A reprodutibilidade dos acervos de museus

Objetos de museus são comumente consagrados por sua autenticidade, por seu valor associado à infungibilidade, ou seja, à qualidade de não poderem ser substituídos. Todavia, uma investigação mais atenta indicará que a reprodutibilidade desses artefatos é uma realidade nos museus desde a época na qual a produção de moldes de gesso de obras clássicas era uma prática até a contemporânea aplicação de modelos digitais em 3D. Entre essas aplicações, encontram-se inúmeros procedimentos artesanais empreendidos na confecção de cópias que atendem aos propósitos de conservação do original, como metodologia de pesquisa, e principalmente para promover de forma mais eficiente a comunicação museal. Longe de provocarem o distanciamento dos objetos originais, as reproduções reforçam o interesse, por serem resultado de intenso processo de pesquisa e por se aproximarem do público sem pôr em risco a conservação do original. Neste sentido, as cópias atuam como vetores das relações na comunidade museal ao promoverem maior acesso a objetos que comumente são valorados num sentido de superioridade aos de uso corriqueiro, portanto democratizam a experiência do visitante.

Objetos de museus reproduzidos, seja por recursos físicos ou digitais, são categorizados como substitutos. Podem ser feitos de diferentes materiais e tecnologias, como impressão 3D, moldagem, fotografia de alta resolução ou técnicas artísticas tradicionais. Eles potencializam as funções de preservação, educação, acessibilidade e segurança de maneira mais eficaz e inovadora. Os substitutos foram discutidos nas publicações ICOFOM Study Series 08, resultado de simpósio promovido pelo International Committee for Museology (ICOFOM), em 1985, cujo tema foi *Originals and Substitutes in Museums*. Para o filósofo e museólogo francês Bernard Deloche, os substitutos promoveram a alteração da relação das instituições com suas coleções e, por conseguinte, do seu próprio papel, de antigo local de culto para um laboratório de análise e memória informatizada (DELOCHE, 1985, p. 35). O impacto do bom emprego de substitutos nas operações dos museus é significativo. Através dos substitutos, os museus preservam os originais de danos potenciais, como aqueles causados pela exposição prolongada, permitindo que os objetos históricos e artísticos sejam conservados por mais tempo. Também promovem a acessibilidade, visto que os visitantes podem manipular e tocar as reproduções, o que enriquece o aprendizado e proporciona uma experiência mais interessante, além de tornar o museu mais inclusivo. Substitutos podem ser transportados sem grandes riscos, o que favorece a disseminação do conhecimento e o intercâmbio entre instituições. Por beneficiar a memorização, o arquivamento e as técnicas de processamento, os substitutos se converteram em ferramentas de conhecimento metódico que proporcionam diversas confrontações cognitivas, analisa Deloche (1985).

Quando nos debruçamos sobre os objetos de museus oriundos da área do design e da moda, importa considerar que a reprodutibilidade é intrínseca às respectivas atividades projetuais. Uma *t-shirt* branca de algodão



exposta no Museu de Arte Moderna de Nova York³ é impregnada pela aura a ela atribuída pela instituição museal, todavia, há que se considerar que não se espera conferir-lhe unicidade como qualidade. Se ampliarmos a reflexão para outros sistemas de produção de moda veremos que a reprodutibilidade se manifesta na capacidade de copiar uma peça do vestuário de maneira eficiente, garantindo que cada item mantenha a qualidade, o design e as características desejadas durante o processo de reprodução. Esse atributo é essencial tanto no *prêt-à-porter* quanto na alta-costura, embora se manifeste de maneira diferente em cada um desses sistemas. Como o *prêt-à-porter* se concentra na produção em série de roupas que estão prontas para serem usadas imediatamente após a compra, a reprodutibilidade é crucial nesse contexto devido à eficiência da produção, cuja qualidade uniforme da seriação é fundamental. Mesmo que a alta-costura se posicione no extremo oposto do espectro da moda, focando na criação de peças únicas, feitas sob medida e de altíssimo nível de artesanato, a reprodutibilidade também desempenha um papel importante. Elas são reproduzidas ao menos uma vez, visto que as roupas são apresentadas em modelos antes de serem confeccionadas novamente para as clientes. A garantia do alto padrão de artesanato das *maisons* de alta-costura está na capacidade de reproduzir técnicas e acabamentos com precisão e excelência em cada peça. Em ambos os casos, a reprodutibilidade é fundamental para atender às expectativas dos consumidores e preservar a reputação das marcas. A reprodutibilidade não é, na moda, um aspecto adicional, mas uma condição intrínseca para existir como fenômeno social e econômico. Ambos os setores criam vestuário para serem reproduzidos.

É possível identificar roupas em acervos museológicos que não foram produzidas como peças únicas. Uma das razões é que os próprios estilistas comercializavam reproduções por licenciamentos. Esse negócio proporcionava uma rica renda desde mesmo Charles Frederick Worth, celebrado como o “pai da alta-costura”, cujas cópias de vestidos e modelagens eram compradas por lojas e costureiros americanos para serem reproduzidas (DE MARLY, 1980, p. 23). O tema das cópias é tão relevante, que a exposição *Faking it: originals, copies, and counterfeits*, realizada entre dezembro de 2014 e abril de 2015 no Fashion Institute of Technology (FIT), destacou a crise de autenticidade contemporânea e a forma como acordos de licenciamento obscurecem o conceito de original. Um exemplo de peça exibida nessa exposição que contribui para nossa discussão foi um *tailleur* original da marca Chanel, confeccionado na França, em 1966, ao lado da sua cópia licenciada por uma loja de departamento nos Estados Unidos. O curioso é que ambas, a original e a cópia, fazem parte do acervo do The Museum at FIT, o que nos leva a refletir sobre os critérios curatoriais estabelecidos para inserir objetos copiados em acervo museológico. Todavia, é importante diferenciar objetos análogos produzidos ao mesmo tempo, sejam manufaturados ou massificados, daqueles identificados como cópia, já que nenhum deles, pertencentes à série, pode ser considerado o

³ A exposição *Items: Is Fashion Modern?* ocorreu de outubro de 2017 a janeiro de 2018. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1638>. Acesso em: 23 ago. 2024.



original. Isso posto, não é de se estranhar que a prática da reprodução de trajes históricos seja uma constante estratégia em museus⁴.

A verossimilhança como parâmetro

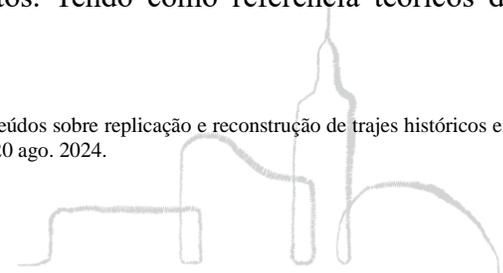
A verossimilhança é um parâmetro crucial na produção das cópias de objetos musealizados. Refere-se à capacidade de uma réplica, reprodução e reconstrução em se aproximar da aparência, dos materiais e das técnicas do original, garantindo que seja o mais fiel possível. Essa precisão é fundamental quando pensamos em seus propósitos: pesquisa, geração de conhecimento, preservação e comunicação ao público. As cópias de trajes históricos verossímeis ajudam a transmitir a autenticidade, proporcionando aos visitantes uma compreensão precisa de como eram as vestimentas e como eram usadas em seu contexto original. A atenção aos detalhes permite que os visitantes apreciem as técnicas artesanais e os materiais utilizados na época. Esse resultado é fruto de intensa investigação, a começar pela pesquisa baseada no objeto e, de forma complementar, pela pesquisa documental e iconográfica. Quando o original está ausente ou sem condições de manuseio, privilegiam-se as documentações históricas, ou seja, as pinturas, gravuras, fotografias e descrições literárias.

O grande desafio para replicadores que visam à verossimilhança está na execução, no que tange à reprodução de materiais e técnicas. Sempre que possível, réplicas são feitas usando materiais semelhantes aos originais, como fios, tecidos e pigmentos. A preferência é encontrar artesãos que utilizem técnicas de costura e construção tradicionais para reproduzir os métodos usados na criação dos trajes originais. A aspiração daqueles que almejam uma reprodução convincente é a combinação de pesquisa detalhada, uso de materiais autênticos e técnicas tradicionais. Todavia, uma série de limitações técnicas e problemas relacionados aos custos podem impedir esse objetivo. Assim é que o teórico da museologia Peter van Mensch observa que a semelhança da cópia com o original pode ser exata ou não, sendo a exatidão atribuída pelo grau de semelhança reproduzida com a imagem, os materiais empregados, a construção e a escala (MENSCH, 1985).

Vários termos podem ser utilizados por especialista para descrever o procedimento de se fazer a cópia de uma roupa. As diferenças sutis entre o uso das palavras reconstrução, reprodução, replicação e recriação⁵ foram analisadas pela conservadora de roupas e têxteis históricos Renée Dancause (2006), que trabalha no Canadian Conservation Institute desde 1995. Dancause examinou 30 artigos nos quais são adotadas diversas palavras para descrever a feitura de um novo objeto ou parte de um objeto a partir de uma evidência original e cujos autores, em sua maioria, haviam sido encarregados de fazer reproduções de artefatos. Tendo como referência teóricos da

⁴ O perfil *Avesso da Réplica*, na rede social Instagram, é produzido pelo autor com o objetivo de divulgar conteúdos sobre replicação e reconstrução de trajes históricos em museus, seus métodos e propósitos. Disponível em: <https://www.instagram.com/avessodareplica/>. Acesso em: 20 ago. 2024.

⁵ No original em inglês: “reconstruction, reproduction, replication, re-creation e copy”.



investigação baseada em objetos, a conservadora aponta que as evidências para contextualizar o artefato têxtil estão contidas no próprio têxtil e que quanto mais informações sobre o objeto mais precisa será a reprodução.

Em sua investigação, Dancause (2006, p. 43), identifica que os termos mais comumente usados têm significados diferentes. A palavra “reconstrução” foi usada tanto para significar o ato de se fazer uma cópia de um objeto existente e inexistente, quanto de restabelecer a relação original entre partes, como remontar um traje com sua forma original. O conjunto de palavras “reprodução”, “recriação”, “réplica” e “cópia” está relacionado com o procedimento de se fazer “uma cópia historicamente precisa de uma vestimenta existente ou inexistente, usando novo material, com base em fontes primárias ou secundárias, para pesquisa ou interpretação” (DANCAUSE, 2006, p. 44; tradução nossa⁶). A autora cita o trabalho da historiadora do vestuário Janet Arnold (1932-1998), que confeccionava reproduções exatas em algodão para testar modelagens historicamente precisas. Embora os projetos analisados por Dancause tivessem finalidades diversas, a maioria foi realizada para aprimorar a interpretação dos artefatos pelos museus, tornando-os mais acessíveis, ao mesmo tempo que garantia os níveis de conservação. “As reproduções foram feitas para entender o original, para examinar técnicas de construção, para documentar um objeto ou apresentar artefatos incompletos para exposição” (DANCAUSE, 2006, p.45; tradução nossa⁷).

Por mais verossímil que seja, a réplica será sempre distinguível do original. “Éticamente, o que é original e o que não é deve ficar claro para o espectador” (DANCAUSE, 2006, p.46, tradução nossa⁸). Infelizmente nem sempre esse preceito é seguido, e o público não é informado sobre a reprodução. Dancause considera que qualquer que seja o projeto, as escolhas devem ser documentadas, assim como a decisão de se fazer uma réplica.

Projeto Replicar

O Projeto Replicar é referência quando se discute reprodução de trajes musealizados no Brasil pelo rigor técnico empreendido tanto na investigação do original quanto na execução da réplica. O desafio de preservar e exibir um vestido de luto preto do final do século XIX foi a motivação para a criação do projeto, a partir da demanda dos descendentes da Condessa de Pinhal, Anna Carolina de Melo Oliveira de Arruda Botelho (1841-1945), que pediram o vestido da coleção do Museu Paulista da Universidade de São Paulo (USP) para ser exposto permanentemente no quarto da condessa na Casa do Pinhal⁹, em São Carlos, interior do estado. A condessa administrou, na ausência do marido, a Fazenda do Pinhal, uma grande plantação de café que fora sustentada pela mão de obra escravizada e, posteriormente à abolição, por imigrantes contratados. O engajamento dos descendentes da duquesa foi fundamental

⁶ “(...) a historically accurate copy of an extant or non-existent garment, using new material, based on primary or secondary sources, for research or interpretation.”

⁷ “Reproductions were made to understand the original, to examine construction techniques, to document an object, or to present incomplete artifacts for display.”

⁸ “Ethically, what is original and what is not must be made clear to the viewer.”

⁹ A Casa do Pinhal, que compreende uma casa sede, um bosque e a plantação, é considerada Patrimônio da Humanidade desde 1987, e possui um importante acervo documental sobre a chamada época de ouro da cafeicultura brasileira. A casa foi restaurada e foi aberta ao público em 2015 (PAULA, 2017, p. 136)

para o projeto, inclusive com apoio generoso no orçamento. Optou-se pela produção de réplica do vestido por questões de conservação, visto que o original é uma peça frágil para ser exposta. O vestido de luto da Condessa do Pinhal, registrado no Museu Paulista como RG 3147, foi provavelmente confeccionado no final do século XIX e é composto por duas peças de roupa separadas, um corpete espartilhado e uma saia combinando, ambos utilizando um tecido de lã tingido de preto, com partes de algodão e seda costuradas a mão e a máquina. O traje tem colchetes e botões em metal e é estruturado com barbatanas de baleia (PAULA, 2017, p. 136).

A partir da problematização ocasionada pelo pedido da família Arruda Botelho, formou-se uma equipe de profissionais e pesquisadores coordenada pela idealizadora do projeto, Teresa Cristina Toledo de Paula, junto ao setor de Têxteis do Museu Paulista, com a consultoria em história da indumentária de Rita Morais de Andrade, professora da Universidade Federal de Goiás (UFGO), e a colaboração de alunos bolsistas do curso de Bacharelado em Têxtil e Moda da USP. Também compôs a ficha técnica a professora francesa radicada no Brasil, Janine Niepceron, formada pela Chambre Syndical de La Haute Couture, que tem uma significativa experiência como modelista, tanto na França, onde trabalhou no *prêt-à-porter* da Maison Christian Dior, quanto no Brasil, onde atuou com o estilista Clodovil Hernandez e como docente da técnica de *moulage* em inúmeras instituições.

Os resultados do projeto Replicar incluíram a confecção de uma réplica-documento¹⁰, e a criação de um website dedicado à comunicação dos processos e ao detalhamento conciso das técnicas empregadas na pesquisa. A intenção da equipe era que o método e a experiência de trabalho pudessem ser consultados por pesquisadores e outras instituições. Embora não houvesse conhecimento de um projeto de pesquisa semelhante num museu brasileiro até aquele momento, a equipe de conservação têxtil do Museu Paulista estava familiarizada com trabalhos estrangeiros, como a série de livros *Patterns of Fashion* da historiadora britânica Janet Arnold, principal referência na replicação de indumentária histórica, conta a conservadora (PAULA, 2017). O Projeto Replicar teve duração de quinze meses, de outubro de 2009 a dezembro de 2010, e desenvolveu-se em duas etapas principais, a primeira das quais abrangeu os estudos, a pesquisa histórica, a caracterização de materiais e das técnicas, a modelagem e a confecção de um protótipo piloto em algodão branco. Esses estudos produziram uma metodologia que foi aplicada na segunda etapa, na qual foi confeccionada a “réplica-documento” para ser exposta na Casa do Pinhal (PAULA; WOMB, 2011). Uma terceira fase foi a exposição das peças originais e réplicas no modelo on-line e interativo de divulgação, curiosamente por meio da tecnologia hotsite, tipicamente utilizada na época no marketing de automóveis, e na ampla distribuição de um CD com o mesmo conteúdo disponibilizado na internet (PAULA, 2017, p. 134).

¹⁰ O termo “réplica-documento” era utilizado na apresentação do projeto no website mantido pela USP. Disponível em: <http://www.mp.usp.br/replicar/index.html>. Acesso em: 3 jan. 2021. Com o fim do suporte Flash Player pela empresa estadunidense Adobe Inc., o website do projeto não se encontra mais on-line desde 12 de janeiro de 2021.

Alguns métodos e técnicas de análise científica foram utilizados com o objetivo de coletar dados sobre o vestido e investigar elementos recobertos. Exames de Raio-X e Tomografia Computadorizada realizados no Departamento do Hospital das Clínicas/USP, em São Paulo, revelaram elementos ocultos, tecidos e detalhes internos da modelagem. Através da imagem de RX da parte espartilhada os pesquisadores puderam evidenciar que as barbatanas revestidas não eram de material metálico e que os botões foram feitos sobre duas argolas de metal, e a imagem da tomografia revelou a estrutura do corte e da costura. Uma pequena amostra do tecido de lã foi removida da parte interna da saia para ser examinada com a técnica de microscopia realizada pelo Laboratório de Têxteis e Confecções do Instituto de Pesquisas Tecnológicas de São Paulo – IPT (PAULA; WOMB, 2011).

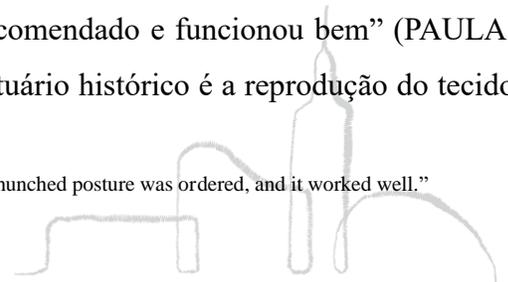
Figura 1 – Projeto Replicar: original, *toile* e réplica.



Fonte: PAULA; WOMB, 2011.

A investigação baseada no artefato foi corroborada pela produção do protótipo em tecido de algodão branco, cuja confecção é resultado da pesquisa, mas também é método através do qual se resolvem questões relacionadas à modelagem. Entre tentativas e erros, os protótipos em tecido branco permitiram um estudo cuidadoso dos detalhes, que ajudariam posteriormente na execução da réplica em preto. Um problema ocorrido após a confecção do protótipo branco foi que, apesar de ter sido feito sob medida, a reprodução não coube no manequim. Verificou-se que a dificuldade estava na distribuição do tecido nas costas: “Deduzimos que a condessa ficara ligeiramente abatida durante sua longa vida. Um novo manequim com postura curvada foi encomendado e funcionou bem” (PAULA, 2017, p.138; tradução nossa¹¹). Outro grande desafio na replicação de vestuário histórico é a reprodução do tecido

¹¹ “We deduced that the countess had become slightly hunched over during her long life. A new dummy with a hunched posture was ordered, and it worked well.”



original. O projeto do Museu Paulista procurou reproduzir o tecido de lã original e o efeito de textura oviforme que preenche toda a dimensão, todavia não se obteve sucesso. Os problemas encontrados iam desde a inexistência de fios semelhantes no mercado nacional e internacional e a ausência de teares aptos a trabalhar com a mesma quantidade de fios por mm², até a dificuldade dos especialistas em entenderem como o tecido oitocentista havia sido criado. Assim, optou-se por um tecido italiano semelhante já pronto comprado em Nova York, mas completamente liso, sem a textura de referência (PAULA; WOMB, 2011).

As diferenças indicadas entre a reprodução e o vestido original não são perceptíveis por visitantes, pois são da ordem das técnicas de construção e dos materiais contemporâneos. Como o plissado do jabô que foi realizado a máquina numa firma especializada de São Paulo, ou as barbatanas de baleia que obviamente foram substituídas por versões atualizadas em plástico e metal. “Para as peças ocultas e costuras, escolhemos os materiais mais resistentes para tornar as réplicas do vestuário suficientemente fortes para exposição aberta” (PAULA, 2017, p.138; tradução nossa¹²).

O Projeto Replicar demonstrou que quanto mais informações pesquisadas, mais fidedigna será a réplica. A eficácia da pesquisa baseada no artefato pôde ser constatada no detalhamento das metodologias empregadas e no resultado em termos de verossimilhança alcançado na réplica. O processo aponta para diferentes intencionalidades e reflexões a respeito de original e cópia, corroboradas pela documentação produzida durante o projeto de pesquisa e nos procedimentos de confecção da réplica.

Os trajes funerários de Don Garzia de Médici

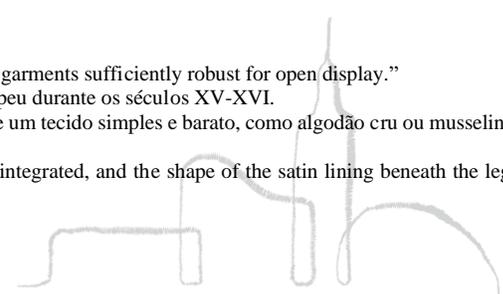
As roupas funerárias recuperadas de sepulturas muitas vezes estão fragmentadas e precisam ser montadas como um quebra-cabeça. Isto foi o que aconteceu com a reconstrução de um gibão e um calção em tiras com *codpiece*¹³ decorados que se encontram no palácio Pitti, em Florença. O conjunto foi descoberto durante a exumação, em 1947, do túmulo de Don Garzia de Médici, o sétimo filho de Cosimo I de Médici e Eleonora di Toledo, que morreu de malária com quinze anos, em 1562. A vestimenta estava muito esfarrapada, num estado muito precário, segundo Lou Taylor (2002, p. 19), e a solução de conservação foi encontrada por Janet Arnold, que traçou uma modelagem precisa e fez uma *toile*¹⁴ do gibão. “A *toile* foi feita primeiro para ajudar a descobrir a forma da entretela de linho que havia se desintegrado completamente e a forma do forro de cetim sob as pernas, onde o original havia apodrecido” (ARNOLD, 2000, p. 40; tradução nossa¹⁵). A partir da *toile*, a historiadora e a conservadora de têxteis

¹² “For the concealed parts and the stitching, we choose the most resilient materials in order to make the replica garments sufficiently robust for open display.”

¹³ Peça colocada externamente num calção ou meia que evidenciava a área genital masculina, do vestuário europeu durante os séculos XV-XVI.

¹⁴ Na alta-costura, uma *toile* é um protótipo ou modelo inicial de uma peça de vestuário. Normalmente, é feita de um tecido simples e barato, como algodão cru ou musselina, para testar o corte e o ajuste do design antes de ser confeccionada no tecido final.

¹⁵ “The *toile* was made first to help in discovering the shape of the linen interlining which had completely disintegrated, and the shape of the satin lining beneath the legs where the original had rotted away.”



do Palazzo Pitti, Mary Westerman Bulgarella puderam completar as partes do traje que faltavam. Um suporte de *ethafon*, espuma de polietileno quimicamente inerte aceitável na conservação, foi construído em forma de manequim e nele os fragmentos foram sendo costurados para dar unidade ao conjunto. Assim, o gibão frágil foi apresentado como um objeto tridimensional, o manequim sendo uma parte permanente da conservação. Também foi feita uma *toile* para a capa de seda adamascada com mangas usada por Don Garzia de Médici. A reprodução em algodão objetivou a visualização tridimensional, visto que o original foi mantido na horizontal por questões de conservação e exibição dos elementos decorativos. Bulgarella traçou o desenho do adamascado da capa num filme transparente de poliéster Melinex, e a *toile* atuou preenchendo as áreas que faltavam (ARNOLD, 2000, p. 41-42). O detalhamento das informações constitutivas dos trajes funerários de Don Garzia de Médici foi meticulosamente descrito por Janet Arnold no livro *Patterns of fashion 3: the cut and construction of clothes for men and women c. 1560 to 1620*, no qual afirma que “o gibão foi desintegrado com o corpo em decomposição e apenas alguns pequenos fragmentos sobraram. O desenho mostra como o traje deveria parecer originalmente completo com botões, uma vez que apenas os do pulso sobreviveram” (ARNOLD, 1985, p. 55; tradução nossa¹⁶). A reconstrução dos trajes funerários de Don Garzia de Médici é um exemplo de dedicação à pesquisa rigorosa e detalhada cujo resultado foi dar unidade ao conjunto para a exposição.

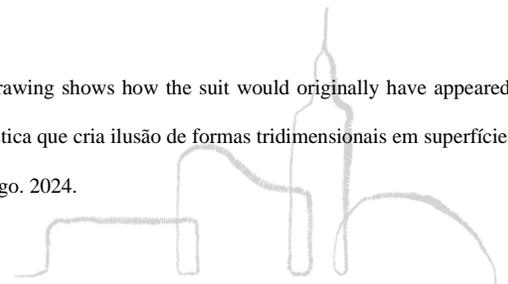
Papiers à la Mode

Reproduções podem propositalmente ser confeccionadas com materiais diferentes do original. Como o trabalho *Papiers à la Mode* realizado pela artista belga Isabelle de Borchgrave, que desafia a relação da moda com a imitação. Borchgrave e a figurinista canadense Rita Brown desenvolvem trajes históricos fidedignos em tamanho real com apenas dois tipos de papel e efeitos de *trompe l'oeil*¹⁷. Suas reproduções foram exibidas em mostras de diferentes galerias e museus, como The Museum at FIT, o Victoria and Albert Museum (V&A) e o Museum of Fine Arts de Boston¹⁸. Borchgrave simulou no papel materiais nobres, tecidos, brocados, bordados, rendas etc., através de procedimentos de pintura, enquanto Brown desenvolvia as modelagens das indumentárias de época. O trabalho abrangeu quatrocentos anos de moda, de referências de trajes como os da rainha Elizabeth I da Inglaterra, modelo de 1599, ao *tailleur bar* de Christian Dior, de 1947, assim como *kaftans* otomanos e quimonos japoneses. A origem do projeto se deu após visitas que Borchgrave realizava a museus de vestimentas e sua necessidade de captar algo extraordinário, embora, como visitante, estivesse privada do contato direto com os trajes musealizados. “Os tecidos

¹⁶ “The doublet was disintegrated with the decomposing body and only a few tiny fragments are left. The drawing shows how the suit would originally have appeared, complete with buttons, as only those on the wrist have survived.”

¹⁷ *Trompe-l'oeil* é uma expressão em língua francesa que significa “enganar o olho”; consiste numa técnica artística que cria ilusão de formas tridimensionais em superfícies bidimensionais.

¹⁸ Cf. o site da artista, Isabelle Borchgrave. Disponível em: <https://isabelledeborchgrave.com/>. Acesso em: 23 ago. 2024.



são expostos em locais escuros, é difícil ver os detalhes”, constata a artista (BORCHGRAVE; BROWN, 2008, p. 113).

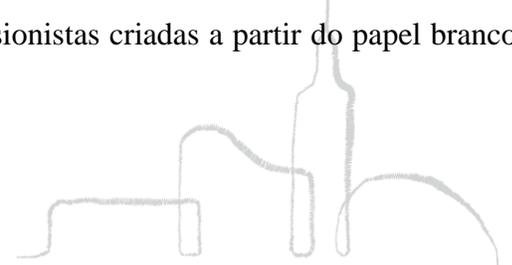
Na criação dos trajes e adereços em papel, a dupla Borchgrave e Brown buscou inspiração em museus, pinturas e fotografias de moda. “As roupas foram escolhidas pela complexidade dos efeitos, são peças que via em museus e admirava profundamente” (BORCHGRAVE; BROWN, 2008, p. 115). Por exemplo, para o vestido *croquet*, de c.1870, foi feita uma reprodução em papel com base em um traje original da coleção do V&A que havia sido criado para a prática do esporte, comum sobretudo na Inglaterra, feito em sarja azul listrado, com aplicações horizontais de faixas de algodão azul-marinho, a parte de trás da saia avolumada com pregas e ornada com faixas que descem em forma de laço estilizado (figura 2). “Se você observar de perto uma pintura de Van Eyck em que há veludo ou uma gola de rendas, por exemplo, tudo está lá. Tudo está em tudo: o olhar é necessário”, explica Isabelle de Borchgrave (BORCHGRAVE; BROWN, 2008, p. 115).

Figura 2 1– Isabelle de Borchgrave e Rita Brown, reprodução em papel de traje de c.1870 da coleção do V&A, frente e costas.



Fonte: BORCHGRAVE; BROWN, 2008.

Impressiona observar a verossimilhança dos materiais reproduzidos em papel com os originais. Entretanto é possível também constatar que a intenção não é reproduzir simplesmente os modelos, mas criar fantasia e provocar a imaginação. Para a artista, é preciso existir liberdade, já que seu trabalho não é uma fotografia, mas a impressão que o traje lhe provoca. Suas texturas, seus brocados e suas estampas ilusionistas criadas a partir do papel branco capturam o olhar do observador e o transformam.



Mulheres reais

A reprodução pode ser uma representação ou interpretação feita com base na iconografia e na pesquisa documental, mas não ter a exatidão dos materiais e técnicas originais e nem mesmo proporções fidedignas com os tamanhos dos corpos das personalidades procedentes. Em 2008, em virtude das comemorações dos 200 anos da vinda da corte portuguesa para o Brasil, foi realizada na Fundação Casa França-Brasil, no Rio de Janeiro, a exposição *Mulheres reais: modas e modos no Rio de Dom João VI*, com a curadoria de Emília Duncan e Cláudia Fares. Como o título sugere, a proposta era tratar esse acontecimento por meio dos costumes e da vida cotidiana, com destaque para a moda e as vestimentas do período. A palavra “real” foi utilizada em sentido duplo: as curadoras procuraram revelar que as mulheres da realeza tinham uma realidade humana, e as mulheres da realidade tinham, por sua vez, uma realeza própria.

O primeiro módulo da mostra, dedicado às mulheres da nobreza, era dividido em espaços expositivos chamados de *O teatro da realeza*, com reproduções de vestidos feitas a partir de pesquisa iconográfica dos retratos oficiais das rainhas. Outra seção apresentava a *Ópera da corte*, com “vestidos-ícones”, peças criadas pelas figurinistas revelando conceitos por detrás das biografias das homenageadas. Os trajes, confeccionados com base nos retratos, foram expostos em nichos que simulavam caixas decoradas cenograficamente, tendo como fundo as pinturas nas quais as roupas foram inspiradas. Representavam três vestes da rainha D. Maria I, três da rainha consorte Carlota Joaquina e quatro da imperatriz Leopoldina. Seguindo pela exposição, o visitante encontrava um espaço fechado por tule, com iluminação rebaixada, e via, a determinada distância, as peças originais do período histórico que foram cedidas por museus estrangeiros. Foram reunidos vestimentas e acessórios do Museu Nacional do Traje de Lisboa, do Museo del Traje de Madri e do Wien Museum – Mode Depot de Viena (MULHERES, 2008). Embora as peças originais despertassem interesse pelo caráter aurático que o objeto histórico suscitava, impressionava a teatralidade expositiva dedicada às reproduções.

Um espaço relevante da exposição foi chamado de *Modos desvelados – negras semidesnudas*, em que o foco eram as mulheres escravizadas que ocupavam praças e ruas, cujos modos de trabalho refletiam nas modas que vestiam e na maneira como as vestiam. O propósito da curadoria era revelar as negras em sua nobreza ancestral, cujos corpos narram seus pertencimentos e cujos trajes relatam os caminhos de suas culturas (MULHERES, 2008). Lá eram exibidos os tecidos de algodão tingidos de índigo, roupas que davam liberdade de movimentos, corpos desvelados, o corpo como suporte para trançados e amarrações. Em outro momento da mostra intitulado *Modas reveladoras*, os trajes expostos apresentam mudanças decorrentes das transformações ocorridas na cidade do Rio de Janeiro devido à chegada da Corte e à abertura dos portos. Produtos importados compõem as vestimentas das mulheres brancas emergentes, cuja palavra de ordem era copiar as damas da nobreza. As mucamas que expunham o *status* das suas senhoras sem extirpar os traços da africanidade foram identificadas na exposição como *Negras*

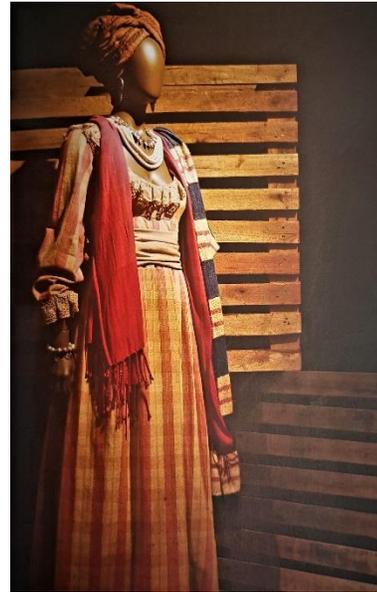
bonecas. Já em *Negras Multiculturais*, viam-se as negras de ganho, ou escravas alforriadas que reproduzem a tradição africana, mas também incorporam elementos de influência europeia. Os figurinos confeccionados para a exposição estavam conjugados com as *Negras joias*, com peças do acervo de joias do Museu Carlos Costa Pinto, de Salvador.

Figura 3 – Exposição Mulheres Reais, reprodução do traje de Coroação da Imperatriz Leopoldina.



Fonte: MULHERES, 2008.

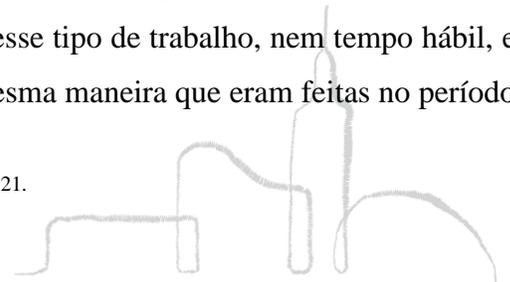
Figura 4 – Exposição Mulheres Reais, reprodução de traje Negra de Ganho.



Fonte: MULHERES, 2008.

Entre inúmeras questões que essa exposição suscita, inicialmente a que nos chamou a atenção foi o fato de a equipe técnica não nomear as reproduções dos trajes históricos como réplicas, e nem mesmo reproduções, mas como figurinos. Entretanto, são considerados figurinos os trajes que vestem atores que representam personagens numa narrativa apresentada num espaço cênico. Assim sendo, questionamos o uso do termo figurino na identificação das reproduções dos trajes históricos confeccionados para a exposição *Mulheres reais*, e por isso entrevistamos a figurinista Tatiana Rodrigues¹⁹, responsável pela construção dos trajes das rainhas, das escravizadas que viviam com os senhores, das denominadas “de ganho”, e ainda coordenou a confecção das roupas das *Negras semidesnudas*. Rodrigues nos contou que para que as peças pudessem ser chamadas de réplicas deveriam ser “muito realistas”, no que diz respeito aos materiais utilizados na construção dos trajes, assim como a modelagem e o modo de confecção. A produção da exposição entendeu que não havia recursos para investir nesse tipo de trabalho, nem tempo hábil, e ainda faltava mão de obra especializada para confeccionar as roupas da mesma maneira que eram feitas no período

¹⁹ Entrevista realizada durante a pandemia de Covid-19 através da plataforma Zoom, no dia 6 de fevereiro de 2021.



histórico abordado, inclusive com as costuras a mão. “A necessidade de não chamar de réplica foi para a gente não incorrer no que consideraríamos um erro, não íamos conseguir fazer com tanta veracidade os trajes como seria necessário para chamarmos de réplica”, afirmou a figurinista.

A metodologia utilizada na pesquisa para a confecção dos trajes foi a investigação baseada em iconografia e em textos literários, não houve abordagem em artefatos, embora tenham sido expostos trajes históricos oriundos dos museus estrangeiros. A produção montou uma equipe exclusiva de pesquisadores que procurou suas fontes nos acervos da Biblioteca Nacional, do Museu Histórico Nacional e em museus na Espanha e de Portugal, um projeto que durou seis meses de investigação e contou com a participação de historiadores e a consultoria de um antropólogo e duas museólogas.

A qualidade material das reproduções/figurinos era atestada pela excelência dos tecidos, fator relevante na construção dos trajes e na visualidade em termos de caimento e volumes. Houve maior dificuldade em adequar os tecidos das nobres do que os das escravizadas, que foram produzidos por uma comunidade quilombola na Bahia. Foram também utilizados tecidos rústicos de linho e algodão produzidos no Rio de Janeiro pelo Linifício Leslie, os quais eram destinados mais para decoração, mas se aproximavam do almejado. Além das joias originais das negras de ganho expostas numa vitrine, foi necessário reproduzir algumas para compor o visual dos figurinos. “Tinha uma joalheira de Salvador, era a Lúcia Lima, ela tinha um acervo de peças que criou, réplicas que ela nos cedeu para a exposição. Baseada nas peças delas a gente construiu, mandou fazer, banhar a ouro, para usar na exposição”, disse Tatiana Rodrigues.

Um dos problemas em se exporem trajes com referência histórica é a adequação dos manequins contemporâneos, tendo em vista que questões como proporção, dimensão e estilo tanto da fisionomia como das poses devem ser consideradas. A exposição *Mulheres reais* teve manequins confeccionados especialmente para ela. Inicialmente, a ideia era fazê-los com medidas diferentes correspondentes a cada roupa, nos conta Rodrigues, todavia a proposta tornou-se inviável. Optou-se, então, por criar um padrão, com pose semelhante inspirada em pinturas do período, em que a retratada aparece com a mão estendida como se a pousasse em algum lugar. Embora a padronização das medidas dos manequins tenha sido motivada pela sua fabricação, é possível supor que isso favoreceu também a construção dos trajes. Esse é um aspecto que destoa de reproduções de trajes feitas a partir da pesquisa baseada no artefato, uma vez que trajes históricos, que não tenham sido produzidos em série pela indústria, foram confeccionados sob medida e apresentam diversidade de medidas, tamanhos e proporções.

A descrição da figurinista corrobora a nossa proposição do empenho que a produção da exposição teve na aquisição de atributos que parecessem verdadeiros em aparência, tendo como referências os trajes originais da realza ou das negras de ganho e escravizadas. Embora possamos concordar não serem réplicas precisas, houve o

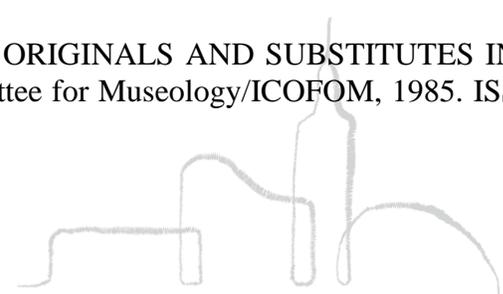
comprometimento na aquisição de tecidos, na investigação da modelagem, na montagem das peças e na fabricação de acessórios, no intuito de provocar no visitante a percepção de serem correspondentes aos trajes originais.

Considerações finais

As práticas descritas neste artigo indicam que a reprodutibilidade é uma qualidade que acompanha os trajes mesmo quando musealizados. Na qualidade de substitutos, réplicas e reproduções têm transformado o papel dos museus, permitindo uma preservação mais eficaz dos itens originais, além de aumentarem a acessibilidade e a interatividade, proporcionando experiências educacionais enriquecedoras. As técnicas artesanais se unem às novas tecnologias em todas as etapas inseridas no processo de se fazer uma cópia de traje histórico, expandindo suas capacidades nos âmbitos da pesquisa, da conservação e da comunicação museológica.

Referências

- ARNOLD, Janet. Make or break: the testing of theory by reproducing historic techniques. *In*: BROOKS, Mary M. (ed.). **Textiles Revealed: Object Lessons in Historic Textile and Costume Research**. Londres: Archetype Books, 2000. p. 38-46.
- ARNOLD, Janet. **Patterns of Fashion: The cut and construction of clothes for men and women c.1560-1620**. Londres: Macmillan, 1985.
- BORCHGRAVE, Isabelle de; BROWN, Rita. **Papiers à la Mode**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- BRAGANÇA, Flávio O. Nunes. **O valor da réplica: a reprodutibilidade de trajes musealizados com base em projeto de investigação do acervo de indumentária do Museu Casa da Hera**. 2021. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio) – Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2021.
- DANCAUSE, Renée. Reconstruction, reproduction, replication, re-creation: synonyms in the costume history and textile conservation literature? A matter of perspective. *In*: AMERICAN INSTITUTE FOR CONSERVATION OF HISTORIC & ARTISTIC WORKS ANNUAL MEETING, 34. **Textile Specialty Group Postprints**. Providence, Rhode Island: AIC, 2006. v. 16, p. 41-53.
- DELOCHE, Bernard. Les substituts dans les musées d'art: de la fonction patrimoniale a la dimension épistémologique. *In*: SYMPOSIUM ORIGINALS AND SUBSTITUTES IN MUSEUMS. **Icofom Study Series**. Zagreb: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM, 1985. ISS n. 8, p. 35-40.
- DE MARLY, Diana. **Worth: father of haute couture**. Londres: Holmes & Meier Publishers, 1980.
- MENSCH, Peter van. Towards a typology of copies. *In*: SYMPOSIUM ORIGINALS AND SUBSTITUTES IN MUSEUMS. **Icofom Study Series**. Zagreb: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM, 1985. ISS n. 8, p. 121-126.



MULHERES Reais – Modas e Modos no Rio de Dom João VI. Curadoria Emília Duncan e Cláudia Fares. Rio de Janeiro: Casa França-Brasil, 2008. Realização Prefeitura do Rio de Janeiro. **Catálogo de exposição**, 27 de maio a 6 de julho 2008.

PAULA, Teresa Cristina Toledo de. Back to black: conservation of a 1900s ensemble via replication and web display (Replicar). *In*: BROOKS, Mary M.; EASTOP, Dinah D. (org.). **Refashioning and redress**: conserving and displaying dress. Los Angeles: Getty Publications, 2017. p. 133-144.

PAULA, Teresa Cristina Toledo de; WOMB Multimídia. **Projeto Replicar**. (Hotsite interativo). São Paulo: Museu Paulista/USP, 2011. Disponível em: <http://www.mp.usp.br/replicar/index.html>. Acesso em: 3 jan. 2021.

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

