

Moda no museu

um relato de experiência
do processo de
catalogação de moldes
do acervo do MUMO

*Fashion in the museum: an
experience report on the
cataloging process of paper
patterns from MUMO's collection*

Recebido em: 09/08/2023

Aprovado em: 09/05/2024

Julia de A. B. Soares

Victor P. Louvisi

Beatriz Del Gaudio Carvalho

Isabela L. de S. Fleming

Mariana A. de Paula

Marina B. R. Gomes

Camila S. Caldeira

Maria Eduarda G. Santos

[Sobre os autores >>](#)

RESUMO

O presente artigo discute a relação entre museu e moda, relatando o processo de catalogação do acervo de moldes da Coleção Alceu Penna, do Museu da Moda de Belo Horizonte. O material analisado foi doado pela família do artista e contém moldes postais agrupados em envelopes e folhas avulsas desenhadas à mão. A pesquisa se desenvolveu a partir da organização do material para que fosse possível sua catalogação, digitalização e seu acondicionamento na reserva técnica do museu. Foram criadas fichas com especificações para o registro das informações relativas aos moldes. Com base no relato de experiência do processo, conclui-se que a descrição adequada de artigos de moda dentro de acervos de museus é mais precisa quando alia os conhecimentos de profissionais tanto da área da museologia quanto da moda.

Palavras-chave: Moda; modelagem de roupas; documentação museológica; museu; MUMO.

ABSTRACT

The present article discusses the relationship between museums and fashion, describing the cataloging process of the paper pattern archive from the Alceu Penna Collection at the Belo Horizonte Fashion Museum. The analyzed material was donated by the artist's family and contains industrial and hand-drawn paper patterns grouped in envelopes and loose sheets. The research was conducted through organizing the material, enabling its cataloging, digitization, and storage in the museum's technical reserve. Record cards with specifications were created for registering information related to the patterns. Based on the experiential account of the process, it is concluded that the accurate description of fashion items within museum collections is more effective when it combines the expertise of professionals in both museology and fashion.

Keywords: Fashion; pattern cutting; museum documentation; museum; MUMO.



Introdução

O tema *moda nos museus* tem se tornado cada vez mais frequente e levanta polêmicas que questionam a relação entre ambos.¹ A interpretação da roupa dentro do museu é um trabalho analítico que relaciona uma descrição minuciosa das formas, dos estilos, da qualidade e do material com seus prováveis usuários e as ocasiões em que foram usadas.² Assim, para além de aspectos formais, investiga aspectos subjetivos. Segundo Stallybrass, “a mágica da roupa está no fato de que ela nos recebe: recebe nosso cheiro, nosso suor; recebe até mesmo nossa forma”.³ Para discutirmos e nos aprofundarmos nessa relação, abordamos os conceitos de *moda* e *museu* e como eles dialogam. O artigo também tem como objetivo relatar parte do desenvolvimento do projeto de pesquisa intitulado “Modelagem em análise: mapeamento, catalogação e acondicionamento dos moldes de Alceu Penna no acervo do Museu da Moda de Belo Horizonte”.

Durante os anos de 2022 e 2023, a professora e os alunos da Universidade FUMEC, pertencentes ao grupo de pesquisa Modelagem em Reflexão, atuaram em conjunto com a equipe da reserva técnica do Museu da Moda de Belo Horizonte (MUMO) com o objetivo de auxiliar na organização, na catalogação e no acondicionamento dos moldes pertencentes à Coleção Alceu Penna. Neste relato de experiência, é apresentado o processo de análise desses moldes, que teve como resultado a criação de fichas de catalogação específicas.

Como os moldes são objetos pouco comuns em acervos de museus e demandam um conhecimento técnico específico para seu entendimento, o projeto justifica-se por promover a troca de conhecimentos entre as áreas da moda e da museologia, contri-

¹ NOROGRANDO, R. Moda & museu: instituições, patrimonializações, narrativas. *dObra[s]* – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, v. 5, n. 12, p. 103-112, 2012. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/120>. Acesso em: 15 fev. 2023.

² BENARUSH, M. K. A memória das roupas. *dObra[s]* – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, v. 5, n. 12, p. 113-117, 2012. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/121>. Acesso em: 1 mar. 2023.

³ STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupa, memória, dor*. 5. ed. rev. Belo Horizonte: Autêntica, [2016]. 110 p.

buindo para a construção de repertório técnico. A metodologia se caracterizou como qualitativa de natureza aplicada e descritiva, utilizando procedimentos de pesquisa bibliográfica e de campo.

A moda nos acompanha diariamente em nossos hábitos de vestir, como também faz parte de nossa construção cultural como indivíduos. Além da relação direta com o corpo, somos ainda expostos às roupas ao passar por vitrines, ao folhear revistas ou redes sociais, por meio de fotografias impressas ou digitais, ao assistirmos a desfiles e, até mesmo, ao nos inspirarmos no visual de pessoas com as quais cruzamos pela rua. Entretanto, neste artigo, abordamos a moda como cultura e memória e o surgimento dos acervos de museus específicos de moda.

Os moldes e sua relação com as revistas de moda

A modelagem é uma técnica utilizada na produção de peças de vestuário com base na leitura das formas do corpo humano, adaptando-as para a execução de diferentes modelos. Para se criar os moldes, são necessários conhecimentos de interpretação de roupas, de desenhos e dos movimentos do corpo.⁴ A técnica pode partir do desenho de moldes planos (bidimensional) ou da manipulação do tecido sobre o corpo (tridimensional).⁵ Assim, a modelagem consiste na construção de um conjunto de moldes que, após costurados, traduzem o estilo proposto pelo criador ou *designer*. Na criação de uma camisa, por exemplo, o molde completo é composto por diferentes formas desenhadas separadamente (frente, costas, manga), que, ao serem unidas pelas costuras, formam o todo.⁶

A modelagem, portanto, surge antes mesmo de a moda se estabelecer enquanto fenômeno. Contudo, se desenvolverá tecno-

⁴ BORBAS, M. C.; BRUSCAGIM, R. R. Modelagem plana e tridimensional – *moulage* – na indústria do vestuário. *Rev. Ciên. Empresariais da UNIPAR*, Umarama, v. 8, n. 1 e 2, p. 155-167, jan./dez. 2007. Disponível em: <https://revistas.unipar.br/index.php/empresarial/article/view/2679/2043>. Acesso em: 31 mar. 2023.

⁵ ROSA, Stefania. *Alfaiataria: modelagem plana masculina*. 3. ed. Brasília: SENAC-DF, 2014. 224 p.

⁶ SILVA, E. M. dos S.; ALVES FRANÇA, S. V. MODPLAN: recurso educacional aberto como apoio ao processo de ensino e aprendizagem de Modelagem Plana. *Design e Tecnologia*, v. 7, n. 13, p. 18-34, 2017. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/det/index.php/det/article/view/433>. Acesso em: 31 mar. 2023.

logicamente por meio dos recursos de cada época, como também das mudanças provocadas pelos sistemas da moda.⁷ O fenômeno da moda se estabelece no século XIV, e, até aquele instante, indumentária, acessórios, vocabulário e postura se encontravam intimamente relacionados à tradição. “Não havia moda, mas sim o costume de se vestir de acordo com o grupo social a que se pertencia e, principalmente, com a sua ancestralidade”.⁸

Foi com a movimentação do vestuário entre os membros da realeza, nobreza e alta burguesia que surgiu o interesse pelo campo das aparências. A moda, então, se estabelece a partir da mudança causada por movimentos irracionais de busca pelo novo por si só. Vestir os trajes de seus ancestrais não era mais a regra; era necessário imitar novos modos e modas que surgiam, a fim de se posicionar como pertencente a algum grupo.⁹ Ao mesmo tempo, a nobreza, junto com a Igreja Católica, criou as leis suntuárias, com os objetivos de diminuir os excessos do luxo e regulamentar os sinais simbólicos de poder por meio das roupas. Tais leis também buscavam implantar uma reflexão acerca do significado e do valor das aparências. Surgidas no século XIV, elas se estenderam até o início do XVIII, sofrendo algumas alterações durante os séculos, apesar das restrições.¹⁰

A partir de meados do século XVI, as mudanças começam a se tornar mais frequentes, sendo possível perceber alterações mais corriqueiras. É também neste momento que surgem as primeiras publicações de livros de modelagem, nos quais alfaiates renomados compartilhavam seus métodos para profissionais iniciantes na área. Esses materiais apresentavam diagramas de moldes em pequena escala para a construção de modelos para homens

⁷ SOARES, J. de A. B. *Da abstração à forma: modelagem experimental de roupas*. Belo Horizonte: [s.n.], 2021. 99 p.

⁸ DEBOM, P. Moda: nascimento, conceito e história. *Revista Veredas da História*, v. 11, n. 2, p. 7-25, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rvh/article/view/47876>. Acesso em: 8 mar. 2023.

⁹ NOROGRANDO, R. Moda & museu: instituições, patrimonializações, narrativas. *dObras[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, v. 5, n. 12, p. 103-112, 2012. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/120>. Acesso em: 15 fev. 2023.

¹⁰ LAVER, J. *A roupa e a moda: uma história concisa*. Trad. Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

e mulheres.¹¹ O compartilhamento das novas tendências para o público geral começou, então, a ser registrado e compartilhado em ilustrações chamadas *fashion plates*, que revolucionaram a propagação da moda no século XVII.¹²

Fashion plates – termo que pode ser traduzido livremente para o português como “placas de moda” – eram ilustrações que retratavam pessoas vestidas com os últimos lançamentos da moda. Criadas pelos franceses, essas imagens surgiram por volta de 1678, sendo vistas pela primeira vez na revista *Mercure Galant*. O objetivo dos desenhos era figurar cenas do cotidiano, propagando as últimas tendências usadas pela elite. Mesmo com o surgimento da fotografia, em 1848, as ilustrações continuaram em voga por terem uma execução rápida e prática.¹³

Em um cenário anterior a este, o acesso às informações de moda era limitado apenas à nobreza; a produção em massa dessas ilustrações contribuiu para a democratização da moda. Posteriormente, as gravuras serviram como meio de divulgação de outros produtos relacionados à beleza, como acessórios para penteados, cosméticos e até mesmo moldes. A partir da metade do século XVIII, surgiram os periódicos específicos de corte e costura, com moldes de papel anexados que forneciam o material necessário para a criação de roupas em casa, não mais apenas restrito aos profissionais do vestuário. Antes da criação dos moldes de papel para a produção caseira, era preciso ter uma roupa em mãos para se construir uma nova, ou de conhecimento dos métodos de modelagem vigentes e da manipulação do tecido sobre o corpo. O molde de roupas em papel industrializado surge, então, da necessidade de tornar o processo da costura de novas roupas menos demorado e mais acessível. Com a Revolução Industrial, o mercado de tecnologia ampliou as oportunidades de negócios relacionados à moda, principalmente com o

¹¹ EMERY, J. *A history of the paper pattern industry*. Londres: Bloomsbury Publishing Pic, 2014.

¹² MCCORT, E. *A Brief History of the Fashion Plate*. Baltimore: Maryland Center for History and Culture, 2019. Disponível em: <https://www.mdhistory.org/a-brief-history-of-the-fashion-plate>. Acesso em: 6 jul. 2023.

¹³ SANTOS, J. A. dos. *Tradução intersemiótica do design da ilustração: história da moda feminina no século XIX*. 2021. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Design) – Universidade Federal de Pernambuco, Caruaru, 2021.

surgimento das máquinas de costura domésticas e dos manequins de modelagem.¹⁴ Com isso, cada vez mais, as revistas de moda – não somente as especializadas em costura – ofereciam moldes de papel das roupas exibidas nos exemplares.

A figura 1 apresenta a primeira página de um exemplar da revista *La Mode Illustrée*, publicado em 1900. Nela, é possível observar um *fashion plate* no centro da folha, o qual representa uma mulher vestida com um vestido marrom longo, com detalhes de poás brancos, botões, babados e trespases. Ela usa um chapéu com plumas e segura um par de óculos e uma bengala. A imagem acompanha um texto de descrição das peças, como também onde poderiam ser adquiridas.



Figura 1. Fotografia de exemplar da revista *La Mode Illustrée* (1900).

Fonte: Acervo dos autores; fotografia registrada em visita à Modateca do Senac Santo Amaro (2022).

A revista *Vogue* é um exemplo de periódico da mesma época que incluiu a oferta de moldes em seus exemplares e, com o sucesso ao longo dos anos, acabou por criar um negócio à parte. O periódico foi fundado em 1892 por dois membros da Sociedade de Nova Iorque. Inicialmente lançado como uma publicação semanal, em 1899 passou a publicar moldes de roupas, começando com um casaco estilo Luís XV criado pela modelista Rosa Payne. O sucesso

¹⁴ DICKSON, C. A. *Patterns for garments: a history of the paper garment pattern industry in America to 1976*. 1979. Tese (Doutorado em Filosofia) – The Ohio State University, Columbus, 1979.

do molde levou a *Vogue* a continuar publicando um molde por edição, que eram vendidos já cortados, em apenas um tamanho e com um preço um pouco mais alto do que o dos concorrentes.¹⁵ Em 1909, a *Vogue* foi adquirida por Condé Nast, que implementou uma estratégia de *marketing* agressiva para impulsionar as vendas da revista e dos moldes. A quantidade de modelos publicados semanalmente foi aumentada e a imagem da revista foi associada a costureiros famosos da época, que forneciam os moldes de suas criações. Em 1911, apenas dois anos depois, cerca de duzentos moldes foram publicados acompanhados de instruções, embora ainda resumidas. Algumas das marcas que surgiram nesta época (*Vogue Patterns*, *McCall*, *Butterick*) comercializam até hoje moldes de papel para o mercado de costura doméstica.¹⁶

No século XX, as revistas se tornaram o principal meio de comunicação e as mulheres acompanhavam todas as transformações do mundo da moda por meio delas. No Brasil, as revistas de moda eram utilizadas predominantemente para esse fim, visto que as tendências das ruas parisienses não chegavam com tanta frequência ao país. A cada exemplar, elas podiam acessar as criações da alta-costura, pois poucas tinham a chance de ver pessoalmente as *maisons* da Champs-Élysées.¹⁷

Por meio de ilustrações e moldes, muitas vezes fornecidos pelas revistas, uma peça de vestuário poderia ser produzida, sendo fiel ou não ao apresentado, adaptando a roupa de acordo com os tecidos disponíveis, o tipo de clima do lugar e as medidas de quem estava encomendando aquela peça e segundo a criatividade e o gosto do costureiro e da cliente.¹⁸ Assim, mesmo que a leitora não soubesse costurar, as páginas dos periódicos eram levadas aos ateliês para serem confecciona-

¹⁵ EMERY, J. *A history of the paper pattern industry*. Londres: Bloomsbury Publishing Pic, 2014.

¹⁶ DICKSON, C. A. *Patterns for garments: a history of the paper garment pattern industry in America to 1976*. 1979. Tese (Doutorado em Filosofia) - The Ohio State University, Columbus, 1979.

¹⁷ CAMPOS, D. Q. Páginas da moda em revistas: Alceu Penna e a revista *O Cruzeiro* (1950-1964). *Modapalavra e-periódico*, Florianópolis, v. 4, n. 8, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/7822>. Acesso em: 24 fev. 2023.

¹⁸ SILVA, A. C. S. da. Moda, transferências culturais e história do livro. *dObras[s] - revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, v. 10, n. 22, p. 177-201, 2017. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/642>. Acesso em: 1 mar. 2023.

das roupas, resultando em modelos semelhantes àqueles ilustrados. Normalmente, modistas e lojas de tecidos copiavam tais modelos e os adaptavam para o corpo da cliente. Na primeira metade do século XX, a educação feminina envolvia principalmente os trabalhos manuais de bordar e costurar, como meio de prepará-las para o casamento, que seria parte do destino da mulher.¹⁹ Não demorou muito para que a costura doméstica e o uso de moldes fossem incorporados nestes aprendizados.

Os jornalistas que escreviam nas colunas de moda das revistas se tornaram celebridades, pessoas nas quais as leitoras confiavam plenamente. Um dos autores brasileiros que mais se destacou foi Alceu Penna, que não só escrevia como também era um exímio ilustrador. Nascido em Curvelo, Minas Gerais, em 1915, atuou em diversas áreas da moda, do figurino e do *design*, ficando principalmente conhecido pelo seu trabalho na seção “As Garotas do Alceu”, coluna impressa em cores que ocupou espaço de destaque nas edições semanais da revista *O Cruzeiro*.²⁰

As “Garotas” eram inspiradas nas mulheres cariocas de classe média e se tornaram muito populares, sendo consideradas referências em beleza e comportamento, influenciando muitas jovens da época.²¹ Alceu acompanhava os lançamentos da moda europeia e mesclava tais tendências com outras referências, como, por exemplo, o estilo das atrizes de cinema, os padrões de beleza das cariocas da época e suas normas de civilidade, cotidiano e juventude.

A coluna era composta por ilustrações comentadas que apresentavam roupas inspiradas na alta-costura, adaptadas para a realidade das garotas brasileiras, levando em consideração principalmente o clima e os diferentes corpos. Sendo assim, essas pequenas

¹⁹ MONTELEONE, J. de M. Costureiras, mucamas, lavadeiras e vendedoras: o trabalho feminino no século XIX e o cuidado com as roupas (Rio de Janeiro, 1850–1920). *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 27, n. 1, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/6kxbrT-gBwDptJJz9t9RCjRB/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 31 mar. 2023.

²⁰ BONADIO, M. C.; GUIMARÃES, M. E. A. Alceu Penna e a construção de um estilo brasileiro: modas e figurinos. *Horizontes Antropológicos*, v. 16, n. 33, p. 145-175, 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/CSgMCJCxkhsFKdKqTssLPzF/?lang=pt>. Acesso em: 31 mar. 2023.

²¹ PENNA, G. O. A praia carioca e a coluna “As garotas do Alceu”: identidades em formação. *Modapalavra e-periódico*, Florianópolis, v. 3, n. 5, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/7959>. Acesso em: 28 fev. 2023.

mudanças, tanto relacionadas ao tipo físico quanto às questões culturais e políticas, vão ser fundamentais para a construção de uma identidade nacional própria em termos de moda.²² Campos²³ discorre sobre essa mescla de referências para a criação da coluna:

Naquelas páginas, as tendências francesas eram sobrepostas pelas historietas da vida de jovens mulheres do Rio de Janeiro dos anos dourados. As roupas de Coco Chanel passeavam pelas ruas cariocas de outrora. Os vestidos Dior embelezavam os bailes de Carnaval do Copa. As cores da última coleção de Givenchy estavam adaptadas nas fantasias das festas de São João. De fato, ocorria uma incrível convergência daquelas diversas realidades. Hollywood, Paris, Rio de Janeiro. Alceu criava personagens que eram tudo isso, todos esses mundos e essas realidades transpostas. Realidades e mundos que juntos só poderiam ser vivenciados em um mundo ficcional. Era como um sonho, um sonho de Alceu.

No Brasil das décadas de 1930 e 1940 ainda não se explorava uma moda nacional, pois a elite valorizava as tendências e produtos que vinham do exterior – principalmente da França, como exemplificado anteriormente. Tal costume se estenderá até a classe média, que também passa a apreciar os ditames de Paris e das atrizes do cinema hollywoodiano. Por esse motivo, as revistas que contavam com uma coluna de moda se limitavam, até então, a apresentar e descrever as novidades que vinham da moda internacional. Nesse cenário, Alceu Penna se destaca e vai além, abrindo espaço para a discussão e a proposição de um estilo brasileiro, principalmente por meio do seu trabalho na seção de modas da revista *O Cruzeiro*.²⁴

Primeiramente, de 1930 até o início da década seguinte, a seção de modas era assinada por Rachel, autora com identidade invisibilizada, de quem se sabe apenas que frequentava o Jockey

²² ALMEIDA, J. M. de. Modas de madames e mocinhas: a colaboração de Alceu Penna em *A Cigarra Magazine*. *dObras[s]* – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, v. 9, n. 20, p. 68-93, 2016. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/477>. Acesso em: 7 jul. 2023.

²³ CAMPOS, D. Q. Páginas da moda em revistas: Alceu Penna e a revista *O Cruzeiro* (1950-1964). *Modapalavra e-periódico*, Florianópolis, v. 4, n. 8, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/7822>. Acesso em: 24 fev. 2023.

²⁴ BONADIO, M. C.; GUIMARÃES, M. E. A. Alceu Penna e a construção de um estilo brasileiro: modas e figurinos. *Horizontes Antropológicos*, v. 16, n. 33, p. 145-175, 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/CSgMCJCxkhsFKdKqTssLPzF/?lang=pt>. Acesso em: 31 mar. 2023.

Club do Rio de Janeiro, a fim de criar modelos inspirados nas roupas das cariocas elegantes que passavam por lá. No entanto, suas ilustrações não traziam características cariocas; as roupas apresentadas eram genéricas e poderiam ser usadas em qualquer lugar do Ocidente, e o cenário trazia elementos que representavam qualquer cidade grande nos anos 1930.²⁵

Alceu Penna substituiu Rachel como ilustrador na seção de modas da revista no fim de 1940 e, nessa mesma época, faz uma viagem aos Estados Unidos que duraria mais ou menos dois anos. Essa viagem foi muito importante para o esboço de uma moda essencialmente brasileira: o contato com a moda internacional incentivaria o artista a observar as particularidades do nosso país, e esse olhar ficaria evidente principalmente em suas criações para o Carnaval que circulariam na revista.

É importante lembrar o contexto político do Brasil à época. A Era Vargas (1930-1945) foi marcada pelo autoritarismo e pela repressão, ao mesmo tempo em que houve o esforço de criar, com elementos próprios, uma identidade nacional que até então permanecia indefinida. Assim, a principal estratégia do governo federal para criar uma imagem característica do Brasil foi transformar elementos da cultura popular – como, por exemplo, o samba e o Carnaval, que foram as duas produções culturais mais utilizadas – em cultura nacional.²⁶

Por estar nos Estados Unidos, Alceu seria reconhecido como um agente de difusão da moda internacional no Brasil, possibilitando ao artista produzir colunas mais opinativas e até críticas à moda internacional. Ao ter acesso às informações do exterior, conseguia processar as tendências e criar desenhos que representassem as peças que estavam na moda, porém com um estilo brasileiro, mesclando o nacional com o internacional. Além disso, os textos

²⁵ BONADIO, M. C. Alceu Penna e a “invenção” da moda brasileira (1939-1945). In: COLÓQUIO DE MODA, 4., 2008, Novo Hamburgo. *Anais* [...]. Disponível em: <http://www.coloquio-moda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202008>. Acesso em: 31 mar. 2023.

²⁶ BARCELOS, L. G. Era Vargas: a cultura popular e a legitimação da identidade nacional. In: CONGRESSO INTERNACIONAL UFES/PARIS-EST, 6., 2017, Espírito Santo. *Anais* [...]. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/ufesupem/article/view/18056>. Acesso em: 11 abr. 2023.

que acompanhavam as ilustrações eram utilizados para a reflexão sobre as especificidades da visualidade nacional na moda, além de ampliarem, pouco a pouco, o espaço para a discussão de uma moda com características brasileiras, levando em consideração o clima tropical e as matérias-primas nacionais, como o algodão.²⁷

É apenas durante a Segunda Guerra Mundial que também é observada uma mudança em investimentos governamentais para a educação feminina. Cursos de formação para voluntárias, criados pela Legião Brasileira de Assistência, acrescentavam especialidades para a formação das mulheres, fazendo com que elas prosseguissem de onde pararam no aprendizado escolar.²⁸ Entre as especialidades, a que se destaca é a costura, na qual os conhecimentos relativos ao vestuário as levariam a produzir roupas para soldados mobilizados pelo conflito mundial.

Os negócios relacionados às revistas e à venda de moldes de papel também tiveram de se adaptar ao momento de guerra, pois, com o mercado europeu fechado para empresas estadunidenses, o Canadá e a América Latina se tornaram os principais clientes internacionais das empresas dos Estados Unidos. Muitas das revistas tiveram suas edições interrompidas, e as novas tiragens de moldes eram associadas a serviços da Cruz Vermelha, ao racionamento de tecidos e a modelos que podiam ser confeccionados com pouco material ou direcionados para uniformes de enfermeiras e de serviços relacionados à guerra.²⁹

A modelagem de roupas, ao longo da história, tem desempenhado um papel crucial na produção e disseminação das tendências na moda. Desde os primeiros registros de moldes em livros de modelagem até a popularização das revistas de moda com moldes de papel anexados, essa técnica tem permitido que pessoas de diferentes níveis de habilidade possam criar suas próprias peças

²⁷ BONADIO, M. C. *op. cit.*

²⁸ FRASQUETE, D. R.; SIMILI, I. G. A moda e as mulheres: as práticas de costura e o trabalho feminino no Brasil nos anos 1950 e 1960. *Revista História da Educação*, v. 21, n. 53, p. 267-283, set./dez. 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/asphe/article/view/60209>. Acesso em: 3 ago. 2023.

²⁹ EMERY, J. *A history of the paper pattern industry*. Londres: Bloomsbury Publishing Pic, 2014.

em casa. A democratização da moda e a propagação das tendências foram impulsionadas pelas ilustrações dos *fashion plates*, que forneciam um panorama das últimas criações e inspiravam pessoas em todo o mundo. A combinação de revistas de moda com moldes de papel oferecia uma forma prática e acessível para que as pessoas pudessem confeccionar suas próprias roupas. Esse legado continua até os dias de hoje, com marcas renomadas ainda produzindo e comercializando moldes de papel para o mercado de costura doméstica.

O museu e seus acervos de moda

Segundo a definição do Conselho Internacional de Museus (ICOM, do inglês International Council of Museums):

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e a serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos.³⁰

Diante dessa definição, observa-se a complexidade de uma instituição museológica na atualidade. Devido ao seu caráter múltiplo, o museu vem abrangendo diversas atividades, nas mais diferentes áreas da sociedade. Antes visto apenas pelo seu papel na preservação de objetos antigos, hoje tomou uma proporção mais ampla, que inclui aspectos ligados à comunicação, à educação e à relação com a comunidade em seu entorno, entre outros. Entretanto, a preservação e a catalogação são dois elementos muito fortes no trabalho dos museus, já que são práticas que vêm de longa data.

Para Loureiro e Loureiro, a musealização é um “processo (ou conjunto de processos) por meio do qual alguns objetos são priva-

³⁰ INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS (ICOM). *Nova definição de museu*. 2022. Disponível em: https://www.icom.org.br/?page_id=2776. Acesso em: 11 jul. 2023.

dos de sua função original e, uma vez revestidos de novos significados, adquirem a função de documento”.³¹ Dessa forma, o objeto é retirado de seu contexto original ou da função para qual foi criado para ser inserido no museu; sendo assim, ele se transforma em suporte de informação e de memória. Por exemplo, uma caneta que foi criada para escrever, ao ser musealizada, não será mais usada para essa função, mas terá outro tipo de uso: o simbólico. Ela representará uma época, uma pessoa, um estilo etc.

A seleção de certos objetos do cotidiano para serem expostos no museu implica a atribuição de outros valores a esses artefatos, já que são dispensados de suas funções práticas individuais.³² Assim, os museus constituem-se da permanência de objetos expostos que se tornam marcadores de sua época, e são parte inseparável da estrutura dos Estados e das sociedades que os instituem e os mantêm.³³

É nesse sentido que a informação pode ser encontrada em diferentes objetos e documentos. Antes, a ideia de documento estava baseada nos artefatos escritos, mas, atualmente, ela se tornou bastante ampla. Qualquer coisa tem o potencial de informação: um registro de nascimento, uma cadeira, um filme, um relógio, um vestido, um molde etc. Dessa forma, como foi apontado, contemporaneamente, os objetos que compõem as coleções museológicas são vistos como portadores de informação e, portanto, precisam ser preservados e pesquisados.

As informações retiradas dos objetos, dentro desse contexto, são registradas numa ficha de catalogação. Nessa ficha são elencadas e registradas as informações consideradas mais importantes sobre o objeto, como título, data, procedência, localização e des-

³¹ LOUREIRO, M. L. de N. M.; LOUREIRO, J. M. M. Documento e musealização: entretecendo conceitos. *MIDAS*, 2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/midas/78>. Acesso em: 12 jul. 2023.

³² NOROGRANDO, R. Moda & museu: instituições, patrimonializações, narrativas. *dObras* – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, v. 5, n. 12, p. 103-112, 2012. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/120>. Acesso em: 15 fev. 2023.

³³ BORGES, L. C.; BOTELHO, M. B. Museus e restituição patrimonial – entre a coleção e a ética. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 11., 2010, Rio de Janeiro. *Anais* [...]. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/178374>. Acesso em: 1 mar. 2023.

crição, entre outras. A ficha de catalogação é uma representação do conhecimento que está nos objetos a partir do olhar museológico. Ela passa a fazer parte de um sistema de informação museológica, informatizado ou manual, por meio do qual é possível gerir as coleções, bem como fazer pesquisas sobre os itens catalogados, localizar os objetos na reserva técnica etc. Por meio do sistema de informação museológica é que se tem o primeiro contato com as informações do objeto.

Assim, podemos fazer uma relação entre o museu e a moda. Uma das tarefas da moda é a de contribuir para a definição do estilo de uma época. Já o museu pode colecionar, estudar e tornar acessível o amplo leque de fontes, do patrimônio artístico, bibliográfico, audiovisual e de arquivo da moda. Nesse sentido, os acervos de moda vêm sendo evidenciados pelo seu valor cultural, histórico e político, como também pelo seu valor estético e tecnológico, devido à complexa rede de informações que percorrem os processos de produção, uso do objeto e o seu comportamento.³⁴

No Brasil, a maioria das coleções de moda e têxteis ainda existentes são compostas por trajes militares ou que pertenceram a famílias ricas tradicionais. Essas coleções estão presentes em vários museus brasileiros, como o Museu Histórico Nacional (RJ), o Museu Paulista (SP) e o Museu Imperial (RJ), entre outros. Entretanto, já existem iniciativas para ampliar essa representatividade, como o acervo de vestuário das religiões de matriz africana do Museu da República (RJ) e o próprio MUMO, com uma pequena coleção de vestuário indígena.

Os objetos vinculados à indumentária masculina foram os primeiros a despertar a atenção dos estudiosos e a compor o acervo de museus brasileiros, como os uniformes militares supracitados. Além disso, esses acervos também eram constituídos de bandeiras e objetos de uso masculino. As autoras Souza e Senna colocam em discussão a seguinte definição de acervos de moda:

³⁴ FELIPPI, V.; RÜTHSCHILLING, E.; PERRY, G. Patrimônio de moda e têxteis: virtualização de acervos e contribuições para o conhecimento. *Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 6, n. 12, 2017. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/16333>. Acesso em: 5 jul. 2023.

Os acervos de vestuário caracterizam-se como coleções especiais não necessariamente pela raridade das peças, mas pelo que indicam sobre seus produtores e/ou colecionadores; [tanto] pelo que refletem do pensamento daqueles que as criaram como daqueles que as usaram e/ou colecionaram.³⁵

Grande parte desses acervos são compostos de matérias de diversos tipos e formatos. Não se constituem apenas de itens de vestuário, mas também de pranchas, croquis, portfólios e objetos que representam a cultura material do vestuário, como revistas, amostras têxteis e catálogos.³⁶

O Museu da Moda de Belo Horizonte

O Museu da Moda de Belo Horizonte (MUMO) é um museu municipal e está submetido à Fundação Municipal de Cultura (FMC) e à Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte (SMC). Reúne em seu acervo diferentes tipologias: vestuário, moldes, fotografias, objetos tridimensionais e artefatos relacionados à produção de roupas. O MUMO tem como missão “preservar, pesquisar e difundir acervos referentes à moda na capital mineira, em suas múltiplas facetas, dialogando com a contemporaneidade e estimulando o pensamento crítico”.³⁷

A instituição situa-se no prédio conhecido popularmente como “castelinho da rua da Bahia”, um edifício de arquitetura singular que em muito se assemelha às igrejas de estilo neogótico – sendo, inclusive, frequentemente confundido com uma. Entretanto, o edifício foi construído em 1914 para abrigar o Conselho Deliberativo da Capital, primeiro órgão legislativo do município, que seria equivalente ao que é a Câmara de Vereadores atualmente. O local sem-

³⁵ SOUZA, E. G. de; SENNA, D. Representação descritiva em acervos de vestuário: a coleção Zuzu Angel. *Biblos: Revista do Instituto de Ciências Humanas e da Informação*, Rio Grande, v. 35, n. 2, p. 93-107, jul./dez. 2021.

³⁶ DISCACCIATI, B.; CLOZATO, L. V.; FLORES, M.; FERRARI, F. B. A importância dos acervos para uma compreensão histórica e social da moda. *ANALECTA – Centro Universitário Academia*, v. 8, n. 1, 2022. Disponível em: <https://seer.uniacademia.edu.br/index.php/ANL/article/view/3368>. Acesso em: 31 mar. 2023.

³⁷ BELO HORIZONTE. Prefeitura. *Plano museológico do Museu da Moda*: avaliação de metas e programas. Belo Horizonte: Museu da Moda de Belo Horizonte, 2019.

pre teve uso público, tendo sido ocupado por diversas instituições, como a primeira Biblioteca Pública Municipal; a primeira rádio de Belo Horizonte, a Rádio Mineira; o Instituto Histórico-Geográfico de Minas Gerais; e sessões da Academia Mineira de Letras e da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais. Após a transferência da Câmara Municipal, o edifício passou a sediar, em 1974, o Museu de Mineralogia Djalma Guimarães, que permaneceu no prédio até o seu encerramento, em 1992. Em 2000, esse museu foi remontado no Memorial da Mineração, na Praça da Liberdade. Em 1986, a parte térrea do prédio foi cedida ao Museu da Força Expedicionária Brasileira (FEB), que ficou no local até 1996, quando foi transferido para a Avenida Francisco Sales.

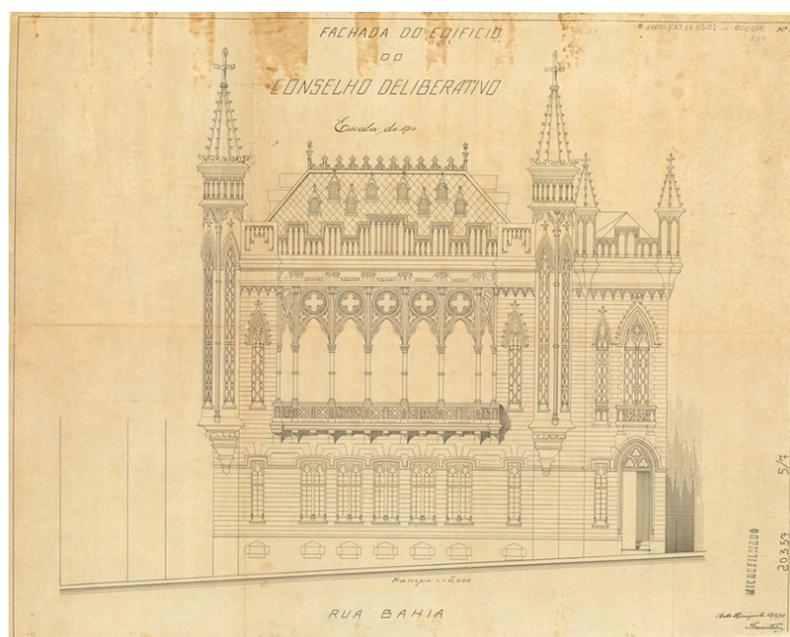


Figura 2. Planta do Conselho Deliberativo.

Fonte: Acervo do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).

O prédio foi projetado pelo arquiteto Francisco Isidro Monteiro, membro da Comissão Construtora da Nova Capital (1894-1897). Sua decoração interna e externa foi elaborada pelo entalhador italiano Gabriel Galante e pelo arquiteto e escultor suíço João Morandi. Em 1975, a edificação foi tombada pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA) e, em 1994, pelo próprio município de Belo Horizonte, como bem cultural integrante do conjunto urbano da rua da Bahia e adjacências.

No âmbito das comemorações do centenário de Belo Horizonte, no dia 8 de dezembro de 1997, foi inaugurado o Centro de Cultura de Belo Horizonte (CCBH), que teve importante papel no campo artístico-cultural da cidade e foi palco de diversos espetáculos, mostras de filmes, exposições, palestras etc. Entretanto, após anos de atuação, o CCBH foi extinto, dando lugar ao Centro de Referência da Moda (CRModa), inaugurado no dia 21 de novembro de 2012. O CRModa foi criado com o intuito de discutir a moda como cultura e a memória da moda na cidade, promovendo debates, discussões, exposições, seminários, oficinas etc. Após reformulações internas da FMC, o CRModa foi transformado no Museu da Moda de Belo Horizonte, inaugurado no dia 6 de dezembro de 2016, tornando-se o primeiro museu público de moda do Brasil.

A composição do acervo do MUMO e a Coleção Alceu Penna

Com a criação do CRModa, a instituição fez uma campanha para formar o seu acervo. As primeiras doações ocorreram entre os anos de 2012 e 2013 e são itens provenientes das famílias de Priscila Freire, Luis Augusto de Lima, Marília Salgado, Laila Kierulff, Eny Vargas e Astrid Façanha.

Os trabalhos iniciais de processamento técnico desses itens, tais como inventário, análise de materiais e pareceres de doação, contaram com a colaboração dos técnicos do Setor de Processamento Técnico do Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB), instituição que também faz parte da FMC, já que, na época, não havia reserva técnica no CRModa - ela foi implantada no fim de 2019, quando a instituição já havia sido transformada no MUMO. Posteriormente, a Comissão Permanente de Política de Acervo do MHAB (CPPA-MHAB), que regula as aquisições, os empréstimos e os descartes do acervo, decidiu pela continuidade da guarda de algumas dessas coleções, para inclui-las em seu acervo. São elas: Priscila Freire, Luis Augusto de Lima, Marília Salgado e Eny Vargas.

As demais coleções, Laila Kierulff e Astrid Façanha, foram transferidas para o MUMO em 2020. Posteriormente, outras cole-

ções foram sendo adquiridas pelo museu e, atualmente, a instituição possui 5.647 itens de diferentes tipologias em seu acervo: vestuário, fotografias, desenhos, croquis, objetos tridimensionais etc.

Em 2015, ainda como CRModa, a instituição recebeu uma exposição em comemoração ao centenário de Alceu Penna, chamada *Alceu é 100!*. A iniciativa partiu da família do artista, que disponibilizou os itens de seu acervo pessoal, que estava no Rio de Janeiro – apesar de mineiro, Alceu Penna morou desde muito jovem naquela cidade, onde fez carreira como ilustrador, estilista, figurinista e editor de moda, trabalhando em diversas áreas. Na exposição, foram exibidos croquis originais e objetos pessoais (como estojos de tintas e peças de vestuário), além de acessórios desenhados por Alceu: chapéus, bolsas, luvas e alguns desenhos nunca publicados. Ao final da exposição, os familiares de Alceu doaram parte dos itens à instituição, que ficaram conservados no Museu Histórico Abílio Barreto³⁸ até o MUMO criar sua reserva técnica.

Em 2019, já como Museu da Moda, a instituição realizou, com a curadoria de Luiza Penna Andrade, a segunda exposição sobre o artista, *Alceu Penna - inventando a moda do Brasil*, em que algumas peças que já faziam parte do acervo doado foram exibidas. Os objetos da vez eram recortes, revistas e catálogos de exposições, releituras de croquis selecionados de Alceu e alguns acessórios e roupas já expostos em 2015.³⁹ Nesse contexto, a instituição recebeu mais alguns itens de Alceu Penna doados pela família e, a partir de então, começa de fato o processo de catalogação do acervo do MUMO, dificultado em decorrência da pandemia de covid-19, iniciada no ano seguinte.

A catalogação de moldes e o método de análise

Em 2022, já com a pandemia um pouco mais controlada, foi firmada uma parceria entre o MUMO e o grupo de pesquisa Modelagem

³⁸ PENNA, G. O. Alceu Penna e suas permanências. *dObras[s]* – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, v. 13, n. 28, p. 267-276, 2020. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1071>. Acesso em: 1 maio 2023.

³⁹ *Ibid.*

em Reflexão,⁴⁰ do curso de Design de Moda da Universidade FUMEC, com o objetivo de auxiliar a equipe do museu na identificação, na catalogação e no acondicionamento dos moldes de roupas. Intitulado “Modelagem em análise: mapeamento, catalogação e acondicionamento dos moldes de Alceu Penna no acervo do Museu da Moda de Belo Horizonte”, o projeto de pesquisa teve duração de um ano e foi organizado em cinco etapas: revisão de literatura, pesquisa de campo no acervo do museu, digitalização de moldes, preenchimento das fichas de catalogação e formatação dos dados. Portanto, a metodologia utilizada se classifica como qualitativa de natureza aplicada e descritiva, utilizando procedimentos de pesquisa bibliográfica e de campo. Neste artigo, relatamos os processos que envolveram a interpretação dos moldes, sua organização e digitalização.

Segundo o relato do museólogo⁴¹ responsável pelo acervo, os moldes de Alceu Penna chegaram ao museu dobrados, dentro de envelopes. Alguns desses moldes foram retirados dos envelopes para verificação e limpeza mecânica com trincha suave, para tirar poeira e outras sujidades. Pelo tempo e pela maneira como estavam guardados, foi verificado que o acervo estava em ótimas condições de preservação. Os moldes foram planejados para evitar rasgos onde há dobras, pois, com o tempo, esses são os locais mais sensíveis a danos. Também foram mantidas as ordens das folhas dos moldes da maneira como foram encontradas, preservando a sua integridade, e utilizado papel glassine para manter a separação entre as folhas e os grupos dos moldes. Todos foram guardados em uma caixa de poliéster com 13cm de altura, 57cm de largura e 84cm de comprimento; deixou-se os outros moldes para serem averiguados posteriormente.

Quando as integrantes do grupo de pesquisa chegaram ao museu para analisar os moldes, observou-se a existência de moldes desenhados em folhas avulsas ou agrupados em envelopes específicos. Com base nisso, decidiu-se fazer uma primeira separação do material entre os envelopes e as folhas avulsas.

⁴⁰ Julia de Assis B. Soares (professora orientadora), Beatriz Del Gaudio C. (aluna bolsista FAPEMIG); Isabela L. de S. Fleming; Maria Eduarda G. Santos (alunas bolsistas FUMEC); Mariana A. de Paula; Marina B. R. Gomes; Camila S. Caldeira (alunas voluntárias FUMEC).

⁴¹ Victor Pinheiro Louvisi (segundo autor do artigo).

A análise do material teve início pelos moldes postais identificados como produzidos industrialmente por marcas de moldes conhecidas (Vogue, McCall, Advanced, Marie Claire), que estavam dobrados e guardados em seus envelopes originais. Para a manipulação do acervo foram utilizadas luvas e máscaras descartáveis. O método utilizado para analisar cada um deles foi, primeiramente, a divisão da equipe em duplas, o que permitiu que fosse possível analisar mais de um molde por encontro. Começava-se pelo envelope, descrevendo o conteúdo da frente e do verso, escrevendo todas as informações presentes naquele objeto e, além disso, observando qualquer tipo de papel anexado ou grampeado externamente.

Na sequência, o envelope era aberto, e as peças contidas nele eram retiradas, desdobrando-as e manuseando-as com cuidado para que fossem identificadas todas as partes de seu conteúdo. As peças eram organizadas sobre a mesa, separadas e posicionadas uma ao lado da outra para que fosse feita a contagem do conjunto total, a fim de conferir se estava completo e de acordo com as informações do envelope. A seguir, iniciava-se a análise das peças do molde, uma por uma, descrevendo todos os detalhes seguindo os itens da ficha de catalogação.

Ao mesmo tempo em que os moldes eram analisados, um espaço da sala foi destinado ao registro fotográfico das peças; assim, na sequência em que eram descritas, também eram digitalizadas e tiradas as medidas das alturas e larguras para cada parte. Por fim, os moldes foram guardados planificados dentro das caixas de poliéster já mencionadas. Entretanto, devido ao tamanho de alguns moldes, e ao fato de a instituição não possuir uma mapoteca, optou-se por fazer uma dobra nas peças maiores, quando necessário, para que coubessem dentro das caixas. Por motivos de preservação do material, decidiu-se por organizar as peças entre camadas de folhas de papel glassine, sem que uma parte de molde encostasse na outra. Assim, entre cada camada de papel glassine, eram posicionados o envelope e suas respectivas peças. Como cada envelope continha muitas partes, foram necessárias algumas camadas de papel glassine para cada grupo de molde. O envelope e as partes mais características de cada agrupamento eram posicionados na camada superior para facilitar sua identificação. O

número de registro era escrito a lápis na margem inferior direita da primeira folha de papel glassine que servia de capa para o conjunto.

Para a análise do segundo grupo de moldes, identificados como desenhados à mão, foi utilizado um método de análise parecido, porém, com algumas diferenças a serem pontuadas. Por serem folhas avulsas, não havia a etapa de analisar o envelope e retirar as peças internas; as folhas já eram organizadas diretamente sobre a mesa. O desafio, então, consistia em identificar a separação correta entre as folhas, de acordo com os moldes desenhados. Como geralmente não havia instruções de construção das peças, como nos moldes postais, era necessário analisar o formato dos moldes, bem como os desenhos ou as informações escritas manualmente em toda a folha para entender que tipo de roupa eles poderiam formar. Após identificado o conjunto, era possível concluir se o molde estava completo ou não. Os processos de digitalização, medição e acondicionamento permaneceram os mesmos.

Processos, descobertas e resultados da pesquisa

A análise dos objetos teve início utilizando-se, como base, a ficha de catalogação já existente no MUMO, em que são descritas as informações dos objetos. Essa ficha é composta por 23 itens, que registram desde o nome e as características do objeto até os dados mais técnicos, como o número de registro do objeto dentro do acervo do museu. Assim, para cada conjunto de moldes foi atribuído um número de registro específico, definido com base no manual de catalogação do MUMO. No caso, optou-se pelo sistema alfanumérico, que utiliza letras e números para identificar o objeto como patrimônio do museu, resultando na seguinte configuração: MUMO.ED.AP.ME.001, que significa que esse objeto é do Museu da Moda (MUMO), faz parte da Coleção Estilistas e Designers (ED), está na subcoleção Alceu Penna (AP) e que é categorizado como um molde de envelope (ME), de número (001). Além dessa notação, cada peça interna do molde tem seu número.

A classificação das categorias de moldes se deu com base nas características dos grupos de moldes analisados. Aqueles que

tinham como procedência envelopes industrializados com moldes de papel produzidos por marcas (Vogue Patterns, Advanced, Marie Claire) foram categorizados como Molde de Envelope ME (figura 3).



Figura 3. Reprodução fotográfica do envelope frente e verso do molde MUMO.ED.AP.ME.01. Fonte: Acervo MUMO.

Os moldes produzidos artesanalmente, com traçados à mão, foram divididos em duas categorias: Moldes Avulsos (MA) e Moldes Desenhados (MD). Os moldes avulsos são partes de moldes em papel cartonado, com pouca informação sobre seu conjunto ou qual roupa poderia ser produzida. Eram peças soltas, já recortadas no formato para uso, e apresentando sinais de fragmentação. Com base no entendimento técnico da modelagem, foi possível identificar semelhanças entre alguns deles e agrupá-los como exemplificado pela figura 4. Neste caso, observou-se que as duas peças se completavam para a construção de uma base de corpo superior. O escrito ao centro sugere que a modelagem correspondesse a alguém chamado Tereza, que poderia ser a irmã de Alceu Penna.



Figura 4. Reprodução fotográfica do molde MUMO.ED.AP.MA.01.

Fonte: Acervo MUMO.

Os moldes desenhados (MD) são folhas de papel mais fino e levemente translúcido, com variações de cores (branco, rosa, verde) que contêm o traçado manual de moldes para a construção de peças do vestuário. Alguns estão recortados no formato das peças, enquanto outros foram desenhados com riscos às vezes sobrepostos, em folhas no formato aproximado de 50cm por 70cm. Quase todos contêm, em alguma margem das folhas, um desenho de croqui ilustrativo que indica quais roupas seriam criadas com base naquele risco de molde. As peças dos moldes contam com diversos escritos de informações técnicas para o uso dos moldes, como: direção do fio do tecido; linhas de margem de costura; número da peça dentro do conjunto; pontos de junção e encaixe entre as partes; diferentes comprimentos de bainha; posicionamento de botões, caseados e dobra do tecido, entre outras. Em alguns, também foram encontradas anotações sobre a numeração do tamanho da roupa após confeccionada e sugestões de tecidos para uso. Na figura 5 é possível observar tanto o traçado de algumas partes do molde quanto a ilustração de croquis na margem esquerda inferior do modelo a ser criado.

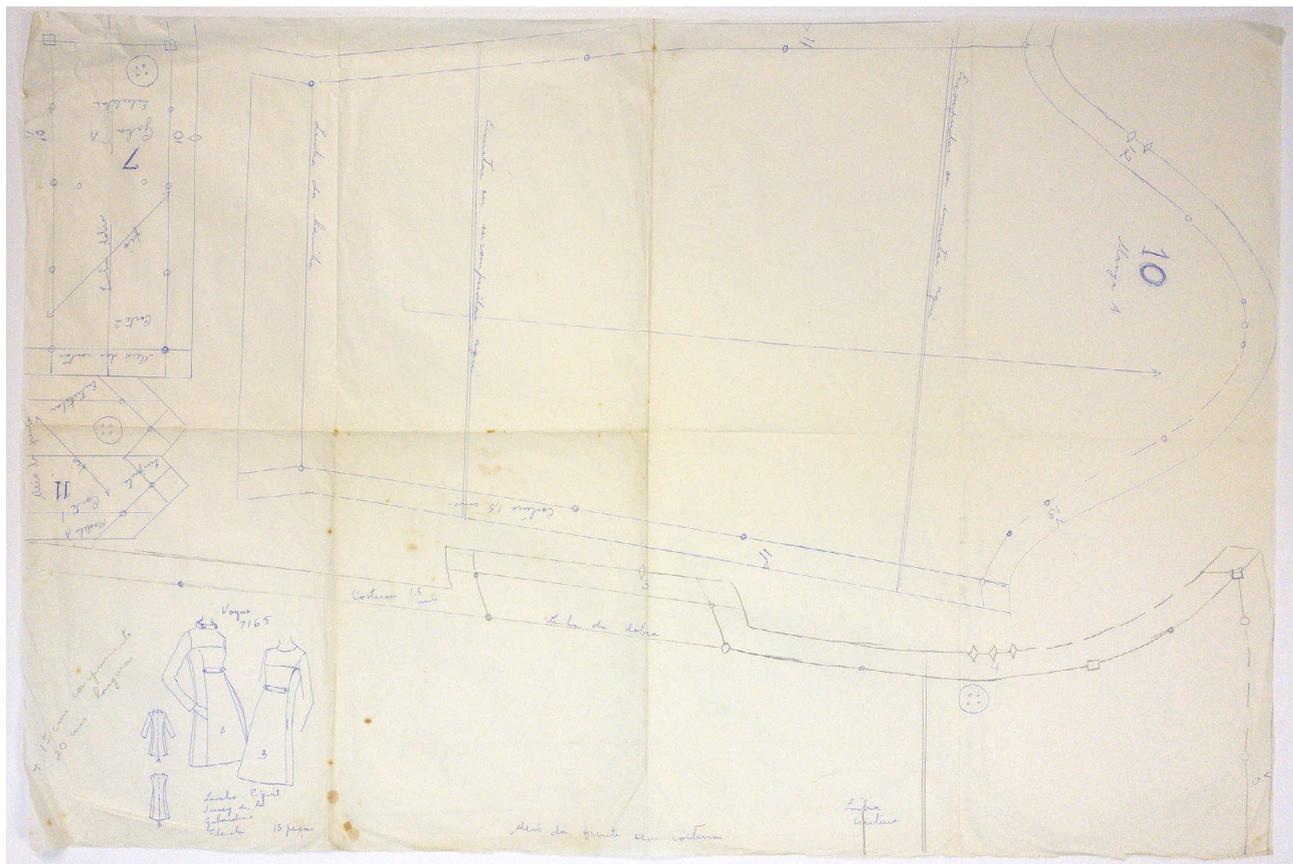


Figura 5. Reprodução fotográfica do molde MUMO.ED.AP.MD.03.

Fonte: Acervo MUMO.

Durante as análises, percebeu-se que geralmente as ilustrações dos croquis apresentavam características semelhantes às imagens impressas nos envelopes dos moldes postais. Como percebido na figura 5, o desenho de croquis apresenta duas versões parecidas do mesmo vestido, diferenciado apenas pela gola alta e pelas mangas compridas aplicadas em um deles. Acima desse desenho há a anotação “Vogue 7165”, o que nos levou a considerar que aquele risco possivelmente seria uma cópia de um molde de envelope da marca. A partir disso, todos os riscos que apresentavam informação semelhante foram comparados aos moldes de envelope catalogados. De todos os analisados, encontramos apenas uma correspondência entre um molde de envelope com um molde desenhado (figura 6).



Figura 6. Envelope do molde MUMO.ED.AP.ME.002 ao lado do desenho feito à mão na margem de uma das folhas do molde MUMO.ED.AP.MD.004.

Fonte: Acervo MUMO.

Ao posicionarmos o envelope do molde embaixo do desenho feito à mão, as imagens se encaixaram quase perfeitamente. Essa constatação abriu a discussão em torno de quem realmente desenhava aqueles moldes à mão. Inicialmente, como foram doados à reserva como pertencentes ao ateliê de Alceu Penna, acreditava-se que tinham sido desenhados por ele. Porém, com a premissa de que o croqui ilustrativo poderia ter sido feito por qualquer pessoa com base na cópia por cima do envelope original, mais informações foram necessárias. Ao enviar imagens dos riscos dos moldes para a sobrinha-neta do artista, foi discutido que, talvez, a letra dos escritos nos traçados era mais parecida com a da irmã do artista, Tereza; ambos trabalhavam muito juntos. Também foi informado

que, possivelmente, todos os materiais relativos aos moldes fossem usados na criação de roupas para integrantes da família, visto que esta era uma prática usual de Alceu.

Com relação às características dos moldes provenientes dos envelopes das marcas, apesar da divisão por categorias, ao longo das análises percebemos características diferentes para cada objeto. Por exemplo, dependendo da época e da marca, as informações para a construção dos moldes são fornecidas de maneiras diferentes. Os mais antigos possuem marcações perfuradas nos papéis, e cada tipo de furo tem significado diferente: pequenas ou médias perfurações indicam linhas de corte, pences, embutidos e separação de tecidos; três grandes perfurações em sequência indicam o fio do tecido; duas grandes perfurações indicam a margem que deve ser cortada na dobra do tecido; piques triangulares nas margens indicam junção de costura. Alguns ainda contêm perfurações de numeração das partes, como observado nos moldes da saia evasê com cós tipo cinto da marca Les Patrons - Marie Claire (figura 7). Já nos moldes mais novos, todas as informações de corte e costura aparecem impressas em cada parte de molde; alguns possuem impressões em três línguas diferentes - inglês, francês e espanhol -, com mais ou menos informações, de acordo com as marcas (figura 8).



Figura 7. Reprodução fotográfica das peças 2, 3 e 4 do molde MUMO. ED.AP.ME.01. Fonte: Acervo MUMO.



Figura 8. Reprodução fotográfica da peça 6 do molde MUMO.ED.AP.ME.11.

Fonte: Acervo MUMO.

Sobre o uso desse material, percebemos que alguns moldes poderiam não ter sido usados, visto que se apresentavam perfeitamente dobrados dentro do envelope, sem gerar volume extra – enquanto outros possuíam marcas de dobras diversas e desencontradas. Após abertos, alguns envelopes apresentavam suas folhas internas inteiras, sem recortes, enquanto outros possuíam as peças todas cortadas e separadas, como na figura 8. Além das peças recortadas e das dobras desencontradas, outro sinal indicativo de uso é a presença de pequenos furos contornando as peças, semelhantes aos provocados pela carretilha, instrumento utilizado na costura para a cópia de moldes ou de seu delineamento no tecido. Ainda, alguns envelopes pareciam intocados, com as folhas dobradas de modo como se não tivessem sido tiradas do envelope, além de estarem pouco desgastados na região da abertura. Já outros estavam mais desgastados, com as peças recortadas, marcas de uso visíveis na região da abertura do envelope e muitas dobras nas peças. O conteúdo dos envelopes nem sempre estava completo, e alguns moldes tinham peças faltando.

Alguns envelopes possuíam pequenas folhas grampeadas ou presas com fita adesiva em seu exterior, contendo algum croqui desenhado, rabiscos ou escritos. Já em outros havia nomes escritos

no próprio envelope, como se aquela roupa tivesse sido costurada para aquela pessoa. Também foram observados croquis ilustrativos feitos à mão, que podiam ou não ser a representação da roupa referente ao molde.

A maioria dos moldes Vogue contemplava em seu conteúdo uma etiqueta de tecido com bordado da marca, como indicado no envelope, o que sugeria a sua aplicação na roupa criada com base no molde. Alguns envelopes não possuíam mais tal etiqueta, o que nos leva a acreditar que esses moldes foram realmente usados, e a etiqueta costurada na roupa pronta.

Outra variação entre as marcas refere-se às instruções para uso do molde. São informações relativas à descrição da roupa a ser costurada, seu tamanho, o número de peças totais e a indicação de tecidos para uso aparecem impressas em todos os envelopes, mesmo que em alguns seja bem sucinta. Contudo, as divergências foram maiores com relação às informações sobre o melhor encaixe e corte no tecido, como também à sequência operacional de costura da roupa. Em alguns, toda essa informação aparece condensada e impressa no próprio envelope (figura 3), enquanto outros apresentavam informações bem detalhadas no formato de cartilha anexa, com ilustrações no estilo passo a passo, em uma ou mais folhas avulsas dobradas junto às peças dos moldes. Com base na análise dessas descrições foi possível fazer outra ligação com os objetos dos moldes desenhados. Alguns moldes MD, além dos traçados de molde feitos à mão, continham em seu conjunto folhas de instruções para a construção da roupa também manuscritas em papel à parte – uma espécie de rascunho. Como a linguagem é bem parecida à utilizada nos moldes de envelope, esse fato corroborou a ideia de que os moldes desenhados fossem cópias de outros moldes de marcas que não estavam ali.

A cada encontro, e ao longo de todo o processo de análise, registro fotográfico e descrição dos objetos do acervo, percebia-se a necessidade de complementar alguns itens da ficha catalográfica do museu. Para que a descrição dos objetos fornecesse informações relevantes e coerentes, tanto para a área da museologia quanto para a da moda, alguns itens foram expandidos ou adicionados.

O primeiro item a ser complementado foi a descrição textual do objeto. A ficha original não continha uma descrição detalhada relativa aos objetos de vestuário pertencentes ao acervo. Por exemplo, em uma ficha original do museu, a descrição para um conjunto de casaco e saia do acervo continha apenas “Descrição do objeto: *tailleur* de lã vermelho-rubi”. Observa-se que, nessa descrição, não aparecem especificações da peça como o tipo da gola, a manga, o abotoamento e as descrições dos acabamentos. Também não existem informações em nenhum outro item da ficha sobre a saia, qual o modelo, tipo de prega e acabamentos. Essas descrições são de suma importância para a identificação e o estudo das peças enquanto documento histórico para a moda. Em consequência disso, a descrição dos objetos foi ampliada de acordo com os fundamentos de interpretação de roupas da área da moda e subdividida em:

- **Descrição do objeto ou características do envelope:** no caso dos moldes contidos em envelopes de marcas específicas, as características do próprio envelope são tão importantes quanto as características do seu conteúdo. Nele estão dispostas informações como a origem do molde, qual seu valor de aquisição na época, quais tamanhos poderiam ser confeccionados etc. Os envelopes manuscritos também são importantes pois contêm anotações, croquis feitos à mão e, na maioria das vezes, até mesmo o nome da pessoa para quem o molde foi feito ou observações pessoais do autor sobre aquele material.
- **Descrição da roupa a ser costurada:** como os moldes são objetos usados para a construção de uma roupa, torna-se necessária a descrição da peça a ser confeccionada. Neste item, foram descritas com detalhes as seguintes informações: tipo de peça (camiseta, calça, vestido, *tailleur* etc.); silhueta; comprimento da roupa no corpo; detalhes (cintura; cava/mangas; decote/gola; pences/recortes; bolsos); tipo de fechamento; tipos de acabamento; se possui franzidos ou pregas, elásticos e as medidas da roupa finalizada, caso sinalizadas no molde.
- **Descrição das peças do molde:** neste item, foram enumeradas e descritas, uma a uma, cada parte do molde (corpo da frente, corpo

das costas, manga, gola etc.). Inclui detalhamento sobre as informações impressas ou desenhadas à mão dentro e ao redor das peças, relativas ao corte no tecido e à união das partes.

Um novo item implementado – característico da área da moda – foi o “desenho técnico interpretado”. O desenho técnico é uma imagem que representa visualmente as características de construção dos objetos do vestuário. Por meio dele, é possível compreender as proporções e os recortes da modelagem no corpo humano. Os desenhos foram feitos com base na análise dos moldes e na observação dos desenhos ilustrativos dos envelopes. Outros itens foram subdivididos, como, por exemplo, a imagem do objeto, que manteve divisão semelhante às descrições, apresentando o envelope em item separado das imagens dos moldes.

Ao final da pesquisa, a ficha catalográfica, que inicialmente continha 23 itens, teve sua configuração ampliada para 29 itens, sendo alguns deles subdivididos para atender às especificidades de cada objeto. Ao todo, foi analisado e catalogado um total de 51 conjuntos de moldes. Por fim, ainda foi adicionada às fichas correspondentes uma breve pesquisa histórica sobre as marcas dos moldes industrializados.

Considerações finais

A pesquisa desenvolvida em uma parceria entre o museu e a universidade se mostrou extremamente efetiva na integração dos saberes entre as áreas da museologia e da moda. A equipe do MUMO foi receptiva e transparente em relação ao compartilhamento do acervo e seus processos de análise e catalogação. Dessa forma, o museu cumpre sua missão de não apenas promover eventos culturais e atividades artísticas, mas também de incentivar a análise histórica dos acervos, cedendo seus espaços para criação, pesquisas e estudos. Já a universidade, por meio do projeto de pesquisa e do compartilhamento do conhecimento acadêmico com a sociedade em que está inserida, promove entre os alunos o pensamento crítico e prático com relação aos conhecimentos adquiridos em sala de aula.

Essa troca de informações revelou a profundidade que a análise de objetos de museus relacionados à moda pode atingir para a construção da memória. As fichas de catalogação foram o principal objeto norteador da pesquisa e sofreram alterações a cada semana de trabalho. À medida que as peças eram analisadas, novas indagações surgiam: algumas relacionadas à maneira de categorizar as construções formais e técnicas dos objetos, outras que envolviam aspectos simbólicos e de suposições do contexto de uso e pertencimento dos moldes.

Muitas das respostas eram encontradas nos vestígios dos objetos, que, para serem identificados, necessitavam de um olhar oscilante entre os universos da museologia e da costura. As características das fibras dos papéis, suas manchas e seus desgastes eram familiares e de fácil descrição por parte da equipe do museu. A leitura bidimensional dos moldes e sua tradução para um objeto tridimensional foi apenas descrita com detalhes com base na experiência prévia das alunas e da professora de modelagem. A identificação das marcas de carretilha deixadas em alguns moldes, por exemplo, poderia ter passado despercebida sem o entendimento técnico dessa ferramenta específica.

Com relação aos objetos catalogados, um dos questionamentos levantados durante as análises foi acerca da etiqueta em tecido bordado que acompanhava os moldes de envelope da marca Vogue. Como o objetivo do molde comprado pelo correio é permitir que as pessoas façam suas roupas em casa, o uso da etiqueta confere à peça doméstica o selo de pertencimento a uma grande marca de luxo. Nas análises museológicas de objetos do vestuário, a etiqueta das roupas torna-se um dos indícios norteadores de sua origem. Com base no entendimento de que as etiquetas da marca Vogue, dentro do contexto da costura caseira, poderiam ser usadas e aplicadas em roupas que não necessariamente foram produzidas pela marca, levanta-se a seguinte questão: será que existem roupas catalogadas em acervos de museus como originais da marca, mas que na verdade poderiam ter sido produzidas por costureiras dentro do universo doméstico?

Como podemos perceber com a pesquisa, além das especificidades técnicas, o trabalho de catalogação também contempla o levantamento do histórico do objeto, que se constrói a partir

da reunião de diferentes fontes, como pesquisas bibliográficas e documentais, relatos orais do doador ou de seus familiares e, por fim, suposições que podem mudar com base em novas pesquisas. Apesar de a função prática do objeto, quando inserido no contexto museológico, se tornar, de certa maneira, inativa, as narrativas em torno de seu pertencimento histórico e de construção da memória coletiva são constantemente atualizadas a partir de novos pontos de vista sobre o passado.

Em diversos momentos durante a pesquisa foi observado que, quando as indagações se aproximavam do universo doméstico e, principalmente, eram relacionadas às mulheres, as informações se tornavam mais fragmentadas. Alceu Penna foi um artista múltiplo, que atuou como grande personalidade para a construção de um ideal feminino brasileiro de sua época. Contudo, quando analisamos os objetos pessoais de seu acervo, sobretudo em relação aos moldes, existe sempre a dúvida do que foi feito por ele ou por sua irmã.

De maneira geral, ainda existe uma invisibilidade em torno da história do universo doméstico, que nos últimos anos tem sido mais discutida. O projeto de pesquisa cumpriu seu objetivo de auxiliar na catalogação técnica dos moldes do acervo do MUMO e, nesse processo, acabou despertando novas indagações para futuras pesquisas relativas ao próprio acervo e seu contexto cultural.

Agradecimentos

A equipe agradece à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) e à Universidade FUMEC pelo apoio financeiro para a realização do projeto. Também agradece a toda a equipe do Museu da Moda de Belo Horizonte pela abertura e receptividade da proposta.

Julia de A. B. Soares | Doutoranda e mestre em Design pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Graduada em Design de Moda (FUMEC) e especializada em Processos Criativos em Palavra e Imagem (PUC Minas). Professora de modelagem no curso de Design de Moda na FUMEC. Publicou em 2022 o livro *Da abstração à forma: modelagem experimental de roupas*, que discute e apresenta de modo sistemático três metodologias de modelagem criativa. E-mail: julia.sbj@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7874-4697>.

Victor P. Louvisi | Doutor e mestre em Ciência da Informação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Especialista em Organização do Conhecimento para Recuperação da Informação e graduado em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UFRJ), e em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). E-mail: victor.louvisi@pbh.gov.br | ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-5947-4750>.

Beatriz Del Gaudio Carvalho | Graduanda em Design de Moda pela Universidade FUMEC. Bolsista FAPEMIG em Iniciação Científica. E-mail: b.delgaudio2@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-0874-476X>.

Isabela L. de S. Fleming | Graduanda em Design de Moda pela Universidade FUMEC. E-mail: isabelaflemingbh@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-5319-5370>.

Mariana A. de Paula | Graduanda em Design de Moda pela Universidade FUMEC. E-mail: maridepaula70@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-0580-0317>.

Marina B. R. Gomes | Graduanda em Design de Moda pela Universidade FUMEC. E-mail: mari-nadarochagomes@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-1463-274X>.

Camila S. Caldeira | Graduanda em Design de Moda pela Universidade FUMEC. E-mail: camila.sampaio1001@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-4797-9075>.

Maria Eduarda G. Santos | Graduanda em Design de Moda pela Universidade FUMEC. E-mail: madugamma99@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-2485-2155>.

<< [Voltar ao início](#)