

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

Ana Elisa Dornelles de Freitas

ARTE E MODA NO ACERVO DO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO:
A Coleção MASP Renner

PORTO ALEGRE

2023

Ana Elisa Dornelles de Freitas

ARTE E MODA NO ACERVO DO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO:

A Coleção MASP Renner

Trabalho de Conclusão apresentado à Comissão de Graduação do Curso de História da Arte do Instituto de Artes da UFRGS como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Bacharel em História da Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Joana Bosak de Figueiredo

PORTO ALEGRE
2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Reitor: Prof. Dr. Carlos André Bulhões Mendes

Vice-Reitora: Profa. Dra. Patricia Pranke

INSTITUTO DE ARTES

Diretor: Prof. Dr. Raimundo José Barros da Cruz

Vice-Diretora: Profa. Dra. Jéssica Araujo Becker

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

Chefe: Profa. Dra. Camila Monteiro Schenkel

Chefe Substituta: Profa. Dra. Alessandra Lucia Bochio

COORDENAÇÃO DA COMISSÃO DE GRADUAÇÃO DE HISTÓRIA DA ARTE

Coordenadora: Prof. Dr. Luis Edegar de Oliveira Costa

Coordenador Substituto: Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação – CIP

D713a Dornelles de Freitas, Ana Elisa

Arte e moda no acervo do Museu de Arte de São Paulo:
a Coleção MASP Renner/ Ana Elisa Dornelles de Freitas.
Porto Alegre – 2023.

73 f.

Trabalho de conclusão de curso (graduação) –
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes,
2023.

Orientadora: Profa. Dra. Joana Bosak de Figueiredo.

1. Moda. 2. Arte. 3. Museu de Arte de São Paulo. 4.
Acervos de moda. I Figueiredo, Joana Bosak. II. Título.

CDU 687.01:069.5

Bibliotecária responsável: Flávia Petterson Mendonça de Freitas - CRB-10/2533

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Departamento de Artes Visuais
Rua Senhor do Passos, 248 – Bairro Centro Histórico
CEP: 90020-180 – Porto Alegre/RS
Tel.: (51) 3308-4303/(51) 3308-4311
E-mail: iadav@ufrgs.br

Ana Elisa Dornelles de Freitas

ARTE E MODA NO ACERVO DO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO:
A Coleção MASP Renner

Trabalho de Conclusão apresentado à Comissão de Graduação do Curso de História da Arte do Instituto de Artes da UFRGS como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Bacharel em História da Arte.

Porto Alegre, 14 de abril de 2023.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Joana Bosak de Figueiredo – Orientadora
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Vanessa Barrozo Teixeira Aquino – Examinadora
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Dra. Aline Lopes Rochedo – Examinadora
Avaliadora externa

A meus pais, Fátima e Paulo Humberto, *in memoriam*.

RESUMO

O presente trabalho aborda a questão da moda como arte no acervo do Museu de Arte de São Paulo (MASP). Mais especificamente, evidencia o entendimento de que os *looks* resultantes da Coleção MASP Renner podem ser entendidos como obras de arte, uma vez que são desenvolvidos no espaço museológico e principalmente pelo entendimento de que atendem aos processos de artificação indicados por Shapiro e Heinich (2013). No texto também são apresentados os fundadores do museu, seu contexto de criação, projetos de expansão de seu acervo de moda e as curadoras responsáveis pelas três temporadas de desenvolvimento da Coleção MASP Renner.

Palavras-chave: moda; arte; Museu de Arte de São Paulo; artificação; musealização.

ABSTRACT

The present work addresses the matter of fashion as art in the collection of the Museu de Arte de São Paulo (MASP). More specifically, it highlights the understanding that the looks resulting from the MASP Renner Collection can be understood as works of art, since they are developed in the museological space and mainly by the understanding that they meet the artification processes indicated by Shapiro and Heinich (2013). The text also presents the founders of the museum, its creation context, expansion projects for its fashion collection and the curators responsible for the three seasons of development of the MASP Renner Collection.

KEYWORDS: Fashion; Art; Museu de Arte de São Paulo; artification; musealisation.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AIBA	Academia Imperial de Belas Artes
AVAF	Assume vivid astro focus
CNMR	Campanha Nacional de Museus Regionais
FAAP	Fundação Armando Álvares Penteado
Fenit	Feira Nacional da Indústria Têxtil
IAC	Instituto de Arte Contemporânea
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus
ICOM	International Council of Museums
ICOFOM	International Committee for Museology
IZA	Instituto Zuzu Angel
MAB	Museu de Arte Brasileira
MAM SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MET	Metropolitan Museum of Art
MNBA	Museu Nacional de Belas Artes
mYSLm	Musée Yves Saint Laurent Marrakech
mYSLp	Musée Yves Saint Laurent Paris
NBC	National Broadcasting Company
PCB	Partido Comunista
PNM	Política Nacional de Museus
UFAC	Union Française des Art du Costume
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
V&A	Victoria and Albert Museum
YSL	Yves Saint Laurent

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Exposição Arte na Moda: Coleção MASP Rhodia (2015)	11
Figura 2 – Modelo desfila vestido Dior no MASP (1951)	15
Figura 3 – Pietro Maria Bardi discursa ao lado de Assis Chateaubriand	20
Figura 4 – Lina Bo Bardi posa com seu “cavalete de cristal” durante a construção da sede do MASP na Avenida Paulista	22
Figura 5 – Rainha Elizabeth II (ao centro) visita a nova sede do MASP com Pietro Maria Bardi (à sua direita)	23
Figura 6 – Registro fotográfico do desfile de 1951	26
Figura 7 – Modelo francesa, Sophie, desfila traje <i>Costume de 2045</i> de Salvador Dalí.....	27
Figura 8 – Ibã Huni Kuin e Ronaldo Fraga. Sem título, 2019.....	29
Figura 9 – Laura Vinci e Gloria Coelho. <i>Vestido com capuz e máscara</i> , 2020	30
Figura 10 – Jaime Lauriano e João Pimenta Filho. <i>Peça 1, Peça 2 e Peça 3</i> , 2019-20	31
Figura 11 – Pinacoteca do MASP	32
Figura 12 – Modelo desfila vestido Dior no MASP (1951)	36
Figura 13 – Vestido de Rui Spohr exposto em <i>Moda no Brasil: Criadores Contemporâneos e Memórias</i> (2012)	40
Figura 14 – Modelos vestem peças da Coleção MASP Renner	42
Figura 15 – Obras da Coleção MASP Rhodia	45
Figura 16 – Andrea Marques e Beatriz Milhazes. <i>Rodopio</i> , 2019	48
Figura 17 – Andrea Marques e Beatriz Milhazes. <i>Giro</i> , 2019	49
Figura 18 – Modelo veste peça da Coleção MASP Renner.....	53

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	A HISTÓRIA DO MASP	16
2.1	ASSIS CHATEAUBRIAND	17
2.2	PIETRO MARIA BARDI E LINA BO BARDI.....	20
2.3	O MUSEU	22
2.4	A MODA NO MUSEU DE ARTE	24
2.4.1	Desfile de Costumes Antigos e Modernos	25
2.4.2	Coleção Moda Brasileira	27
2.4.3	Coleção MASP Renner	28
3	DE OBJETO A OBRA DE ARTE	33
3.1	MODA NO MUSEU	37
4	ARTE E MODA: A COLEÇÃO MASP RENNER	43
4.1	CADA UM NO SEU QUADRADO	46
4.2	A ARTIFICAÇÃO DA MODA	47
4.3	CURADORIA	51
5	CONCLUSÃO	54
	REFERÊNCIAS	57
	APÊNDICE A – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM HANAYRÁ NEGREIROS	62
	APÊNDICE B – TERMO DE AUTORIZAÇÃO	74

Figura 1 - Exposição *Arte na Moda: Coleção MASP Rhodia* (2015)

Fotografia de Eduardo Ortega. Reprodução: MASP



1 INTRODUÇÃO

Assim como a arte, a moda reflete e modela a sociedade em seus anseios e na expressão do seu tempo, provocando reações, desejos ou repulsa. Assim como a pintura, a música, o teatro, a arquitetura e outros tipos de arte, a moda é aspiracional, inspiradora e tem o poder de engajar o usuário/espectador em uma experiência transformadora.

A moda é ao mesmo tempo forma de expressão e ferramenta histórica de suma importância da criatividade pessoal e coletiva do ser humano. Vem pautando os artistas visuais há séculos, desde os retratos de reis, em que as roupas comunicam seu poder e riqueza, como nos retratos de Henrique VIII (1491-1547), feitos por Holbein (1497/8-1548), ou de Felipe IV (1605-1665), por Velázquez (1599-1660), ou também nos vestidos detalhados pintados por Antoine Watteau (1684-1721), como em *As duas primas* (1717), e ainda nas imagens em telas ou esculturas de Jesus com seu manto vermelho e Maria com seu manto azul, cores historicamente impossíveis de serem usadas pelos personagens, mas adotadas por artistas para denotar poder, segundo Pastoureau e Simmonet (2006), e de santidade e feminilidade, de acordo com Baliscai (2020).

Estilistas contemporâneos exploram a moda com olhar de artistas. Alexander McQueen (1969-2010), Helmut Lang (Viena, 1956), Issey Miyake (1938-2022), Jean Paul Gaultier (Arcueil, 1952), entre outros, são exemplos reconhecidos por entrelaçar a moda e a arte.

A moda pode ser entendida, portanto, como arte nessa perspectiva e assim, peças de moda podem tornar-se parte constitutiva de acervos de museus de arte. No âmbito brasileiro, destaca-se o Museu de Arte de São Paulo (MASP) que nasce em 1947 para refletir a sociedade paulistana, em grande desenvolvimento no período. Dirigido por Pietro Maria Bardi desde sua inauguração até 1988, o museu ganhou um olhar que integra arte e moda já no início dos anos 1950.

Segundo levantamento de Bonadio (2014), em carta enviada a museus sul-americanos em 1951, Bardi solicita peças de vestuário e comunica: "*El Museu de Arte de São Paulo instituyó (sic) una sección del costume que se dedicará muy especialmente a los trajes de Sudamérica*" (BARDI, 1951 *apud* BONADIO, 2014, p. 44). Sua ideia para a "seção de costume" foi remodelada e, ainda no mesmo ano, o museu promove um desfile reunindo obras de nomes como o de Salvador Dalí e Christian Dior.

Da década de 1950 até os anos 2020, o MASP realizou o Desfile de Costumes Antigos e Modernos, a Coleção Moda Brasileira, a exposição da Coleção MASP Rhodia e a Coleção MASP Renner, integrando peças de vestuário ao seu acervo e legitimando a moda como um objeto de valor artístico.

Esta pesquisa busca discutir a relação da moda com a arte a partir da análise do seu ingresso no sistema da arte, notadamente a partir da sua artificação e musealização e especificamente no Museu de Arte de São Paulo, através da Coleção MASP Renner. Com esse objetivo baseio minha pesquisa em teorias, artigos e trabalhos acadêmicos sobre arte, moda e museu, campos cuja literatura julgo ainda não ser suficientemente interseccional. Ademais também considero o trabalho desenvolvido pela curadoria, documentado pelo MASP através dos vídeos de divulgação da Coleção MASP Renner e aprofundado em uma entrevista exclusiva com Hanayrá Negreiros, curadora-adjunta de moda da terceira temporada da coleção.

Início apresentando o contexto em que o Museu de Arte de São Paulo é idealizado, as pessoas por trás da sua concepção e fundação, Assis Chateaubriand e o casal de italianos Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi, os motivos que levaram o museu a desenvolver um acervo de moda, desvendando o plano de P.M. Bardi, além de fundador, primeiro diretor da instituição, para a integração de peças de vestuário a um museu de arte. Neste capítulo também descrevo como ocorreu a constituição do acervo e conto quais foram os artistas renomados cujas obras foram inicialmente adquiridas pelos seus fundadores.

No capítulo seguinte, exponho o conceito de artificação, desenvolvido pelas sociólogas francesas Roberta Shapiro e Nathalie Heinich, que diz respeito à transformação da não-arte em arte através de processos descritivos de tal transformação (SHAPIRO 2007; SHAPIRO E HEINICH 2013). Também discorro sobre os conceitos de museu e de musealização. Segundo André Desvallées e François Mairesse, em publicação com o Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM) do Conselho Internacional de Museus (ICOM) –, a musealização diz respeito à transformação de algo em um “objeto de museu” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 32). Processo pelo qual as peças da Coleção MASP Renner passam.

Ainda no terceiro capítulo, comparo diferentes museus cujos acervos são compostos por peças de moda e que promovem exposições do gênero. São eles o *Metropolitan Museum of Art* (Nova York, EUA), o *Victoria and Albert Museum* (Londres, Inglaterra), o *Musée Yves Saint Laurent* (Paris, França) e a Casa Zuzu Angel (Rio de Janeiro, Brasil). Espaços museais

localizados em diferentes países e que atuam com seus acervos de moda a partir de diferentes perspectivas.

No quarto capítulo, aplico os conceitos de artificação e musealização ao acervo de moda do Museu de Arte de São Paulo, especificamente à Coleção MASP Renner. O projeto, dividido em três temporadas, foi desenvolvido pelo museu com o patrocínio das Lojas Renner S.A. e propôs a criação de uma nova coleção de moda exclusivamente para o acervo do museu. Nesse capítulo, observo as diferentes perspectivas das curadoras-adjuntas de moda do museu – Patricia Carta, Lilian Pacce e Hanayrá Negreiros, responsáveis pela primeira, segunda e terceira temporada respectivamente – em relação aos conceitos de artista e obra de arte e o que esses termos abrangem, e como essas interpretações impactam as escolhas das duplas de artista e estilista selecionadas para as etapas do projeto e, conseqüentemente, as peças resultantes.

O projeto MASP Renner desloca a intenção de Pietro Maria Bardi de criar uma identidade para a arte do país aplicando-a ao momento político atual, revelando a pluralidade brasileira, destacando sua diversidade, ao mesmo tempo em que retoma o propósito do italiano de fazer do MASP um museu integrador e como ele mesmo uma vez escreveu: “fora dos limites”.¹

¹ BARDI, 1951 *apud* TENTORI, 2000, p. 189.



Figura 2 - Modelo desfila vestido Dior no MASP
Desfile de Costumes Antigos e Modernos, 1951

2 A HISTÓRIA DO MASP

O Museu de Arte de São Paulo (MASP) nasceu em 1947 com o intuito de democratizar o acesso à arte e mostrar ao mundo o desenvolvimento do Brasil.

No final dos anos 1940, São Paulo já contava com cerca de dois milhões de habitantes. A cidade passava por um intenso processo de desenvolvimento industrial e urbano rumo a uma modernidade metropolitana que se acentuava no pós-guerra. Em 1946, o Brasil saía da ditadura Vargas² para retomar a democracia com abolição da censura prévia, a primeira eleição presidencial direta com participação das eleitoras mulheres³ e construção de uma nova Constituição. O Brasil também se posicionava ao lado dos Estados Unidos na Guerra Fria, com o rompimento das relações diplomáticas do país com a antiga União Soviética, o Partido Comunista (PCB) sendo colocado na ilegalidade e a cassação dos mandatos de seus representantes no Congresso Nacional.

Com a valorização da moeda brasileira, as importações cresceram, impactando as reservas cambiais e levando o país a adotar uma postura mais intervencionista, incentivando a indústria nacional e promovendo crescimento econômico.

Em um momento de conjuntura política intensa e economia em alta, a cena cultural efervescia. O sociólogo José Lessa Mattos Silva destaca a diversidade de agentes envolvidos no que reconhece como um dos momentos mais marcantes da cultura brasileira do século XX:

[...] estudantes, artistas, intelectuais, críticos de arte e gente de cultura das mais diferentes nacionalidades, das mais variadas condições socioeconômicas, cada um com sua sensibilidade artística [...] Esse grande espetáculo artístico-cultural paulista teve também seus animadores, empreendedores e patrocinadores, pessoas bem relacionadas nas altas esferas econômicas, políticas e sociais, geralmente ricas ou, pelo menos, com a capacidade de mobilizar recursos financeiros para garantir a instalação e o funcionamento na cidade dos equipamentos artísticos e culturais: casas de espetáculos, escolas de arte, teatros, museus, centros de cultura etc. (SILVA, 2022, p. 38).

Três nomes, que se encaixam nessa descrição por diferentes aspectos, contam a história da criação de um dos principais museus da América Latina e com reconhecimento em todo o mundo das artes. Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo (Umbuzeiro, 1892 - São Paulo, 1968) e o casal italiano Pietro Maria Bardi (La Spezia, 1900 - São Paulo, 1999) e Achillina Bo Bardi, mais conhecida por Lina Bo Bardi (Roma, 1914 - São Paulo, 1992).

² A ditadura Vargas, mais conhecida como Estado Novo, ocorreu entre 1937 e 1945.

³ Eleições presidenciais ocorridas no ano anterior, em dezembro de 1945.

A ideia parte do empresário brasileiro icônico e polêmico na mesma medida: Assis Chateaubriand.

2.1 ASSIS CHATEAUBRIAND

Chateaubriand nasceu em Umbuzeiro, uma cidade pequena no estado da Paraíba, no ano de 1892. Segundo Fernando Morais (1994), seu nome foi o resultado de uma combinação de homenagens a São Francisco de Assis, padroeiro do dia em que nasceu – 04 de outubro – e ao pensador francês François-René Chateaubriand⁴. Ainda segundo o biógrafo, Assis Chateaubriand teve dificuldades no desenvolvimento de sua fala durante a infância, porém, muito estimulado pelo avô, logo já praticava outras línguas como o francês e o alemão e expandia seus horizontes.

Adolescente, Chateaubriand já escrevia para o jornalista Pedro Avelino (1861- 1923) em Recife, Pernambuco, onde terminou o ensino básico. Em 1913, graduou-se na Faculdade de Direito de Recife, onde também recebeu o título de doutor e lecionou antes de se mudar para o Rio de Janeiro – capital do país na época – quatro anos depois.

Após anos no Rio de Janeiro trabalhando como advogado e contribuindo para dois dos mais importantes jornais da época, o *Correio da Manhã* e o *Jornal do Brasil*, em 1924, Assis Chateaubriand assumiu *O Jornal* e deu o primeiro passo para a construção do seu império de comunicação denominado *Diários e Emissoras Associados*.

Os Diários Associados chegaram a reunir 34 jornais, 36 emissoras de rádio, uma rede de 18 estações de televisão, agência de notícias, revistas infantis, uma editora, além da mais influente revista ilustrada do país até a primeira metade do século XX, *O Cruzeiro*, lançada em 1928. (TAVARES, 2018, *online*).

Chatô usou seus veículos de comunicação para expressar opiniões e respaldar movimentos políticos. Com sua influência, apoiou Getúlio Vargas (1882-1954) e a Aliança Liberal na Revolução de 1930, dando fim à República Velha, com o golpe de estado que levou Vargas à presidência do país. Dois anos depois, com desentendimentos e o enfraquecimento da relação com o presidente que já não julgava benéfica, Chateaubriand defendeu a Revolução Constitucionalista.

⁴ Segundo Natália Carminatti, doutora em Estudos Literários pela UNESP, François-René Chateaubriand (1768-1848) foi um grande escritor do movimento pré-romântico francês. (CARMINATTI, 2018, p. 78).

Na década de 1940, Assis Chateaubriand promoveu a Campanha Nacional de Aviação com o lema “Deem asas ao Brasil” (TAVARES, 2018, *online*). A iniciativa fomentou o mercado aeronáutico, formou pilotos e permitiu a criação de aeroclubes.

Focado no desenvolvimento e na cultura do país, o empresário investiu na imprensa brasileira, em rádios por diferentes estados e ainda foi o responsável pela chegada da televisão ao Brasil. Em 1950, a *TV Tupi* estreava como a quarta estação de televisão do mundo – as outras encontravam-se nos Estados Unidos, na Inglaterra e na França – e a primeira da América Latina (MORAIS, 1994, p. 496). A tecnologia necessária para a implementação foi comprada por Chatô dos Estados Unidos através da *RCA Victor*, empresa que também era responsável pelo equipamento usado pelo canal estadunidense *NBC – National Broadcasting Company*.

Na mesma década, Chatô utilizou a voz que conquistou com seus veículos de comunicação e suas relações pessoais para ingressar na política, sendo eleito senador suplente pelo estado da Paraíba em 1952. Sua carreira na política continuou como senador pelo estado do Maranhão. Posteriormente, indicado pelo presidente Juscelino Kubistchek, o empresário ocupou o cargo de embaixador do Brasil em Londres no Reino Unido. Chateaubriand faleceu em 1967, depois de anos na cama devido a problemas decorrentes de uma trombose.

Foi no final da década de 1940 que Chateaubriand dirigiu seus esforços para a criação de um braço de seu império dedicado à arte, um museu: o MASP. O empresário acreditava que o Brasil era dotado de tanto potencial quanto os países europeus e os Estados Unidos e estava empenhado em torná-lo informado e desenvolvido. Assim, depois de iniciativas que investiram também em saúde infantil e na tecnologia voltada ao transporte aéreo como na Campanha Nacional da Criança⁵ e na Campanha Nacional de Aviação, Chatô reconheceu que era o momento de o país conceber um espaço dedicado à arte e à cultura, um espaço que abrigaria arte da mais alta qualidade nos padrões internacionais e elevaria o Brasil a outro patamar.

Mas os esforços de difusão cultural através da arte não pararam com a fundação de um dos museus mais importantes da América Latina. Em 1965, Chateaubriand lançou a Campanha Nacional de Museus Regionais (CNMR) ao lado de Yolanda Penteado⁶ (1903-1983) – figura importante na fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) em 1948, e da Bienal Internacional de São Paulo em 1951.

⁵ Segundo Fernando Morais, a Campanha Nacional da Criança visava a construção de postos de atendimento à infância carente e ocorreu simultaneamente à Campanha Nacional de Aviação. (MORAIS, 1994).

⁶ Yolanda Ataliba Nogueira Penteado e Francisco (Ciccillo) Matarazzo Sobrinho (1898 -1977), casados entre 1947 e 1961, foram mecenas atuantes na cena cultural paulistana. O casal foi responsável pela fundação do MAM SP – localizado, inicialmente, no prédio dos Diários Associados de Chateaubriand, onde também se localizava o MASP – e pela idealização da Bienal Internacional de São Paulo.

O objetivo da CNMR era descentralizar a arte, alastrando-a por outras regiões do país, pois ainda se concentrava muito nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Sua proposta foi a de doar coleções de arte para outros estados da federação. As cidades receptoras ficaram encarregadas de instituir novos espaços museológicos que pudessem receber as obras. São eles:

O Museu de Arte Contemporânea – Olinda (PE); o Museu de Artes Assis Chateaubriand, em Campina Grande (PB); o Museu de Arte de Feira de Santana (BA), o Museu Dona Beja, em Araxá (MG); a Galeria Brasileira, em Belo Horizonte (MG); e a Pinacoteca Rubem Berta, em Porto Alegre (RS). Além das instituições, tem-se como resultado da campanha a doação de uma coleção para a cidade de São Luís, hoje sob guarda do Museu Histórico e Artístico do Maranhão; outra para o Museu da Pampulha (MG) e outras duas para o Ceará e Alagoas. (MANTOAN, 2015, p. 144).

Segundo reportagem do *L'Europeo*, intitulada *A opinião pública brasileira se chama Assis Chateaubriand*, recuperada por Fernando Morais em seu livro *Chatô, o Rei do Brasil* (1994), o empresário teve três objetivos na vida:

A campanha nacional da aviação, a luta contra a mortalidade infantil e a batalha pela criação de uma cultura brasileira: A terceira ambição de Chatô é a de educar seus compatriotas para a beleza. [...] Ao lado de El Greco, Rembrandt, Goya, Tintoretto, Cranach, Piero di Cosimo, Jacopo del Sallai, nos mesmos salões podem ser admirados um estupendo Renoir, vários Cézannes, Degas, Manet e assim por diante, até os modernistas italianos Morandi e Modigliani e os atrevidos Chagall, Utrillo, Léger e os representantes da pintura modernista brasileira como Segall, Tarsila e Portinari. (MORAIS, 1994, p. 487).

A caminhada de Chateaubriand pela arte se dá, segundo Maria Cláudia Bonadio em *A Moda no MASP de Pietro Maria Bardi (1947-1987)*, ao conhecer o italiano Pietro Maria Bardi. O encontro levou Chatô a expressar seu desejo de

[...] implantar no Brasil um museu que abrigasse obras de arte consagradas, com vistas a inseri-lo no circuito internacional das artes, de forma a evidenciar que o país vinha se desenvolvendo não só no campo econômico e industrial, mas também na área da cultura. (BONADIO, 2014, p. 42).

Com Chatô, Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi começaram a planejar o que se tornaria o MASP.

Figura 3: Pietro Maria Bardi discursa ao lado de Assis Chateaubriand.



Fonte: Arquivo e Centro de Documentação do MASP. Reprodução: Casa Vogue.
Disponível em: <https://casavogue.globo.com/lazer-e-cultura/arte/noticia/2022/10/75-anos-do-masp-7-curiosidades-que-voce-nem-imagina-sobre-o-museu.ghtml> Acesso em: 03 abr. 2023.

2.2 PIETRO MARIA BARDI E LINA BO BARDI

Pietro Maria Bardi (1900-1999) nasceu em La Spezia, na Itália. Assim como Chatô, teve dificuldades de aprendizagem na infância, porém mais tarde passou a ler e estudar sozinho. Aos 19 anos, após finalizar seu tempo no serviço militar, Pietro teve o primeiro contato com a ideologia fascista ao assistir um discurso de Benito Mussolini (1883-1945). No mesmo ano, 1919, o italiano começaria a traçar sua carreira como jornalista, escrevendo para diversas publicações nos anos seguintes.

Em Milão, casado com sua primeira esposa, Bardi abriu sua primeira galeria no ano de 1926. Dois anos depois, criou o *Boletim de Arte*. Em 1928, colocou em circulação outra publicação sobre o mundo da arte, o jornal *Belvedere*. Segundo Bonadio (2014), é neste jornal que Pietro Maria Bardi começará a defender a ideia de que não faz sentido dividir a arte em categorias. Também é no *Belvedere* em que ele expõe seu posicionamento político a favor do que a autora aponta como “*fascio* para as artes”⁷. Sua proximidade com o regime fascista lhe garantiria a diretoria da Galeria de Arte de Roma, ativo do Sindicato Nacional Fascista de Belas-Artes (BONADIO, 2014).

Não se sabe ao certo quando foi o primeiro encontro de Pietro Maria Bardi e Lina Bo (1914-1992), que se tornou sua segunda esposa.

⁷ Segundo Bonadio, a atuação de Bardi como fascista se deu “no campo das proposições do *fascio* para as artes, indústria e arquitetura”, não havendo “indícios de que tenha simpatizado no período com qualquer política antisemita proposta pelo regime.” (BONADIO, 2014, p. 38).

Ela, também italiana, nasceu em Roma, cidade onde ainda jovem se inscreveu no Liceo Artístico, uma espécie de curso preparatório para colegiais interessados em seguir carreira em profissões da área visual (LIMA, 2009). Em 1939, formou-se arquiteta pela Escola de Arquitetura de Roma. No ano seguinte, mudou-se para Milão, onde trabalhou mais especificamente como escritora, projetista e desenhista. Ao lado de seu amigo e arquiteto Carlo Pagani, Lina Bo foi autora de “[...] vários artigos ilustrados com sugestões para projetos de interiores [...]” (LIMA, 2009, p. 119). Ainda segundo o arquiteto brasileiro Zeuler de Lima, muitos de seus artigos foram reproduzidos na *Lo Stile*, uma das publicações para a qual Pietro Maria Bardi escreveu na mesma época e motivo pelo qual Zeuler arrisca dizer que os dois podem ter se encontrado pela primeira vez nesse período.

É fato que os dois formavam um casal quando, em decorrência do final da Segunda Guerra Mundial, vieram para o Brasil em 1946. Segundo Morais (1994), o encontro com Chateaubriand se deu, no mesmo ano, no Ministério da Educação no Rio de Janeiro. Alguns minutos de conversa teriam rendido o convite a Pietro Maria Bardi para embarcar na criação do novo museu de arte que Chatô pretendia estabelecer em São Paulo.

A guerra havia deixado o continente europeu em crise e Chateaubriand viu nessa instabilidade, e nos contatos de Pietro, a oportunidade de trazer obras importantes para o Brasil por preços mais baixos. Como escreveu o museólogo e ex-curador-chefe do MASP, Fábio Magalhães (São Paulo, 1942):

Pietro Maria Bardi, que participava do mercado italiano e tinha excelentes contatos internacionais, foi responsável por criar o núcleo inaugural do acervo composto, majoritariamente, por obras do renascimento italiano. Chateaubriand usaria sua enorme influência para atrair doadores. Muitas das pinturas que participaram da exposição de abertura do museu foram adquiridas por meio do Studio d’Arte Palma, de Roma. (MAGALHÃES *et al.*, 2017, p. 16).

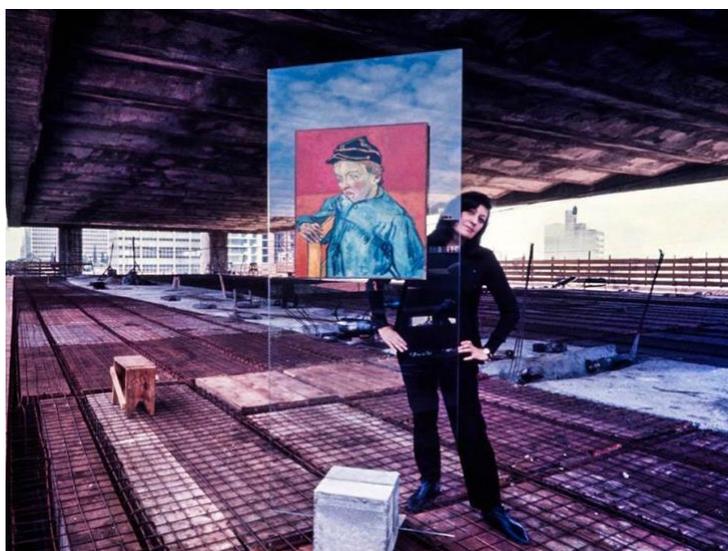
Fernando Morais relata que, para montar o acervo do MASP, primeiro era necessário encontrar um milionário (ou um grupo deles) para doar o dinheiro que pagaria uma determinada obra de arte a ser adquirida na Europa. Depois de adquirida a obra, Chatô organizava duas festas, com todos os convidados vestidos a rigor, a fim de apresentá-la às sociedades do Rio e de São Paulo. Tudo, naturalmente, com farta cobertura dos órgãos Associados (MORAIS, 1994).

Juntos, Chateaubriand, P.M. Bardi e Lina Bo Bardi, estabeleceram o Museu de Arte de São Paulo como uma das instituições determinantes para a difusão cultural e artística do país.

2.3 O MUSEU

Em 1947, o museu de arte começou a ocupar o segundo andar da sede dos Diários Associados na Rua Sete de Abril em São Paulo, prédio projetado pelo arquiteto francês Jacques Pilon (1905-1962) (MAGALHÃES *et al.*, 2017). Lina Bo Bardi tratou de tornar o espaço adequado para receber um museu e se encarregou de criar soluções criativas de apresentação expositiva, sendo *A Vitrine das Formas*⁸ a mais famosa delas. Com o tempo, o museu se expandiu e passou a ocupar quatro andares do prédio, no entanto, era necessário um espaço mais adequado, arquitetado para ser um museu e capaz de abrigar as obras da coleção. Assim, Lina Bo Bardi começou a elaborar o projeto excepcional que viria a ser construído especialmente para o museu, um prédio com estrutura suspensa e um grande espaço térreo desobstruído e disponível para diversos encontros e iniciativas culturais. Em 1968, após oito anos em obras, o MASP foi transferido para sua sede atual na Avenida Paulista, símbolo da cidade.

Figura 4: Lina Bo Bardi posa com seu "cavelete de cristal" durante a construção da sede do MASP na Avenida Paulista.



Fonte: Arte|Ref Disponível em: <https://arteref.com/arte/curiosidades/22-curiosidades-sobre-o-masp-que-voce-nao-sabia/>. Acesso em: 29 mar.2023.

⁸ “A *Vitrine das Formas* foi outra inovação relevante da expografia instalada desde a inauguração do museu [...]. Não obstante, ultrapassou sua função complementar ao exibir um conjunto inquietante de objetos de diferentes tipologias, oriundos de épocas e contextos culturais distintos, sem preocupação com articulações histórica e cronológica. A *Vitrine* reunia desde pequenas esculturas de bronze e cerâmica europeias até objetos atuais de uso cotidiano, produzidos de modo artesanal ou industrial.” (MAGALHÃES *et al.*, 2017, p.14)

Fábio Magalhães aponta que o evento de inauguração da nova sede do museu contou com a presença da Rainha Elizabeth II do Reino Unido (MAGALHÃES *et al.*, 2017), cuja coroação, em 1953, havia sido presenciada por Chateaubriand, que participou da comitiva brasileira na Inglaterra. O empresário, no entanto, não pôde testemunhar a estreia do novo prédio devido ao seu falecimento seis meses antes.

Figura 5: Rainha Elizabeth II (ao centro) visita a nova sede do MASP com Pietro Maria Bardi (à sua direita).



Fonte: O Estado de São Paulo. Disponível em: <http://m.acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,rainha-elizabeth-inaugurou-o-predio-do-masp,70002592559,0.htm> Acesso em: 29 mar. 2023.

O acervo do museu de arte começou a ser estruturado desde seu nascimento. Seus primeiros visitantes puderam apreciar uma coleção pequena, porém de grande renome e que, segundo Magalhães, apresentava pinturas de grandes mestres do renascimento italiano, como: Giovanni Bellini (c.1432-1516), Sandro Botticelli (1445-1510), Pietro Perugino (c.1445-1523) e Tintoretto (1518-1594), além de pintores modernos como: Marc Chagall (1887-1985), Max Ernst (1891-1976) e Pablo Picasso (1881-1973) (MAGALHÃES *et al.*, 2017).

No início da década seguinte, era possível perceber um crescimento notável do acervo que já tomava projeção internacional com a aquisição, principalmente, de três telas do artista Frans Hals (1580-166), do painel *São Jerônimo penitente no deserto* de Andrea Mantegna (c. 1431-1506) e o *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo*, de Ticiano (1490-1576). Foi na década de 1950 que Chatô e Bardi mais realizaram aquisições para a coleção do museu, incluindo também muitas obras de artistas impressionistas como Édouard Manet (1832-1883), Claude Monet (1840-1926), Edgar Degas (1834-1917), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Paul Cézanne (1839-1906), Vincent van Gogh (1853-1890), Paul Gauguin (1848-1903) e Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901).

Com o falecimento de Chateaubriand, a aquisição de novas obras para o acervo tornou-se cada vez mais rara e o museu passou a adotar uma nova política de aquisição de obras, por meio de doação por parte de artistas exibidos em exposições.

Para P. M. Bardi o museu de arte deveria andar em direção ao que denominava de “museu fora dos limites”. No *Belvedere*, uma de suas publicações direcionadas à arte, Bardi escreveu que a “arte é apenas ela mesma” (1951, *apud* TENTORI, 2000, p. 31), noção que retomou ao se tornar diretor do Museu de Arte de São Paulo. Seu objetivo era de que o MASP fosse um museu que não delimita a arte. Conforme Maria Claudia Bonadio, P. M. Bardi era

[...] avesso ao tratamento diferenciado de uma tipologia única de objeto, para ele a arte deveria ser uma só. Sua tarefa era integrar, assim, os mais diversos campos, nos quais incluía o design e, por conseguinte, a moda. [...] No seu entender, o museu deveria ter uma ampla atuação no presente, e ser voltado não exclusivamente para determinada corrente artística, antiga ou moderna, mas focado na arte como um todo. (BONADIO, 2014, p. 42).

Como um dos idealizadores do projeto, o italiano foi o primeiro diretor do museu, assumindo o cargo em 1947 e mantendo-se no posto até 1987 (BONADIO, 2014). Durante sua permanência, instaurou diversas iniciativas voltadas à confluência dos diferentes fazeres artísticos. O primeiro projeto foi a criação da *Habitat – Revista das Artes do Brasil*⁹, em 1950. No ano seguinte, foi a vez da implantação do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) que, segundo Magalhães, foi a primeira escola de design do país. Ambos os projetos eram dirigidos por Lina Bo Bardi. Foi nessa época também que surgiram os primeiros esforços de Pietro Maria Bardi em direção à criação de uma coleção de moda.

2.4 A MODA NO MUSEU DE ARTE

O acervo do Museu de Arte de São Paulo cresceu muito em relação ao número de pinturas colecionadas durante a década de 1950. Também foi nessa época que Pietro Maria Bardi decidiu iniciar uma coleção de artigos de moda.

Além da coleção de artes plásticas, o MASP possui uma grande coleção de moda brasileira, da segunda metade do século 20, iniciada na década de 1950. Foi o primeiro museu brasileiro a incorporar a moda nas suas atividades. Em 1951, recebeu a doação do vestido *Costume* do ano 2045, criado por Salvador Dalí (1904-1989), que permaneceu exposto durante muitos anos no espaço da coleção permanente. (MAGALHÃES *et al.*, 2017, p. 17)

⁹ *Habitat*: Revista de arte dirigida por Lina Bo Bardi que publicava matérias sobre os rumos do museu, pensamentos de Pietro Maria Bardi e colaboradores.

Em 1972, o MASP recebeu um grande número de peças de suma importância para a coleção de moda do museu. A Coleção Rhodia e as colaborações artísticas propostas no projeto, inclusive, vieram a inspirar o projeto MASP Renner lançado décadas depois:

No contexto das peças de vestuário existentes no acervo do museu, chama nossa atenção a qualidade das 79 peças que compõem a Coleção Rhodia (empresa de fibras têxteis e grande promotora da moda brasileira), doadas em 1972. Todas as peças foram realizadas a partir de tecidos com estampas criadas nos anos 1960 por artistas de diferentes tendências estéticas – Aldemir Martins (1922-2006), Alfredo Volpi (1896-1988), Willys de Castro (1926-1988), Hércules Barsotti (1914-2010), Antônio Maluf (1926- 2005), Antônio Bandeira (1922-1967), Manabu Mabe (1924-1997), Tomie Ohtake (1913-2015), Nelson Leirner (1932-2020), Fernando Lemos (1926-2019), Maria Bonomi (Meina, 1935), entre outros. (MAGALHÃES *et al.*, 2017, p. 17).

Pietro Maria Bardi foi fortemente inspirado na ideia de unidade estética que era pregada pela ideologia fascista do nacionalismo radical quando trabalhava na Galeria de Arte de Roma. Com essa visão, ele adotou como missão para o MASP a ideia de "educar" a sociedade brasileira para o que ele entendia que havia de melhor no mundo da arte internacional, aplicando uma estética brasileira no que o mundo entendia como arte. Assim, ele buscou fabricar uma identidade estética para o Brasil a partir da geração de uma produção local, mas seguindo os critérios reconhecidos pela comunidade artística internacional.

2.4.1 Desfile de Costumes Antigos e Modernos

Em março de 1951, aconteceu o primeiro desfile organizado no MASP, o *Desfile de Costumes Antigos e Modernos* (Figura 6). O evento ocorreu em meio às obras que eram exibidas na pinacoteca da primeira sede do museu de modo que a arte pudesse emanar seu valor simbólico para a moda.

Figura 6: Registro fotográfico do desfile de 1951



Pietro Maria Bardi à esquerda, seguido de quatro modelos da Dior, Lina Bo Bardi e Paulo Franco. Fonte: Vogue Brasil.
Disponível em: <https://vogue.globo.com/moda/noticia/2014/03/bruno-astuto-conta-o-impressionante-jantar-da-dior-em-sao-paulo.ghtml>
Acesso em: 29 mar. 2023.

Segundo Maria Claudia Bonadio (2014), o desfile foi segmentado em três momentos diferentes. O primeiro ato, chamado de *Modas do Passado* reunia principalmente peças cedidas pelo *Costume Institute* departamento do *Metropolitan Museum of Art* (MET) –um museu de arte, assim como o MASP, e cujo acervo dedicado à moda já somava milhares de peças – de Nova York, nos Estados Unidos e da *Union Française des Art du Costume* (UFAC) em Paris, na França. O segundo momento, *Modas do Presente*, reunia parte da coleção contemporânea da *Maison Dior*. A moda francesa era muito proeminente na época e Christian Dior (1905-1957), que havia criado seu famoso *New Look* alguns anos antes, era um de seus representantes máximos. Outro fato para o qual Bonadio (2014) se atenta é o de o costureiro também se entender como artista, o que entendo que justificaria suas obras serem expostas em um museu de arte. O terceiro e último segmento, *Modas do Futuro*, exibia uma criação surrealista de Salvador Dalí (1904-1989), o *Costume de 2045* (Figura 7). O traje havia sido idealizado pelo artista espanhol e produzido pelo costureiro russo Karinska, na *Maison Dior*. Todas as peças, dos três momentos, foram desfiladas por quatro modelos da grife francesa.

Figura 7: Modelo francesa, Sophie, desfila vestido *Costume de 2045* de Salvador Dalí.



Fonte: @maspmuseu na rede social Twitter. Disponível em:
<https://twitter.com/maspmuseu/status/1364968918981500934?s=20>
Acesso em: 29 mar. 2023.

Para assistir ao desfile era necessário adquirir uma entrada. O público foi composto de personalidades da elite econômica e política da cidade de São Paulo que compareceram vestidas em trajes requintados.

2.4.2 Coleção Moda Brasileira

O próximo evento relacionado à moda seria o desfile da *Coleção Moda Brasileira*, que ocorreu no ano seguinte, em novembro de 1952. Diferente do desfile anterior, a intenção do MASP com essa coleção não era mais a de expor o brasileiro ao que de mais excepcional era criado no exterior, mas sim de exaltar a cultura e a produção nacionais. Para tanto, a instituição se debruçou em sua produção artística interna. Inspirados na flora e na fauna locais, nas culturas indígenas e afro-brasileiras, os artistas do Instituto de Arte Contemporânea do MASP desenvolveram têxteis, estampas e modelagens que resultaram em 50 peças. O desejo de Pietro Maria Bardi era o de que as roupas fossem desfiladas por modelos brasileiras também representando o nacional e, com esse objetivo, criou um centro de estudos sobre moda para o IAC, um espaço onde as modelos puderam ser capacitadas para participarem do evento.

Esse desfile seria tudo o que o do ano anterior não foi. Uma estética puramente nacional, exótica e subversiva tomava o holofote no lugar da estética hegemônica europeia, da alta costura francesa já conhecida e predominante.

Diferente também foi a participação da sociedade como público do desfile. As entradas para assistir o espetáculo de brasilidade elaborado por Bardi deviam ser retiradas gratuitamente nas lojas Mappin, o que permitia acesso ao evento para uma parcela da população não participante da elite. O envolvimento da Mappin se deu também na comercialização das peças desfiladas.

Vale lembrar, no entanto, que do grupo de artistas envolvidos na elaboração desta “coleção brasileira” havia um único brasileiro de fato, o paulistano Roberto Burle Marx (1909-1994). O próprio Pietro Maria Bardi era italiano, assim como o casal Luisa (1924-210) e Roberto Sambonet (1924-1995), Carybé (1911-1997) era argentino e Klara Hartoch, alemã.

2.4.3 Coleção MASP Renner

O Museu de Arte de São Paulo, em parceria com as Lojas Renner¹⁰, desenvolve um projeto chamado MASP Renner desde 2018. Como maneira de aumentar o acervo de moda do museu e desenvolver a discussão da moda como arte, o projeto propõe a união de artistas/estilistas em duplas colaborativas que trabalham na elaboração de um traje a ser musealizado pelo MASP. A lógica é muito parecida com a das peças produzidas pela Rhodia nos anos 1960 e que foram doadas ao acervo do museu na década seguinte. Porém, nesse projeto, as peças são feitas exclusivamente para integrarem o acervo de moda da instituição. Em um contexto diferente do anterior, nos últimos anos as exposições de moda receberam amplo interesse de público, a exemplo da exposição *Arte na moda: Coleção MASP Rhodia*, ocorrida entre outubro de 2015 e fevereiro de 2016, em que o museu exibiu todas as peças doadas pela empresa.

O MASP Renner transcorreu ao longo de três temporadas. Em cada uma dessas fases, uma curadora de moda é convidada a integrar a equipe do museu e selecionar dez duplas de criadores que juntos comporão cada coleção.

¹⁰ Lojas Renner S.A. é uma rede de varejo de moda brasileira fundada em 1965, com presença também na Argentina e no Uruguai.

A primeira temporada aconteceu entre 2016 e 2018 e teve curadoria da jornalista de moda Patrícia Carta, diretora da publicação *Harper's Bazaar*¹¹ no Brasil desde 2011 e curadora-adjunta de moda do MASP entre 2015 e 2018. As duplas escolhidas foram: Assume Vivid Astro Focus – AVAF – (Nova York, 2010) e Amapô (São Paulo, 2004); Sandra Cinto (Santo André, 1968) e Lucas Magalhães (Itabira); Leda Catunda (São Paulo, 1961) e Marcelo Sommer (São Paulo, 1967); Beatriz Milhazes (Rio de Janeiro, 1960) e Andrea Marques (Rio de Janeiro); Gilda Midani (Rio de Janeiro, 1960) e Daniel Senise (Rio de Janeiro, 1955); Ibã Huni Kuin (Jordão, 1964) e Ronaldo Fraga (Belo Horizonte, 1967) (Figura 8); Reinaldo Lourenço (Presidente Prudente, 1960) e Alexandre da Cunha (Rio de Janeiro, 1969); Iran do Espírito Santo (Mococa, 1963) e Marta Espírito Santo (Mococa); Alexandre Herchcovitch (São Paulo, 1971) e Caetano de Almeida (Campinas, 1964).

Figura 8: Ibã Huni Kuin e Ronaldo Fraga. Sem título, 2019.



Tecido natural, renda e voile.

Fonte: Fotografia de Eduardo Ortega. Reprodução: MASP
Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/sem-titulo-87>
Acesso em: 29 mar.2023.

A segunda temporada, 2019-20, teve a jornalista de moda Lilian Pacce (São Paulo, 1962) como curadora. As duplas escolhidas foram: Ayrson Heraclito (Macaúbas, 1968) e André

¹¹Fundada em 1867 nos Estados Unidos e publicada no Brasil a partir de 2011, a *Harper's Bazaar* se descreve como uma revista de moda, beleza, *lifestyle* e luxo.

Namitala (Rio de Janeiro, 1962); Detanico Lain (Caxias do Sul, 1974 e 1973) e Walter Rodrigues (Herculândia, 1959); Erika Verzutti (São Paulo, 1971) e Isabela Frugiuele (São Paulo, 1982); Laura Vinci (São Paulo, 1962) e Glória Coelho (Pedra Azul, 1951) (Figura 9); Jaime Lauriano (São Paulo, 1985) e João Pimenta Filho (Riberão Preto, 1967) (Figura 10); Laura Lima (Minas Gerais, 1971) e Guto Carvalho Neto (Paulo Afonso, 1977); Sônia Gomes (Caetanópolis, 1948) e Gustavo Silvestre (Recife, 1977); Vivian Caccuri (São Paulo, 1986) e Francisco Costa (Guarani, 1964).

Figura 9: Laura Vinci e Gloria Coelho. *Vestido com capuz e máscara*, 2020.



Fonte: Fotografia de Eduardo Ortega. Reprodução: MASP. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/vestido-com-capuz-e-mascara>
Acesso em: 29 mar. 2023.

A terceira e última temporada ainda não tem data definitiva para lançamento e a escritora e pesquisadora Hanayrá Negreiros responde pela curadoria. As duplas escolhidas foram: Aline Bispo (São Paulo, 1989) e Flavia Aranha (Campinas, 1989); Criola (Belo Horizonte, 1990) e Luiz Claudio Silva (Belo Horizonte); Larissa de Souza (São Paulo, 1995) e Diego Gama (Friburgo); Lidia Lisbôa (Guaíra, 1970) e Fernanda Yamamoto (São Paulo, 1979); Panmela Castro (Rio de Janeiro, 1981) e Walério Araújo (Lajedo, 1970); Edgard de Souza (São Paulo, 1962) e Jum Nakao (São Paulo, 1966); No Martins (São Paulo, 1987) e Angela Brito (Santa Catarina de Santiago, Cabo Verde); Randolpho Lamonier (Contagem, 1988) e Vicenta Perrotta (Campinas); Valdirlei Dias Nunes (Bom Sucesso, 1969) e Vitorino Campos (Feira de

Santana, 1987); Wallace Pato (Rio de Janeiro, 1994) e Day Molina (Niterói). (ANDRILL, 2022, *online*).

Figura 10: Jaime Lauriano e João Pimenta Filho. *Peça 1, Peça 2 e Peça 3*, 2019-20



Fonte: Fotografia de Eduardo Ortega. Reprodução: MASP.

Peça 1 - Tecido natural, tecido sintético, tecido misto, metal, papel e plástico. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/peca-1>.

Peça 2 - Tecido natural, tecido sintético, tecido misto, concha, búzios, palha, vidro, metal, papel e plástico. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/peca-2>

Peça 3 - Tecido natural, tecido sintético, tecido misto, feltro, lona e plástico. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/peca-3>.

Acesso em 28 mar. 2023.

A Coleção MASP Renner é o resultado de uma iniciativa única no mundo da arte em que peças de roupa são criadas em um contexto museológico com a finalidade de serem integradas ao acervo de um museu de arte. Esse motivo seria suficiente para defender que a essas peças atribui-se o *status* de obra de arte. Contudo, no próximo capítulo, apresento os conceitos de artificação e musealização, que, aplicados à Coleção MASP Renner, evidenciam outras características que elevam essas peças à categoria de arte, estreitando ainda mais a relação entre arte e moda.



Figura 11 - Pinacoteca do MASP
Acervo em Transformação

3 DE OBJETO A OBRA DE ARTE

A algumas coisas atribui-se valor artístico. O motivo pelo qual isso ocorre e de qual forma ocorre pode diferir. Conforme Bulhões (2005), entende-se que esse valor de ordem simbólica é arbitrado pelo sistema da arte¹². Pensando mais especificamente nos objetos de moda que compõem a Coleção MASP Renner, busco elucidar este processo a partir do conceito de “artificalização”.

A socióloga francesa Roberta Shapiro define o termo artificalização como “[...] a transformação da não-arte em arte [...]” (SHAPIRO, 2007, p. 135). Portanto,

A artificalização é o processo pelo qual os atores sociais passam a considerar como arte um objeto ou uma atividade que eles, anteriormente, não consideravam como tal. A atribuição da nova categoria (*arte*) é acompanhada por uma transfiguração das pessoas, dos objetos, das representações e da ação. O processo é, ao mesmo tempo, simbólico e prático, discursivo e concreto. Trata-se de requalificar as coisas e de enobrecê-las: o objeto torna-se arte; o produtor torna-se artista; a fabricação, criação; os observadores, público etc. (SHAPIRO, 2007, p. 137).

Segundo a socióloga, em algum momento entre os séculos XVII e XIX, instituiu-se a arte como uma categoria de valor superior. A noção do que poderia ou não ser definido como arte foi inicialmente regulada pelas Academias de Arte surgidas na Itália. Com as transformações sociais iniciadas no século XIX, foram criados outros papéis participantes do sistema da arte e novas instâncias julgadoras como *marchands*, críticos, galeristas, colecionadores, diretores de museus etc.

Foi justamente a partir do século XIX que, além dos novos agentes no campo da arte, também foram identificadas e desenvolvidas outras formas de fazer artístico que extrapolaram suportes e materiais entendidos, a partir de uma visão ocidental, como clássicos.

Conforme Shapiro (2007, p. 141), na questão que diz respeito ao ato de definir o que é arte ou não, é possível identificar uma série de paradigmas de ação: dois deles seriam o da democracia cultural e o da democratização cultural. O primeiro, baseado na premissa de transgredir e redefinir limites “em nome do direito de expressão, da autenticidade artística e da restauração da dignidade desrespeitada de uma pessoa ou grupo”. Ou seja, todos os membros de uma sociedade democrática têm o direito a manifestações artísticas “elevadas” ao *status* de

¹² Maria Amélia Bulhões conceitua o sistema das artes como um “conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da ‘arte’ de toda uma sociedade, ao longo de um período histórico.” (GARCIA, 1990, p. 16).

arte. O segundo, mais enraizado na manutenção desses limites, consiste no entendimento da arte como um conjunto de

[...] obras históricas, com valor universal, independente das propriedades sociais de seus autores, sendo necessário favorecer o acesso a essas obras ao maior número de pessoas. [...] Em um caso, a artificação se traduzirá pela exaltação pública de uma expressão nova. Em outro, pelo enriquecimento do *corpus* das obras legítimas. (SHAPIRO, 2007, p. 141).

O segundo paradigma diz respeito a uma noção ocidental historicamente enraizada do que pode ser considerado arte. Não há nesse caso uma ampliação de escopo, o objeto continua a passar pelo processo de artificação para ser reconhecido como arte, apenas se amplifica sua audiência.

Enquanto certa ideia de democracia cultural atua no conceito do que é arte, elevando a expressão cultural ao conceito de arte, essa democratização torna a arte já identificada e reconhecida como tal mais capilarizada, conhecida do grande público, acessível.

Esses dois paradigmas caminham juntos, pois a democratização cultural inspira pessoas a produzirem expressões que serão elevadas ao reconhecimento de arte ou não, ampliando dessa forma todo o sistema da arte, tanto em relação a suportes de aplicação da arte quanto de pessoas que produzem arte. Estilistas e suas tesouras e tecidos podem produzir arte?

O processo de artificação vem em resposta à amplitude promovida pelo conceito da democracia cultural.

Shapiro, em conjunto com Heinich (Marselha, 1955), constata que a artificação é um processo de processos. Juntas as sociólogas identificam que o processo de artificação pode ser constituído por outros dez processos: “deslocamento, renomeação, recategorização, mudança institucional e organizacional, patrocínio, consolidação jurídica, redefinição do tempo, individualização do trabalho, disseminação e intelectualização” (SHAPIRO; HEINICH, 2013, p. 18).

Advindo da premissa que museus de arte são parte do sistema da arte, portanto legitimadores do que é arte, de acordo com Maria Amélia Bulhões (2005), e considerando que o maior reconhecimento artístico de um objeto como obra é o interesse de museus de arte integrá-lo ao seu acervo, é importante analisarmos mais profundamente o conceito dessa instituição.

Conforme definição aprovada pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) em 24 de agosto de 2022:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Os museus, abertos ao público, acessíveis e inclusivos, fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Os museus funcionam e comunicam ética, profissionalmente e, com a participação das comunidades, proporcionam experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento. (ICOM, 2022, *online*).

O Conselho Internacional de Museus, segundo descrição disponível no site da instituição é uma

associação e organização não-governamental que estabelece padrões profissionais e éticos para as atividades museológicas. Como fórum de especialistas, faz recomendações sobre questões relacionadas ao patrimônio cultural, promove a capacitação e o conhecimento. O ICOM é a voz dos profissionais de museus no cenário internacional e aumenta a conscientização cultural pública por meio de redes globais e programas de cooperação. (ICOM, 2023, *online*).

No Brasil, o órgão responsável pela Política Nacional de Museus (PNM) é o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), que também administra 30 museus brasileiros. Ressalto que por se tratar de um museu privado, o MASP não faz parte desta lista, mas segue as práticas definidas pela entidade.

O primeiro museu do Brasil foi criado ainda no período colonial, em 1818, por Dom João VI, que na época era rei do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. O Museu Nacional localiza-se na cidade do Rio de Janeiro (RJ) e é vinculado à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Seu acervo reunia diversos artefatos de imensa importância histórica e cultural, mas, em 2018, 200 anos após sua fundação, a instituição passou por um incêndio¹³ que destruiu grande parte de seu patrimônio e parte da memória do país.

O primeiro museu de arte do Brasil também se localiza na cidade do Rio de Janeiro. Provavelmente a cidade sediou as duas instituições por ter sido a capital federal do país por praticamente dois séculos, entre os anos de 1763 e 1960.

A criação do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) se deu oficialmente em 1937, no governo Vargas. A instituição ocupa um prédio histórico onde também funcionaram a Escola Nacional de Belas Artes e, anteriormente, a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), herança da Missão Artística Francesa¹⁴. Seu acervo reúne a maior coleção de obras de arte produzidas

¹³ **O que se sabe sobre o incêndio no Museu Nacional, no Rio.** (G1, 2018) Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2018/09/04/o-que-se-sabe-sobre-o-incendio-no-museu-nacional-no-rio.ghtml>

¹⁴ Após a queda de Napoleão Bonaparte e a restauração da monarquia francesa, um grupo de artistas bonapartistas vem ao Brasil. No ano de 1816, desembarca na cidade do Rio de Janeiro a “Missão Artística Francesa”. O grupo de artistas reunia nomes como Joachim Lebreton (1760-1819), Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830),

no Brasil do século XIX, com nomes como Nicolas-Antoine Taunay (1775-1830) e Jean-Baptiste Debret (1768-1848), além de telas modernas de artistas como Tarsila do Amaral (1886-1973) e Candido Portinari (1903-1962).

Conforme apresentado no capítulo anterior, o século XX também foi de suma importância para as artes na cidade de São Paulo. O desenvolvimento da capital paulista foi pautado pelo grande acolhimento de imigrantes e intenso fluxo de dinheiro resultante da indústria cafeeira. “Engrandecida e enriquecida, a cidade imprimiu um ritmo rápido às suas atividades culturais”, descreveu o historiador Walter Zanini (ZANINI, 1983, p.505). O cosmopolitismo da cidade refletiu no campo das artes. Já em 1905, foi criada a Pinacoteca do Estado de São Paulo, mais adiante a cidade foi palco do desenvolvimento do modernismo brasileiro, com a Semana de Arte Moderna de 1922, e, em 1947, era criado o Museu de Arte de São Paulo, conforme já exposto.

O MASP também marca o surgimento de um espaço que abriga um acervo plural, tanto em relação a autoria das obras colecionadas quanto em multiplicidade de suportes, técnicas e em um entendimento abrangente do significado de obra de arte. A decisão de trazer moda para o acervo de arte faz parte desse entendimento.

Figura 12: Modelo desfila vestido Dior no MASP (1951)



Fonte: Fotografia de Peter Scheier. Reprodução: Folha de São Paulo
Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/34646-desfiles-de-moda-no-masp>
Acesso em: 29 mar. 2023.

A Coleção de Moda Brasileira, a Coleção Rhodia e a coleção MASP Renner migram a arte dos suportes tela e escultura para o suporte têxtil. As peças de moda derivadas dos projetos são artificadas e redefinidas como obras de arte pertencentes ao acervo de um museu de arte.

3.1. MODA NO MUSEU

De acordo com Rafaela Norogrande em *Moda & museu: instituições, patrimonializações, narrativas (2012)*, especialmente a partir da Revolução Francesa (1789), é validado o conceito de museu, de coleção patrimonial pública ao mesmo tempo em que são derrubadas as regras sobre indumentária, leis suntuárias vigentes desde a Idade Média. Ocorre uma "democratização" da moda, conforme pontua Gilles Lipovetsky em *O Império do Efêmero (1989)*. Esse seria, portanto, o primeiro momento em que Museu e Moda ganham destaque na sociedade. Enquanto o patrimônio até então privado passa a poder ser visto e visitado nos museus, caem as regras que reprimem o vestir. Posteriormente, moda e museu se encontrariam novamente em um novo processo de intersecção dos dois campos, com a musealização de artigos de moda.

De uma perspectiva museológica, a musealização é a remoção “física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal – isto é, transformando-a em *musealium* ou *musealia*, em um ‘objeto de museu’ que se integre no campo museal.” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 57).

A convergência entre moda e museus se dá também no entendimento de estilistas como artistas, conforme ilustrado pela filósofa brasileira Gilda de Mello e Souza no ensaio *O Espírito das Roupas*.

Hoje como ontem, fechado em seu estúdio, o costureiro, ao criar um modelo, resolve problemas de equilíbrio de volumes, de linhas, de cores, de ritmos. Como o escultor ou pintor ele procura, portanto uma Forma que é a medida do espaço e que, segundo Focillon, é o único elemento que devemos considerar na obra de arte. (SOUZA, 1987, p. 33).

Na Europa, ainda no século XIX, essa convergência entre moda e museus ganha destaque com a fundação do *Victoria and Albert Museum (V&A)* em 1852, em Londres, Inglaterra. A instituição abriga em seu acervo um patrimônio que abrange moda, têxteis, fotografia, pinturas, joias, esculturas entre itens de outras categorias, somando mais de 1,2 milhão de objetos.

O pesquisador James Laver (1899-1975) atuou no *Victoria and Albert*, entre 1922 e 1959, principalmente no Departamento de Gravura, Ilustração e Design. Seu interesse pelas roupas começou com o intuito de datar as peças de seu departamento através das vestes representadas, assim ele acabou por desenvolver um vasto estudo sobre a história do traje e da moda referencial para o campo.

Se o V&A é uma grande referência de musealização de peças de moda na Europa, nas Américas, o destaque é o *Metropolitan Museum of Art* (MET), localizado em Nova York, Estados Unidos. O MET foi fundado em 1870 e, no século seguinte, em 1946, incorporou o *Museum of Costume Art* com apoio financeiro da indústria da moda, segundo a instituição. Como parte integrante do MET, o museu adquirido tornou-se departamento e passou a denominar-se *The Costume Institute*. A área curatorial dedicada à moda reúne mais de 33.000 objetos datados desde o século XV.

Uma vez artificado, um objeto torna-se parte constituinte do acervo de um museu de arte.

[...] o caráter multidisciplinar do vestir confere à roupa e seus acessórios a possibilidade de encaixe a diferentes tipos de acervos. As roupas participam de museus de história, antropologia, artes visuais e de instituições que se dedicam, exclusivamente, ao tema. No Museu de História, a roupa pode narrar o costume de uma época, de um povo ou de uma religião. No Museu de Arte surge, ora como suporte para o artista, ora como a própria arte [...] E por fim, no Museu de Moda, que abriga e explora todos os aspectos dos vestíveis, a roupa atua como: objeto de pesquisa de materiais e técnicas de construção; discurso de comportamento; diálogo entre criador e criatura; estandarte de movimentos artísticos, musicais, entre outros desdobramentos da vida cotidiana. (SILVA, 2008, p. 3).

Mais recentemente, expoentes da indústria da moda passaram a investir em instituições próprias, alavancando sua produção ao status de peça de museu. É o caso da grife italiana Salvatore Ferragamo¹⁵ e da francesa Yves Saint Laurent (YSL)¹⁶.

O *Ferragamo Museo* (Florença, Itália) foi fundado em 1995 e apresenta “as **qualidades artísticas**¹⁷ de Salvatore Ferragamo ao público internacional”, de acordo com o site da instituição. O acervo do museu reúne peças desenvolvidas pelo italiano, seus protótipos, patentes e documentos.

¹⁵ Salvatore Ferragamo (1898-1960) foi um designer de sapatos italiano e fundador da marca homônima no ano de 1927.

¹⁶ Yves Henri Donat Mathieu-Saint Laurent (1936-2008) foi um *couturier* francês que fundou a Yves Saint Laurent em 1961, ao lado de seu marido, o empresário Pierre Bergé (1930-2017).

¹⁷ Grifo da autora

A YSL tem dois espaços museais dedicados ao seu criador: o *Musée Yves Saint Laurent Marrakech* (mYSLm), no Marrocos, e o *Musée Yves Saint Laurent Paris* (mYSLp) na capital francesa. Ambos foram inaugurados em 2017, o primeiro na cidade mais inspiradora para o *couturier* e o segundo na cidade e no espaço onde ficava seu ateliê. A *Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent*, responsável pelos espaços, declara no site institucional do mYSLm que ambos os museus que levam o nome do estilista “revelam que ele foi de fato um grande **artista**¹⁸ de sua geração”. Os acervos dos museus YSL reúnem mais de 5.000 peças de alta-costura da marca, 65 peças da época em que o estilista trabalhou para a Dior¹⁹ e dezenas de acessórios, além de diversos documentos que decifram a construção de peças e revelam seu processo criativo, fotos e vídeos. Cabe destacar que, nos dois casos, são as grifes que avaliam o caráter artístico dos estilistas e suas obras.

A Casa Zuzu Angel²⁰ de Memória da Moda do Brasil, no Rio de Janeiro, é um espaço similar em território nacional, integrando o conceito do V&A e dos museus Salvatore Ferragamo e YSL.

O Instituto Zuzu Angel (IZA) é a entidade responsável pelo museu que abriga a coleção da estilista brasileira. Criado por sua filha, a jornalista Hildegard Angel (Rio de Janeiro, 1949), o acervo reúne peças de moda desenvolvidas pela estilista, documentos e registros de sua iconografia. Outras coleções de moda foram incorporadas ao acervo da Casa, que em seu site institucional destaca a Coleção Carmen Therezinha Solbiati Mayrink Veiga, a Coleção Casa Canadá, a Coleção Isabela Capeto, a Coleção Perla Mattison, a Coleção Bonita e a Coleção Glorinha Paranaguá, como as mais importantes.

Ainda no Brasil, um vestido do estilista gaúcho Rui Spohr²¹ (1929-2019) exemplifica muito bem como os processos de artificação e musealização podem ocorrer. Em 2012, o Museu de Arte Brasileira (MAB) da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em São Paulo, promoveu a exposição *Moda no Brasil: Criadores Contemporâneos e Memórias*. O vestido (Figura 13) que foi criado por Rui e exposto como parte da mostra não era de seu acervo pessoal, mas sim uma peça vendida cerca de 40 anos antes a uma de suas clientes, Heloisa Brenner (Pelotas, 1931), que havia cedido o artefato em comodato para a ocasião.

¹⁸ Grifo da autora

¹⁹ Yves Saint Laurent trabalhou como assistente de Christian Dior e o sucedeu como diretor criativo da grife francesa fundada em 1946.

²⁰ Zuleika Angel Jones (1921-1976) – mais conhecida como Zuzu Angel – foi uma estilista e militante brasileira conhecida principalmente por sua moda política contra a ditadura militar brasileira (1964-1985), que assassinou seu filho, o estudante e ativista político Stuart Edgar Angel Jones (1946-1971) e ela própria.

²¹ Na década de 1960, Rui Spohr foi um dos estilistas escolhidos para fazer parte dos desfiles promovidos pela Rhodia no Brasil. Parte da produção desenvolvida para esses desfiles integra o acervo do MASP.

Figura 13: Vestido de Rui Spohr exposto em *Moda no Brasil: Criadores Contemporâneos e Memórias*.



Crepe madame

Fonte: Reprodução: MAB. Disponível em: <https://www.faap.br/hotsites/moda-brasil/galeria.asp>
Acesso em: 29 mar. 2023.

Despido dos significados de experiência de uso e das memórias de Heloísa, o vestido torna-se uma obra de arte contemplativa no museu, ocorrendo uma transfiguração do objeto. Contudo, ao voltar à sua proprietária e a ser utilizado, retoma sua funcionalidade de roupa, perdendo o *status* de arte. Em sua dissertação de mestrado, Aline Rochedo (2015) narra a legitimação do vestido como peça de museu, destacando depoimento da *courier* Elisa Malcon, que avaliou a peça:

O vestido passa a ser um objeto museológico quando é escolhido para ser exposto num espaço museológico, quando integra uma exposição num museu. A partir do momento em que é coletado para participar de uma exposição dentro do espaço de um museu, ele recebe este tratamento padrão dado a toda obra de arte. (ROCHEDO, 2015, p. 74).

Ainda segundo Aline Rochedo, o estilista Rui Spohr pediu a Heloísa Brenner que doasse o vestido exposto no MAB, mas teve sua demanda negada. Ao devolver a peça para o uso da cliente, restituiu-se o caráter utilitário do vestido. “Ao retirar a ‘aura’ de ‘obra de arte’ daquele bem disputado e desejado – a roupa voltaria a ser portátil, portanto vestuário, ainda que singular, mas não mais da alta cultura.” (ROCHEDO, 2015 p. 121).

A visão de estilista como artista também foi levantada mais recentemente na última Semana de Moda de Paris, *Fall-Winter 2023 Ready-to-Wear*. Nas notas do desfile²² da Balenciaga²³ – distribuídas ao público convidado e divulgadas pela Vogue Brasil²⁴ em rede social –, o diretor criativo da marca, Demna (Sucumi, 1981), expôs seu posicionamento em relação ao tema ao declarar: “**moda**²⁵ para mim não pode mais ser vista como um entretenimento, mas sim como a **arte**²⁶ de confeccionar roupas.” (VOGUE BRASIL, 2023, *online*).

O acervo de moda do MASP também guarda diferenças das peças de moda do acervo do V&A ou do MET e especialmente dos museus das grifes devido aos critérios de curadoria.

O V&A é um museu de artes decorativas, integrando peças de design em que as roupas figuram junto ao acervo de têxteis. O MET é um museu de belas artes e seu acervo é formado por peças escolhidas pelo seu valor histórico ou que ganham valor artístico depois de sua produção. Os museus YSL e Salvatore Ferragamo encerram-se em obras próprias baseadas no autorreconhecimento dos estilistas como artistas pelas grifes, enquanto a Casa Zuzu Angel apresenta-se como um museu de moda, destacando suas peças e de outras estilistas consideradas artistas pela própria curadoria do museu.

Diferentemente, o MASP é um museu de arte que inclui moda em seu acervo, com peças exclusivas desenvolvidas por estilistas em conjunto com artistas escolhidos pela curadoria, característica nas três coleções que compõem o acervo de moda do museu de arte.

Partindo das premissas de que a artificação se dá pelo reconhecimento de atores sociais que formam o sistema de arte, pela legitimação de museus e pela produção de artistas, analisarei questões referentes à constituição da Coleção MASP Renner, que integra o acervo do Museu de Arte de São Paulo.

²² Balenciaga Inverno 2023, desfile ocorrido no dia 5 de março de 2023 em Paris na França.

²³ Marca de moda fundada em 1917 pelo espanhol Cristóbal Balenciaga (1895-1972) com sede na capital francesa desde 1937.

²⁴ Edição brasileira da publicação de moda e estilo de vida criada em 1892 nos Estados Unidos.

²⁵ Grifo da autora

²⁶ Grifo da autora



Figura 14 - Modelos vestem peças da Coleção MASP Renner.

Vivian Caccuri e Francisco Costa.

Sem título, da série *Ela não escuta*, 2021.

Reprodução: Blog Estilo Renner

4 ARTE E MODA: A COLEÇÃO MASP RENNER

Conforme apresentado no primeiro capítulo, o projeto MASP Renner foi desenvolvido pelo Museu de Arte de São Paulo com o apoio das Lojas Renner S.A. e aconteceu ao longo de três temporadas: 2018-2019, 2019-2020, 2021-2022.

As obras que compõem a Coleção MASP Renner são chamadas de *looks*. O conceito reúne todas as peças que constituem a obra: roupas, calçados e acessórios, por exemplo, e o MASP não registra o número oficial de peças que integram a coleção em sua totalidade.

Até o momento, nenhuma das obras desenvolvidas no projeto foi exibida de forma presencial no museu, mas são disponibilizados 54 *looks* resultantes das duas primeiras temporadas no acervo digitalizado na página do museu na *internet*, referenciando todos os profissionais selecionados. As peças criadas durante a terceira temporada não foram divulgadas até o fechamento deste estudo.

Todas as obras que constituem o acervo de moda do museu são fruto de doações e os *looks* resultantes desse projeto não são exceção. As peças que compõem a Coleção MASP Renner são cedidas ao museu ao final de cada temporada. Os relatórios anuais²⁷ da instituição, documento que registra as alterações que ocorrem no acervo, declaram que as obras foram doadas em nome dos artistas ou da Renner.

Para a viabilidade do projeto foi necessário um aporte financeiro. Através de leis de incentivo à cultura, a Renner integrou o projeto como patrocinadora master do MASP e passou a intitular a coleção. Contudo, nenhuma das duas instituições especifica o valor monetário investido pela varejista. No Relatório de Atividades Anual do museu, o MASP Renner é mencionado na seção destinada aos programas patrocinados e é descrito como um

projeto plurianual, que tem como objetivo final uma exposição composta por *looks* desenvolvidos por artistas e estilistas brasileiros, em parceria. Após a exposição, os trabalhos integrarão o acervo do museu. (MASP, 2019, *online*).

Ao contrário do acervo de artes visuais do museu, o acervo de moda não fica em exposição de longa duração e a Coleção MASP Renner segue o mesmo padrão. O processo de gestão do acervo de moda, segundo Hanayrá Negreiros – curadora-adjunta de moda do MASP e responsável pela terceira temporada do projeto MASP Renner –, precisa considerar o fato de

²⁷Os relatórios anuais de atividades do MASP estão disponíveis para consulta na página do museu na internet. As obras mencionadas aparecem nos relatórios referentes aos anos de 2019 e 2021.

que as obras são peças de roupa. O tecido é um suporte cuja exibição e conservação são muito delicadas e as instalações físicas do museu não foram criadas especificamente para abrigar esse tipo de material. Em entrevista à autora, Negreiros afirmou que tecidos só podem ser expostos pelo período máximo de três meses, uma vez que sua exposição à luz, seja ela natural ou artificial, pode danificá-los de maneira irreversível. Além disso, a curadora esclarece que as peças de roupa exigem maneiras específicas de acondicionamento. Os objetos precisam ser armazenados em posições específicas, para manterem sua forma, e em um ambiente controlado.

A grande inspiração para o MASP Renner foi o trabalho realizado pela Rhodia²⁸ na década de 1960. Na época, a empresa de têxteis, a fim de publicizar seus fios sintéticos, desenvolveu um projeto que confiava a produção de peças de roupa à parceria artista/costureiro. Os artistas criaram motivos artísticos que foram estampados em tecidos sintéticos pela Rhodia e os costureiros responsabilizaram-se pela transformação desses tecidos em artigos vestíveis. Os produtos resultantes dessas colaborações apareciam em editoriais de revistas como O Cruzeiro, Manchete, Jóia e Claudia, eram desfilados na Feira Nacional da Indústria Têxtil (Fenit)²⁹ e excursionavam pelo Brasil e outros países como Argentina, Itália, França e Alemanha. Na década seguinte, em 1971, cerca de 79 peças foram selecionadas por P.M. Bardi para integrar o acervo de moda do museu, nascendo assim a Coleção MASP Rhodia (Figura 15).

Anos depois, em 2016, provavelmente motivados pela exposição Arte na Moda: Coleção MASP Rhodia (2015), que celebrou o trabalho idealizado pela Rhodia S.A. e possibilitou que um novo público tivesse acesso às peças, surgiu a ideia para a nova proposta.

Ambas as coleções se baseiam na colaboração e desenvolvem peças vestíveis sem o intuito de produzi-las para venda. O programa desenvolvido pela Rhodia, no entanto, se diferencia do circuito MASP Renner em alguns pontos.

As peças desenvolvidas pela Rhodia tiveram a promoção da marca como finalidade. Os artistas e os costureiros escolhidos não foram apresentados para que criassem juntos um produto final, assim o processo de criação da estampa e o processo de criação da modelagem tinham autores diferentes e ocorriam separadamente. As roupas foram produzidas com as medidas de modelos pré-selecionadas e usadas diversas vezes por elas em desfiles e editoriais da marca em revistas.

²⁸ Filial brasileira da empresa francesa Rhône-Poulenc, A Rhodia S.A. foi comprada pelo grupo belga Solvay – também atuante na indústria química – em 2011. A Rhodia S.A. foi a responsável por trazer a fabricação de fios sintéticos para o Brasil.

²⁹ Evento criado em 1958 para promover a indústria têxtil nacional.

Figura 15: obras da Coleção MASP Rhodia.



Da esquerda para a direita:

Alceu Penna e Hércules Barsotti. *Vestido longo (Vestido de noite)*, 1966.

Willys de Castro e estilista desconhecido. *Macacão curto*, 1960-70.

Júlio Camarero e Aldemir Martins. *Blusa quimono*, 1964.

Nelson Leirner, Alceu Penna e Ugo Castellana. *Vestido longo (vestido de noite)*, 1968.

Fonte: Fotografia de Eduardo Ortega. Reprodução MASP.

Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/arte-na-moda-colecao-masp-rhodia>

Acesso em: 29 mar. 2023.

Esses objetos vestíveis carregam a memória dos corpos que os usaram, das mentes que os criaram, da época em que foram concebidos, da ideia de Brasil que era exportada. Posteriormente, ao serem doados ao acervo do MASP, foram musealizados, despidos de sua função e tornaram-se objeto-documento.

Na coleção MASP Renner, os *looks* são criados com o propósito de integrar o acervo de moda do museu. É uma moda criada em um espaço museológico, imediatamente musealizada. Em cada temporada, uma curadora-adjunta de moda, em conjunto com o diretor artístico do MASP, Adriano Pedrosa (Rio de Janeiro, 1965), definiu cerca de vinte pessoas que, em duplas, encarregaram-se de criar obras de arte-moda.

No momento de nossa conversa, quando perguntada sobre a divulgação das três temporadas da coleção na forma de uma exposição, Negreiros pôde adiantar que a data depende de outros planos do museu, confirmando: “vai acontecer uma exposição de moda nos próximos anos, pensando as três temporadas do MASP Renner. Refletindo sobre essa relação entre moda e arte” (NEGREIROS, 2022). Posteriormente, o assistente de curadoria do MASP, Leandro Muniz, em entrevista para a edição brasileira da revista ELLE, afirmou que a exibição presencial da coleção provavelmente acontecerá quando o novo prédio do MASP, anexo ao

museu que está em construção e que será chamado de Pietro, em homenagem ao seu diretor-fundador, for inaugurado: “[...] a ideia é que tenhamos um desfile, uma exposição e um catálogo quando ele estiver pronto [...]”, relatou Muniz. (ANDRILL, 2022, *online*).

4.1 CADA UM NO SEU QUADRADO

“Moda é moda. Arte é arte”, defendeu Patricia Carta, curadora da primeira temporada MASP Renner, em vídeo documental do projeto disponibilizado no canal oficial do museu no *YouTube*. Segundo a jornalista, exibir a moda em um museu de arte é uma forma de dessacralizá-lo, reduzindo seu tamanho e importância. Entendo que segundo sua perspectiva, a moda seria, portanto, popular e utilitária demais para ser sacralizada.

A curadora da segunda temporada do projeto MASP Renner, Lilian Pacce, parece compartilhar a mesma visão. Pacce reforça a diferença entre os colaboradores ao frisar o termo “estilistas” para distinguir os designers de moda dos artistas visuais no documentário de apresentação da sua temporada. Mas enquanto Pacce distingue os estilistas, reforço que tanto o relatório anual de atividades do MASP (2021), quanto o acervo digitalizado do museu registram ambos – estilistas e suas duplas, artistas visuais – como artistas, igualando os integrantes das duplas participantes. A visão das duas primeiras curadoras, portanto, difere da visão da curadora da terceira temporada³⁰.

Hanayrá Negreiros, curadora da última temporada, defende que o projeto MASP Renner se trata de uma colaboração entre **artistas** para criar **obras de arte**. Sem fazer distinção entre os colaboradores que compõem as duplas, a curadora refere-se a eles como artistas. Em entrevista à autora, quando mencionada a declaração de Carta, Negreiros comentou:

Eu já com todo respeito, discordo dela. No sentido de entender moda também como uma possibilidade de linguagem artística. [...] Eu acho que vai muito do olhar da curadoria. Então, a Patrícia tem uma opinião, a Lilian tem a dela, eu tenho a minha. Para mim, são todos artistas com as suas especificidades. (NEGREIROS, 2022)³¹

Se no projeto desenvolvido pela Rhodia, a estampa de um artista visual era apenas utilizada no tecido transformado em roupa, a MASP Renner, além de se basear na colaboração, aborda a criação da moda dentro de um museu de arte, sem deixar de se atentar às mudanças culturais ocorridas no espaço de tempo entre um projeto e outro. Mais especificamente sobre a

³⁰ Uma vez que Pietro Maria Bardi entendia que um museu de arte deve abranger a moda, infiro aqui sua intenção de elevar os objetos de moda ao status de arte e igualar estilistas a artistas visuais.

³¹ APÊNDICE A.

terceira temporada, Negreiros explicou: “Propomos pensar como se cria junto para além disso. Como o artista pensa modelagem e o estilista as cores, por exemplo. É um objetivo desta temporada tensionar isso”, disse a curadora em entrevista para a ELLE. (ANDRILL, 2022, *online*).

A proposta remete à comparação entre artistas e costureiros provocada por Gilda de Mello e Souza (1987) ao defender que ambos atuam com formas, cores e ritmos em seus estúdios, seja em um tecido ou em uma escultura, por exemplo.

A aplicação dos processos identificados por Shapiro e Heinich (2013) e que servem de critério para que ocorra a artificação é mais um ponto que corrobora o entendimento de Hanayrá Negreiros como discorrido no próximo subcapítulo.

4.2 A ARTIFICAÇÃO DA MODA

O fato isolado de estar em um museu de arte já torna a coleção de moda MASP Renner reconhecida como parte do sistema da arte e portanto composta por obras de arte. Mas a análise da coleção a partir da aplicação dos processos de artificação mencionados por Shapiro e Heinich (2013) legitimam o entendimento das peças como arte, além do fato de terem sido musealizadas.

Como mencionado no capítulo anterior, as autoras francesas identificam dez subprocessos que podem constituir o processo de artificação. São eles: deslocamento, renomeação, recategorização, mudança institucional, patrocínio, consolidação jurídica, redefinição do tempo, individualização do trabalho, disseminação e intelectualização.

O primeiro processo mencionado pelas autoras é o de deslocamento. É possível identificar a aplicação desse conceito na Coleção MASP Renner, uma vez que peças de roupa são deslocadas do seu contexto original. Mais do que serem levadas para o museu, como o acervo de moda do MET, por exemplo, as peças que compõem a coleção são criadas para existirem em um contexto museológico, passando a integrar o acervo de um museu de arte desde seu nascimento, ao invés de serem criadas para uso.

Entendo que o deslocamento pode ser associado ao processo de recategorização. Esse processo acontece na medida em que ocorre a transfiguração de sentido dos objetos. A peça de roupa deixa de ser um objeto de consumo de caráter utilitário e torna-se um objeto contemplativo de valor documental. Os *looks* da Coleção MASP Renner não são produzidos para venda mercadológica, mas sim como produto estético que assume significados, assim como quadros e esculturas que também compõem o acervo do museu.

Um terceiro processo se vincula a esse entendimento: a mudança institucional. As roupas deixam sua identidade utilitária e também a esfera comercial ao não comporem mais o ciclo de compra e venda, retirando o acesso de uso comum para se tornar o objeto contemplativo que caracteriza uma obra de arte.

A recategorização e a mudança institucional são processos muito bem exemplificados por Rochedo (2015) ao narrar a trajetória do vestido criado pelo estilista Rui Spohr que é convertido em obra ao compor exposição no MAB.

Como obra do museu, o MASP designa que a roupa passa a ser denominada *look*, observou Hanayrá Negreiros em entrevista à autora. Dessa forma, transcorre o processo de renomeação das peças. Além disso, assim como acontece com as telas por exemplo, em que o pintor tem a escolha de batizar seu trabalho, há também a possibilidade de intitular esses *looks*, entendidos como obras. Foi o que a dupla Andrea Marques e Beatriz Milhazes, da primeira temporada do projeto MASP Renner, fez ao intitular os looks resultantes de sua parceria, *Rodopio* (2019) (Figura 16) e *Giro* (2019) (Figura 17), por exemplo.

Figura 16: Andrea Marques e Beatriz Milhazes. *Rodopio*, 2019.



Tecido sintético.

Fonte: Fotografia de Eduardo Ortega. Reprodução: MASP.

Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/rodopio>

Acesso em: 29 mar. 2023.

Figura 17: Andrea Marques e Beatriz Milhazes. *Giro*, 2019.



Tecido sintético.

Fonte: Fotografia de Eduardo Ortega. Reprodução: MASP.

Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/giro>

Acesso em: 29 mar. 2023.

Desde sua fundação, o MASP conta com grandes doações para poder incorporar peças ao seu acervo. O mesmo acontece com o projeto MASP Renner. Nesse aspecto, soma-se à análise, o processo de patrocínio. Para viabilizar o projeto, foi necessária a chancela de uma grande varejista de moda. O patronato da Lojas Renner S.A. se deu através do incentivo financeiro à criação e produção da coleção.

O processo de consolidação jurídica também pode ser identificado na Coleção MASP Renner. Ele ocorre na medida em que a propriedade intelectual dos criadores das peças é protegida por lei, assim como qualquer obra de arte. O mesmo se aplica a todos os trâmites relacionados à doação das peças ao museu.

Ao compreender o desenvolvimento da Coleção MASP Renner é possível identificar o processo de redefinição do tempo. Os *looks* da coleção, diferente de outras obras que são institucionalizadas ao serem musealizadas, nascem institucionalizados ao serem concebidos em um espaço museológico. Seu tempo processual é acelerado em relação às outras obras que precisam do reconhecimento adicional de outras instâncias do sistema da arte para sua legitimação.

A coleção também passa pelo processo de individualização do trabalho. Se a Coleção Rhodia guardava ao estilista a função única de aplicar estampas desenvolvidas pelos artistas visuais para as obras nas peças, a Coleção MASP Renner une o processo criativo de artistas e estilistas em uma construção conjunta da obra de arte. A modelagem das peças de roupa fica cada vez mais autoral e o estilista passa a ser reconhecido por sua assinatura pessoal na obra.

O processo de disseminação de uma obra de arte se dá em várias frentes: eventos, produções audiovisuais, exposições, catálogos, empréstimos interinstitucionais, artigos, pesquisas acadêmicas. Da mesma forma acontecerá com a Coleção MASP Renner quando concluída. A sua disseminação ocorrerá a partir da exposição das peças no museu e do seu catálogo, que ficará para sempre como documento do projeto e da exibição. Cabe destacar que a disseminação das duas primeiras temporadas da coleção já acontece através dos vídeos de apresentação, disponíveis ao público na internet no canal do MASP no *Youtube*, e do acervo *online* do museu no site da instituição.

O último processo mencionado por Shapiro e Heinich é o de intelectualização. A coleção passa por esse processo, como na arte visual, à medida em que ocorre a profissionalização do seu fazer. Os costureiros tornam-se estilistas, designers e artistas. Hoje mais do que nunca, os *designs* são pensados por esses estilistas, mas não necessariamente produzidos por eles. Há um entendimento de que o ato de criar essas peças é superior ao ato de manufaturá-las. Toda uma cadeia de formação prepara o profissional para o desenvolvimento da obra, a sua criação, muito além da sua produção material. O mesmo ocorre também aqui, pois este trabalho vincula tal produção ao sistema da arte, a partir de um olhar crítico e inserido nos estudos acadêmicos.

O fato de esses *looks* atenderem a todos esses processos de artificação evidencia que são obras de arte.

A aplicação dos critérios de artificação à Coleção MASP Renner a eleva ao patamar da arte. Os processos que sistematizam a artificação evidenciam que as peças que compõem o acervo de moda do MASP são obras de arte independentemente de serem desenvolvidas para um museu de arte. Ademais, também evidenciam que o fato das peças serem criadas por um artista visual, além de um estilista, não é imprescindível para que sejam compreendidas como obras de arte uma vez que ambos podem ser compreendidos oficialmente pelo termo artista como identifica a própria instituição em seu acervo.

4.3 CURADORIA

Um aspecto que claramente diferencia as três temporadas do projeto MASP Renner é a mudança na curadoria. A mudança das curadoras de moda entre as temporadas impacta na escolha dos profissionais selecionados para compor as duplas, como esses profissionais são entendidos pelo sistema da arte e, conseqüentemente, as nomenclaturas usadas para denominá-los, uma vez que as peças de roupa são entendidas como obras de arte. A vivência prévia das curadoras e seu campo de atuação também ditam como o projeto é desenvolvido.

Segundo Pierre Bourdieu (1983), a sociedade forma uma espécie de espaço social que é composto por diversos setores: os campos. Os campos sociais regem-se através das relações entre seus participantes, seus interesses, objetivos e regras. Cada campo tem suas instituições e normas de funcionamento e é composto por agentes. Os agentes lutam por legitimação e ocupam posições dentro da estrutura social que são mutáveis, portanto, entre os sujeitos de um campo, há uma disputa para que ocorra o rearranjo das posições que podem ocupar como participantes.

As curadoras das duas primeiras temporadas, Patricia Carta e Lilian Pacce, são reconhecidas por seu trabalho no campo do Jornalismo, atuando em publicações de moda como escritoras de revistas e livros e apresentando programas de televisão. O fato de não estarem previamente inseridas no campo da arte faz com que percebam a moda através de um ponto de vista talvez mais utilitário e mercadológico. Possivelmente não fossem consideradas "curadoras" pelo sistema da arte mais tradicional.

Hanayrá Negreiros, curadora da terceira temporada, no entanto, segue uma trajetória de produção de conhecimento acadêmico. A pesquisadora uniu sua atuação no campo da moda, a partir de sua graduação em Negócios da Moda, a um desejo de aprofundar seu conhecimento em história da arte, e posteriormente tornou-se mestra em Ciência da Religião com uma pesquisa sobre a estética das vestimentas do Candomblé, religião afro-brasileira. Antes de se tornar curadora-adjunta de moda, Negreiros já trabalhava com a intersecção entre os campos da arte e da moda no Museu de Arte de São Paulo ao ministrar cursos³² sobre representações de vestimentas na arte visual de artistas negros através do MASP Escola.

³² No MASP Escola, Hanayrá Negreiros ministrou os cursos: *O Axé Nos Axós: Indumentária e Memórias Negras* (2018), *As Roupas que Dançam: Trajes de Cena em Movimento* (2020), *Histórias do Vestir: Cinco Artistas*

O fato de virem de campos de estudo diferentes é um fator que parece ser decisivo no entendimento que as curadoras têm da relação entre arte e moda e nas suas escolhas referentes ao projeto. A identidade de Hanayrá Negreiros como mulher negra, também pode ser uma influência em suas ações curatoriais mais voltadas para a diversidade populacional e cultural do Brasil o que reflete na seleção dos artistas escolhidos para darem vida à sua temporada e pode ser tratado em pesquisas futuras de modo mais aprofundado.

A seleção feita por Negreiros para a terceira temporada do projeto inclui pessoas negras e indígenas, praticamente esquecidas nas outras temporadas. Também inclui uma artista que se identifica como travesti, algo inédito no projeto. É uma escolha que se mostra ciente do ambiente social e político atual, reunindo artistas engajados – “ativistas”³³ – e de vários estados. É um grupo escolhido para refletir a pluralidade do Brasil e das questões recentes que vêm sendo contempladas pelo mundo da arte³⁴.

A terceira temporada do projeto MASP Renner de certa forma retoma o “plano civilizatório” de Pietro Maria Bardi, europeu com valores estéticos arraigados ao campo que o formou. Como mencionado, o diretor tinha a intenção de destacar o que ele entendia como brasilidade através da produção de uma coleção de moda. A temporada idealizada por Negreiros, no entanto, ao invés de fabricar uma identidade única, homogênea para o Brasil, tem a intenção de realçar a beleza da identidade diversa do país.

Negros no Acervo do MASP (2020) e *Vestimentas e Representações Negras nas Histórias da Arte* (2021) ao lado de Juliana Ferrari Guide.

³³ Artistas que criam arte ativista.

³⁴ Uma das discussões recentes no campo da arte e de certa forma também uma disputa, no sentido dado por Bourdieu (1983), foi a questão levantada pelo artista Maxwell Alexandre (Rio de Janeiro, 1990) no que diz respeito ao espaço ocupado pelas obras de artistas negros em instituições de arte. Por diversos motivos expostos em sua conta na rede social Instagram, o artista solicitou que sua obra sem título, da série “Novo Poder” (2021) fosse retirada da exposição *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro* (2022) promovida pelo Instituto Inhotim. A publicação do artista está disponível em: [Maxwell Alexandre on Instagram: “eu repudio veemente a inserção de minha obra sem título da série Novo Poder, 2021 na exposição “Quilombo](#)

Figura 18 - Sônia Gomes e Gustavo Silvestre.

Vestido 4, 2020

Tecidos diversos e crochê.

170 x 61 x 51 cm

MASP Divulgação.

Reprodução: Metrôpoles.



5 CONCLUSÃO

O Museu de Arte de São Paulo nasceu de uma iniciativa de Assis Chateaubriand de expandir seu império e tornar a cidade de São Paulo, que crescia com o desenvolvimento industrial, uma cidade de importância cultural referencial para o país, como havia sido o Rio de Janeiro até então.

Para colocar seu plano em prática, Chatô contou com a expertise de Pietro Maria Bardi no campo da arte e de Lina Bo Bardi no campo da arquitetura. O casal de italianos mudava-se para o Brasil deixando para trás uma Europa devastada pela guerra. Pietro, que havia dirigido galerias por muitos anos, ficou encarregado de escolher as obras que comporiam o acervo do MASP e de definir os objetivos e aspirações da instituição. Lina ficou responsável pelo espaço expográfico e posteriormente pelo projeto do prédio construído para abrigar o museu, onde se localiza até hoje.

Pietro Maria Bardi acreditava na capacidade da instituição de instruir a população, assumindo um papel civilizatório arraigado nos valores estéticos europeus. Porém, para tanto, segundo o italiano, a instituição deveria atentar-se às mais diversas formas de expressão artística. Foi a partir desse intuito, que alguns anos mais tarde, a moda começou a fazer parte do acervo do MASP em 1951.

Ao longo dos anos em que permaneceu na direção, Bardi adicionou peças ao acervo de moda do museu através de iniciativas como a criação da Coleção Moda Brasileira e da aquisição da Coleção Rhodia. Posteriormente, sob a direção artística de Adriano Pedrosa, que assumiu o cargo em 2014, foi desenvolvida outra forma de criar dentro do museu e acrescentar obras ao acervo de moda: a Coleção MASP Renner.

Um dos primeiros *looks* musealizados pelo MASP nasceu de uma colaboração, o *Costume do ano 2045* foi criado pelo artista Salvador Dalí e manufaturado por Karinska na *Maison Dior*. A mesma lógica guiou o trabalho desenvolvido pela Rhodia na década de 1960, quando a empresa uniu estampas criadas por artistas ao trabalho de costureiros que estavam em destaque no Brasil na época.

A iniciativa lançada pelo MASP anos depois, resgatou a ideia de juntar agentes do campo da arte ao campo da moda com o propósito de criar moda para um museu de arte. Através do projeto MASP Renner, artistas visuais e estilistas criaram juntos peças que foram musealizadas pelo Museu de Arte de São Paulo ao final de cada uma das três temporadas. Desde a concepção do projeto, passando pelas orientações da curadoria e pela criação das roupas pelas duplas até se tornarem parte constitutiva do acervo do museu, são muitas as etapas de

desenvolvimento das peças. Essas etapas afetam o resultado final das peças esteticamente e principalmente, as transformam em algo mais do que um objeto utilitário.

Com a finalidade de constatar o valor simbólico das peças que constituem a Coleção MASP Renner, – além de sua condição como peças integrantes do acervo de um museu de arte – identifico que elas passam pelo processo de artificação definido por Shapiro (2007). É possível observar que as peças da Coleção MASP Renner passam pelos dez processos de consagração da artificação apontados por Shapiro e Heinich (2013). Sendo eles os processos de: deslocamento, renomeação, recategorização, mudança institucional, patrocínio, consolidação jurídica, redefinição do tempo, individualização do trabalho, disseminação e intelectualização. Desta forma, todos os *looks* que compõem a Coleção MASP Renner podem ser compreendidos como obras de arte.

As três curadoras de moda do projeto compreendem a relação entre a arte e a moda de formas diferentes e isso influenciou a criação das peças de cada temporada. Sendo as peças da terceira temporada, orientada por Hanayrá Negreiros, já descritas pela curadora como criadas por duplas de artistas, independente de eles serem especializados na criação de roupas, acessórios, pinturas, esculturas.

A terceira temporada também se destaca, ao meu entendimento, por retomar o plano civilizatório de Pietro Maria Bardi e, ao mesmo tempo, ressignificá-lo. O diretor tinha a intenção de fabricar uma estética para a arte brasileira e de educar o visitante do MASP para a arte — que, para o italiano, correspondia aos cânones ocidentais europeus. De uma forma diferente, a temporada de Negreiros educa o público através da escolha dos artistas participantes, um grupo diverso em variados aspectos e cuja arte é plural, criando uma identidade artística brasileira pautada nas diferentes identidades do país.

O fato de a Coleção MASP Renner ser inserida ao acervo de um museu de arte já seria suficiente para argumentar que as peças são obras de arte. Os processos elencados por Shapiro e Heinich (2013) comprovam que as peças atendem os processos que consagram sua artificação também elevando seu *status*. No entanto, parece ser necessário o envolvimento de um artista visual na criação de uma peça de moda para que ela seja musealizada pelo MASP. Assim, ainda que os *looks* da Coleção MASP Renner possam ser percebidos como obras de arte, o mesmo entendimento não parece se estender para todas as peças resultantes do campo da moda, sendo este excedente, de certa forma, só musealizável por uma instituição com escopo ou departamento específico para roupas.

Observo que durante a escrita deste trabalho, minha maior dificuldade foi na etapa de revisão bibliográfica em que me deparei com uma escassez de literatura na língua portuguesa

que combine os campos da moda e da arte. Ainda que a História da Arte ocidental considere obras de arte vestíveis, elas não são entendidas como peças de moda. A História da Moda, por outro lado, aborda as peças de roupa através da óptica de seu uso e da lógica de mercado consumidor. A Museologia abrange muito bem os dois campos, porém separadamente, diferenciando os espaços museológicos dedicados a cada um e os processos de musealização pelo qual as peças passam.

Por fim, este estudo destaca a Coleção MASP Renner e a intersecção entre arte e moda por ela representada, contribuindo para a discussão da inserção da moda ao sistema da arte.

REFERÊNCIAS

- ANDRILL, T. **MASP Renner chega a 3ª temporada de parcerias entre artistas e estilistas**. Disponível em: <https://elle.com.br/moda/masp-renner-chega-a-3a-temporada-de-parcerias-entre-artistas-e-estilistas>. Acesso em: 30 jan. 2023.
- ANGEL, Hildegard. **Casa Zuzu**. Disponível em: <https://www.zuzuangel.com.br/casa-zuzu-angel>. Acesso em: 5 mar. 2023.
- Arte na Moda: Coleção MASP Rhodia**. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/arte-na-moda-colecao-masp-rhodia>. Acesso em: 29 mar. 2023.
- BALISCEI, João Paulo. Abordagem histórica e artística do uso das cores Azul e Rosa como pedagogias de gênero. **Revista Teias**, Rio de Janeiro. v. 21, p. 223-244, 20 ago. 2020. DOI: <http://dx.doi.org/10.12957/teias.2020.46113>. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistateias/article/viewFile/46113/34718>. Acesso em: 13 out. 2022.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: DUARTE, Rodrigo (org.). **O belo autônomo: Textos clássicos de estética**. 2ª ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2012.
- BONADIO, M. C. A moda no MASP de Pietro Maria Bardi (1947-1987). **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. v. 22, n. 2, p. 35-70, 2014.
- BONADIO, Maria Claudia. A Rhodia têxtil e a “criação da moda nacional”. In: Colóquio de Moda, 2., 2006, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: UNIFACS, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. **Questões de Sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- GARGIA, Maria Amélia Bulhões. **Artes plásticas: Participação e distinção: O sistema das artes no Brasil, anos 60/70**. Tese (Doutorado em História Social). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.
- BULHÕES, Maria Amélia. Sistemas de Ilusão: institucionalizações que não se evidenciam. In: Encontro Nacional da ANPAD, 2005, Goiânia. **Anais [...]**. Goiânia: ANPAD, 2005.
- CARMINATTI, N. P. O impulso literário de François-René Auguste de Chateaubriand. **Lettres Françaises**, v. 1, n. 19, p. 67-79, 23 jan. 2018.
- CICCILLO Matarazzo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa16545/ciccillo-matarazzo>. Acesso em: 08 de março de 2023. Verbetes da Enciclopédia.

Desfiles de moda no Masp - 03/05/2015 - Ilustrada - Fotografia - Folha de S.Paulo.

Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/34646-desfiles-de-moda-no-masp>
Acesso em: 29 mar. 2023.

DESVALLÉES, André. MAIRESSE, François (ed.). **Conceitos-chave de Museologia.** São Paulo, ICOM Brasil, 2013. 101 p. Disponível em: http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2014/03/PDF_Conceitos-Chave-de-Museologia.pdf. Acesso em: 22 set. 2022.

ESTEVAO, I. M. **Projeto Masp Renner chega à terceira temporada com pautas sociais.**

Disponível em: <https://www.metropoles.com/colunas/ilca-maria-estevao/projeto-masp-renner-chega-a-terceira-temporada-com-pautas-sociais>. Acesso em: 29 mar. 2023.

FELDMAN, S. **Planejamento e Zoneamento.** São Paulo: 1947-1972. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

FERRAGAMO MUSEO. **Museum History.** Disponível em: <https://museo.ferragamo.com/en/museum-s-story>. Acesso em: 3 mar. 2023.

HERNÁNDEZ ALFONSO, José Luiz; POLLINI, Denise. **Moda no Brasil: criadores contemporâneos e memórias.** São Paulo: FAAP, 2012.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. **Missions and objectives.** Disponível em: <https://icom.museum/en/about-us/missions-and-objectives/>. Acesso em: 2 mar. 2023.

KERING. **Houses History:** Balenciaga. Disponível em: <https://www.kering.com/en/houses/couture-and-leather-goods/balenciaga/history/>. Acesso em: 5 mar. 2023.

KUIN, I. H.; FRAGA, R. **Sem título, 2019.** Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/sem-titulo-87>. Acesso em: 28 mar. 2023.

LAURIANO, J.; PIMENTA FILHO, J. **Peça 1, 2019-20.** Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/peca-1>. Acesso em: 28 mar. 2023a.

LAURIANO, J.; PIMENTA FILHO, J. **Peça 2, 2019-20.** Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/peca-2>. Acesso em: 28 mar. 2023c.

LAURIANO, J.; PIMENTA FILHO, J. **Peça 3, 2019-20.** Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/peca-3>. Acesso em: 28 mar. 2023b.

LIMA, Z. DE A. Lina Bo Bardi, Entre Margens e Centros. **ARQTEXTO**, Porto Alegre, v. 14, p. 110–144, jun. 2009.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MAGALHÃES, F. *et al.* **MASP: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.** São Paulo: Instituto Cultural J. Safra, 2017.

MANTOAN, Marcos José. **Yolanda Penteadó: gestão dedicada à Arte Moderna**. 2015. Tese (Doutorado), Programa de Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-24112015-160811/pt-br.php>. Acesso em: 10 nov. 2022

MARQUES, A.; MILHAZES, B. **Giro, 2019**. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/giro>. Acesso em: 29 mar. 2023b.

MARQUES, A.; MILHAZES, B. **Rodopio, 2019**. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/rodopio>. Acesso em: 29 mar. 2023a.

MASP no Twitter #masptbt. Disponível em: <https://twitter.com/maspmuseu/status/1364968918981500934?s=20>. Acesso em: 29 mar. 2023.

MASP organiza mostra sobre desfiles-show da Rhodia nos anos 60 | Moda | Vogue. Disponível em: <https://vogue.globo.com/moda/noticia/2015/10/masp-organiza-mostra-sobre-desfiles-show-da-rhodia-nos-anos-60.ghtml>. Acesso em: 29 mar. 2023.

MASP. **MASP Renner - 1ª temporada | Documentário de processo**. Youtube. 19 mar. 2022. Disponível em: <https://youtu.be/Nws9EMLQdSI>. Acesso em: 10 mar. 2023.

MASP. **MASP Renner - 2ª temporada | Documentário de processo**. Youtube. 29 dez. 2022. Disponível em: https://youtu.be/PeAl_69wPtY. Acesso em 10 mar. 2023.

MASP. **RELATÓRIO ANUAL DE ATIVIDADES MASP 2019**. São Paulo. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/about-governance-items/w40T7ijW1FQyILTgsWhRYLLnQe6PiYeQ.pdf>. Acesso em 10 mar. 2023.

MASP. **RELATÓRIO ANUAL DE ATIVIDADES MASP 2021**. São Paulo. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/about-governance-items/CRIImHyWfMyoigyZ6nwxWQbwRc1DSDwC.pdf>. Acesso em 10 mar. 2023.

METROPOLITAN MUSEUM OF ART (Nova York). **The Costume Institute**. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/about-the-met/collection-areas/the-costume-institute>. Acesso em: 3 mar. 2023.

MORAIS, F. **Chatô: o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MUSÉE YVES SAINT LAURENT MARRAKECH. **The Museum**. Disponível em: <https://www.museeyslmarakech.com/en/le-musee/>. Acesso em: 3 mar. 2023.

MUSÉE YVES SAINT LAURENT PARIS. **Museum**. Disponível em: <https://museeyslparis.com/en/museum>. Acesso em: 3 mar. 2023.

NEGREIROS, Hanayrá. **Entrevista com Hanayrá Negreiros, curadora-adjunta de moda do MASP**. [Entrevista cedida a] Ana Elisa Dornelles de Freitas. São Paulo, 2022.

NOROGRANDO, R. Moda & museu: instituições, patrimonializações, narrativas. **dObra[s]** – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda. [S.l.], v. 5, n. 12, p. 103–112, 2012. DOI: [10.26563/dobras.v5i12.120](https://doi.org/10.26563/dobras.v5i12.120). Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/120>. Acesso em: 21 set. 2022.

NORONHA, Renata. Moda e memória: um olhar sobre a trajetória de Rui Spohr. **dObra[s]** – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda. [S.l.], v. 11, n. 24, p. 33–50, 2018. DOI: [10.26563/dobras.v11i23.772](https://doi.org/10.26563/dobras.v11i23.772). Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/329430555_Moda_e_memoria_um_olhar_sobre_a_trajetoria_de_Rui_Spohr. Acesso em: 5 mar. 2023.

PASTOUREAU, Michel; SIMONNET, Dominique. **Breve historia de los colores**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2006.

PEDROSA, A.; CARTA, P.; TOLEDO, T. **Arte na moda**: Coleção MASP Rhodia. São Paulo. Museu de Arte de São Paulo, 2015.

ROCHEDO, A. L. **Do Croqui à Academia**: a biografia cultural de um vestido. 2015. Dissertação (Mestrado). Porto Alegre, 2015 - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

SCHWARCZ, L. M. Espelho de Projeções: os franceses no Brasil de D. João. **Revista USP**, São Paulo, n. 79, p. 54–69, set./nov. 2008.

SHAPIRO, R. Que é artificação? **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 22, n. 1, p. 135–151, abr. 2007.

SHAPIRO, R.; HEINICH, N. Quando há artificação? **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 28, n. 1, p. 14–28, abr. 2013.

SILVA, F. M. Vínculos entre Moda e Museu no Cenário Nacional. In: Colóquio de Moda, 4., 2008, Novo Hamburgo. **Anais [...]**. Novo Hamburgo: Feevale 2006. Disponível em: <http://coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202008/39318.pdf>. Acesso em: 04 abr. 2023.

SILVA, J. L. M. **O Espetáculo da Cultura Paulista**. Teatro e TV em São Paulo: 1940-1950. São Paulo: Códex, 2002.

SIMILI, I. G. Memórias da dor e do luto: as indumentárias político-religiosas de Zuzu Angel. **Revista Brasileira de História das Religiões**, Ano. VI, n. 18, v. 6, p. 165-182, 2014. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/RbhrAnpuh/article/view/23657>. Acesso em: 5 mar. 2023.

SOUZA, G. M. **O Espírito das Roupas: A Moda no Século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TAVARES, A. C. Polêmico, Chateaubriand marcou por seis décadas a imprensa e a cultura do país. **O Globo**, Rio de Janeiro, 30 mar. 2018. Cultura, *online*. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/polemico-chateaubriand-marcou-por-seis-decadas-imprensa-a-cultura-do-pais-22541740#..>. Acesso em: 22 jan. 2023.

TENTORI, Francesco. **P.M. Bardi**: com as crônicas artísticas do “L’Ambrosiano” 1930-1933. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi : Imprensa Oficial do Estado, 2000.

VARELLA, P. 22 Curiosidades sobre o MASP que você não sabia. **Arte | Ref.** Cotia, 2019. Disponível em: <https://arteref.com/arte/curiosidades/22-curiosidades-sobre-o-masp-que-voce-nao-sabia/>. Acesso em: 29 mar. 2023.

VIANA, F. **Para documentar a história da moda**: de James Laver às blogueiras fashion. São Paulo: ECA/USP, c2017. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/9788572051811>. Acesso em: 04 abr. 2023.

Vogue Brasil. #VogueNaPFW: Balenciaga. Paris, 5 mar. 2023. Instagram: @voguebrasil. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CpZ60AoOVMa/?utm_source=ig_web_copy_link Acesso em: 9 mar. 2023.

YOLANDA Penteadó. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa410456/yolanda-penteadó>. Acesso em: 08 mar. 2023. Verbetes da Enciclopédia.

APÊNDICE

TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM HANAYRÁ NEGREIROS

No dia 24 de maio de 2022, foi realizada a presente entrevista, via videochamada, como atividade para a disciplina de Laboratório de Pesquisa em História da Arte III do curso de Bacharelado em História da Arte da UFRGS, ministrada pelo Professor Eduardo Veras. As letras “HN” identificam as respostas.

Querida que você começasse falando um pouquinho da sua trajetória. Eu sei que você se formou em Moda e depois fez um mestrado em Ciência da Religião, me conta um pouquinho.

HN: Eu venho de família de costureiras e alfaiates, então esse universo do vestir estava muito presente em casa. Eu, desde muito nova, queria já estudar Moda, trabalhar com isso. Eu não sabia ainda muito bem como fazer e foi uma coisa bem natural. Eu me formei na escola e aí eu fui direto para a faculdade. Eu fiz (Moda) aqui em São Paulo. Onde é que você está?

Então, eu estava morando em São Paulo. Por causa da pandemia, aconteceram muitas coisas e acabei me mudando para São Paulo, onde eu tenho família. Mas vim para Porto Alegre visitar e fiquei presa aqui. Então, no momento, estou em Porto Alegre. As aulas vão voltar presenciais novamente e eu estudo na UFRGS.

HN: É, eu estou em São Paulo e a minha família é daqui. Eu tenho família também no Nordeste, no Maranhão. Então, foi um caminho natural. Fui para a faculdade de Moda, cursei os quatro anos em Negócios da Moda aqui, que é um curso voltado para pesquisa, para Marketing, e não para Design. Me graduei e fiquei bem frustrada na graduação, assim, por conta... ainda não conseguia... Naquela época, a gente não tinha essas discussões sobre processos decoloniais, enfim, assuntos que pautem gênero, pautem raça. Então eu sabia que tinha alguma coisa estranha ali, porque eu não me via representada naquele espaço. Não tive professores negros, enfim. Esses assuntos também não eram abordados nas disciplinas. Então eu fiquei bem frustrada, eu acho que é essa a palavra. Assim, quando eu me graduei, porque eu não via ali

muito sentido né, naquele estudo de moda – que tinha aprendido quatro anos né? E aí eu falei: gente, o que eu vou fazer da vida agora? Fiquei tentando fazer várias coisas, não consegui trabalhar na área diretamente assim que eu me formei e eu sempre gostei muito de História da Arte então...

Desculpa, te interromper. Eu quase fiz o mesmo curso. Se eu não tivesse passado na UFRGS, eu teria já me mudado para São Paulo antes para fazer o mesmo curso.

HN: Nossa, que bom que você fez outro caminho. Eu acho que isso é o mais legal. Assim, com todo respeito às pessoas que me formaram na faculdade, a gente tem que ter esse respeito com os professores que estão ali com a gente. Mas é uma formação que deixa a desejar.

Eu, atualmente, dou aulas, sou professora independente e encontro muitas pessoas que estudaram, que fizeram ou que ainda estão nas graduações de Moda - não só na Anhembi, mas em outros lugares - e também ainda sentem a mesma coisa que senti há quase 10 anos. Eu me formei em 2013, então acho que falta bastante. Nesse meio tempo de graduada, eu comecei a ler e perceber as coisas que me interessavam.

Eu tenho ainda um interesse muito forte por história da Moda e comecei a estudar isso de maneira independente e, nesse meio tempo, eu também tive contato com o candomblé, com essa religião afro-brasileira, e fiquei encantada pelas roupas usadas na religião. Aí eu pensei nessa possibilidade de estudar a história dessas roupas e, conseqüentemente, da religião, do Candomblé. Eu encontrei no curso de Ciência da Religião um acolhimento para pensar essa pesquisa que foi feita de maneira inédita no meu departamento, até o momento ninguém tinha estudado esse assunto.

E aí acho que abrem outras caixinhas para a gente pensar que é o seguinte: a moda, o campo de estudos de moda do Brasil, é recente. Já vai lá quase uns 30 anos, mas isso é muito pouco. E a moda enquanto assunto, ela ainda é deixada de lado, é considerada fútil, problemática porque está muito ligada ao capitalismo, a um consumo desenfreado, enfim, a um universo que parece fútil mesmo. Então é difícil de levarem a sério esse assunto.

No mestrado, por mais que eu tivesse acolhimento, eu enfrentei algumas dificuldades por causa do assunto que eu quis estudar e obviamente, também, por ser uma mulher negra na academia né? Acho que existem essas questões também porque estamos no Brasil. Mas, mesmo assim, eu consegui fazer a minha pesquisa, eu tive a sorte de ter um orientador incrível e que me ajudou muito e aí eu me formei no mestrado e comecei a escrever, comecei a pensar cursos, porque as pessoas tinham interesse no assunto que eu estava estudando e não tinha muita gente falando

sobre isso. Eu fui batendo de porta em porta assim, falando com museus, fui entrando no circuito do Sesc também para dar aulas, fui sendo chamada.

Sempre pensei em interseccionar essas áreas, gosto muito de estudar roupa a partir de obras de arte por exemplo, pinturas, fotografias. Pensar roupa nos contextos de museu, quais são os acervos de Moda, o que tem guardado, porquê, enfim, isso sempre me interessou. E eu fui fazendo isso meio que organicamente, achando algumas pessoas que estavam fazendo isso fora do Brasil, lendo, e fui propondo esses assuntos. As pessoas se interessaram e eu fui fazendo.

Acho que a minha chegada no MASP, que é o ponto alto da minha carreira até agora, se deu por um convite que eu tive do MASP em 2018. Então eu me graduei, me formei mestra e o pessoal da escola do MASP se interessou pela minha dissertação. Eu pensei em dar a minha dissertação em um curso, transformei minha pesquisa e foi superlegal. Na época, era 2018, eram cursos presenciais, então eu fui sempre sendo convidada para pensar cursos de Moda, com o tema moda, roupa, vestimenta, a partir do acervo. A gente tinha aulas para pensar Moda a partir do acervo do museu. A minha especialidade são vestimentas negras, então tinha esse recorte. É muito interessante porque as pessoas querem saber, tem muitas pessoas com esse interesse e realmente não tem curso sobre isso. Eu acabei descobrindo ali um nicho, digamos assim, de pesquisa. Os cursos sempre foram muito bem de inscrições e com avaliações muito positivas.

No ano passado, a direção do museu me convidou para fazer essa curadoria, assumir essa cadeira de curadora-adjunta de Moda que, antes de mim, teve Lilian Pacce e Patrícia Carta, que são nomes bem grandes e já antigos da moda brasileira. Chegar em uma posição depois das duas é uma super-responsabilidade, ainda mais estando em um museu grande como é o MASP. A minha posição lá dentro, ela se dá principalmente para cuidar de um projeto em específico que é o MASP Renner.

Então o MASP já tem uma relação antiga com a Moda desde a sua fundação na década de 50, né? Em 1947, o MASP é fundado, na década de 50 essas linguagens já são mais organizadas. Na época, o Pietro Maria Bardi, que foi o diretor do museu durante muito tempo, ele era uma pessoa que se interessava por moda. Eu não sei se você conhece o trabalho da Maria Cláudia Bonadio?

Sim, conheço.

HN: A Claudinha estudou, fez o doutorado dela sobre a Rhodia e a relação com o MASP e o pós-doutorado sobre essa relação com a Moda do Pietro Maria Bardi. Então é bem interessante porque ela vai com o olhar histórico contando tudo isso.

Ainda existe estipulada essa Seção de Costumes dele (Pietro Maria Bardi)?

HN: Sim. A seção não é chamada de costumes no museu. No MASP, a gente entende como um acervo de Moda. E sim, o acervo de Moda do MASP tem a característica de ter sempre essa relação entre Artes Plásticas ou Artes Visuais e Moda, Design de Moda.

Grande parte do acervo de moda do MASP é constituída por conta da parceria que teve com a Rhodia na década de 60. Então a Rhodia, uma empresa de tecidos, introduziu os fios sintéticos aqui e, para lançar essa chegada dos fios sintéticos, faz uma série de ações, desfiles, enfim. Essas roupas que foram criadas entre artistas e designers da época não eram a princípio do MASP, elas foram doadas na década de 70. Esse montante de roupas, eu não vou lembrar ao certo ao certo o número, mas é um número robusto, significativo, foi doado na década de 70 para o MASP, que estava envolvido ali, tinha sediado alguns desfiles, enfim, fazia parte desse *metier*. Então essa primeira entrada foi a que compôs a maior parte do acervo de Moda do museu. Isso na década de 70. Aí pula para 2015, quando a gente tem uma mudança de direção com Adriano Pedrosa, que é o atual diretor. Ele retoma esse projeto, essa ideia, como uma releitura. Então a gente tem um acervo do MASP Rhodia e aí agora, a gente tem o MASP Renner.

Para aumentar o acervo de moda do museu?

HN: Para aumentar. A questão contemporânea do MASP Renner é já criar uma roupa que ela vá... ela é criada já para um contexto museológico. Não é uma roupa que foi usada em um contexto histórico e que integrou, como a gente tem por exemplo no *Victoria and Albert Museum* (Londres). A gente tem no *Metropolitan* em Nova York, que têm essa característica expandida de um acervo de Moda que tem roupas de séculos XV, XVI, XVIII, XIX contemporâneas.

Essa questão me interessa muito. As peças de Moda que passam a fazer parte de acervos de museus de arte.

HN: Sim, acontece isso. A gente pode entender isso no MASP de certa maneira, mas a gente tem que entender, principalmente nessas temporadas mais atuais, que essas roupas são criadas para um contexto de museu. Elas não são usadas num outro contexto.

A temporada que eu faço curadoria agora é isso, a gente já tem em mente que essa roupa nasce para estar no museu e o que significa a gente ter uma peça de vestir num contexto de museu, como é que a gente pode entender as potencialidades desta linguagem de moda para um contexto museológico? Então a gente consegue entender a moda como uma arte? Existe essa discussão que é longuíssima e vai ter gente que vai pensar: moda não é arte, moda é moda, arte é arte.

Inclusive, eu até anotei uma citação da Patrícia Carta no documentário do primeiro MASP Renner em que ela fala “moda é moda e arte é arte”.

HN: Sim, eu já com todo respeito, discordo dela. No sentido de entender moda também como uma possibilidade de linguagem artística, não necessariamente vai ser. Sei lá, moda que é vestida e desfilada no São Paulo Fashion Week não necessariamente é arte, mas uma moda que nasce para um contexto de museu pode ser considerada arte. Por que não né? Porque aí você tem uma outra visão dessa roupa. A gente não chama nem de roupa, a gente chama de *look*. Existe uma outra linguagem também para pensar essas peças né, num contexto de museu que pode ser explorada para programas públicos, mediação, enfim, estudos mesmo de moda a partir de um contexto museológico.

Mas aí seria necessária a participação de um artista visual? Porque nesse caso são as colaborações. Se a gente pega a roupa só de um estilista, daí ela não seria considerada?

HN: Sim, exatamente. É, eu considero. Eu acho que a gente não precisa fechar, determinar é isso e isso, não é isso. Mas eu considero um estilista um artista por exemplo. Inclusive, se a gente for pegar, talvez no Aurélio, a definição de indumentária. Indumentária significa “a arte do vestir”. Então, eu acho que são muitos os caminhos. Eu não gosto de fechar uma ideia e concretizar aquilo. E eu acho que o museu tem essa capacidade de despertar muitas discussões. Vai ter gente que vai ver uma peça de têxtil e vai pensar “ai isso é uma roupa, não é arte”, vai ter gente que vai pensar que é arte e que é roupa também. Então tem vários caminhos.

Isso que você chamou a atenção é muito interessante, são colaborações desde o MASP Rhodia e o MASP Renner potencializa isso com um olhar contemporâneo. Aquelas roupas do MASP Rhodia foram desfiladas, elas apareceram em editoriais de revista, foram emprestadas para celebridades. Foram feitas como uma questão de marketing e publicidade da Rhodia e

foram musealizadas. Na MASP Renner, você já tem essa roupa que vai direto, é um outro circuito. Então, eu acho que é isso.

E aí é interessante a gente pensar justamente um ponto que é isso, que você está fazendo, e trazer essas discussões para o campo da História da Arte. Trazendo a roupa para o campo da História da Arte, para o estudo da História da Arte. História da Moda poderia ser uma disciplina da História da Arte, do curso de História da Arte, já que ela ainda não se sustenta enquanto um campo autônomo. Ou está dentro da História, de estudo da História, ou de Moda. Acho que também poderia estar no campo de História da Arte e é um pouco do que eu faço nos meus cursos por exemplo e que foi o que me trouxe ao MASP.

Voltando à questão dos *looks*, tem também, no acervo do MASP, o Costume do Ano 2045, do Salvador Dalí.

HN: Essa foi a primeira colaboração que existiu né? Ela é a primeira, se eu não estou enganada, porque curadora também se engana (risos).

É uma colaboração que já dá indícios do que depois aconteceu com o MASP Rhodia e que acontece com o MASP Renner. A gente tem uma linha também, porque é uma peça que é pensada a partir de Salvador Dalí, foi feita no ateliê Dior, não pelo Dior, mas por um costureiro, um estilista russo, se não me engano, dentro desse contexto da *maison* Dior. Então já tem essa relação entre um artista consolidado que trabalha com artes plásticas, pintura e uma *maison* de moda, uma casa de moda. A gente já tem indícios ali do que se anunciaria depois no MASP Renner no MASP Rhodia. Óbvio que ali a gente tem uma *maison*, tem essa relação com a alta costura, com uma roupa feita com uma série de processos que caracterizam alta costura. Rhodia e Renner tem uma outra relação, mas também já tem ali ligações e já mostra - eu não me lembro exatamente, isso tem no site do MASP, quando essa obra entra no acervo, mas é antigo isso, ainda na direção do Pietro, então você tem ali um interesse antigo do museu - na ideia, concepção do MASP enquanto museu, dessa importância das roupas. O MASP é o maior museu, que tem o maior acervo de Moda do Brasil.

Essas roupas, todo mundo me pergunta: essas roupas não ficam expostas por quê? Bom, primeiro porque o MASP não é um museu de Moda. Um museu de Moda tem todas as especificidades para isso. (O MASP) É um museu que tem acervo de Moda, mas que não é direcionado somente para isso e as maneiras de expor tecidos são muito delicadas. Você só pode expor tecidos por até três meses. Depois você não pode expor mais, tem que dar um tempo por conta da exposição da luz, luz de ambiente, luz da instalação, porque isso atravessa o tecido

de diversas maneiras e pode criar uma série de problemas. Existem questões de acondicionamento dessas obras, forma de acervo, armazenamento, que são muito específicas e que não permitem às roupas estarem ali disponíveis ao público todo o tempo.

A gente tem algumas exposições na década de 70 mesmo, tem uma exposição com essas roupas do MASP Rhodia. Em 2015, com a Patrícia Carta assumindo este posto de curadora-adjunta de Moda, a gente tem a *Arte na Moda*, que é a exposição que traz esses *looks* da Rhodia a público depois de quase 30 anos, se não me engano, mais até. E a gente tem um hiato até agora em que a gente não teve mais exposições com vestimentas no museu e aí você me perguntou de próximos passos.

Se temos notícias, alguma coisa que você possa me adiantar.

HN: A ideia é que ao fim do ciclo dessas três temporadas do MASP Renner, a gente tenha uma nova exposição. Pensando então o MASP Renner e as suas três temporadas. A gente ainda está pensando em datas. Essas datas saíram em algum momento na mídia como 2023 ou 2024, mas isso ainda está um pouco incerto. A gente depende de outros planos do museu, mas vai acontecer uma exposição de Moda nos próximos anos, pensando as três temporadas do MASP Renner. Refletindo sobre essa relação entre Moda/Arte, Arte/Moda. Isso vai acontecer nos próximos anos, mas a gente ainda não consegue delimitar uma data certinha. Eu acho que é isso que eu posso contar.

Eu estou curiosa querendo saber tudo. Eu queria conversar também, eu não sei se daí eu estou “viajando” um pouco, mas é que tem a questão da construção da roupa que a gente já conversou que entende como arte, também tem a questão da estampa, porque às vezes essa estampa é desenvolvida pelo estilista e às vezes essa estampa desenvolvida pelo artista com quem ele está fazendo a colaboração. Por isso é que eu fico nessa coisa de, como é que eu posso explicar... para mim tudo é Arte. O que separa uma coisa da outra? O que dá um título ou não? Por que esses artistas, no documentário por exemplo, alguns artistas são denominados artistas, outros artistas são denominados designers e às vezes é o costureiro, às vezes é o designer de roupas, às vezes é um estilista, tem muito isso da nomenclatura também né?

HN: Acho que quando a gente dá nome a gente define as coisas. Eu acho que vai muito do olhar da curadoria, então a Patrícia tem uma opinião, a Lilian tem a dela, eu tenho a minha. Para mim,

são todos artistas com as suas especificidades, mas, por exemplo, também tem uma questão de linguagem e tempo. Então se você for perceber, as roupas do MASP Rhodia são delimitadas por artistas e costureiros, porque, naquela época, na década de 70, 60, a gente ainda não tinha ideia de estilista. A ideia de estilista começa a ser mais consolidada a partir da década de 80, 90, surgimento das Semanas de Moda, aí se cria esse lugar, o que se chama lá fora de *fashion designer* por exemplo. Então, antigamente, os estilistas eram chamados de costureiros. Clodovil, Dener eram costureiros. Tem muito uma presença masculina nessa profissão. Aí a gente pula para agora e a gente pode pensar isso de múltiplas maneiras como a gente pontuou aqui. Eu acredito que a gente não precisa fechar isso, concretizar esses conceitos e não conseguir mais falar sobre eles, mobilizar, enfim.

Na MASP Rhodia também, você tinha justamente essa ideia por conta da Rhodia querer divulgar os seus tecidos, então os costureiros criavam as modelagens e os artistas plásticos criavam as estampas, entendia-se que cada um tinha um lugar para fazer as coisas. No MASP Renner, a gente tem uma visão que perpassa as três temporadas digamos assim, com mais força na nossa, que é mais atual, que é pensar que essas trocas podem se dar de maneira mais fluida.

A gente incentiva que os estilistas possam criar as estampas caso a roupa, a peça, o *look*, tenha estampa e que os artistas visuais possam também criar as modelagens, inclusive borrando essas fronteiras delimitadas antigamente, estimulando também uma maior criatividade na criação dessas peças. A gente acredita que existe riqueza nessas trocas e a gente estimula muito esses fluxos. A gente tem assim criações, que vão aparecer com essa nossa temporada, muito interessantes. Eu acho que isso também se mostra nos nomes que a gente escolheu. Jum Nakao, por exemplo, que é um estilista que já estava muito ligado a uma performance, a uma relação com Artes Visuais, a questões ligadas a gênero, etnia, raça. A gente tem a Day Molina, que é uma estilista indígena que está pensando nisso em todas as suas criações, então isso vai aparecer muito forte. Porque a gente é a terceira temporada.

O bom de ser a terceira temporada é que a gente aprende com as anteriores e consegue dar o tom do nosso tempo né? Com as discussões de agora. O que a gente está pensando em 2001, que foi quando a gente começou, em 2022 né? Então é interessante quando a gente pega as coleções para pensar os seus tempos, onde elas foram criadas, quais foram as pessoas que fizeram, quais são as trajetórias, os corpos, as histórias e como tudo isso se apresenta nas peças. Porque a gente não pode excluir a trajetória, a vivência, o estar desses artistas no mundo e, conseqüentemente, as peças que são criadas. Eu acho que essas são as discussões principais que a gente pode pensar, de maneira mais introdutória quando a gente estuda o acervo de Moda do museu.

Mas é isso, é uma introdução. São muitas as camadas de discussão que podem ser levantadas quando a gente pensa nesse acervo, porque é um acervo bem grande e que tem anos de história.

E a gente não tem então planos no MASP, por enquanto, de que outros tipos de indumentárias entrem no acervo? Por exemplo, eu estava vendo um vídeo seu contando sobre uma exposição que você fez no Instituto Moreira Salles (IMS), *Indumentárias Negras em Foco*, que são, no caso, as fotografias. Essas indumentárias são trazidas através dos registros, e não as peças em si, mas a gente vê outros museus como MET (*Metropolitan Museum of Art*) como você citou, que teve, por exemplo, a exposição *Heavenly Bodies* sobre a religião católica e como tem... Eu acho que são duas questões: espaços nos museus para algumas religiões que se entende que são, não digo melhores, mas que são canônicas, que são performadas por pessoas que se declaram, em grande maioria, brancas, europeias. E a outra questão, de trazer outras peças para esse acervo, de como elas não são mostradas o suficiente aqui no Brasil, por exemplo.

HN: A princípio, a gente não conversou ainda sobre isso. Seria interessante, talvez.

No IMS foi bacana, porque a gente não partiu das roupas, mas a gente trouxe a imagem. E era justamente isso. Era a possibilidade de juntar imagem e indumentária, até fazendo um jogo de linguagem, são palavras semelhantes. E as possibilidades de estudo, porque tem uma preocupação com a educação de Moda. De pensar as possibilidades que a gente pode ter de estudo a partir dessas imagens. Como a gente pode estudar a história da moda a partir da fotografia. E aí eu fiz uma busca na biblioteca do IMS, pensando todos os títulos que tinham ali que envolviam culturas negras, africanas e da diáspora, moda e fotografia e também fiz sugestão de alguns títulos que não estavam na biblioteca para que eles pudessem integrá-la e então compor a exposição. Foi muito legal, porque foi uma exposição de livros. Geralmente, quando a gente pensa em exposição, a gente não pensa em uma exposição de livros. Foi legal que aconteceu em uma biblioteca.

Mas pensando Religião, eu acho que daria certo porque aqui no Brasil a gente tem uma pluralidade religiosa muito grande e é um assunto, bom eu como cientista da Religião, acho muito interessante. No entanto, é uma coisa que precisa ser pensada com muito tempo e cuidado, porque a gente tem uma série de problemas envolvendo religião aqui, discussões.

Mas talvez se a gente pudesse estar nesses ambientes né? Às vezes as pessoas têm muito preconceito porque elas não fazem ideia do que estão falando.

HN: Sim, e eu acho que isso é interessante quando a gente consegue pensar a religião dentro dos estudos de cultura né? A antropologia faz isso, a Ciência da Religião faz isso também, porque ela é uma amálgama de muitas ciências, Ciências Sociais, Ciências da História, enfim. Eu acho que é uma coisa para pensar.

A questão da moda, da roupa, da arte, da fotografia também que tu trouxeste, que é uma boa opção para a gente ter mais acesso.

HN: Exato, eu acho que as pessoas separam muito as coisas, colocam as coisas em caixinhas. Eu acho que a gente não precisa fazer isso. São todos os assuntos que se conectam e que podem ser entendidos, estudados separadamente, mas também podem ser juntos. São assuntos que se potencializam.

Então a gente pode pensar a roupa como um artefato histórico-cultural que entra em um espaço de museu e que vai demarcar ali um tempo, uma sociedade. A gente pode pensar essa roupa como uma construção feita de tecido que não é vestível, por exemplo, que é muito absurda e que ninguém vai usar e aí pode ser entendida como um lugar de arte, de performance. Indumentária que é um entendimento de um traje mais completo que é usado para determinada função. A gente pode pensar artistas visuais ou plásticos dialogando com estilistas, costureiros. São tantas as possibilidades. Tem gente que não gosta de ser entendido como estilista, quer ser chamada de costureiro. O Wallace por exemplo, que é dupla da Day Molina, ele é entendido no mundo da Arte como um artista plástico, um artista até visual, mas ele gosta de ser chamado de pintor, porque ele trabalha com pintura, é a linguagem artística dele. Então eu acho que é isso, a gente tem muitas possibilidades. E é bom quando a gente tem muitas possibilidades, porque elas suscitam várias discussões e o museu é esse espaço. É um espaço que é pensado para a educação, para discussões.

Eu tenho sentido que, às vezes, na Academia, a gente tenta separar muito as coisas sabe? Tudo definido. Como se mais mastigado tornasse mais fácil, mas às vezes quando a gente separa tudo fica mais difícil de fazer as conexões né?

HN: É e as conexões estão aí. Eu sou libriana.

Eu também!

HN: A gente gosta dessas possibilidades né? E quando a gente está falando de Arte, de Educação, eu acho que quanto mais melhor, porque elas abrem um mundo para a gente pensar e eu acho que é isso que faz com que a gente avance nas discussões. Ainda mais pautando as discussões do Brasil, que é um país muito grande com muitas culturas e possibilidades. Então por que não expandir também para esse campo?

Que bom conversar com alguém que tem as ideias mais parecidas com as minhas assim, porque eu sinto que, às vezes, como eu quero estar na História da Arte, mas sempre trazer alguma coisa relacionada à Moda...

HN: É superpossível, Ana! Só vai, sério mesmo. Insiste no que você acredita, porque funciona. A gente não está falando coisa absurda não. Você vai encontrar algumas resistências principalmente no campo da Arte mesmo, da História da Arte, porque ela demora muito para considerar Moda.

Caso você não conheça, eu te indico um trabalho muito interessante da Renata Bittencourt. Eu posso até te mandar depois o link por e-mail. Ela estudou uma pintura que faz parte do Museu Paulista, mas que atualmente está na Pinacoteca - já há um tempo - em comodato, que é a *Baiana*. É um quadro do século XIX. A Renata estudou o vestir da mulher desse quadro. Ela fez o mestrado sobre esse tema no departamento de História da Arte da Unicamp. A Renata traz muitas discussões dentro da História da Arte pensando o vestir, é muito interessante. No doutorado dela, ela também analisa um quadro, de um homem negro entendido como *dandy* né? Aqueles homens elegantes, enfim. Ela entra no quadro e abre uma série de discussões sobre a roupa, mas também sobre o contexto em que o quadro é feito, sobre o artista que fez, sobre os campos da História da Arte, quais são as possibilidades. É bem legal. Eu sempre falo nela, inclusive ela trabalha na coordenação da educativo do IMS hoje em dia, está bem legal. Ela é uma pessoa superbacana, uma superpensadora, uma mulher negra. Bem interessante. E eu acho que é um caso assim, de um estudo de História da Arte, dentro do campo da História da Arte, do curso de História, que pensa o vestir em diferentes camadas.

Eu também vou nessa linha. Eu não sei se é tanto o seu foco, mas é uma possibilidade trazer todas as discussões que você ache pertinentes da Moda, dos estudos de Moda para o campo da História da Arte, eu acho superválido. Tem pouco ainda no Brasil e, se a gente fizer

a pesquisa direito, as pessoas vão parar para pensar e falar “nossa, verdade!”. E aí você vai ter um campo de atuação muito interessante para trabalhar.

Quero te agradecer. Muito obrigada pelo teu tempo, pelo teu carinho. Adorei te conhecer!

HN: Eu também adorei te conhecer. Saber que tem gente fazendo pesquisa legal, interessante.

Boa sorte!

APÊNDICE B – TERMO DE AUTORIZAÇÃO

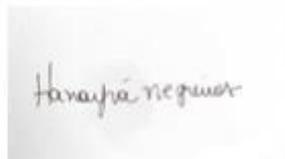
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE DEPOIMENTO

Eu, Hanayrá Negreiros de Oliveira Pereira, RG, 48.711.211-8 autorizo, através do presente termo, que a discente Ana Elisa Dornelles de Freitas colha meu depoimento e libere o uso do material gerado para fins científicos e de estudos incluindo monografias, dissertações, teses, livros, artigos e apresentações, em favor da pesquisadora especificada acima.

Porto Alegre, RS 31 de março de 2023

Entrevistada



Pesquisadora responsável pela entrevista