



CURSO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE BENS CULTURAIS MÓVEIS

Isabela Azevedo Fagundes

CONSERVAÇÃO TÊXTIL:

Estudo e acondicionamento do xale de Dona Hermelinda no Museu Histórico Abílio Barreto

Belo Horizonte

Julho/2019

Isabela Azevedo Fagundes

CONSERVAÇÃO TÊXTIL:

Estudo e acondicionamento do xale de Dona Hermelinda no Museu Histórico Abílio Barreto

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Conservação-Restauração em Bens Culturais Móveis.

Área de concentração: Conservação Preventiva

Orientadora: Prof^ª. D^{ra}. Soraya Aparecida Álvares Coppola

Belo Horizonte

Julho/2019

Isabela Azevedo Fagundes

CONSERVAÇÃO TÊXTIL:

Estudo e acondicionamento do xale de Dona Hermelinda no Museu Histórico Abílio Barreto

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Conservação-Restauração em Bens Culturais Móveis.

Área de concentração: Conservação Preventiva

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Soraya Aparecida Álvares Coppola

Aprovada pela banca examinadora constituída por:

Prof^ª. Dr^ª. Soraya Aparecida Álvares Coppola (Orientadora) – EBA / UFMG

Ana Paula de Souza Portugal (Membro convidado) – Museóloga / MHAB

Natercia Pons (Membro convidado) – Conservadora e Restauradora / MHAB

Belo Horizonte, 2 de julho de 2019.

“A roupa consiste menos na peça de roupa que na maneira como é usada.”

Honoré de Balzac

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Vivian de Azevedo, pelo amor, suporte, carinho e confiança que me foram dados por toda a minha vida, além da oportunidade de poder chegar até a realização deste trabalho.

Ao Antonio, pelo amor, encorajamento, pelos risos e muitas piadas nos momentos de desespero na execução deste trabalho, além do constante companheirismo.

À minha orientadora, Prof^a. Soraya Coppola, por me acolher carinhosamente neste trabalho, pela transmissão de seu riquíssimo conhecimento e amor pelos têxteis, tranquilidade no processo e na confiança concedida a mim.

À Thereza, que conheci graças à Prof^a. Soraya, quem foi imprescindível no processo de confecção da caixa do xale, me ajudando com muito carinho, bom humor e paciência sem igual durante os dois longos e exaustivos dias que trabalhamos juntas. Também à Neila, claro, que me acolheu no Atelier Artememoria com bom humor e consideração durante esses dias.

À equipe do Museu Histórico Abílio Barreto, em especial à museóloga Ana Portugal por me receber desde o início com muita atenção e disponibilidade nas minhas visitas, e à conservadora Natércia Pons pela receptividade, simpatia e compartilhamento de ideias.

Às minhas amigas, que são também colegas de curso, pela partilha dessa jornada acompanhada de muitas risadas e choro, mas sempre com cumplicidade. Às minhas amigas e ao meu amigo, da antiga vida paulistana, pela amizade e da sempre lembrança com carinho.

A todos que acreditaram em mim e no xarles¹.

¹ Apelido atribuído ao xale aqui estudado.

RESUMO

Esta monografia, no âmbito da conservação e restauração de bens culturais móveis, e, mais precisamente, no campo da preservação de objetos têxteis, tem como centro de estudo um xale de seda de procedência civil do início do século XIX, pertencido a uma nativa de Curral Del Rei – povoado antecedente a Belo Horizonte, capital de Minas Gerais. O Museu Histórico Abílio Barreto, dedicado à preservação da história da capital mineira, salvaguarda o xale desde a sua inauguração em 1943. Neste trabalho explicou-se brevemente as instalações do museu e a definição do que são os objetos têxteis. Em seguida, fez-se o estudo do xale propriamente dito, incluindo-se a história desse tipo de peça e da seda, seu diagnóstico de conservação, as análises formais, iconográficas e de feitoria, assim como o acondicionamento de têxteis de maneira geral. Finalmente, explicou-se o sistema de acondicionamento criado especificamente para o xale. A relevância deste trabalho consiste, então, no aprimoramento da conservação do bem por meio da realização de análises e do método de acondicionamento, bem como destacar a importância dos têxteis como bem cultural.

Palavras-chave: Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis; Conservação têxtil; Xale; Seda; Conservação Preventiva; Museu Histórico Abílio Barreto.

ABSTRACT

This monograph, in the context of the conservation and restoration of movable cultural heritage, and more precisely, in the field of the preservation of textile objects, has as its study object a silk shawl of civilian origin from the early nineteenth century, belonged to a native of Curral Del Rei – a former village on Belo Horizonte area, capital of Minas Gerais. The Abílio Barreto Historical Museum, dedicated to the preservation of the history of Belo Horizonte, preserves the shawl since its opening in 1943. The facilities of the museum and the definition of which are the textile objects were briefly explained. Afterwards, a study was conducted on the shawl as such, including the history of this type of piece and of the silk, its conservation diagnosis, and the formal, iconographic and manufacturing analyses, as well as the storage of textiles in general. Finally, it was explained the storage system designed specifically for the shawl. The value of this work arise from the improvement of the cultural heritage conservation by means of the analyses and the storage method, as well as highlighting the importance of textiles as a cultural heritage.

Keywords: Conservation and Restoration of Movable Cultural Heritage; Textile Conservation; Shawl; Silk; Preventive Conservation; Abilio Barreto Historical Museum.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Prédio sede MHAB	19
Figura 2 – Casarão MHAB	19
Figura 3 – Planta baixa da reserva técnica pictórica	20
Figura 4 – Mapeamento da gaveta 6 da mapoteca 0.....	21
Figura 5 – Xale, frente	23
Figura 6 – Catálogo da exposição "A fala das roupas"	23
Figura 7 – Imagens do catálogo "A fala das roupas"	23
Figura 8 – Esquema tear de liços.....	30
Figura 9 – Estruturas básicas de um tecido	30
Figura 10 – Representação gráfica: ponto tomado e ponto deixado/ quadradinho cheio e quadradinho vazio.....	31
Figura 11 – Esquema gráfico da tela	31
Figura 12 – Esquema gráfico da sarja	32
Figura 13 – Esquema gráfico do direcionamento da sarja. Da esquerda para direita: sarja direita, sarja esquerda, sarja espinha de peixe	32
Figura 14 – Esquema gráfico do cetim	33
Figura 15 – Esquema gráfico do cetim de 5 e do cetim de 8.....	33
Figura 16 – Fragmento da Estela dos Abutres, proveniente de Tello, c. 2450 a.C	35
Figura 17 – Estátua de Ilum, príncipe de Mari, alabastro gípsico, início do II milênio	36
Figura 18 – "A mulher com aríbalo", proveniente de Tello, alabastro, 2200 a.C.	36
Figura 19 – Assurbanipal em seu carro de guerra, Nínive, século VII a.C. (Fig. 38 Boucher)	37
Figura 20 – Estátua do rei Assurbanipal, Nimrud, século IX a.C. (Fig. 41 Boucher).....	37
Figura 21 – Cativo bárbaro, época Ramesida.....	38
Figura 22 – Sírios pagando tributos ao Egito	38
Figura 23 – Homem vestindo caftan.....	39
Figura 24 – Corpo de Ísis drapejado à moda grega, diorito, época ptolemaica (Fig. 90 Boucher) 40	
Figura 25 – Mulher vestida com quítion e coberta por um xale, o supparum	42
Figura 26 – Mulheres portando a palla.....	42

Figura 27 – Francisco José de Goya, A marquesa de Solana, 1792, Musée du Louvre, Paris.....	43
Figura 28 – Louis-David, A condessa Daru, 1810, The Frick Collection, Nova York (Fig. 687 Boucher)	44
Figura 29 – J-A-D, Ingres, Mme. de Sennonnes, 1814, Musée des Beaux-Arts, Nantes (Fig. 697 Boucher)	44
Figura 30 – Xale de seda e lã do século XIX com motivo de "cone"	45
Figura 31 – Vladimir Borovikovski, A princesa Catarina Lopukhin, 1800, Museu de São Petersburgo (Fig. 709 Boucher).....	46
Figura 32 – Charles- Paul Brulow, A princesa Wolkonski, 1825, Museu de São Petersburgo	46
Figura 33 – Carle Vernet, Le Bon Genre, um russo se despedindo de uma parisiense, 1816, Musée Carnavalet Paris	47
Figura 34 – Anônimo, A duquesa de Duras, 1823, col. particular	47
Figura 35 – Vestido de corte das classes médias e altas.....	47
Figura 36 – Gravura do jornal La Belle Assemblée, 1817, com mulher utilizando um xale de Lyon.....	47
Figura 37 – Christopher Wilhelm Eckersberg, A família Nathanson, 1818, Museu de Belas-Artes, Copenhague (Fig. 783 Boucher).....	48
Figura 38 – Carl Begas, A família Begas, 1821, Wallraf Richartz Museum, Colônia (Fig. 784 Boucher)	48
Figura 39 – Anúncio do xale "três xales em um"	49
Figura 40 – Théodore Chassériau, As irmãs do artista, 1843, Musée du Louvre, Paris	49
Figura 41 – Théodore Chassériau, A srta. Cabarrus, 1848, Musée des Beaux-Arts, Quimper	49
Figura 42 – Guido Carmignani, L'Orangerie à Parme, 1855, Galeria Nacional, Parma	49
Figura 43 – A.-M. Hunoes, Passeio da tarde: véspera do "Dia das preces", 1862, Museu Real de Belas Artes, Copenhague.....	50
Figura 44 – François-Xavier Winterhalter, A rainha Maria Amélia e seus netos, 1850, col. particular	50
Figura 45 – Vestido estampado sob medida em seda branca brocada de azul, 1850-1855, Museu de Birmingham	50
Figura 46 – Espanha, século XIX. Mulheres vestindo variações do manto (ou xale), a última à direita usa o xale de Manilla (manton de Manilla).....	52

Figura 47 – Espanha, século XIX. Mulheres usando xales de veludo	52
Figura 48 – México, século XIX. Mulher utilizando xale de cetim	52
Figura 49 – México, século XIX. Mulheres utilizando uma variação menor do xale.....	52
Figura 50 – Bolívia e Peru, século XX. Variações do xale	53
Figura 51 – Chile, século XX. Variações do xale	53
Figura 52 – Lupa conta fios.....	55
Figura 53 – Caixa e microscópio eflex mm-840	55
Figura 54 – Fio de seda queimado.....	55
Figura 55 – Padrão cetim: referência no xale; foto microscópica do verso; foto microscópica da frente.....	56
Figura 56 – Padrão sarja: referência no xale; foto microscópica do verso.....	56
Figura 57 – Padrão sarja: referência no xale; foto microscópica do verso.....	56
Figura 58 – Detalhe da lateral do xale: referência no xale; foto microscópica da costura lateral .	57
Figura 59 – Fotos microscópicas: detalhe do dio da franja e do nó de amarração.....	57
Figura 60 – Detalhe da costura lateral: referência no xale; foto microscópica	57
Figura 61 – Diagrama do ciclo de vida do bicho-da-seda	61
Figura 62 – Mariposa selvagem Bombyx mandarina.....	62
Figura 63 – casulo de Bombyx mori	62
Figura 64 – Esquema gráfico do damasco.....	69
Figura 65 – Tear de tiros.....	69
Figura 66 – Tear de tiros.....	70
Figura 67 – Tear Jacquard	70
Figura 68 – Frente e verso do xale	71
Figura 69 – Detalhe dos diferentes padrões, frente do xale.....	72
Figura 70 – Detalhe dos diferentes padrões, verso do xale	72
Figura 71 – Cetim de 5. Padrão demarcado pelo retângulo vermelho	72
Figura 72 – Detalhe do verso dos ornamentos	73
Figura 73 – Detalhe do ornamento	73
Figura 74 – Detalhe do ornamento	73
Figura 75 – Detalhe do ornamento	73
Figura 76 – Detalhe das franjas	74

Figura 77 – Ponto do macramê nó de gravata	74
Figura 78 – Detalhe dos motivos do fundo	75
Figura 79 – Detalhe da ornamentação	75
Figura 80 – Movimentação dos motivos florais do fundo.....	76
Figura 81 – Xale francês, 1843-1844	77
Figura 82 – Xale da grã-bretanha, 1845	77
Figura 83 – Xale parisiense de lã de cabra e seda, 1849	77
Figura 84 – Xale de Lyon de lã e seda, século XIX	77
Figura 85 – Figura dupla e espelhada do xale mostrando a complementação dos motivos da direita e a simetria formal.....	78
Figura 86 – Detalhe do motivo floral	79
Figura 87 – Peônia.....	79
Figura 88 – Detalhe do motivo floral colorido	79
Figura 89 – Rosa.....	79
Figura 90 – Detalhe dos fios verde claro e rosa dos ornamentos: referência no xale; foto microscópica.....	82
Figura 91 – Detalhe do fio verde dos ornamentos: referência no xale; foto microscópica	82
Figura 92 – Detalhe do fio verde escuro nos ornamentos: referência no xale; foto microscópica	82
Figura 93 – Detalhe do fio branco nos ornamentos: referência no xale; foto microscópica	83
Figura 94 – Detalhe do fio laranja nos ornamentos: referência no xale; foto microscópica	83
Figura 95 – Detalhe do fio vermelho nos ornamentos: referência no xale; foto microscópica.....	83
Figura 96 – Fatores humanos e naturais de degradação	88
Figura 97 – Detalhe das franjas grudadas ao desenrolar o xale.....	89
Figura 98 – Detalhe furo: referência no xale; fotos microscópicas	89
Figura 99 – Detalhe dos rasgos na parte inferior do xale	90
Figura 100 – Detalhe do verso dos ornamentos com fios soltando	90
Figura 101 – Detalhe da etiqueta: referência no xale; foto microscópica; detalhe da região na parte da frente	90
Figura 102 – Detalhe mancha pontual.....	91
Figura 103 – Foto microscópica de fio solto	91
Figura 104 – Detalhe de abrasão	91

Figura 105 – Detalhe de fios esgarçados	91
Figura 106 – Detalhe de rasgos e abrasões	91
Figura 107 – Detalhe de rasgo	91
Figura 108 – Detalhe de rasgo	92
Figura 109 – Detalhe de rasgos e esgarçamento	92
Figura 110 – Frente do xale	92
Figura 111 – Verso do xale	92
Figura 112 – Detalhe da descoloração na área demarcada de vermelho	93
Figura 113 – Detalhe dos rasgos e esgarçamento	94
Figura 114 – Detalhe de mancha: referência no xale; foto microscópica	94
Figura 115 – Esquema de níveis de controle (escala macro à escala micro)	97
Figura 116 – Manta de polietileno enrolada onde o xale estava acondicionado	101
Figura 117 – Xale acondicionado enrolado	101
Figura 118 – Desenho técnico da base da caixa	105
Figura 119 – Desenho técnico da base da caixa com dimensões	105
Figura 120 – Base e estruturas internas menores cortadas	106
Figura 121 – Encapagem da base com Vulcapel	106
Figura 122 – Secagem das quinas da base	106
Figura 123 – Estruturas internas cortadas	107
Figura 124 – Esquema de corte das estruturas internas	107
Figura 125 – Secagem da base, tampa e suas quinas	107
Figura 126 – Base pronta	108
Figura 127 – Almofada sobre a placa dentro da caixa	108
Figura 128 – Detalhe da almofada: costura à máquina e à mão; ponto para evitar a movimentação	109
Figura 129 – Esquema dos pontos na almofada	109
Figura 130 – Chegada da caixa fechada e embalada no MHAB	109
Figura 131 – Caixa aberta	110
Figura 132 – Detalhe das quinas: da parte superior e da parte inferior	110
Figura 133 – Processo de embalagem do xale	111
Figura 134 – Xale acondicionado	111

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

MHAB -	Museu Histórico Abílio Barreto
UFMG -	Universidade Federal de Minas Gerais
MHBH -	Museu Histórico de Belo Horizonte
SPHAN -	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
AAMHAB -	Associação dos Amigos do Museu Histórico Abílio Barreto
MUMO -	Museu da Moda de Belo Horizonte
T.F.P.I.A -	Textile Fiber Products Identification Act
FALE/UFMG -	Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais
UR -	Umidade Relativa
AIC -	American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	MUSEU HISTÓRICO ABÍLIO BARRETO	18
2.1	A instituição.....	18
2.2	A reserva técnica	20
2.3	O xale e sua documentação	22
3	OBJETOS TÊXTEIS	25
3.1	Tecnologia têxtil: os tecidos	29
3.2	História do xale.....	34
4	DIAGNÓSTICO DE CONSERVAÇÃO	54
4.1	Identificação	54
4.1.1	Exames realizados e equipamentos utilizados.....	54
4.1.2	Ficha de identificação.....	58
4.2	Materiais e técnicas	60
4.2.1	A seda	60
4.2.2	Técnica têxtil do xale.....	69
4.3	Iconografia	75
4.3.1	Forma.....	75
4.3.2	Significados das formas e cores	79
4.3	Estado de conservação	85
4.3.1	Agentes de deterioração.....	85
4.3.2	Estado da peça	88

4.3.3	Análise dos danos	93
5	CONSERVAÇÃO PREVENTIVA	96
5.1	A conservação têxtil	97
5.2	Acondicionamento de acervo têxtil	98
5.3	Acondicionamento do xale	100
5.3.1	Materiais empregados	102
5.3.2	Confecção da caixa	105
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
	REFERÊNCIAS	115
	APÊNDICE A – Instruções para desembalagem do xale	120
	ANEXO A – Fichas de catalogação feitas por Abílio Barreto	121
	ANEXO B – Fichas de recolhimento feitas por Abílio Barreto	124
	ANEXO C – Ficha de identificação do objeto do MHAB	126

1 INTRODUÇÃO

Desde os primórdios do desenvolvimento da civilização os têxteis acompanham os homens como objetos essenciais à vida. “A função da roupa não é só proteger contra as intempéries: o que vestimos é uma projeção de nossas personalidades (e carteiras), simpatias e antipatias, conhecimento, valores e aspirações”².

Através do tempo a criação e a função destas peças sofreram mudanças juntamente com seus portadores. Sejam para proteção do corpo, para salientar a desigualdade social, para padronizar uma sociedade, para revelar os gostos de um período ou para nos servir como objeto documental de diversas esferas de nossa história como seres humanos.

O estudo do objeto têxtil proporciona a interdisciplinaridade da conservação e restauração com grandes áreas como, por exemplo, as ciências humanas, as ciências sociais aplicadas e as artes³. As peças de indumentária utilizadas todos os dias ou em diferentes ocasiões e sua simbologia são capazes de nos transmitir o conhecimento de costumes, ideologias e pensamentos advindos dos tempos mais remotos de nossa história.

Segundo Andrade (2016), vista como artefato de menor valor histórico e estético devido a proximidade do relacionamento com seu portador, a “indumentária vem sendo colecionada nos museus brasileiros randomicamente, com pouco suporte de políticas públicas e institucionais claras que sinalizem a importância deste tipo de artefato na constituição do patrimônio cultural nacional público.”⁴

O objeto escolhido como centro de estudo deste trabalho é um xale de seda datado do século XIX pertencente ao acervo têxtil do Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB). O xale foi adquirido no ano de 1943 e é o primeiro item têxtil de cunho civil sem relação com personagens célebres da

² STEVENSON, 2012, p. 7, tradução de Maria Luiza X. de A. Borges.

³ Destaco as seguintes áreas do conhecimento: antropologia, arqueologia, história, museologia, design, história da arte, moda.

⁴ ANDRADE, 2016, p. 13.

história de Belo Horizonte⁵. Trata-se de uma das peças mais antigas do acervo do MHAB com alto valor histórico pela sua procedência relacionada ao Curral del Rey.

Esta peça, enquanto item de vestuário, foi propriedade de Hermelinda Hermeto de Jesus Leite nascida no Curral del Rei em 1814 e falecida na cidade de Belo Horizonte em 1917. Em razão de problemas de conservação, principalmente pelo acondicionamento, manuseio e exposições inadequadas, o objeto apresenta estado de deterioração avançado mesmo armazenado dentro de um ambiente museal como o do MHAB⁶.

Esta pesquisa almeja realizar o levantamento da peça (histórico, técnicas e materiais, estado de conservação) assim como seu acondicionamento adequado dentro da instituição. Dessa maneira pretende-se garantir a preservação do objeto e de sua memória através do resgate histórico, sua documentação e a conservação de sua materialidade.

Este trabalho reúne cinco capítulos: no capítulo dois é feita uma introdução sobre o MHAB e a contextualização do xale dentro do seu acervo; em seguida, o capítulo três trata da teoria dos objetos têxteis (e sua tecnologia) e da história do xale como peça de vestimenta; o capítulo quatro abrange o diagnóstico de conservação, nele é feita a identificação da peça através de exames e o estudo detalhado dos seus materiais constituintes, da sua técnica de manufatura, sua iconografia e seu estado de conservação; o capítulo cinco trata dos aspectos da conservação preventiva e do acondicionamento específico deste xale, explicando as escolhas feitas e o processo de produção deste sistema; por fim, no capítulo seis estão as considerações finais sobre este trabalho, é feita uma reflexão sobre a preservação dos têxteis e a conservação deste xale, além das dúvidas e hipóteses que surgiram no meio da execução desta monografia e que abrem caminhos para a continuação desta pesquisa.

Ainda, como motivo de maior grandeza, este trabalho visa fomentar e acrescentar o estudo desta tipologia de bem cultural a qual é ainda pouco explorada e por vezes invisível não somente nas coleções do território nacional mas também nos próprios campos de estudo da conservação e restauração. Apesar do curso de graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais

⁵ ALMEIDA, 2018.

⁶ Faço menção aqui às considerações finais do trabalho de Almeida (2018, p. 83) que diz “Devemos ressaltar que o acervo no MHAB possui condições de guarda muito mais apropriadas do que aquelas comumente encontradas nas instituições, com organização dos objetos e utilização de materiais adequados. Igualmente destacamos o cuidado e a preocupação dos funcionários para a preservação do acervo e para buscar melhorias.”.

Móveis (CRBCM) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) não apresentar ainda o percurso específico de “Conservação e Restauração de Têxteis”, são oferecidas três disciplinas optativas⁷ e a partir destas os alunos tem a oportunidade de gerar estudos deste tipo de material.

⁷ As disciplinas são: História das Fibras e dos Tecidos I e II e Introdução a Conservação Têxtil, todas ministradas pela Prof^a. Soraya Coppola.

2 MUSEU HISTÓRICO ABÍLIO BARRETO⁸

2.1 A instituição

O Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB) está localizado na região sul da cidade de Belo Horizonte no Bairro Cidade Jardim, na Avenida Prudente de Moraes nº 202. Atualmente a instituição é composta de um prédio sede e o casarão da época do Curral del Rei (FIGURAS 1 e 2). O museu conta com um grande jardim na propriedade e nele são expostos acervos que pertencem à exposição permanente, como por exemplo, o bonde elétrico e a locomotiva a vapor que integram a coleção “Transportes”.

O MHAB, antigamente denominado Museu Histórico de Belo Horizonte (MHBH)⁹, foi inaugurado em 1943 por Decreto Lei. O fundador e diretor foi o mineiro Abílio Barreto, jornalista, historiador e escritor, ocupando o cargo por três anos de 1943 até 1946.

Anteriormente, o casarão era a sede do museu e para isso foi restaurado e adaptado entre os anos de 1940 e 1943 com projeto elaborado pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). “No final de 1998, o casarão histórico da Fazenda do Leitão recebeu uma edificação destinada a abrigar sua nova sede, voltada para a avenida Prudente de Morais.”¹⁰

Projetado pelos arquitetos Álvaro Hardy e Marisa Machado Coelho e inaugurado em dezembro de 1998, o edifício-sede conjuga aço e vidro numa linguagem ousada e, ao mesmo tempo, sóbria e imponente. Sua construção, viabilizada com recursos captados pela Associação dos Amigos do MHAB (AAMHAB), representa um marco arquitetônico na cidade, por ser o primeiro local originalmente concebido e edificado para abrigar um museu em Belo Horizonte, dispondo de espaços planejados para possibilitar condições ideais ao desempenho de suas funções.¹¹

⁸ Este trabalho não irá se aprofundar na história assim como nas questões organizacionais do MHAB. Para informações mais detalhadas consultar o trabalho de ALMEIDA, 2018.

⁹ Segundo Paulo Rossi (2003, v. 2), em 1967, o nome do museu foi alterado para Museu Histórico Abílio Barreto em homenagem ao seu fundador e primeiro diretor (1943-1946), que faleceu em 1959. (*apud* BERNARDO, 2018, p. 22)

¹⁰ Museu Histórico Abílio Barreto. Disponível em: <<http://belohorizonte.mg.gov.br/atrativos/museus/museu-historico-abilio-barreto>>. Acesso em: 30 de abril de 2019.

¹¹ Museu Histórico Abílio Barreto. Disponível em: <<http://belohorizonte.mg.gov.br/atrativos/museus/museu-historico-abilio-barreto>>. Acesso em: 30 de abril de 2019.

De acordo com Almeida (2018)¹², o MHAB conta com 78.370 itens divididos em: acervo tridimensional, textual, fotográfico, iconográfico, livros, catálogos, trabalhos acadêmicos, periódicos, folhetos e recortes de periódicos¹³. Os objetos que adentram a categoria dos têxteis foram adquiridos desde o ano de abertura em 1943¹⁴, foram contabilizados 136 itens, entre eles 93 inventariados, divididos em cinco coleções¹⁵ e 43 não inventariados¹⁶ (Almeida, 2018). Segundo Natércia, conservadora e restauradora do museu, muitos itens foram catalogados como conjuntos e, portanto, seu caráter histórico (objetos pessoais, militar, etc) teve preponderância sobre sua característica de material. Este aspecto organizacional, entretanto, tem apresentado mudanças a partir de doações do ano de 2015.

Figura 1 – Prédio sede MHAB



Figura 2 – Casarão MHAB



Fonte: Google Maps. Museu Histórico Abílio Barreto. Fonte: Google Maps Museu Histórico Abílio Barreto. Disponível em: <<https://bit.ly/2XwauJp>>. Acesso em: 22 de jun. de 2019.

¹² Os dados foram retirados do plano museológico do MHAB de 2016.

¹³ Acervo tridimensional (2.135 itens), textual (30.048 itens), fotográfico (22.508 itens), iconográfico (1.759 itens), livros (2.586), catálogos (270), trabalhos acadêmicos (78), periódicos (988), folhetos (1.307) e recortes de periódicos (16.100).

¹⁴ Em seu trabalho, Almeida (2018), no tópico 3.3 “A inserção dos têxteis no Museu”, detalha as fases e detalhes de aquisição dos objetos têxteis.

¹⁵ Objetos pessoais (41 itens), Comunicação (32 itens), Insígnia (13 itens), Objetos cerimoniais (5 itens) e Interiores (2 itens). (*Ibidem*, p. 28)

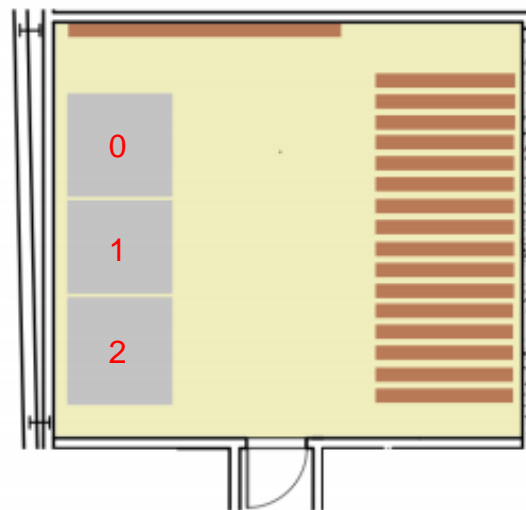
¹⁶ “[...]quinze flâmulas, quatorze colchas, dez almofadas, um tapete, duas bandeiras e uma indumentária.”. (*Id. Ibid.*)

2.2 A reserva técnica

A reserva técnica pictórica apresenta dimensão de 6,32 m por 6,87 m, com altura de 3,26 m, a porta é do tipo corta-fogo com 2,05 m de altura e 0,79 m de largura posicionada no centro da parede leste. O mobiliário é composto por vinte traineis, que sustentam telas e molduras, e um sistema de três mapotecas, que armazena mapas, gravuras, desenhos, alguns materiais de acondicionamento e os têxteis (FIGURA 3). Sua presença no museu constitui um espaço de extrema importância para a salvaguarda de bens culturais, devendo proporcionar o melhor ambiente possível para estes bens de maneira que sua vida seja prolongada.

Como qualquer espaço dedicado a têxteis, a área de reserva técnica deve ter um ambiente razoavelmente controlado. As mudanças na umidade relativa (UR) devem ser sazonais, mais do que diárias, e a UR deve permanecer acima dos 30% (para evitar o rompimento das fibras) e abaixo dos 60% (para evitar o desenvolvimento de mofo). Se possível, o sistema de gerenciamento do clima deve ser controlado por umidostato - instrumento que aceita regular o aquecimento e resfriamento do ar com base na UR - ao invés do termostato, ou através de ventilação forçada ou passiva². (TRUPIN, 2006, p. 107)

Figura 3 – Planta baixa da reserva técnica pictórica



Legenda: A planta da reserva técnica indica a mapoteca em cinza, os traineis deslizantes e o gradeado na parede está em marrom.

Autoria: A&M Arquitetura, Urbanismo, Interiores e Consultoria LDТА.

Fonte: Museu histórico Abílio Barreto/Fundação Municipal de Cultura (*apud* ALMEIDA, 2018).

Durante o tempo da pesquisa – de março à junho – o sistema de climatização da reserva técnica estava sem funcionar assim como no trabalho de Almeida (2018) no primeiro semestre de 2018. De acordo com a museóloga do MHAB, Ana Portugal, o sistema encontra-se dessa maneira há mais ou menos 5 anos e não há previsão de retorno. Neste trabalho não foi realizado acompanhamento das condições climáticas da reserva técnica, porém, conforme mostrado nas medições apresentadas por Almeida (2018), a sala sofre devido a falta de um sistema de climatização e ventilação apropriado, ocorrendo flutuações tanto de temperatura como de umidade, fatores ambientais danosos a todas as tipologias abrigadas nesta reserva. Em relação ao seu armazenamento, o xale se encontra dentro da gaveta 6 na mapoteca 0 juntamente com outros objetos. O acondicionamento consiste em um sistema de rolagem e o tubo utilizado como suporte é um pedaço de espuma de polietileno fina enrolada coberta por pellon (FIGURA 4).

Nos dias de visita encontramos condições de temperatura entre 25-31°C e a umidade entre 29-33%. É importante ressaltar que o diagnóstico aconteceu durante o outono e principalmente durante a tarde, em dias nos quais que a média⁷⁷ climática em Belo Horizonte foi 21,79°C de temperatura e 57% de umidade relativa. (ALMEIDA, 2018, p. 53)

Figura 4 – Mapeamento da gaveta 6 da mapoteca 0



Legenda: a) 0429/94 – Dragona, b) 0430/94 – Dragona, c) 0445/94 – Xale, d) 0427/ 94 – Casaca, e) 0449/94 – Luva, f) 0448/94 – Capa espada, g) Tira de couro não identificado, h) Duas “Colchas da Memória” (Cachoeirinha e Minascaixa).

Fonte: ALMEIDA, 2018, p. 60.

2.3 O xale e sua documentação

O acervo do MHAB contém um xale que foi incorporado à instituição no ano de sua inauguração, em 1943, e é datado do século XIX (FIGURA 5). Trata-se, possivelmente, de uma das peças mais antigas do museu e a primeira de sua tipologia de cunho civil, sem relação com personagens célebres da história de Belo Horizonte (Almeida, 2018).

O xale pertenceu a Dona Hermelinda Hermeto de Jesus Leite, nascida no Curral del Rei em 1814. Hermelinda casou-se com Honório Hermeto Corrêa da Costa aos onze anos de idade na cidade de Formiga onde residiu até a mudança da capital em 1897 à cidade de Belo Horizonte, onde faleceu aos seus 103 anos de idade no ano de 1917.

O item foi doado ao museu por Corina Negrão Hermeto, mulher do neto de Dona Hermelinda, Artur Hermeto, o qual enviou uma carta a Abílio Barreto pedindo para que o xale de sua avó fosse guardado em sua instituição. Na carta, ainda, o neto declara que o objeto tem cerca de 120 anos, o que nos leva a criar a hipótese de que o xale foi adquirido em data próxima ao casamento de Dona Hermelinda, em 1825, e hoje contém cerca de 200 anos.

A documentação dessa peça é escassa, sendo composta pela troca de cartas de Artur Hermeto e Abílio Barreto, três fichas de catalogação (ANEXO A) - uma escrita à mão por Abílio Barreto e as outras duas datilografadas - que relatam basicamente as mesmas informações¹⁷-, duas vias da ficha de recolhimento realizada por Abílio Barreto à mão e datilografada (ANEXO B) e duas fichas de identificação, uma do ano de 1994 com duas fotografias coloridas iguais onde o xale está dobrado e a mais recente anexada no fim deste trabalho (ANEXO C). Sabe-se, através da ficha de identificação (ANEXO C) que o xale foi exposto no Centro de Referência da Moda, atual Museu da Moda de Belo Horizonte (MUMO), em 2012, na exposição “A fala das roupas”, que teve duração de cerca de seis meses. Neste trabalho, foi feita a visita ao MUMO para a comprovação de que o xale realmente foi exposto ali. Conseguimos um exemplar do catálogo onde há fotos do objeto (FIGURAS 6 e 7).

¹⁷ A divergência de informações decorre devido pequenas mudanças sobre o número de identificação e a localização topográfica.

A partir da realização desta pesquisa foi possível constatar alguns equívocos presentes nas fichas de identificação do xale, estes não poderiam ser percebidos e serem refutados sem o estudo aprofundado da peça. As fichas trazem informações confusas acerca da datação e da técnica de confecção (ver ANEXO C). No espaço destinado ao estado de conservação não há descrição e as informações divergem de quando Abílio Barreto fez o preenchimento e quando houve uma atualização em 1994, portanto, sua constatação só pode ser feita a partir da análise do objeto.

Figura 5 – Xale, frente



Fonte: autora, 2019

Figura 6 – Catálogo da exposição "A fala das roupas"



Fonte: autora, 2019.

Figura 7 – Imagens do catálogo "A fala das roupas"



Fonte: autora, 2019.

Durante a realização deste trabalho tentou-se obter a certidão de casamento de Dona Hermelinda e Honório Hermeto Corrêa da Costa através do contato com o Cartório de Registro Civil e a Paróquia São Vicente Ferrer, ambos de Formiga. O cartório ainda não tinha sido criado e a Paróquia só continha os registros datados a partir de 1837. Ao questionar sobre os de datação anterior foi informado que a paróquia de Formiga anteriormente a 1837 pertencia à Arquidiocese de Itapecerica, o que abre a possibilidade de estudo posterior para que se possa encontrar esse registro e ampliar o conteúdo histórico deste xale.

3 OBJETOS TÊXTEIS

O termo têxtil é utilizado para abranger uma grande gama de objetos desde tapeçarias, estofados, vestuário e seus acessórios, cortinas, bordados, tapetes, vestes religiosas, bandeiras etc¹⁸, eles podem ser confeccionados em sua totalidade por fibras têxteis ou comporem uma parte de objetos de outros materiais. Wingate (1964, p. 28), define as fibras têxteis de acordo com a Lei de Identificação de Produtos de Fibra Têxtil (T.F.P.I.A – Textile Fiber Products Identification Act):

O T.F.P.I.A. define uma “fibra” ou “fibra têxtil” como “uma unidade de matéria que é capaz de ser fiada em fio ou transformada em tecido por colagem ou por entrelaçamento numa variedade de métodos incluindo tecelagem, tricotagem, entrançamento, feltragem, torção ou teia, e que é o elemento estrutural básico dos produtos têxteis.

É, ainda, definido no dicionário *Chambers 20th Century Dictionary*¹⁹ como um “tecido tecido”²⁰ (particípio do verbo tecer) e o verbo tecer como “fazer cruzando fibras, fios, tiras, etc. acima e abaixo um do outro: entrelaçar, como num tear para formar um tecido”. Landi (1992, p. 11) ainda faz distinção do termo quando utilizado para as “artes decorativas em geral”, onde inclui têxteis feitos por entrelaçamento de fios por outros meios, tais quais tricô, crochê e rendas feitas por bobina ou agulha.

(a) tecidos planos, decorados, tingidos e estampados, (b) têxteis com decoração de superfície, (c) (i) tapeçarias (europeias), (ii) “carpetes e tapetes”²¹ e (iii) bordado em canvas, (d) whitework e renda, (e) têxteis das categorias (a), (b), (c) e (d) usados como partes de um objeto composto incluindo, como uma subseção principal, estofamento e móveis estofados, (f) traje, (g) vestimentas eclesiásticas e mobiliário para igrejas, (h) miscelânea/diversos, (i) têxteis arqueológicos.²²

Os objetos têxteis, podem ainda, segundo Landi (1992), serem classificados em nove grandes categorias, as categorias (a) tecidos planos, decorados, tingidos e estampados, (b) têxteis com decoração de superfície, (c) (i) tapeçarias, (ii) carpetes e tapetes e (iii) bordado em canvas e (d)

¹⁸ FINCH; PUTNAM, 1985, p. 11, tradução nossa.

¹⁹ LANDI, 1992, p. 11.

²⁰ Do original “woven fabric”.

²¹ Do original “carpets and rugs”.

²² LANDI, 1992, tradução nossa.

whitework e renda são baseadas em técnicas de fabricação, enquanto as categorias (e) têxteis das categorias (a), (b), (c) e (d) usados como partes de um objeto composto incluindo, como uma subseção principal, estofamento e móveis estofados, (f) traje e (g) vestimentas eclesiásticas e mobiliário para igrejas consistem em objetos tridimensionais e compostos total ou parcialmente dos quatro primeiros. A categoria (h) é chamada de 'miscelânea', que é auto-explicativa e na categoria (i) os têxteis arqueológicos são tratados como um grupo separado.

As categorias são explicadas por Landi (1992)²³. Abaixo foi compilado em um trecho retirado do texto original (LANDI, 1992) uma breve definição de cada uma das categorias para que se possa ter maior entendimento sobre elas:

- (a) tecidos planos, decorados, tingidos e estampados: inclui todos os tipos de tecidos e métodos de tingimento de todas as grandes civilizações dos últimos 1500 anos ou mais, e pode ser definido como amostras e objetos cuja decoração (se houver) é parte integrante da trama ou do fio. São planos e feitos de uma camada de tecido e podem ser, entre outras coisas, um objeto completo, um fragmento de algo muito maior ou uma amostra de tecido.
- (b) têxteis com decoração de superfície: todos os têxteis cuja decoração não é parte integrante da trama ou do fio, mas é adicionado e fixado à superfície por meio de costura ou, no caso da tinta, um aglutinante como cola, goma arábica ou óleo.
- (c) (i) tapeçarias (europeias), (ii) “carpetes” e tapetes e (iii) bordado em canvas: (i) tapeçarias - um tecido tecido à mão, de face de trama, que é mais freqüentemente pictórico, mas que pode ser padronizado de uma maneira mais formal, as tapeçarias modernas geralmente combinam técnicas de amarração e estacas com tecelagem de tapeçaria plana, e desenhos muito simples podem ser de dupla face, outros são muito tridimensionais e esculpidos em efeito. A principal preocupação neste texto é com tapeçaria usada pendurada em parede e itens de mobiliário menores. (ii) “carpetes” e tapetes - são revestimentos decorativos de piso ou mesa, ou às vezes tapeçarias de parede, a diferença essencial entre os dois é de tamanho, um tapete geralmente é maior do que um tapete, mas não há grande diferença entre os dois. (iii) bordado em canvas – é uma forma de bordado trabalhada em um substrato uniforme de linho, ou às vezes de algodão, os diferentes pontos são mantidos uniformes em tamanho, contando-se fios de urdidura e trama, produzindo-se trabalho grosseiro ou fino de acordo com o número de fios, por exemplo. Tradicionalmente, toda a superfície do tecido de base era coberta, produzindo um tecido compacto e resistente, usado freqüentemente para o mobiliário doméstico.
- (d) whitework e renda: whitework pode ser definido como aqueles itens em algodão e linho tecidos inteiramente de fios brancos. O pano pode ser liso e ser feito em itens domésticos, roupas ou acessórios, quando decorada com bordados, trabalhos de linha ou corte, somente fios brancos são usados. A renda é um tecido a céu aberto, leve e arejado, originalmente feito de duas maneiras, à agulha ou à bobina.
- (e) têxteis das categorias (a), (b), (c) e (d) usados como partes de um objeto composto incluindo, como uma subseção principal, estofamento e móveis estofados: todos os têxteis previamente definidos podem ser encontrados em conjunto com outros tecidos e materiais como madeira, metal, osso, marfim, etc., para formar ou decorar outro tipo de objeto. O apego à estrutura geralmente terá sido obtido com cola ou com tachas e pregos. Esses dois métodos criam subdivisões naturais dentro da categoria para consideração posterior: 1.

²³ Para mais informações, ler o tópico *Examination* do capítulo *Examination, options and choice* de Landi, 1992.

têxteis colados a outra superfície; 2. têxteis pregados a outra superfície ou estrutura; 3. estofos e móveis estofados.

(f) traje: a palavra traje pode ser usada para cobrir pelo menos três classes de roupas, cada uma cumprindo um propósito social diferente: 1. roupa/veste (texto original: dress) são as roupas usadas por homens e mulheres de todas as classes sociais e grupos durante o dia-a-dia; 2. uniformes são as roupas usadas pelas forças armadas ou outras para fins ritualísticos ou oficiais, principalmente para facilitar a identificação; 3. traje teatral é o vestuário usado para apresentações teatrais ou ocasiões de gala.

(g) vestimentas eclesiásticas e mobiliário para igrejas: vestes usadas pelo sacerdote oficiante durante o curso dos cultos da igreja. Existem três grupos principais de vestimenta, cada um com uma forma diferente, mas apresentando problemas semelhantes de estrutura e limpeza: 1. os copes são mantos semicirculares decorados com orfres e capuz, mantidos juntos no peito com uma morse; 2. as casulas variam em estilo de acordo com a data e moda, mas essencialmente elas têm uma frente e costas unidas apenas nos ombros e são sem mangas; 3. as dalmáticas são geralmente de forma mais quadrada do que a casula e têm mangas, embora a costura axilar não seja normalmente unida. O mobiliário da igreja é composto por panos de altar, frontais e palhetas para caixões são os principais objetos deste grupo.

(h) miscelânea/diversos: ao lidar com itens não classificáveis, é essencial identificar grupo de fibra relacionado mais próximo e outros materiais presentes, e usar o bom senso e inventividade no manuseio. Exemplos dos tipos de objetos representados são acessórios de fantasia e tricô.

(i) têxteis arqueológicos: esses objetos são definidos como aqueles que devem sua existência continuada a serem enterrados, muitas vezes em sepulturas, como parte de um rito cerimonial de morte e em fossas e montículos ao redor do mundo.²⁴

Os têxteis podem ser agrupados em distintas classificações quanto as suas formas, fabricação, procedência, materiais e função. Pensemos agora no termo tecido, o qual é amplamente utilizado por diversas vezes para se referir aos têxteis, o que acaba por nos confundir na compreensão de algumas ideias. O termo tecido, através da dissertação de Coppola (2006, p. 120) onde a autora realiza esse contraponto entre as palavras (têxtil e tecido), “faz referência ao setor bem definido dos têxteis, ou seja, todos aqueles produtos que segundo suas características mercadológicas e de uso são destinados ao vestuário e decoração.”

Os tecidos podem ser chamados também de indumentárias, porém quando fazemos utilização deste vocábulo estamos classificando-os, pois ao caracterizar-los dessa maneira nos referimos a sua carga histórica em períodos passados, ou seja, as indumentárias são as vestimentas associadas a contextos históricos como antiguidade.

A história da civilização é também a história dos têxteis. Não se tem conhecimento preciso de quando os homens iniciaram a tecer, mas existem registros em cavernas de 5.000 a.C de figuras de

²⁴ LANDI, 1992, tradução nossa.

teares primitivos, assim como escritores gregos e romanos descreveram sobre tapeçarias babilônicas com ricos ornamentos, bordados e entrelaçamento com ouro, feitoria que necessitava de muita habilidade técnica²⁵.

Os objetos têxteis, majoritariamente, foram e são confeccionados para o nosso cotidiano, ou seja, estão em constante uso, manuseio e em condições desfavoráveis à sua conservação; alguns processos adotados nas etapas de confecção e beneficiamento/acabamento²⁶ são extremamente danosos aos têxteis. Esta característica faz com que estes nasçam já em situação de deterioração e que muitos objetos antigos tenham se perdido ao longo do tempo. Um exemplo interessante é descrito por Finch e Putnam (1985) que dizem que os têxteis que conseguiram sobreviver foram sobretudo encontrados em tumbas, e que as localizadas no Egito contém condições especialmente favoráveis à longevidade destes objetos, por serem frescas, escuras, com temperatura e umidade estáveis, além do ar não poluído.

O vestuário²⁷ constituiu e constitui até hoje uma parte importante no desenvolvimento das sociedades. As peças de vestimenta possuem significados que vão além de seus motivos ornamentais, elas são responsáveis pela criação de costumes, normas sociais e gostos dos grupos sociais.

As indumentárias já foram responsáveis pela restrição de movimento do corpo feminino com seus corpetes apertados, crisálidas entre outros, o que pode ser relacionado com a limitação destas na vida social de antigamente. Representaram, de maneira mais concisa pois ainda o exercem, a distinção de classes sociais, onde pessoas de classes menos abastadas na tentativa de demonstrar ascensão e inclusão aos grupos em que não pertenciam monetariamente, faziam uso de itens de vestuário adotados por estes.²⁸

Antes da democratização da moda, as vestimentas eram itens de alto custo fazendo com que as pessoas possuíssem uma quantidade menor de peças e a utilizassem pelo maior tempo possível até que o desgaste fosse tanto que não haveria outra opção além do descarte. Vestes de pouco uso,

²⁵ FINCH; PUTNAM, 1985.

²⁶ O beneficiamento, ou acabamento, têxtil é definido como todos os processos físicos ou químicos que visam adicionar ou mudar características do material têxtil como, por exemplo, o tingimento.

²⁷ Neste, o termo vestuário, é tido como conjunto de vestimentas/vestes/roupas utilizadas pelos grupos de pessoas.

²⁸ CRANE, 2006.

dedicadas a ocasiões especiais, como por exemplo, eventos de gala, poderiam sobreviver por toda a vida de seu dono e além desta.

Os itens de indumentária sobreviventes, então, são testamentos de nosso passado, de nossos ancestrais, das tecnologias, dos pensamentos e da forma como o *status* representado por estas eram capazes de dar vida aos costumes das diferentes épocas. É nosso dever, como profissionais que prezam a preservação da memória, a conservação desses itens de diferentes valores (estéticos, históricos, antropológicos). Dessa maneira, ao pensarmos na importância dos objetos têxteis para com nós, extraio um trecho de Castilho (2006, p. 125), onde realiza uma instigante conexão entre a palavra texto e os têxteis:

A etimologia da palavra texto já nos apresenta uma interessante relação, o termo em latim *textus*, deriva justamente do tecer, fazer tecido, entrelaçar ou entrançar. Em termos semióticos podemos considerar o tecido como um texto que responde a diferentes categorias de leituras: a visual, a tátil e a estética. O texto têxtil possui uma organização textual específica que produz sentido em situação de uso, ou seja, no interagir com o corpo que, por sua vez, é o seu possível meio de ser e estar no mundo, ganhar significações e ser visto.

3.1 Tecnologia têxtil: os tecidos

A tecnologia têxtil é o estudo das técnicas, processos e os meios na produção dos objetos têxteis. É através dela que passamos a conhecer o item a estudar. Neste tópico será abordado o entrelaçamento da trama e da urdidura e os componentes fundamentais dos tecidos.

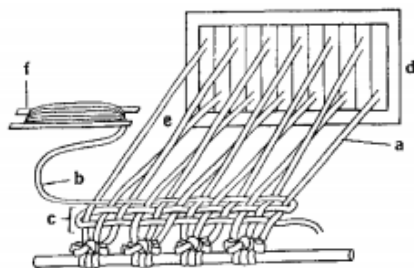
A tecnologia têxtil é determinada através da identificação dos tecidos, por meio de três componentes: a matéria prima, o entrelaçamento da trama e da urdidura e a manipulação destes tecidos. A matéria prima deve ser apreciada pela qualidade. Assim, deve determinar o tipo de fibra (natural ou artificial) e, ainda, seu estado, ou seja, se a fibra é crua, tinta, torcida, ou se apresenta de modo diverso. A qualidade e a resistência de um tecido são determinadas pela combinação, na trama e urdidura, de fios com torções iguais ou diferentes. Desta forma, a torção do fio influencia diretamente na qualidade do produto final. [...] A manipulação diz respeito ao tratamento, superficial ou não, ao qual podem estar sujeitos os materiais têxteis, tais como, pintura, gofragem, impressão, bordados, etc... (COPPOLA, 2006, p. 120)

Em relação à tecnologia, os tecidos somente podem ser considerados tecidos quando há o encontro de pelo menos dois fios, um disposto na vertical e outro na horizontal, a trama e a urdidura,

formando entre si um ângulo de 90° graus. Os diferentes tipos de tecidos são determinados através do entrelaçamento de seus fios, ou seja, o cruzamento destes.²⁹

Além da trama e da urdidura, existe outro conjunto de fios chamado de ourelas. As ourelas ficam nas extremidades da urdidura e seu papel é reforçar as extremidades do tecido a fim de que se tenha uma largura uniforme (FIGURA 9). Os fios dispostos na vertical são chamados de urdidura ou urdume, eles são colocados no tear no sentido longitudinal, de maneira tensionada, o que lhes confere maior resistência em relação aos fios da trama, e paralelamente uns aos outros. Os fios dispostos na horizontal são chamados de trama, e são eles que perpassam o caminho transversalmente no tear entrelaçando-se com a urdidura, de uma ourela a outra; os fios da urdidura determinam o comprimento do tecido, enquanto a trama sua largura (FIGURA 8).

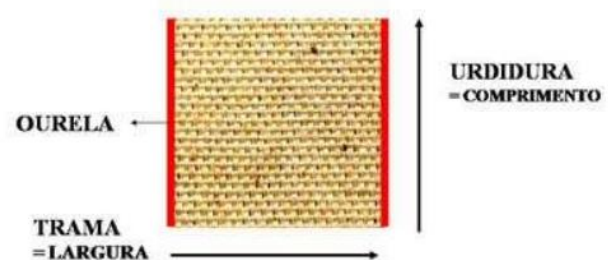
Figura 8 – Esquema tear de liços



Legenda: a – urdidura, b – trama, c – tecido, d – peste, e – cala, f – navete com a trama.

Fonte: Áquila Klippel, Tecelagem Manual

Figura 9 – Estruturas básicas de um tecido



Fonte: COPPOLA, 2013, p. 248.

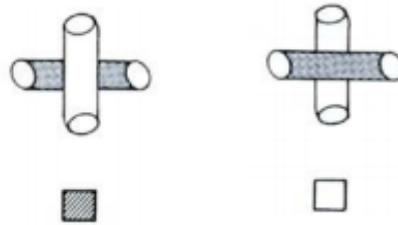
A trama e a urdidura podem formar diferentes padrões de entrelaçamento, estes são chamados de ligamentos ou armações. As armações, como apontado por Coppola (2006), são representadas graficamente através de quadradinhos cheios para quando a trama passa por baixo da urdidura, e vazios, para quando passa por cima (FIGURA 10). Os tecidos, quando classificados de acordo com a técnica, podem ser simples, compostos e lavrados:

Os tecidos simples são formados pelo entrelaçamento de fios da trama e da urdidura, determinando armações que podem ser em tafetá (tela), em sarja e em cetim (raso), e diversos derivados destas três armações. Os tecidos compostos são caracterizados por sobreposição de várias séries de elementos sobre uma base de armação. Estes são,

²⁹ COPPOLA, 2006.

basicamente, os diversos tipos de tecidos dupla face, os tecidos múltiplos e os tecidos especiais, como o brocado, brocatel e o veludo. Os tecidos lavrados são aqueles cuja superfície apresenta decoração com motivos ornamentais obtidos através do entrelaçamento de especiais encontros dos fios de urdidura e trama. Quando a relação supera os 24 fios em evolução diversa, o tear com liços não é mais suficiente, sendo necessário o uso de montagens adequadas e de máquinas Jacquard, Vincenzi ou similar que permitam o levantamento simultâneo de um elevado número de fios em evoluções diferentes. (COPPOLA, 2006, p. 121-122)

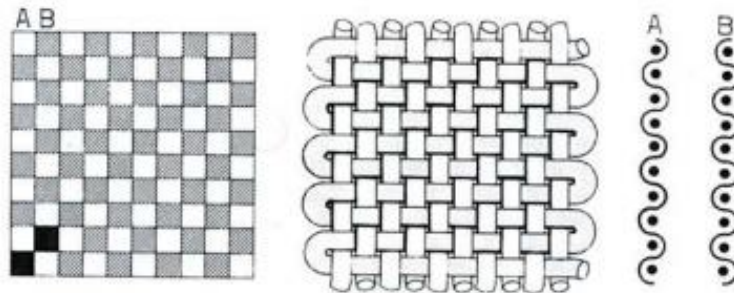
Figura 10 – Representação gráfica: ponto tomado e ponto deixado/ quadradinho cheio e quadradinho vazio



Fonte: ZOLT, s/data, p. 153 (*apud* COPPOLA, 2006)

Existem três tipos básicos de armações: a tela (ou tafetá), a sarja e o cetim (ou raso), delas derivam inúmeras variações. A tela, ou tafetá, é o tipo mais simples de armação entre a trama e a urdidura, sendo feita através da alternância de levantamento dos fios, ou seja, a trama passa por baixo de um fio da urdidura e em seguida passa por cima, e assim por diante (FIGURA 11). A armadura de tela possibilita o maior entrelaçamento entre os fios da urdidura e os fios da trama, o que provoca maior ondulação dos fios e menor densidade dos elementos (FUZIWARA, 2014). O termo tela é geralmente utilizado para tecidos de algodão, enquanto o tafetá para de seda, porém, podem ser usados para além dessas fibras.

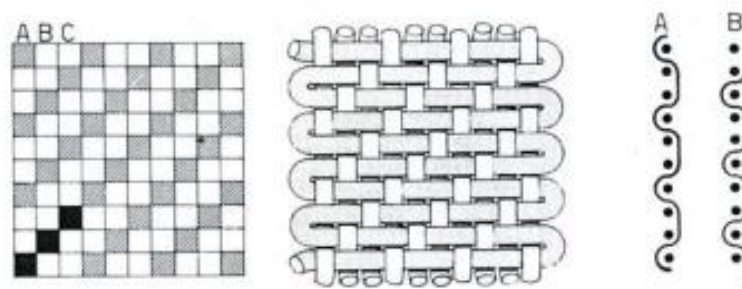
Figura 11 – Esquema gráfico da tela



Fonte: ZOLT, s/data, p. 145 (*apud* COPPOLA, 2006).

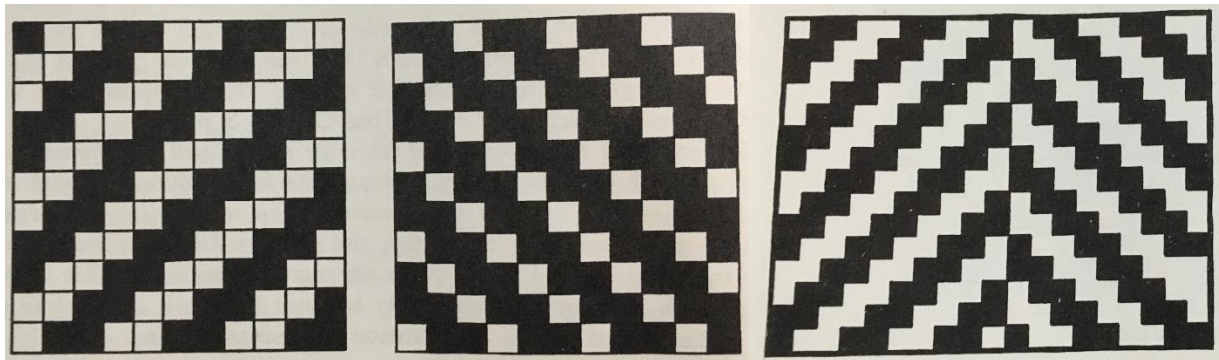
A sarja é caracterizada pela formação de linhas diagonais, podendo estas ser tanto para a esquerda como para a direita, ou ambas (FIGURA 13); se as diagonais são voltadas ao lado direito, é chamada de sarja direita/destra, se ao lado esquerdo, sarja esquerda/canhota e, quando possui ambas é denominada espinha de peixe³⁰. A sarja de três, a mais simples, de menor repetição, é constituída de três fios de urdume e três de trama (FIGURA 12).

Figura 12 – Esquema gráfico da sarja



Fonte: ZOLT, s/data, p. 146 (*apud* COPPOLA, 2006)

Figura 13 – Esquema gráfico do direcionamento da sarja. Da esquerda para direita: sarja direita, sarja esquerda, sarja espinha de peixe



Fonte: Adaptado de WINGATE, 1964, p. 90 e 92.

A sarja pode ser classificada, ainda, como simétrica ou assimétrica. A simétrica é quando os fios da trama passam sobre a mesma quantidade de fios da urdidura que passam sob, como mostrado no primeiro desenho da Figura 13, já a assimétrica ocorre quando os fios da trama passam por cima

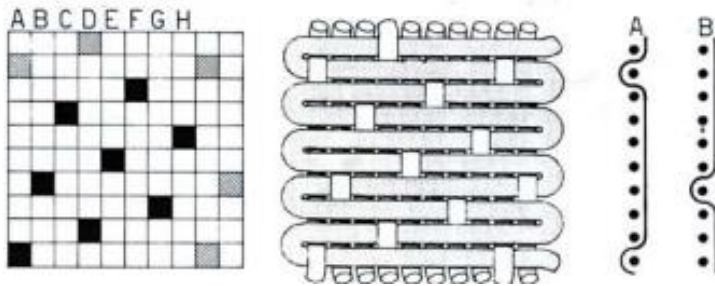
³⁰ WINGATE (1964, p. 91), os termos originais são: “right-hand twill”, “left-hand twill” e “herringbone”.

de uma quantidade diferente de fios da urdidura que passam por baixo (FIGURA 13, segundo desenho).

Se comparada à tela, a sarja, geralmente, produz tecidos mais pesados e fortes, a partir dela há maiores possibilidades de produção de desenhos mais sofisticados e devido a sua maior dificuldade de execução em contraste à outra, os tecidos de sarja podem ser mais caros. Um fator de desvantagem é que a sarja não aparentam a sujeira rapidamente como a tela, porém, uma vez suja, ela é difícil de limpar. (WINGATE, 1964)

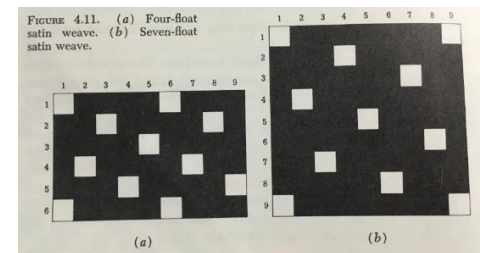
O cetim, ou raso, “é o entrelaçamento cujos ligamentos estão repartidos de maneira a dissimularem-se entre as laçadas adjacentes, a fim de constituir uma superfície unida de laças”³¹ (FIGURA 14). É definido através da contagem de fios da urdidura necessários até a próxima repetição do padrão, por exemplo, cetim de 5 e cetim de 8 esquematizados na Figura 15, e “pelo ritmo de sucessão dos ligamentos de uma passagem à outra sobre a face do tecido”³². Landi (1992, p. 12) escreve sobre o cetim: “o sistema de ligação é semelhante ao usado para uma sarja, exceto que a unidade é de pelo menos cinco e os pontos de ligação são espaçados de modo a evitar a criação de um padrão regular”.

Figura 14 – Esquema gráfico do cetim



Fonte: ZOLT, s/data, p. 147 (*apud* COPPOLA, 2006).

Figura 15 – Esquema gráfico do cetim de 5 e do cetim de 8



Fonte: WINGATE, 1940, p. 94.

A armadura de cetim produz tecidos suaves, brilhantes e de aparência luxuosa. Os cetins de menor número de fios da urdidura (cetim de 5, por exemplo), apesar de serem menos brilhantes do que os que contêm mais fios da urdidura (cetim de 8, por exemplo), são mais resistentes, pois há menos fios expostos à degradação por contato a outros objetos. Geralmente, este tipo de armação possui

³¹ COPPOLA, 2013, p. 250.

³² COPPOLA, 2013, p. 250.

uma técnica mais trabalhosa, o que aumenta seu custo em relação à tela e à sarja. (WINGATE, 1964)

3.2 História do xale

O xale é, segundo Boucher (2010), um “grande quadrado ou retângulo de lã ou outro tecido, denominado inicialmente *shawl* ou *schall*, pois a moda viera da Inglaterra, em 1790”³³, e continua:

A voga dos xales foi considerável durante todo o século XIX. Os mais belos foram a caxemiras da Índia, imitadas na França e na Inglaterra, e depois em toda a Europa. Houve também xales de seda, percal, musselina, rede etc., em geral alcunhados com nome extraídos do teatro, como o xale Esméralda ou o xale Maraña (1836). (BOUCHER, 2010, p. 475)

Apesar do auge da moda do xale (no Ocidente) ser apontado para o século XIX, esta peça de vestimenta existe desde a pré-história. Há registros, através de fragmentos de peças arqueológicas, da utilização do xale pela civilização suméria desde pelo menos o ano 2450 a.C (FIGURA 16).

Apenas quando o manto antigo foi transformado no xaile moderno do nosso mundo ocidental, não podemos afirmar definitivamente. O ano de 1770, perto do fim do reinado de Luís XV, é geralmente aceito como a data em que a moda dos xales "se instalou". A palavra "xaile" é de origem oriental, derivada da palavra persa e hindu shâl. Registros da indústria de tecelagem de xale apontam para Bokhara como a sede mais antiga deste artesanato requintado. Aqui o cabelo fino e felpudo do camelo era fiado. O fio foi tingido com corantes vegetais e depois entrelaçado em tiras de padrão xaile, cada um com cerca de oito polegadas de largura. As tiras foram então unidas de forma tão artística que as junções eram invisíveis. Os xales foram levados para fora do país por caravana. A Rússia, a cento e cinquenta quilômetros de distância, era o destino habitual. Aqui foram vendidos a preços principescos à nobreza russa. No mercado russo eles trouxeram somas equivalentes a doze mil dólares cada. Muito poucos dos melhores xales de Bikhara, no entanto, chegaram à Europa e hoje são extremamente raros. (LESTER; OERKE, 2004, p. 226, tradução nossa)

³³ BOUCHER, 2010, p. 475.

Figura 16 – Fragmento da Estela dos Abutres, proveniente de Tello, c. 2450 a.C



Fonte: BOUCHER, 2010, p. 31.

A história do xale tem início no antigo Oriente e nos países do mediterrâneo. O xale fez parte do vestuário primitivo sumeriano, apresentando modos distintos de vesti-lo e variações quanto à forma, assim como seu uso por parte dos homens e das mulheres. Boucher (2010) indica a derivação do longo xale de lã com o modelo clássico indiano.

É possível que no início do III milênio, os homens do povo tenham enrolado em torno da cintura um xale grosseiro com franjas, mais estreito que o modelo indiano, “seja deixando-lhe toda a sua largura de maneira a formar ua saia comprida seja franzindo-o em várias pregas”. Nesse caso, davam-lhe a aparência o *shendjit* dos egípcios, uma espécie de tanga curta de algodão. O *faruss* moderno dos trabalhadores do Iraque apromixa-se disso.¹³ Mais tarde (cerca de 2200 a.C), estátuas de Gudeia representam um saiote provavelmente feito a partir desse xale, que encurtado deixava ver a perna esquerda acima do joelho, mas, com as duas abas se recobrando, tinha o aspecto de um saiote fechado, sempre usado pelos homens do povo ou pelos servos. (BOUCHER, 2010, p. 32-33)

Estes xales podiam ser compostos de tosões (lã de carneiro), peleterias, tecidos lisos ou ondulados. Foi, ainda, enrolado como saiote e teve a extremidade puxada para passar sobre o ombro esquerdo (FIGURA 17): “Algumas vezes usado por homens¹⁵, parece ter constituído basicamente o vestuário das mulheres, sob a forma de um saiote curto ou drapeado, deixando o braço direito descoberto”³⁴. Quando drapeado o xale poderia ser usado como uma peça única ou como uma vestimenta completa

³⁴ BOUCHER, 2010, p. 33.

formando um semi mantelete³⁵ (FIGURAS 16 e 17). Dessa maneira, Boucher (2010) afirma ser muito plausível a contemporaneidade do xale com os vestidos inteiros, usados exclusivamente por figuras femininas (FIGURA 18).

Figura 17 – Estátua de Iltum, príncipe de Mari, alabastro gípsio, início do II milênio



Fonte: BOUCHER, 2010, p.32.

Figura 18 – "A mulher com aríbalo", proveniente de Tello, alabastro, 2200 a.C.



Fonte: BOUCHER, 2010, p. 32.

O vestuário cotidiano na Babilônia (de 2000 a 1240 a.C) e na Assíria (de 1200 a 540 a.C) foi composto, por muito tempo, de variações do vestuário primitivo sumeriano, o que implica na utilização do xale. Os assírios-babilônicos, de diferentes classes, faziam uso de um tipo de veste longa (sumeriana) que deixava os antebraços descobertos (FIGURAS 19 e 20):

Sobre esse traje comprido superpõe-se uma espécie de manto de uma peça única, fixado na parte superior e à direita do peito, depois lançada sobre o ombro esquerdo e caindo até os pés [fig. 38]. Esse manto é o xale de franjas da época sumeriana, com dimensões frequentemente significativas, que era passado sob o braço direito e lançado sobre o ombro

³⁵ Capa curta, de uso feminino, que fica por cima do vestido.

esquerdo, mas que, mais tarde, em efígies reais do século VII, é puxado para sobre o ombro direito, cobrindo quase todo o peito. O uso do grande xale drapejado era reservado ao rei [fig. 41] e aos deuses;²⁹ os altos funcionários da corte usavam o xale pregueado em faixa sobre a túnica longa ou curta, o grão-vizir distinguindo-se pelo comprimento das franjas. (BOUCHER, 2010, p. 38)

Figura 19 – Assurbanipal em seu carro de guerra, Nínive, século VII a.C. (Fig. 38 Boucher)



Fonte: BOUCHER, 2010, p. 37.

Figura 20 – Estátua do rei Assurbanipal, Nimrud, século IX a.C. (Fig. 41 Boucher)



Fonte: BOUCHER, 2010, p. 40.

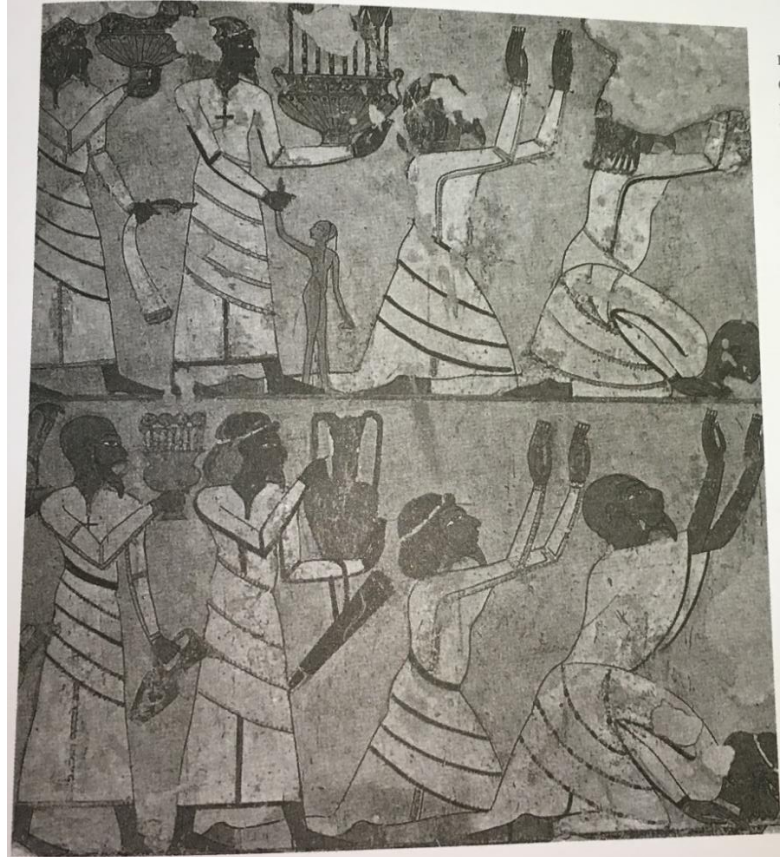
O xale sumeriano (e suas derivações) foi amplamente adotado pelos diversos povos do antigo Oriente. Boucher (2010) escreve que os trajes sírios-fenícios “compõem-se de uma túnica comprida sobre a qual são enrolados um ou diversos xales coloridos” (FIGURA 21). Na Figura 22 podemos ver “uma roupa branca com alguns galões vermelhos e azuis: um xale é enrolado na cintura em várias espessuras formando babados, sobre uma túnica de mangas comprida fundida na frente”.

Figura 21 – Cativo bárbaro, época Ramesida



Fonte: BOUCHER, 2010, p. 41.

Figura 22 – Sírios pagando tributos ao Egito



Fonte: BOUCHER, 2010, p. 43.

Nos países litorâneos (Mesopotâmia, Síria e Arábia) também há exemplares do xale de origem suméria, as mulheres da Jônia, por exemplo, usavam uma grande túnica de linho com um xale preso por uma presilha.

Durante o III milênio, o vestuário das populações litorâneas associa-se ao traje sumeriano, grande xale arcaico com franjas, enrolado ou drapejado [fig. 46]: saio, ou tanga curta, vsete curta ou comprida cobrindo o ombro esquerdo e guarnecida provavelmente em suas duas grandes laterais com uma borla semiesférica bem grossa, talvez feita de pele e supostamente de origem mitaniana. Tradicionalmente, usava-se também, afora o saio, uma echarpe elegante, espécie de pelerine enviesada no peito. (BOUCHER, 2010, p. 44)

No vestuário judaico na Idade do Bronze III (900 a 800 a.C) é encontrado uma espécie de manto colocada por cima da tanga e preso por presilha em um dos ombros, lembrando o xale sumeriano comprido (FIGURA 16). Ao final da Idade do Bronze III, a túnica adotada como vestimenta é

complementada pelo xale de lã, que é usado então como manto, dando várias voltas no corpo e preso por um cinto.³⁶

Os persas foram responsáveis pela sofisticação das túnicas primitivas, comuns aos povos montanhese, e lhes são atribuídos a disseminação do *caftan* (FIGURA 23), traje longo usado geralmente com as mangas pendentes, visto como a evolução do grande xale sumeriano.³⁷

Figura 23 — Homem vestindo caftan



Fonte: Wikcionário, 2019. Caftán. Disponível em: <<https://es.wiktionary.org/wiki/caft%C3%A1n>>. Acesso em: 10 de jun. de 2019.

Sobre o vestuário nas regiões iraniano-indianas, Boucher (2010) fala como influências externas de povos montanhosos parecem não ter afetado suas vestimentas, como por exemplo, no Império de Bactriana e Gandhara onde descreve sobre o simples traje da classe popular resumido a uma tanga curta e uma faixa de tecido em torno da cabeça. Sobre o traje da classe média, diz:

Na classe média, a roupa é feita de duas peças retangulares, metade cortadas, metade costuradas: uma tanga, o *paridhana* (hoje, *dhoti*) e um manto ou xale, o *chaddar* ou *uttariya*, carregado no torso. O manto é amplo e cobre o ombro. Nas mulheres, o traje compõe-se de uma túnica ou camisa com mangas, uma saia drapejada e um xale passado à guisa de echarpe, com uma das pontas prendendo-se às vezes na faixa da cintura. A

³⁶ BOUCHER, 2010, p. 45.

³⁷ BOUCHER, 2010, p. 51.

túnica, modelada e costurada, era usada por cima ou por baixo da saia drapejada. (BOUCHER, 2010, p. 55)

Ao tratar do vestuário egípcio e da utilização da bata, mostrada na Figura 24, que poderia ser enfiada ou enrolada, assim como de suas variações (mais finas, justas, largas etc), Boucher (2010) escreve:

Ao contrário do que poderia fazer supor um simples exame superficial, a variedade dos enrolamentos do traje feminino era grande;¹⁰ é impossível detalhá-los aqui. Uma fórmula típica de um desses arranjos sugeriria o uso de uma túnica, de um echarpe e um manto,¹¹ o que não é impossível. Entretanto, como no caso do *haik* real, podemos obter o mesmo efeito por um enrolamento invertido cobrindo as pernas, de maneira a permitir uma grande liberdade de movimentos. Na época greco-romana, encontramos a bata e o xale enrolados segundo o mesmo princípio.¹² O xale clássico, de crochê minucioso e cor branca ou açafranada, era utilizado pelas mulheres para se protegerem do ar frio ou do sol importuno. Prestava-se a múltiplas combinações com a túnica e a bata [fig. 90]. Achatado sobre os dois ombros sem drapeado, constituía um arranjo ritual de caráter religioso e funerário, escondendo os braços, mas deixando as mãos do lado de fora. (BOUCHER, 2010, p. 78-79)

Figura 24 – Corpo de Ísis drapejado à moda grega, diorito, época ptolemaica (Fig. 90 Boucher)



Fonte: BOUCHER, 2010, p. 78.

Os operários, artesãos e guerreiros gregos fizeram uso de um tipo de vestuário primitivo chamado *exomis*, consistia e um pano retangular sem costura, formando uma túnica quando era preso por presilha sobre o ombro esquerdo, deixando o direito desnudo, podendo ser ajustado por um cinto ou manto quando drapejado em torno do corpo; ou seja “a *exomis* oferece, assim, o mesmo caráter geral que o xale da Mesopotâmia e da Índia”.³⁸ As mulheres, originalmente, também fizeram uso deste pano retangular primitivo, de origem dórica:

O *peplo* antigo, bata ou roupa externa feminina, permanecia, em suma, uma espécie de xale com duas fíbula, completamente aberto num dos lados – o esquerdo, de preferência; era o *peplo aberto*, que nem sempre era franzido por um cinto. As gregas, preocupadas com o recato, reuniram por meio de uma costura as duas abas flutuantes da roupa em vez de deixá-la aberta na coxa: assim surgiu o *peplo fechado*. (BOUCHER, 2010, p. 89)³⁹

Boucher (2010) cita Heródoto ao dizer que na cidade de Atenas, o vestuário dórico foi substituído pelo jônico devido a um acontecimento histórico, o desastre de Égina, em 558 a.C., onde “os atenienses teriam então imposto às suas esposas essa roupa jônica, geralmente costurada sobre os ombros, para punilas por terem matado a golpes de fíbula, por ressentimento, o único e desafortunado sobrevivente dessa batalha”.⁴⁰ O traje é caracterizado como:

O traje jônico comportou igualmente o *pharos*, manto de linho, e uma comprida echarpe oblíqua, formada por uma sobra do pano graças a um ajuste minucioso do xale. O xale era ou preso com agrafe em echarpe ou enrolado em volta do corpo, podendo inclusive cobrir a cabeça nas estações frias.³⁶ (BOUCHER, 2010, p. 90)⁴¹

O xale (ou peças semelhantes a ele) apareceu no vestuário teatral grego, geralmente por personagens de luto, caçadores e pelos membros do coro. Na sociedade romana, havia dois tipos de roupa: “aquelas nas quais entramos”, as roupas de baixo, chamadas de *indumenta*, e “as que nos envolvemos”, chamadas de *amictus*. O xale foi adotado, no vestuário masculino, em uma das peças da *indumenta*, a *tunica*: “A *tunica* costurada, de linho (equivalente ao quíton dos gregos), palavra

³⁸ BOUCHER, 2010, p. 88.

³⁹ Fíbula: alfinete de peito da antiguidade, pino para fixar peças de vestuário.

⁴⁰ BOUCHER, 2010, p. 89.

⁴¹ Agrafe: tipo de grampo.

de origem semítica e fenícia, viera do Oriente, ao passo que o xale primitivo de lã, tecido pelas mulheres com o tosão dos rebanhos, se associa às origens montanhesas da raça helênica”.⁴²

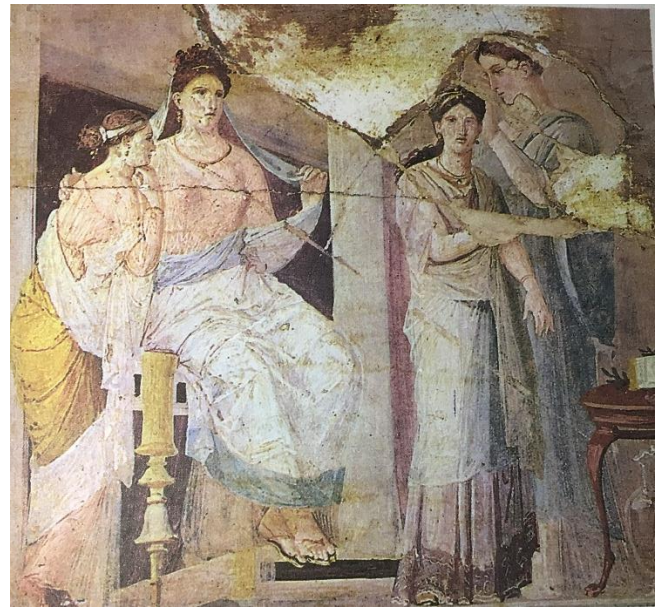
O xale foi adotado também no vestuário feminino, o *supparum*⁴³ e a *palla*⁴⁴ (FIGURAS 25 e 26). O primeiro era de algodão e possuía mangas curtas enquanto a *palla* era um grande peça de tecido quadrado ou retangular, franzida no comprimento e presa em cada ombro por uma fíbula.

Figura 25 – Mulher vestida com quítion e coberta por um xale, o *supparum*



Fonte: BOUCHER, 2010, p. 98

Figura 26 – Mulheres portando a *palla*



Fonte: BOUCHER, 2010, p. 101.

Na Europa antiga (aproximadamente século V), as gaulesas usaram o manto como um longo xale, podendo ser drapejado como o romano e preso com agrafes no ombro (BOUCHER, 2010). O xale volta a aparecer no ocidente a partir do século XVII. Na Espanha, as mulheres adotaram o uso dos xales em cores exuberantes. O pintor Goya, em seus retratos, conseguiu transmitir a indumentária empregada naquela época, onde as espanholas usam saias até a altura dos tornozelos e corpetes ajustados e realçados por fitas passamanarias (FIGURA 27).

⁴² BOUCHER, 2010, p. 98.

⁴³ Significados encontrados para a palavra: xale; pedaço grande de pano que é usado nos ombros; roupa de linho usada por mulheres.

⁴⁴ Significados encontrados para a palavra: manto feminino; grande écharpe; uma longa e larga vestimenta superior das damas romanas, unidas por broches, manto (stola, peplum, chlamys).

Figura 27 – Francisco José de Goya, *A marquesa de Solana*, 1792, Musée du Louvre, Paris



Fonte: BOUCHER, 2010, p. 300.

O vestuário francês, no século XVIII, passou por transformações impulsionadas pelo contexto político. O período revolucionário causou grande impacto na indústria e o comércio do vestuário, “em 1789, eram utilizadas peças grossas comuns, não trabalhadas, pesadas e rígidas, de preço uniforme e modelos pouco numerosos, ou tecidos leves, macios e lustrosos, bastante trabalhados e frequentemente pouco resistentes”, no Diretório⁴⁵ a situação não apresentou melhora sendo que, em 1795, “a produção geral dos tecidos de casemira e de laneria cardada acusara uma redução de dois terços”. Ao fim do regime, o investimento na indústria têxtil com o aprimoramento das técnicas através do uso de maquinário inglês, impulsiona a produção:

A partir do Consulado, o uso de máquinas inglesas Douglas permite a produção de peças de lã finas que superar as antigas. É sob o Diretório que Ternaux começa a fabricação de lãs leves conhecidas como *merinos*, e xales tão finos quanto os da Caxemira, que ele continuará a confeccionar com um sucesso crescente até sob a Restauração. (BOUCHER, 2010, p. 314)⁴⁶

⁴⁵ Regime político adotado pela 1ª República Francesa, foi vigente de 1795 a 1799.

⁴⁶ Ternaux foi um importante produtor de lã na França, da época do Consulado (Regime político sucessor ao Diretório, de 1799 até 1804, quando Napoleão foi proclamado Imperador) até a Restauração (período histórico entre a queda de Napoleão em 1814 e a Revolução de 1830).

Apesar dos problemas enfrentados no regime do Diretório, os xales faziam parte do vestuário das “elegantes”, que usavam “um vestido comprido de cambraieta ou musselina, franzido, amplamente decotado, com um xale ou um *spencer*⁴⁷, novidade surgida em 1798; uma faixa estreita, amarrada atrás, marca a cintura abaixo do busto: esse cinto é conhecido como *à la victime*” (FIGURAS 28 e 29).⁴⁸

[...] o *shawl*, já citado em 1790 pelo *Journal de la Mode e du Goût*, mas cuja voga a campanha do Egito introduziu na França. Se o caxemira é muito usado, faziam-se também xales de musselina, percal, gaze, bordados ou tecidos com desenhos – os xales com buquês sendo os mais requintados, e os em xadrez ou florais, os mais comuns [figs. 687, 697]. (BOUCHER, 2010, p. 322)

Figura 28 – Louis-David, *A condessa Daru*, 1810, The Frick Collection, Nova York (Fig. 687 Boucher)



Fonte: BOUCHER, 2010, p. 322.

Figura 29 – J-A-D, Ingres, *Mme. de Sennonnes*, 1814, Musée des Beaux-Arts, Nantes (Fig. 697 Boucher)



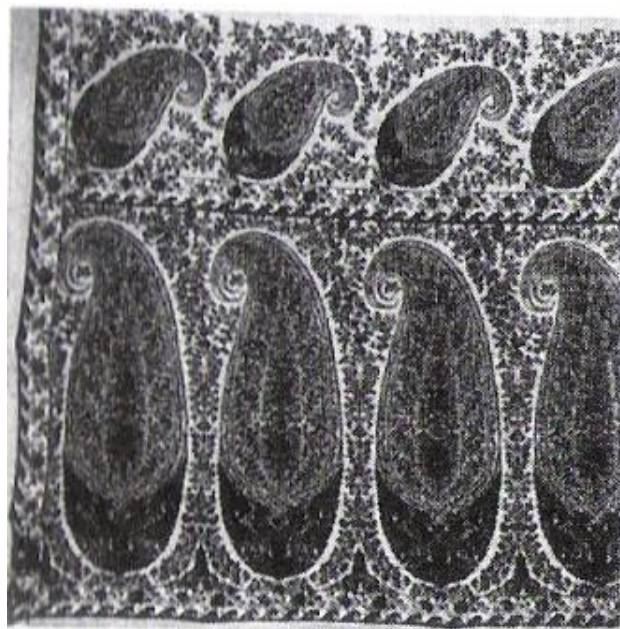
Fonte: BOUCHER, 2010, p. 324.

⁴⁷ “Paletozinho curto com ou sem lapela, não ultrapassando a cintura, que se localiza logo abaixo dos braços, de mangas comprida cobrindo quase toda à mão e, geralmente, de cor escura contrastando o branco dos vestidos.” (Boucher, 2010, p. 322)

⁴⁸ BOUCHER, 2010, p. 321.

Napoleão Bonaparte, no período do Consulado, dedicou-se a reanimar a indústria e o comércio, porém, durante seu Império esta foi afetada diretamente devido ao bloqueio continental, que dificultou a exportação de matéria prima têxtil. Josefina Bonaparte, esposa de Napoleão, foi uma mulher de grande influência na difusão da moda feminina do início do século XIX. “Sua beleza, tendências à prodigalidade e estilo natural contribuíram implicitamente para a ostentação no império de Napoleão e a restauração da moda em Paris”⁴⁹. Sugere-se que as esposas e filhas de embaixadores na Índia tenham sido responsáveis, em grande medida, por introduzir o xale de caxemira aos franceses, o design característico destes xales, bem como toda a arte persa e indiana, é o padrão "cone"⁵⁰ (FIGURA 30).

Figura 30 – Xale de seda e lã do século XIX com motivo de "cone"



Fonte: LESTER; OERKE, 2004, p. 230.

Como modelo da moda de estilo imperial, Josefina, promoveu o uso dos xales, e com a dificuldade de importação da caxemira devido a guerra com a Inglaterra fábricas para produção de materiais alternativos foram fundadas; “[...] foram estabelecidos impostos sobre os tecidos ingleses. Enquanto o costureiro de Josefina restabelecia o uso de tecidos franceses, reanimando, em

⁴⁹ STEVENSON, 2012, p. 16.

⁵⁰ LESTER; OERKE, 2004.

particular, a indústria da seda de Lyon com os trajes formais da corte”⁵¹. Durante o primeiro império (FIGURAS 31 e 32):

A roupa de cós alto é usada em toda a Europa, com xales de caxemira, os coturnos atacados e os chapéus *cornettes* [fig. 706] ou as capotas [fig. 708]. Encontramos também amplos decotes e mangas-alças; alguns toucados não têm equivalente na França [fig. 709]. O traje popular [fig. 708] conserva um caráter mais antigo, como sempre. (BOUCHER, 2010, p. 330)

Figura 31 – Vladimir Borovikovski, *A princesa Catarina Lopukhin*, 1800, Museu de São Petersburgo (Fig. 709 Boucher)



Fonte: BOUCHER, 2010, p. 330.

Figura 32 – Charles- Paul Brulow, *A princesa Wolkonski*, 1825, Museu de São Petersburgo



Fonte: BOUCHER, 2010, p. 330.

No período da Restauração (1814-1830), na moda feminina, “a cintura permanece alta e a moda dos xales de caxemira, que em breve sofrerá um eclipse passageiro, vê-se confirmada. Os turbantes

⁵¹ STEVENSON, 2012, p. 16.

continuam a ser usados sem alcançar ainda o volume que terão em 1830” (FIGURAS 33, 34, 35 e 36). Boucher (2010) diz sobre o período:

Uma sociedade mundana bem seleta, aceita, todavia, a moda quando ela vem de si mesma. Por exemplo, quando são publicados, em 1823, *Ipsiboé* pelo visconde de Arlincourt, e *Ourika, l'Atala des Salons* pela duquesa de Duras, toda Paris usa chapéus, xales e cores batizados com o nome dessas heroínas [fig. 732]. (BOUCHER, 2010, p. 334)

Figura 33 – Carle Vernet, *Le Bon Genre, um russo se despedindo de uma parisiense*, 1816, Musée Carnavalet Paris



Fonte: BOUCHER, 2010, p. 336.

Figura 34 – Anônimo, *A duquesa de Duras*, 1823, col. particular



Fonte: BOUCHER, 2010, p. 336.

Figura 35 – Vestido de corte das classes médias e altas (Fig. 732 Boucher)



Fonte: BOUCHER, 2010, p. 339.

Figura 36 – Gravura do jornal *La Belle Assemblée*, 1817, com mulher utilizando um xale de Lyon



Fonte: LAVER, James, 1943, prancha 2 (apud VIANA, 2015).

O vestuário francês deste período influenciou toda a Europa. Sobre as Figuras 37 e 38, Boucher (2010), escreve:

Uma nuance burguesa e conservadora marca a interpretação dos elementos da moda francesa. Reencontramos golilhas altas, em torno do pescoço, as mangas à *mameluco* [fig. 783], os toques altos com plumas, os xales de caxemira, as calças compridas das crianças, as gravatas asfixiantes e os trajas sem bordados dos homens [fig. 784]. (BOUCHER, 2010, p. 353)

Figura 37 – Christopher Wilhelm Eckersberg, *A família Nathanson*, 1818, Museu de Belas-Artes, Copenhague (Fig. 783 Boucher)



Fonte: BOUCHER, 2010, p. 353.

Figura 38 – Carl Begas, *A família Begas*, 1821, Wallraf Richartz Museum, Colônia (Fig. 784 Boucher)



Fonte: BOUCHER, 2010, p. 353.

O xale de caxemira é retomado a partir da década de 1840 após quase dez anos de desuso na moda feminina francesa. O modo de uso é alterado, sendo agora considerado como uma roupa de cima e não mais como uma echarpe, “suas dimensões cada vez mais modestas conferem-lhe agora o papel de um verdadeiro *pardessus*”⁵², “bem envolventes, compridos ou quadrados, prestam-se a diversas combinações”⁵³ (FIGURAS 39, 40 e 41). A peça, agora mais democratizada, “conserva, entretanto a preferência das mulheres de todas as classes, ao passo que as elegantes jogam sobre os ombros,

⁵² BOUCHER, 2010, p. 341; *Pardessus*: é apenas por volta do segundo terço do século XIX que a palavra é empregada para designar o casaco de tipo *grand paletot*, com mangas, dos homens. No traje feminino, o termo foi aplicado, durante todo o século XIX, a todas as roupas de cima, clássicas ou informais: *visites*, *paletots*, manteletes, echarpes etc., em tecido pesado ou leve. Chega-se, inclusive, a acrescentar *pardessus de chambre* aos penhoares matinais. No final do século, a grande variedade das roupetas femininas desaparece e termos mais clássicos, como casacos, *paletots*, vestes etc., passam a ser aplicados a categorias definidas, com a palavra *pardessus* ficando reservada para o casaco masculino. (BOUCHER, 2010, p. 468)

⁵³ *Ibidem*, p. 343.

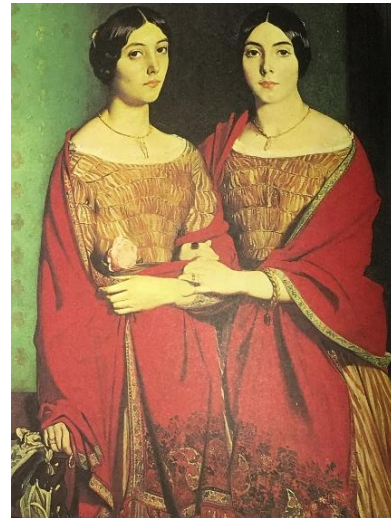
em especial no passeio, uma echarpe semi arredondada de lã ou de musselina” (FIGURAS 42 e 43).

Figura 39 – Anúncio do xale "três xales em um"



Fonte: BOUCHER, 2010, p. 343.

Figura 40 – Théodore Chassériau, *As irmãs do artista*, 1843, Musée du Louvre, Paris



Fonte: BOUCHER, 2010, p. 344.

Figura 41 – Théodore Chassériau, *A srta. Cabarrus*, 1848, Musée des Beaux-Arts, Quimper



Fonte: BOUCHER, 2010, p. 344.

Figura 42 – Guido Carmignani, *L'Orangerie à Parme*, 1855, Galeria Nacional, Parma



Fonte: BOUCHER, 2010, p. 364.

Figura 43 — A.-M. Hunoes, *Passeio da tarde: véspera do "Dia das preces"*, 1862, Museu Real de Belas Artes, Copenhague



Fonte: BOUCHER, 2010, p. 366.

A moda francesa feminina, de 1840 a 1845, constituiu numa moda marcada pelo peso e a severidade. “A capota fechada, o vestido-crinolina, o mantelete ou o *schall*: for a partir desses três elementos típicos que a silhueta feminina se estilizara, num esquema piramidal, que refletia criações do século XVIII”⁵⁴ (FIGURAS 44 e 45). O xale de caxemira retorna ao auge da moda durante a década de 1880, “usado, segundo as circunstâncias, *en carré*, *en pointe*, *en péplum* ou *en echarpe*”⁵⁵, as publicações de moda incentivavam sua compra e davam diversos conselhos quanto às combinações de drapejados que eram possíveis.

Figura 44 — François-Xavier Winterhalter, *A rainha Maria Amélia e seus netos*, 1850, col. particular



Fonte: BOUCHER, 2010, p. 358.

Figura 45 — Vestido estampado sob medida em seda branca brocada de azul, 1850-1855, Museu de Birmingham



Fonte: BOUCHER, 2010, p. 358.

⁵⁴ BOUCHER, 2010, p. 357.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 384; se refere a forma de utilização da peça, de forma quadrada, semelhante ao peplo e como echarpe.

O xale do século XIX, é então, uma adaptação dos utilizados nos tempos antigos. Nestes, o manto, ou xale, era usado principalmente como uma forma de proteção, com pouca preocupação e pensamento de suas possibilidades decorativas.⁵⁶

A paixão por xales entre todas as mulheres em todos os lugares é notável. Em um país, o xale pode fluir da cabeça como um véu; em outro, é amarrado ao redor dos lombos como uma faixa; em outro, está envolto em torno do corpo como uma anágua. Onde quer que seja usado, é o artigo de estimação do vestido (Living Age, October, 1852). (LESTER; OERKE, 2004, p. 224, tradução nossa)

No século XX, o xale perdeu muito do espaço que tinha na moda. Isso não quis dizer que deixou de ser usado. Durante este século o xale que ganhou notoriedade foi o espanhol, também chamado de *manton de Manilla*. Suas características mais marcantes são os bordados e as franjas, além do modo de usá-lo, que remete à antiga Espanha⁵⁷ (FIGURAS 46 e 47):

Na característica moda espanhola, o xale é cuidadosamente dobrado na diagonal e colocado sobre o busto, o ponto duplo caindo exatamente no centro da borda inferior da saia. As extremidades são cruzadas na parte de trás e levadas para frente com bastante força - delineando a figura - carregadas sobre os ombros e presas em cada lado. Este, o arranjo usual, dá um efeito muito pitoresco na dança. Quando usado como um envoltório, o xale é dobrado de forma triangular, o ponto profundo caindo na parte de trás e uma extremidade longa jogada sobre o ombro esquerdo. (LESTER; OERKE, 2004, p. 234, tradução nossa)

Com este apanhado percebemos que o xale se fez presente em muitos momentos da nossa história. Desde a pré-história até os tempos modernos podemos encontrar um exemplar desta peça mesmo com a variação de seus motivos, formas e usos (FIGURAS 48, 49, 50 e 51):

Entre vários povos, o mundo sobre o xale ou o manto do xale ainda é um artigo favorito de se vestir. Do manto do índio Ameriano ao sári da mulher hindu, continua a ocupar um lugar importante na vestimenta tribal e nacional. No campo da moda, no entanto, as mudanças de tamanho, material e padrão foram rápidas e variadas. É um longo caminho desde os mantos dos antigos xales até os diminutos lenços dos dias atuais. (LESTER; OERKE, 2004, p. 235, tradução nossa)

⁵⁶ LESTER; OERKE, 1940.

⁵⁷ LESTER; OERKE, 1940.

Figura 46 — Espanha, século XIX. Mulheres vestindo variações do manto (ou xale), a última à direita usa o xale de Manilla (*manton de Manilla*)



Fonte: BRUHN, Wolfgang; TILKE, Max, 1991, p. 129

Figura 47 — Espanha, século XIX. Mulheres usando xales de veludo



Fonte: Adaptado de BRUHN, Wolfgang; TILKE, Max, 1991, p. 128-129.

Figura 48 — México, século XIX. Mulher utilizando xale de cetim



Fonte: Adaptado de BRUHN, Wolfgang; TILKE, Max, 1991, p. 195.

Figura 49 — México, século XIX. Mulheres utilizando uma variação menor do xale



Fonte: Adaptado de BRUHN, Wolfgang; TILKE, Max, 1991, p. 195.

Figura 50 — Bolívia e Peru, século XX. Variações do xale



Fonte: BRUHN, Wolfgang; TILKE, Max, 1991, p. 196.

Figura 51 — Chile, século XX. Variações do xale



Fonte: BRUHN, Wolfgang; TILKE, Max, 1991, p. 196.

4 DIAGNÓSTICO DE CONSERVAÇÃO

No início deste, parafraseio as palavras de Landi (1992) no começo de seu capítulo *Examination, options and choise* onde são feitas as cinco perguntas essenciais que guirão o rumo das ações a serem tomadas a seguir, sendo elas: o que é isso? Do que é feito? Qual a condição geral das fibras e da estrutura? Quanto reparo e alteração foram realizados no passado? Quão sujo está?

Neste capítulo, o objeto é encontrado pela primeira vez, isto é, o têxtil em uma de suas muitas formas, depois de ter se tornado interessante e valioso para a nossa sociedade e, portanto, algo a ser preservado pelo maior tempo possível. A natureza do objeto é a influência fundamental sobre o que pode ser melhor feito para preservá-lo e, portanto, é necessário fazer um exame muito minucioso antes que qualquer decisão seja tomada quanto a formas e meios. [...] A examinação de um objeto como preliminar para a conservação é um processo de familiarização tanto com o tecido quanto com a estrutura, dando não apenas o conhecimento do que é e do que é feito, mas também a sensação de qual nível de manuseio ele suportará, o qual é um fator vital na tomada de decisão subsequente. (LANDI, 1992, p. 28)

4.1 Identificação

4.1.1 Exames realizados e equipamentos utilizados

Para a identificação da peça foram realizados os seguintes exames: organolépticos, microscopia, teste de combustão. Os exames organolépticos são realizados através da observação das características materiais organolépticas do material, ou seja, através dos sentidos humanos é possível obter informações. Ao examinar o objeto a olho nu identificamos suas cores, brilho, formas. Ao utilizar uma lupa conta-fios conseguimos informações de menor escala, como constatar seus padrões de tecelagem e a melhor verificação do material que compõe o objeto (FIGURA 52); com uma régua realizamos a medição das das dimensões.

Fizemos uso do microscópio digital USB da marca Carson modelo EFLEX MM-840, com ampliação mínima de 75x e máxima de 300x, e com luz de LED (FIGURA 53). Através dele foi possível comprovar o emprego da seda no xale e explorar, além do padrão de tecelagem mostrado nas Figuras 55, 56 e 57, as condições dos fios, como manchas, esmaecimento, fios desfiando, etc (FIGURAS 58, 59 e 60).

Figura 52 – Lupa conta fios



Figura 53 – Caixa e microscópio eflex MM-840



Fonte: Mercado Livre. Lupa conta fios. Disponível em: <encurtador.com.br/mvwF7>. Acesso em: 22 de jun. de 2019.

Fonte: Site Carson. EFLEX MM-840. Disponível em: <<https://www.carson.com/products/eflex-mm-840/>>. Acesso em: 22 de jun. de 2019.

Por fim, como mais uma comprovação da identificação da seda, efetuamos o teste da combustão em um pedaço de fio da franja que se soltou (FIGURA 54). Ao queimá-la sentiu-se o cheiro semelhante a cabelo, comum às fibras protéicas. Em relação às cinzas, o fio deixou resíduos de carvão pulverulento.

Figura 54 – Fio de seda queimado



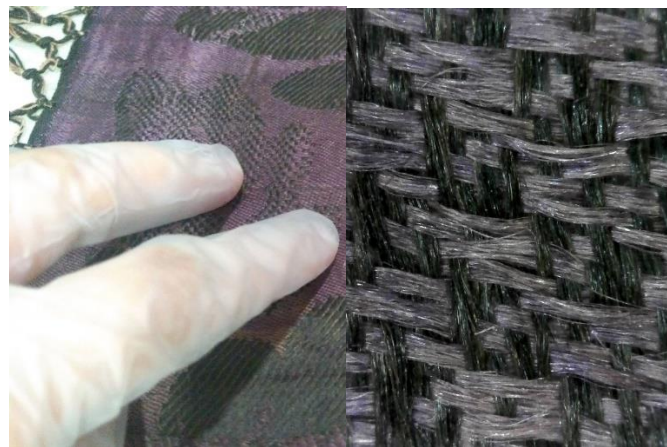
Fonte: autora, 2019.

Figura 55 — Padrão cetim: referência no xale; foto microscópica do verso; foto microscópica da frente



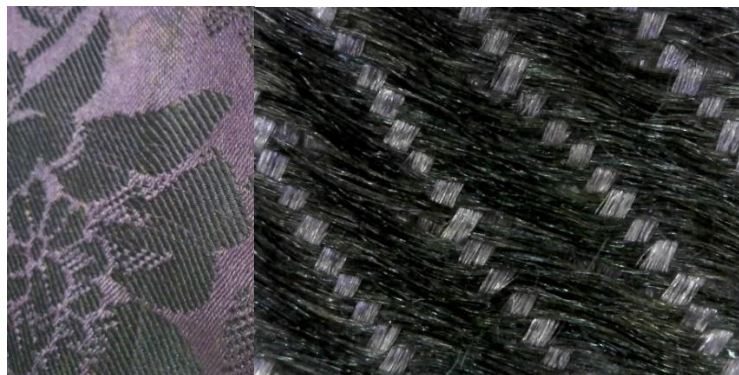
Fonte: autora, 2019.

Figura 56 — Padrão sarja: referência no xale; foto microscópica do verso



Fonte: autora, 2019.

Figura 57 — Padrão sarja: referência no xale; foto microscópica do verso



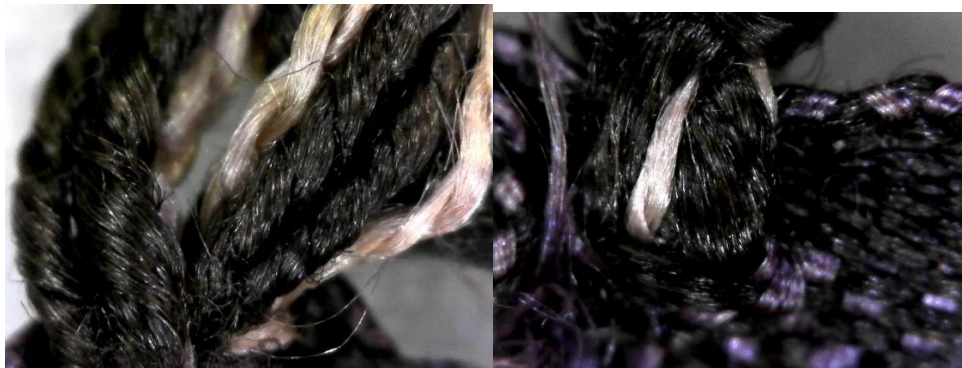
Fonte autora, 2019.

Figura 58 — Detalhe da lateral do xale: referência no xale; foto microscópica da costura lateral



Fonte: autora, 2019.

Figura 59 — Fotos microscópicas: detalhe do dio da franja e do nó de amarração



Fonte: autora, 2019.

Figura 60 — Detalhe da costura lateral: referência no xale; foto microscópica



Fonte: autora, 2019.

4.1.2 Ficha de identificação

Tendo como base as fichas de identificação feitas por Abílio Barreto e a atual do acervo do museu, pelos exames realizados e o estudo da peça, desenvolveu-se a seguinte ficha de identificação:

Universidade Federal de Minas Gerais
 Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis
 Trabalho de Conclusão de Curso – Belo Horizonte, julho/2019
 Aluna: Isabela Azevedo Fagundes
 Data: 02/07/2019

FICHA DE IDENTIFICAÇÃO DO OBJETO

Identificação do objeto

Propriedade: Museu Histórico Abílio Barreto
 N° identificação: MHAB 0445/94
 Proteção legal (Tombamento/inventário): MHAB 0445/94 - n° anterior 275 LT
 Origem/procedência: Hermelinda Hermeto de Jesus Leite/Corina Negrão Hermeto
 Aquisição: Doação
 Data de aquisição: 16/09/1943
 Localização: Reserva Técnica
 Acervo: Coleção Objetos Pessoais

Informações do objeto

Objeto: Xale
 Classificação/Tipo: Peça de indumentária
 Classe/Subclasse: Civil
 Época/ Período: Início século XIX
 Autoria/Confecção: -
 Material/Técnica: Tecido de seda lavrado, damasco de padrão cetim/sarja com ornamentação lançada e franjas nas extremidades em macramê.
 Dimensões: Comprimento - 196 cm (incluindo franjas de 20 cm em cada extremidade)
 Largura - 74 cm

Descrição: Objeto têxtil confeccionado em tecido damasco de seda possuindo franjas, de fios de seda nas cores bege e preto, nas duas extremidades presas ao tecido pela técnica de macramê. O fundo é de cor preta e ao longo de todo o objeto há motivos fitomórficos de flores e folhas grandes na cor roxa. A partir da metade do objeto há quatro conjuntos de motivos fitomórficos de flores e folhas, de tamanhos variados, nas cores laranja, branco, rosa e vermelho para as flores e três tons de verde - do claro ao escuro - para as folhas, essa ornamentação é realizada através de lançadas.

O verso, por se tratar de um tecido damasco, apresenta a inversão de cores entre fundo e figura, portanto o fundo passa a ser de cor roxa e os motivos de flores e folhas grandes são pretos. Ainda, devido a técnica de manufatura, há a intercalação de padronagem dos tipos cetim para o fundo e sarja para os motivos; nos ornamentos, como são lançados no momento de confecção, os fios estão presos em poucos pontos, consequentemente criando relevo. A costura lateral, que delimita os limites da peça, é feita manualmente e há a presença de bainha.

Estado de conservação do objeto

Estado de conservação: Péssimo.

Procedimentos realizados: Exames organolépticos, microscópico, teste da queima e estudo teórico dos agentes de deterioração dos objetos têxteis e da seda.

Diagnóstico: A peça apresenta rasgos, furos, esgarçamento, manchas, grande mancha na parte da frente, esmaecimento, fios soltando e desfiando, cheiro ruim e amassados.

Acondicionamento proposto: Xale mantido plano dentro de uma caixa, sobre uma almofada de algodão do seu comprimento e um suporte rígido.

Período de avaliação: De 25/03/2019 a 02/07/2019.

Notas

Histórico de exposições: “A fala das roupas”, 2012, Centro de Referência da Moda, Belo Horizonte.

4.2 Materiais e técnicas

Além da análise do estado de conservação é necessário realizar a identificação dos materiais que compõem a peça, isso porque, o diagnóstico de conservação deve além de apontar os fatores de deterioração encontrados, explicá-los e propor soluções cabíveis. O conhecimento dos materiais e técnicas de produção do objeto de estudo é uma das ferramentas da conservação preventiva, isso pois, ao se ter esse conhecimento é possível simular os danos que acometem estas tipologias e não serão feitas propostas de conservação errôneas já que será possível saber que tipos de técnicas e materiais podem ser empregados sem causar e/ou acelerar deteriorações.

4.2.1 A seda

O xale é um tecido puramente de seda, ou seja, sua base e todos os outros elementos - motivos fitomórficos coloridos e franjas - são de seda. O surgimento da seda é datado de mais de 4000 anos atrás e desde essa época ela mantém posição importante no mundo das fibras e dos tecidos, assim como na história econômica e cultural entre o oriente e o ocidente através da conhecida Rota da Seda.

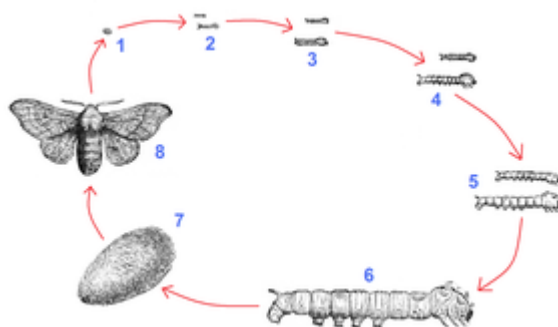
“Inicialmente utilizado em trocas, chegou a ocupar lugar de moeda corrente entre povos da Antiguidade. Tornou-se símbolo de poder político e religioso; expressou também *status*, evidenciando classes sociais abastadas” (PEZZOLO, 2007, p. 85). A seda é uma fibra têxtil natural de origem animal produzida por insetos como um material útil para construir suas teias, casulos e cordas de escalada (COOK, 1984):

Quase toda a indústria de seda comercial é baseada em um inseto - o bicho-da-seda. Apesar de seu nome, isso é realmente uma lagarta; a seda é feita por ela quando quer se transformar em uma crisálida e depois em uma mariposa. Ela gira a seda e envolve a fibra em forma de casulo dentro do qual ela pode se acomodar confortavelmente. (COOK, 1984, p. 144, tradução nossa)

O bicho-da-seda, a mariposa *Bombix mori*, se alimenta de folhas de amoreira e seu ciclo de vida é de 25 dias, incluídos neste tempo metamorfoses⁵⁸ sofridas depois de quatro períodos de sono do inseto (FIGURA 61) (PEZZOLO, 2007):

O casulo é obtido pela secreção que o bicho-da-seda expele por duas glândulas localizadas em sua cabeça (glândulas sericígenas). Essa secreção surge na forma de filamento duplo, colado composto de fibroína e sericina. O filamento puro de seda (fibroína) representa de 75% a 78% do seu peso total. A goma natural (sericina) representa de 22% a 25% do peso total do fio. O fio é tão fino e tão leve que é preciso algo em torno de 3.500 m a 4.500 m para se obter um único grama. (PEZZOLO, 2007, p. 99)

Figura 61 – Diagrama do ciclo de vida do bicho-da-seda



Fonte: Wikipedia. Bicho-da-seda. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Bicho-da-seda>>. Acesso em: 22 de jun. de 2019.

Após a formação do casulo, o inseto, chamado de crisálida quando dentro deste, se transforma em mariposa, porém para poder sair do casulo ela precisa quebrá-lo, e para isso, libera uma espécie de saliva alcalina que dissolve a sericina, fazendo com que o filamento contínuo seja rompido; a fim de evitar este rompimento, o processo é parado antes que a crisálida vire mariposa e possa sair do casulo (FIGURAS 62 e 63); a seda obtida do casulo rompido é chamada de selvagem e necessita

⁵⁸ Entre as mudas, o verme passa o tempo todo se alimentando insaciavelmente. À medida que mudam de idade, são transferidos para novos leitos, mais espaçosos, e recebem folhas de amoreira em pedaços cada vez maiores, até que a partir da “quarta idade” (por volta do 14º dia do ciclo) já podem comer folhas inteiras.

Na chamada “quinta idade”, a voracidade tem grande aumento - é quando se dá o desenvolvimento das glândulas sericígenas que, posteriormente, produzirão os fios da seda. Até esta fase, crescem de 70 mm a 80 mm de comprimento e sofrem quatro mudas (metamorfoses).

Ao completarem a “quinta idade”, as lagartas deixam de comer, eliminam totalmente suas fezes e tornam-se transparentes. Depois procuram um lugar mais alto para construírem seus casulos. Do momento em que deixa o ovo até quando inicia a fabricação de seu casulo, o bicho-da-seda tem seu peso multiplicado por 10 mil. (PEZZOLO, 2007, p. 99)

ser fiada. A seda é a única fibra têxtil natural que tem formato de filamento contínuo. (PEZZOLO, 2007)

Os casulos são então colocados em água quente para amolecer a sericina e desengomar os filamentos. Depois são escovados a fim de que a ponta do filamento formadora do casulo seja encontrada. É possível retirar cerca de 1.000 m de fio contínuo de cada casulo, que pode ser enrolado em forma de meadas ou bobinas para tecelagem ou tingimento. O fio mais fino usado em tecelagem (que resulta no crepe da China) provém da união dos filamento de seis ou sete casulos. Para se obter 1 kg de seda são necessários de 6 kg a 7 kg de casulos. (PEZZOLO, 2007, p. 100)

Figura 62 – Mariposa selvagem *Bombyx mandarina*



Fonte: Wikipedia. Bicho-da-seda. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Bicho-da-seda>>. Acesso em: 22 de jun. de 2019.

Figura 63 – casulo de *Bombyx mori*



Fonte: Wikipedia. Bicho-da-seda. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Bicho-da-seda>>. Acesso em: 22 de jun. de 2019.

A amoreira, provimento do alimento do bicho-da-seda, constitui parte fundamental na sericultura, seu cultivo sofre influências climáticas e do solo. Em regiões tropicais acima de 700 m do nível do mar é onde melhor se desenvolve, podendo ser cultivada durante todo o ano e oferecendo oito colheitas em vez de duas nas regiões de clima temperado. “A melhor folha é a espessa, de tamanho médio, de cor verde-escura e que apresenta uma penugem superficial.” (PEZZOLO, 2007, p. 101)

Por se tratar de uma fibra de filamento contínuo, a produção do fio da seda é realizada de maneira distinta das fibras mais curtas, como o algodão e a lã, sendo necessário, primeiramente o desenrolar

dos longos filamentos contínuos dos casulos e depois a torção destes, em número considerável, para que se obtenha um fio de espessura suficientemente útil para tecelagem.⁵⁹

“No início da era cristã, a seda tornou-se um dos mais cobiçados de todos os tesouros do oriente; era um tecido real.”⁶⁰. Existem diversas lendas para o surgimento da seda, porém é fato que foi na China seu descobrimento. A seda era uma matéria-prima altamente restrita e a sua produção era mantida em segredo pelos chineses sendo, por três milênios, seu o monopólio da sericultura - nome que se dá a produção de seda.

Gradativamente, a produção de seda foi se expandindo para o oeste asiático, entre os rios Ganges e Bramaputra a indústria da seda logo se estabeleceu na Índia⁶¹, de onde foi ao oeste até a Pérsia e os países mediterrâneos. No Egito, por exemplo, a seda já era conhecida e comercializada da Índia e da China desde três ou quatro séculos antes de Cristo. A partir do século VI d.C os egípcios começaram a produzir o material, que se tornou a terceira matéria prima usada para os têxteis, atrás do linho e da lã. Há registros em papiros sobre os costumes da época acerca da produção de tecidos transparentes feitos de fio de seda dourada. (PEZZOLO, 2007)

De acordo com Pezzolo (2007), na dinastia Han (206 a.C. a 220 d.C.), a China estabeleceu trocas com o Ocidente através da Rota da Seda⁶². Esta foi utilizada exclusivamente para este fim até o século XV quando foi descoberto o caminho marítimo para as Índias.

O caminho tinha cerca de 7.000 km de extensão e começava no noroeste da China, em Xian. Atravessava territórios da antiga União Soviética, da Índia, do Afeganistão, do Paquistão do Iraque, da Pérsia (Irã), da Síria, da Turquia, da Armênia e da Geórgia. [...] A Rota da Seda foi a mais importante ligação comercial e cultural entre o Ocidente e o Oriente por centenas de anos e pode ser considerada precursora do conceito de comércio mundial. (GLENIA, Fabíola, 2004, p. H9 *apud* PEZZOLO, 2007, p. 90)

⁵⁹ COOK, 1984.

⁶⁰ COOK, 1984, p. 145, tradução nossa.

⁶¹ A Índia, antes da chegada da seda chinesa, produzia seda selvagem e já conhecia essa matéria prima há mais de 3.500 anos. Pezzolo (2007, p. 91-92) escreve: “Textos indianos que datam 300 a.C. mencionam a tecelagem da seda selvagem (obtida do casulo do qual o bicho se libertou) em várias regiões do país. [...] Os indianos alegavam que obtinham a seda sem que o verme fosse morto, o que assegurava a aceitação de seu produto entre monges budistas que, caso contrário, dariam preferência ao algodão.”²⁴ (Yashodhara Agrawal, *Les brocards de soie* (Paris: Éditions d’Art Charles Moreau, 2004)).

⁶² “Os caminhos que no passado uniram Oriente e Ocidente passaram a ser conhecidos como Rota da Seda somente no século XIX. Embora por eles passassem não só a seda como também produtos como ouro, marfim, animais exóticos e plantas, provavelmente o Ocidente deu mais importância ao tecido, o que levou o barão Ferdinand Freiherr von Richtofen, geólogo alemão, famoso por suas viagens à China, a dar-lhes o nome de Die Siedenstrasse - ou Rota da Seda.” (PEZZOLO, p. 88-89).

A sericultura no Japão chegou via Coreia, Cook (1984) escreve sobre um antigo livro japonês onde é descrito que no ano 300 d.C coreanos foram enviados do Japão a China com o intuito de aprender a tecelagem e o acabamento dos tecidos de seda; foram, ainda, trazidas quatro garotas chinesas para ensinar a corte tecidos lisos e ornamentados.⁶³ O início da produção de seda japonesa ocorreu no século XVI, quando “tecelãs chinesas se instalaram em Kyoto e fundaram uma indústria sobre proteção dos imperadores”⁶⁴, até antes da II Guerra Mundial, em meados da década de 1930, foi o maior produtor de seda do mundo, durante e após o período de guerra, além da maioria dos países produtores de seda estarem no conflito, o nylon começou a ganhar o mercado que antes era da seda; atualmente, a disputa acontece com outras fibra sintéticas.

Segundo Pezzolo (2007), há duas versões para a introdução da seda no Ocidente. A primeira fala sobre um contrabandista que da China levou casulos e sementes de amoreira para fora, por volta do ano 550 d.C. A outra versão, também descrita por Cook (1984), é a do Imperador Bizantino Justiniano (de 527 a 565 d.C.), de Constantinopla - atual Istambul - que “aprendeu de dois monges que viveram na China e sabiam a arte da sericultura”, o Imperador então persuadiu os monges a retornarem a China e trazerem consigo ovos do inseto para que a indústria da seda pudesse iniciar, a história conta que os homens voltaram com os ovos dentro de bordões de bambu; “Destes ovos vieram os bichos da seda que estabeleceram uma indústria na Europa que durou mais de mil anos”. (COOK, 1984, p. 145, tradução nossa)

No século VIII, os Mouros levaram a sericultura para a Espanha e a Sicília, e partir destas se espalhou para a Itália e a França. A Itália desenvolveu, durante os séculos XIII e XIV, grandes centros de tecelagem, sendo as cidades de Florença, Milão, Gênova e Veneza famosas pelos seus produtos; na Sicília também era realizada a tecelagem em seda, mas de maneira muito mais acanhada. Na França, a tecelagem chegou em Tours em 1480 e em Lyon, o rei Luís XI em 1466, trouxe da Itália artesãos para criação da primeira tecelagem especializada em seda na cidade, ainda no mesmo século, a cidade tornou-se o grande centro de tecelagem da Europa; cerca de cinquenta anos depois, em 1520, o rei Francis I trouxe da Itália ovos do bicho-da-seda que começaram a ser criados no Vale do Rhône.

⁶³ COOK, 1984, tradução nossa.

⁶⁴ PEZZOLO, 2007, p. 92.

Na Inglaterra a seda chegou durante o reinado de Edward III (de 1327 a 1377). Durante o século XVI era difundida entre a nobreza: “A rainha Elizabeth I usava meias-calças de seda.”⁶⁵. A indústria da seda se solidificou na Inglaterra através de incentivos dos reis James I (de 1603 a 1625) para com os trabalhadores de seda italianos e com Charles II (de 1660 a 1685) a partir de 1681 com o oferecimento da naturalização inglesa aos tecelões imigrantes europeus, e “em 1685, a revogação do Edito de Nantes⁶⁶ trouxe centenas de tecelões huguenotes franceses qualificados para a Inglaterra. Durante os vinte anos 1670-90, cerca de 75.000 imigrantes foram admitidos na Inglaterra”⁶⁷.

Em 1622, James I, mandou instruções aos seus colonizadores da América: “eles deveriam aplicar-se diligentemente e prontamente à criação de bichos-da-seda, apostando seus trabalhos em produzir essa rica mercadoria do que no crescimento daquela erva daninha perniciosa e ofensiva, tabaco.”⁶⁸, porém não obteve sucesso. Houveram outras tentativas da consolidação da indústria têxtil na América, porém o auge ocorreu na primeira metade do século XIX, em 1838, com a especulação da época devido o dito de que a amoreira local eram adequadas para a alimentação do bicho-da-seda: “Em 1839 tudo desmoronou e as plantações foram desenraizadas. A essa altura, estava se tornando evidente que o cultivo da seda era uma proposta econômica quando havia mão-de-obra barata disponível.” (COOK, 1984, p. 146, tradução nossa)

No Brasil, a sericultura chegou no final do primeiro quarto de século do XIX. Atualmente, a produção é realizada majoritariamente no estado do Paraná. A seda brasileira, foi considerada, de acordo com uma reportagem do jornal O Estado de S. Paulo⁶⁹, a de melhor qualidade no mundo.

Segundo dados fornecidos por Pezzolo (2007) na época de sua publicação, a cultura da seda era feita em mais de cinquenta países, com a liderança da China com mais da metade da produção, exportando tecidos e roupas de seda. O Brasil ocupava a quinta posição mundial com uma porcentagem de 80% destinada à exportação a China e ao Japão da seda crua⁷⁰ ou em fios. A partir

⁶⁵ COOK, 1984, p. 145, tradução nossa.

⁶⁶ O Edito de Nantes, assinado pelo rei da França Henrique IV em 1598, foi um documento histórico que garantia aos huguenotes (protestantes franceses) a tolerância religiosa.

⁶⁷ COOK, 1984, p. 145, tradução nossa.

⁶⁸ COOK, 1984, p. 146, tradução nossa.

⁶⁹ Patrícia Campos Mello, “A seda brasileira luta para sobreviver”, em *O Estado de S. Paulo*, Economia, São Paulo, 24-4-2005, p. B12. (PEZZOLO, 2007, p. 112)

⁷⁰ Para título de curiosidade, “o preço relativo a uma unidade da seda crua é de aproximadamente vinte vezes ao do algodão.” (PEZZOLO, 2007, p. 98)

de dados extraídos de um trabalho do DERAL (Departamento de Economia Rural) da SEAB (Secretaria de Estado da Agricultura e do Abastecimento), o Brasil estava ocupando, em 2012, a quarta posição na produção de bichos-da-seda porém neste ano não foi exportada seda crua, e sim, em sua maioria fios e desperdícios de seda.⁷¹ Atualmente, a seda tem a pequena representatividade de 0,2% no mercado mundial de fibras têxteis.

A seda possui propriedades físicas e químicas características. Primeiramente, cabe ressaltar que a seda crua⁷² difere nas características físicas em relação a seda tradicional; a primeira é chamada também de “seda dura” enquanto a outra de “seda macia”. Desde sua cor, que pode variar do creme ao amarelo, a superfície irregular e áspera marcada por caroços, dobras e fissuras até a separação do filamento duplo em distâncias consideráveis devido ao revestimento de cada um pela sericina.

O brilho e a sedosidade da seda são alcançados através da sua degomagem, ou seja, a retirada da sericina. Os fios degomados tem a superfície macia, lisa e limpa além de aspecto semi-transparente; como grande parte da coloração da seda crua advém da goma, quando ela é retirada, os filamentos perdem a maior parte dessa cor. No processo de feitoria da seda, após a degomagem, por vezes a sericina é substituída por metais pesados produzindo a “seda pesada”, essa alteração traz malefícios à conservação do material, pois apesar de todos os tipos de seda serem afetados pela luz solar, calor e baixa umidade, este tipo torna-se especialmente ressecado e quebradiço.⁷³

A seda selvagem, por se tratar de um método menos controlado que o “cultivo da seda” tradicional possui variações quanto às características físicas de seu produto. A coloração, por exemplo, pode ser amarela, verde, cinza ou marrom, quando comparada a seda tradicional em microscópio se distingue devido sua largura irregular, “também é marcada por estrias longitudinais e tende a ter áreas achatadas nas quais são marcadas transversalmente”⁷⁴.

⁷¹ Para mais informações, ler o trabalho do DERAL disponível em: <http://www.agricultura.pr.gov.br/arquivos/File/deral/Prognosticos/sericicultura_2015.pdf>.

“O desperdício de seda consiste na seda escovada do lado de fora do casulo durante o enrolamento, nas porções internas inutilizáveis do casulo, nos filamentos quebrados dos casulos danificados, como aqueles de onde a mariposa foi deixada a emergir, e no material residual do desenrolamento dos filamentos e da fiação.” (COOK, 1984, p. 156, tradução nossa)

⁷² “O fio de seda crua do qual é construído um casulo consiste em dois filamentos finos cimentados juntos por goma de sericina” (COOK, 1984, p. 158, tradução nossa), ou seja, a seda crua define-se como a seda que contém a sericina.

⁷³ FINCH; PUTNAM, 1985.

⁷⁴ “Essas áreas achatadas são causadas por filamentos se pressionando um contra o outro no casulo antes que o material da seda tenha endurecido.” (COOK, 1984, p. 158, tradução nossa)

Vistos em seção transversal, o filamento duplo em sedas selvagens são em forma de cunha, com as bases curtas voltadas uma para a outra. A seção de corte do filamento é pontilhada com marcas correspondentes às estrias que correm longitudinalmente através do filamento. Estas marcam os limites entre as fibras, que são menos unidas do que na seda cultivada. (COOK, 1984, p. 159, tradução nossa)

“A seda combina uma alta resistência e flexibilidade com boa absorção de umidade, maciez e calor, excelente capacidade de uso e uma aparência luxuosa”, sendo também menos densa que o algodão, linho, rayon e lã.⁷⁵ Além destas qualidades, a seda, ainda, apresenta solidez, finura, leveza, boa aceitação a tintura e não apodrece; a seda pode absorver até 1/3 de seu peso de água e não aparenta estar úmida.

A sua fibra é de origem animal, portanto, é uma proteína. Seus dois componentes majoritários são duas proteínas, a fibroína e a sericina, ambas contêm composições similares porém divergem muito quanto ao seu comportamento físico; o filamento de seda em si é a proteína fibroína e a sericina atua como uma espécie de cola:

Os fios de seda crua à medida que são desenrolados do casulo consistem nos dois filamentos de seda misturados com sericina e outros materiais. Cerca de 75 por cento do fio é seda e 23 por cento é sericina; o material restante é constituído por gordura e cera (1-5 por cento) e sais minerais (0-5 por cento). (COOK, 1984, p. 160, tradução nossa)

A fibroína é constituída de carbono, hidrogênio, nitrogênio e oxigênio assim como a lã e outras proteínas e é atacada por agentes oxidantes. A fibroína é formada pela condensação de aminoácidos em cadeia polipeptídicas; diferentemente das proteínas de cabelo/pelo não contém enxofre. No filamento de seda, as cadeias polipeptídicas são completamente estendidas, enquanto que na fibra de lã elas são dobradas, neste aspecto, há uma grande semelhança da seda com a fibra de lã esticada:

A natureza totalmente estendida das moléculas de seda e o alto grau de orientação são responsáveis pela baixa elasticidade da seda. As moléculas não podem se desdobrar como moléculas de lã quando um filamento é submetido a uma tração. Existe apenas uma pequena quantidade de distorção antes que ocorra o deslizamento da cadeia molecular. (COOK, 1984, p. 165, tradução nossa)

⁷⁵ COOK, 1984, p. 158, tradução nossa.

Análises de raio-x da fibroína da seda mostraram que há um alto grau de cristalinidade no filamento de seda, as cadeias polipeptídicas conseguem se juntar tanto que forma regiões de regularidades típicas de um cristal, os átomos nestas regiões cristalinas exercem forças naturais de atração que seguram as cadeias moleculares apertadas umas contra as outras, sendo assim, “a estrutura compacta das moléculas de seda e o alto grau de cristalinidade conferem grande força ao filamento de seda. As forças naturais de atração entre as moléculas podem operar com o máximo efeito.”⁷⁶

A seda não dissolve na água e resiste aos efeitos da água fervente mais do que a lã, porém a fervura prolongada tende a causar a perda de sua força; quando absorve a água, absorve também os sais nela contidos. A seda dissolve em soluções de cloreto de zinco, cloreto de cálcio, tiocianatos alcalinos e soluções amoniacaais de cobre ou níquel; em relação a sua baixa condutividade, tende a adquirir carga estática quando manuseada. (COOK, 1984)

Ao final do capítulo, Cook (1984), pontua e discorre um pouco sobre os efeitos de alguns agentes de deterioração sobre a seda: é mais resistente a altas temperaturas que a lã sem se decompor, o aquecimento prolongado a 140 °C é suportado sem apresentar efeitos, porém a 175 °C sua deterioração ocorre rapidamente; quando queimada, libera odor semelhante a queima de cabelo ou chifre. Em seu processo de envelhecimento, a seda é atacada pelo oxigênio e pode sofrer perda gradual de força se não armazenada corretamente; a incidência de luz solar tende a acelerar a deterioração devido a presença do oxigênio.

Os diferentes ácidos atuam de maneira distinta no material de seda, os fortes podem decompô-la quando atuam em seus aminoácidos constituintes, os de concentração moderada causam sua contração, os diluídos podem atacar a seda quando em condições extremas, os orgânicos⁷⁷ causam o endurecimento superficial dos filamentos; de maneira geral, os ácidos são facilmente absorvidos pela seda e de difícil remoção. (COOK, 1984)

Em relação as bases, a seda é menos facilmente danificada que em comparação com a lã, as bases fracas (como sabão, borato de sódio e amônia) causam pouca degradação, porém em contato com bases cáusticas mais concentradas, a seda perde o brilho e força; nestas mesmas soluções

⁷⁶ COOK, 1984, p. 165, tradução nossa.

⁷⁷ O autor escreve que os ácidos orgânicos são utilizados para a raspagem da seda devido este endurecimento causado aos filamentos. (*Ibidem*, p. 161, tradução nossa)

concentradas, a seda é dissolvida. A seda é insolúvel em solventes comuns de limpeza a seco. (COOK, 1984)

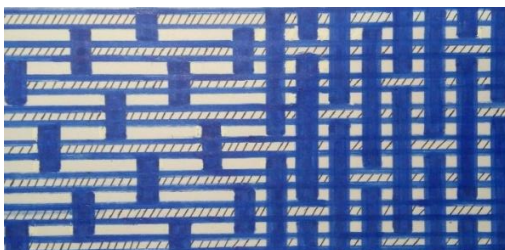
4.2.2 Técnica têxtil do xale

O xale aqui estudado trata-se de um tecido damasco na cor roxa com base cetim/sarja lançado na parte ornamental superficial em cores diversas. É, portanto, um tecido lavrado.

O DAMASCO²³⁵ (FIG.113 e 114) é um tipo de tecido que, na sua forma clássica, compõe-se de um efeito de fundo e de um efeito de desenho constituídos pela face urdidura e pela face trama de um mesmo ponto, tendo a particularidade de ser reversível. É um tecido operado no qual o desenho é lido por efeito da parte opaca sobre o fundo brilhante ou vice versa. É constituído por uma armação a claro efeito de trama ou urdidura, de cetim pesado ou leve. Desta forma, é um tecido segundo a técnica de cetim, na quais uma parte (a trama) serve de fundo e a outra (a urdidura) serve de desenho ou vice-versa. Podem ser usadas as duas faces, mas aquela onde a face trama forma o desenho (o lavor) é o lado direito. (COPPOLA, 2013, p. 255)

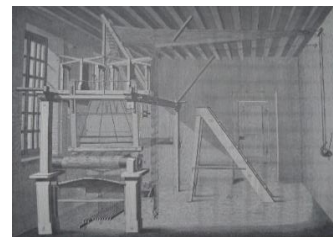
O damasco é um tecido feito inteiramente de seda tradicionalmente tecido em cetim/cetim, como ilustra a Figura 64, ou cetim/sarja no tear de tiros, típico dos arabes e chineses (FIGURAS 65 e 66). A sua produção ocorreu até o século XVIII. A partir do XIX inicia a produção do adamascado, uma variação do primeiro, tecido no tear Jacquard, mostrado na Figura 67, e confeccionado de maneira distinta. Pode-se encontrar a urdidura do adamascado de algodão e a trama variada, com seda ou lã.⁷⁸

Figura 64 — Esquema gráfico do damasco



Fonte: autora, 2019.

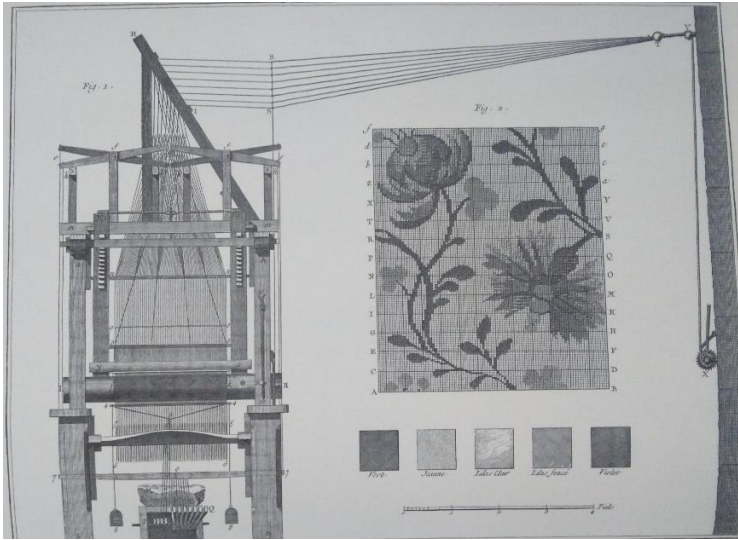
Figura 65 — Tear de tiros



Fonte: L'Encyclopédie Diderot et D'Alembert - TESSUTI

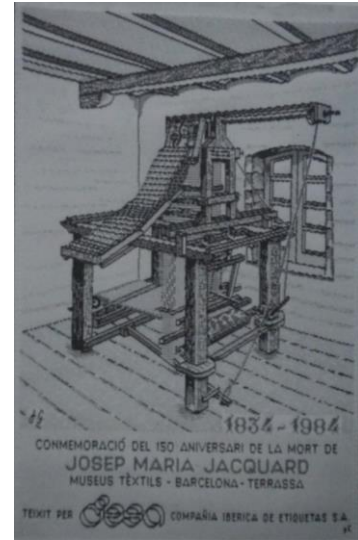
⁷⁸ Informações fornecidas pela Prof^a. Soraya Coppola durante às orientações desta pesquisa.

Figura 66 — Tear de tiros



Fonte: L'Encyclopédie Diderot et D'Alembert - TESSUTI

Figura 67 — Tear Jacquard



Fonte: BOCCHERINI; MARABELLI (1995), *Atlante di Storia Del Tessuto: Itinerario nell'arte tessile dall'atichità al Déco*.

O adamascado é definido no Glossário de termos têxteis e afins⁷⁹ como arabesco⁸⁰ e trabalho ou tecido à semelhança do damasco. Ainda, há no Glossário, o termo damasquilho (ou damasquim) o qual é definido como “tecido adamascado, de seda ou lã e de menos corpo que o damasco ou o damasquete; pano de seda à moda de Damasco, mas mais leve” (COSTA, 2004, p. 144)

A partir da pesquisa deste termo, foi-se encontrada uma dissertação de mestrado⁸¹ da Faculdade de Letras da UFMG (FALE/UFMG) onde este termo é utilizado com a mesma definição, “Pano de seda a modo de damasco, mas mais leve”, porém a referência é do *Vocabulario portuguez, e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico...*⁸² do padre Raphael Bluteau, de 1712-1728.

⁷⁹ COSTA, 2004.

⁸⁰ Tipo de ornamentação de origem árabe composta de motivos caligráficos e/ou geométricos, que por vezes se assemelham às formas de plantas.

⁸¹ OLIVEIRA, Gracinéa Imaculada. **Estudo do vocabulário do vestuário em documentos setecentistas de Minas Gerais**. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010. Disponível em: < http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/MGSS-9VYM47/disserta__o_definitiva_vers_o_digital.pdf?sequence=1>. Acesso em: 9 de jun. de 2019.

⁸² BLUTEAU, Raphael. **Vocabulário portuguez e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico...** Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728. p. 6, vol. 3. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm-ext/2252>>. Acesso em: 9 de jun. de 2019.

Observamos no xale os fatores descritos acima: o contraste de fundo e figura, as duas faces que revelam “o negativo e o positivo” da padronagem⁸³, quero dizer, a inversão das cores do fundo e da figura na frente e verso, vista na Figura 68, a utilização do cetim e da sarja nas Figuras 69 e 70 e a tecelagem toda em seda.

O tecido lançado cria uma trama suplementar que não faz parte da tecelagem da base, ela produz um padrão e é levada de um lado para o outro⁸⁴. Os tecidos podem ser classificados como simples, compostos ou lavrados. Os tecidos damasco e adamascado são ambos lavrados.

Os tecidos lavrados, mais ou menos complexos, necessitam de um tear elaborado, denominado, quando manual, tear de laçadas (de corda ou de tiro) ou tear mecânico. São caracterizados pela evolução dos fios de diversas maneiras, variando assim a forma dos desenhos. Apresentam, geralmente, uma sobreposição de várias séries de elementos sobre uma base de armação. Sua característica significativa é a formação de desenhos mais ou menos elaborados. Podem ter uma ou duas bases formando desenhos que podem ser observados dos dois lados do tecido, de forma semelhante ou inversa, onde duas faces distintas são tecidas uma sobre a outra. (COPPOLA, 2013, p. 252)

Figura 68 — Frente e verso do xale



Fonte: autora, 2019.

⁸³ “A padronagem tem como objetivo o estudo da formação dos tecidos e as normas necessárias para a sua construção. A denominação “Padronagem” vem do conceito que é atribuído a palavra padrão, que é o entrelaçamento formado pelo menor número de fios de urdume e trama necessários para a representação de um tecido que deverá se repetir por toda a sua extensão.” (FUZIWARA, 2014, p. 1)

⁸⁴ BOCCHERINI, Tamara; MARABELLI, Paola. *Atlante di Storia Del Tessuto: Itinerario nell’arte tessile dall’atichità al Déco*, 1995.

Figura 69 – Detalhe dos diferentes padrões, frente do xale



Fonte: autora, 2019.

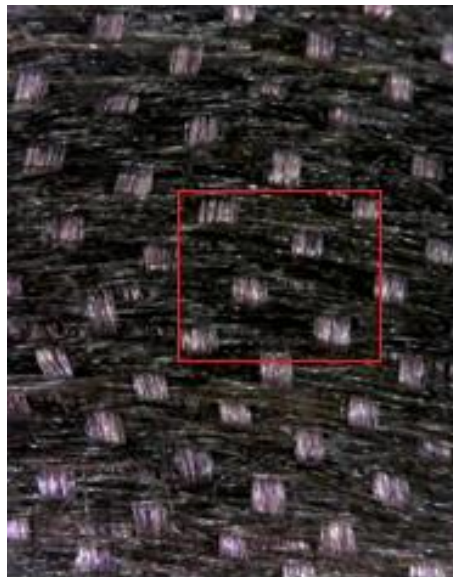
Figura 70 – Detalhe dos diferentes padrões, verso do xale



Fonte: autora, 2019.

O fundo do xale foi tecido pela técnica de cetim de 5; devido ao seu estado, a visualização se tornou mais difícil sendo facilmente confundido pelo cetim de 8 (FIGURA 71). Em relação a sarja, trata-se de uma sarja simples assimétrica de 6 fios na tecelagem das flores, e uma sarja também assimétrica porém mais complexa a qual envolve um desenho composto por 3 fios por vez na tecelagem de parte das folhas (FIGURAS 57 e 56 respectivamente).

Figura 71 – Cetim de 5. Padrão demarcado pelo retângulo vermelho



Fonte: autora: 2019.

Os ornamentos, feitos de fios maiores e mais grossos que os da base, são lançados, isto é, não estão totalmente entrelaçados na armadura, e sim, presos pontualmente (FIGURAS 72, 73, 74 e 75). Este tipo de técnica faz com que os fios criem relevo, principalmente no verso do tecido, e fiquem relativamente frouxos devido a que alguns fios, para a formação dos desenhos, ficam grandes espaços sem se prender na base.

Figura 72 – Detalhe do verso dos ornamentos



Fonte: autora, 2019.

Figura 73 – Detalhe do ornamento



Fonte: autora, 2019.

Figura 74 – Detalhe do ornamento



Fonte: autora, 2019.

Figura 75 – Detalhe do ornamento



Fonte: autora, 2019.

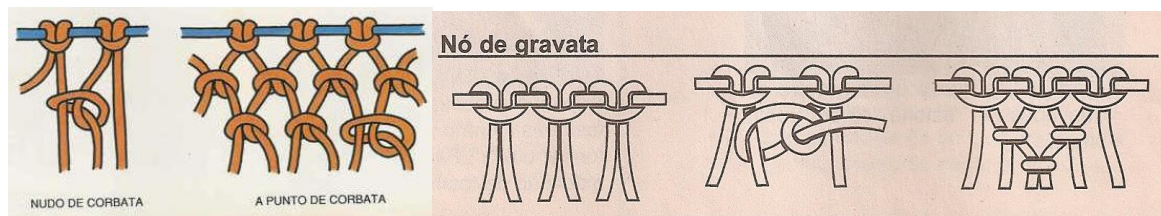
O xale conta também com franjas em suas duas extremidades. Estas são realizadas em macramê, uma técnica de tecelagem manual que dispensa maquinário e consiste na utilização de nós para criar o desenho desejado. O ponto utilizado é o chamado nó de gravata (FIGURAS 76 e 77).

Figura 76 – Detalhe das franjas



Fonte: autora, 2019.

Figura 77 – Ponto do macramê nó de gravata



Fonte: Adaptado de Pinterest e Rcsucateando. Macramê nó de gravata. Disponível em: <<https://www.pinterest.es/pin/335447872229458006/>> e <encurtador.com.br/sKS12>. Acesso em: 9 de jun. de 2019.

4.3 Iconografia

4.3.1 Forma

O xale apresenta a representação de um conjunto de motivos de mesma natureza, os fitomórficos, com flores e folhas variando o tamanho (FIGURAS 78 e 79). Os motivos da base movimentam-se, revelando a rotação das flores em sentidos diferentes em todo o xale. Na metade da peça, a sequência de flores ficam dispostas em uma linha retilínea, o que cria a delimitação de um ponto de referência no aspecto estilístico e formal do objeto (FIGURA 80).

Figura 78 – Detalhe dos motivos do fundo



Fonte: autora, 2019.

Figura 79 – Detalhe da ornamentação



Fonte: autora, 2019.

Figura 80 – Movimentação dos motivos florais do fundo



Fonte: autora, 2019.

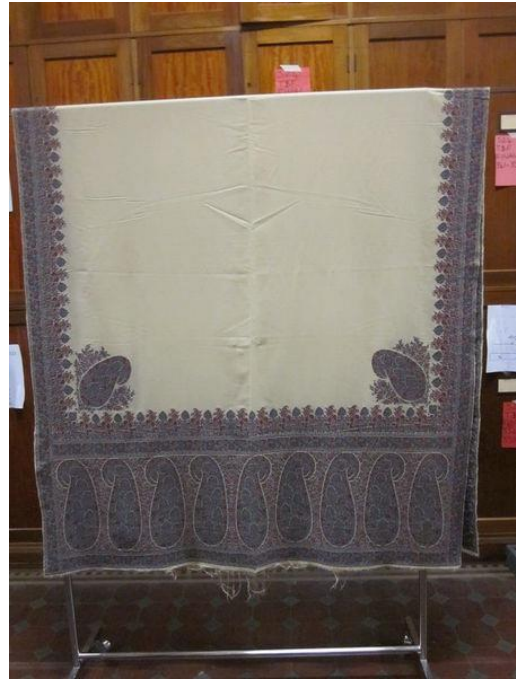
Um aspecto interessante é que, ao notar este ponto de referência, percebemos que o xale possui um desenho assimétrico, diferente de outros exemplares da mesma tipologia têxtil mostrados nas Figuras 81, 82, 83 e 84, e os motivos das extremidades direitas parecem inacabados, como se estivessem sido cortados.

Figura 81 – Xale francês, 1843-1844



Fonte: Victoria and Albert Museum.

Figura 82 – Xale da grã-bretanha, 1845



Fonte: Victoria and Albert Museum.

Figura 83 – Xale parisiense de lã de cabra e seda, 1849



Fonte: Metropolitan Museum of Art.

Figura 84 – Xale de Lyon de lã e seda, século XIX



Fonte: Metropolitan Museum of Art.

Pensamos, então, na possibilidade deste desenho ser completado por si mesmo, como um espelho, criando assim a sua simetria. Para isso, a Figura 85 foi duplicada e espelhada, a fim de atestar que este xale, trata-se, no aspecto técnico da confecção da peça de vestimenta xale, de um objeto incompleto, pois foi realizado até a sua metade.

Figura 85 – Figura dupla e espelhada do xale mostrando a complementação dos motivos da direita e a simetria formal



Fonte: autora, 2019.

4.3.2 Significados das formas e cores

Não podemos afirmar com exatidão quais são as flores que foram estilizadas nos motivos do xale, porém, podemos criar hipóteses sobre quais seriam essas flores a partir de imagens reais e suas semelhanças. Dito isso, após a observação do objeto e a comparação das imagens com diversas espécies de flores, acreditamos que possa se tratar de peônias, para a base, e as mesmas peônias agora menores ou rosas para os ornamentos (FIGURAS 86, 87, 88 e 89).

Figura 86 – Detalhe do motivo floral



Fonte: autora, 2019.

Figura 87 – Peônia



Fonte: Google Images. Peônia. Disponível em: <<https://bit.ly/2YDn4I4>>. Acesso em: 10 de jun. de 2019.

Figura 88 – Detalhe do motivo floral colorido



Fonte: autora, 2019.

Figura 89 – Rosa



Fonte: Google Images. Rosa laranja. Disponível em: <<https://bit.ly/2XyG7Sy>>. Acesso em: 22 de jun. de 2019.

Os diferentes tipos de flores possuem significados distintos, porém, a imagem da flor em si também possui seu significado. Cirlot (1984) separa duas estruturas: a flor em sua essência e a flor em sua forma, e diz, “Por sua natureza, é símbolo da fugacidade das coisas, da primavera e da beleza [...] por sua forma, a flor é uma imagem do “centro” e, por conseguinte, uma imagem arquetípica da alma” (p. 256). A flor é também um símbolo antagônico, pois alude à vida e à morte:

Os gregos e romanos, em todas as suas festas, coroavam-se de flores. Cobriam com elas os mortos que levavam à pira funerária e espalhavam-nas sobre os sepulcros (menos como oferenda que como analogia) (8). Trata-se, pois, de um símbolo contrário, porém coincidente com o esqueleto que os egípcios punham em seus banquetes para recordara realidade da morte e estimular o gozo da vida. (CIRLOT, 1984, p. 257)

Cirlot (1984), ainda, insere a simbologia da flor à alquimia e “nessa disciplina, é um símbolo da obra (do sol)”: “De acordo com sua cor, modificam sua significação e matizam-na em sentido determinado. O caráter solar reforça-se nas flores alaranjadas e amarelas; o parentesco com a vida animal, o sangue e a paixão nas flores vermelhas” (CIRLOT, 1984, p. 257)

A peônia, na cultura chinesa, é símbolo de riqueza e honra devido a forma de sua flor e de sua cor vermelha, “seu nome, **meutan**, encerra a palavra **tan** (cinabre), droga da imortalidade que faz com que ela se associe à fenix (DURV)” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 708, grifo do autor)

Segundo Cirlot (1984, p. 504), “A rosa única é, essencialmente, um símbolo de finalidade, de sucesso absoluto e de perfeição”, e a precisão de sua simbologia vem da cor e do número de pétalas empregados, “A rosa branca e a vermelha estão na relação que a alquimia determina entre ambas as cores [...] A de sete pétalas alude à ordem setenária (sete direções do espaço, sete dias da semana, sete planetas, sete graus de perfeição) [...] A rosa de oito pétalas simboliza a regeneração”.

Para Chevalier e Gheerbrant (1982, p. 788), “Designa uma perfeição acabada, uma realização sem defeito. [...] simboliza a taça de vida, a alma, o coração, o amor”. No cristianismo, a rosa pode representar a taça que recolhe o sangue de Cristo, as próprias gotas deste sangue ou o signo das chagas de Cristo. A rosa e a cor rosa indicam um símbolo de regeneração devido ao parentesco semântico do latim *rosa* com *ros*, que significa orvalho, chuva (PORTAL *apud* CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982).

A rosa e sua cor, diz ele (PORS, 218), eram os símbolos do primeiro grau de regeneração e de iniciação aos mistérios... O burro de Apuleio recupera a forma humana, ao comer uma coroa de rosas vermelhas que lhe oferece o supremo sacerdote de Ísis. A roseira, acrescenta este autor, é a imagem do regenerado, assim como o orvalho é o símbolo da regeneração (220). (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 789)

A rosa frequentemente vem acompanhada do verde, o que confirma essa interpretação. “A rosa era entre os gregos uma flor branca, mas, quando Adônis, protegido de Afrodite, foi ferido de morte, a deusa correu para socorrê-lo, se picou num espinho, e o sangue coloriu as rosas que lhe eram consagradas”⁸⁵, deste significado vem o rito de colocação de rosas sobre as tumbas. Hécate, a deusa dos Infernos, era por vezes representada com uma guirlanda de rosas com cinco folhas, número que marca o início de um novo ciclo. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982)

No século sétimo, segundo Beda, a tumba de Jesus Cristo era pintada com uma cor em que se misturavam branco e vermelho*. Encontram-se estes dois elementos componentes da cor rosa, o vermelho e o branco, com seu valor simbólico tradicional, em todos os planos, do profano ao sagrado, na diferença atribuída às oferendas de rosas brancas e de rosas vermelhas, assim como na diferença entre as noções de paixão e de pureza, e entre as de amor transcendente e de sabedoria divina. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 789)*

Com o tempo, a rosa se tornou um símbolo do amor e do dom do amor: “A rosa como flor de amor substitui o lótus egípcio e o narciso grego; não são as rosas frívola de Catulo... mas as rosas célticas, vivazes e altivas, não desprovidas de espinhos e carregadas de um doce simbolismo”⁸⁶.

O xale apresenta, no damasco, as cores preta e roxa, e nos seus ornamentos, verde, laranja, branco, rosa e vermelho (FIGURAS 90, 91, 92, 93, 94 e 95). As cores possuem diversos significados, “o primeiro caráter do simbolismo das cores é a sua universalidade, não só geográfica mas também em todos os níveis do ser e do conhecimento, cosmológico, psicológico, místico etc. As interpretações podem variar” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 275)

⁸⁵ CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 789.

⁸⁶ GHYN, 2, 41 *apud* CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 789.

Figura 90 – Detalhe dos fios verde claro e rosa dos ornamentos: referência no xale; foto microscópica



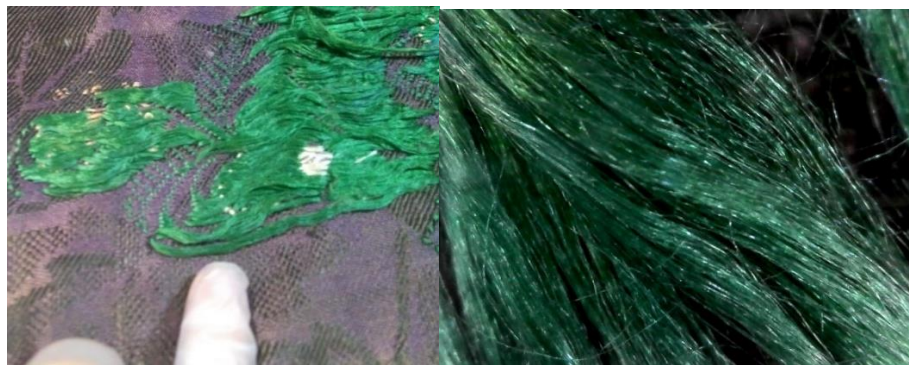
Fonte: autora, 2019.

Figura 91 – Detalhe do fio verde dos ornamentos: referência no xale; foto microscópica



Fonte: autora, 2019.

Figura 92 – Detalhe do fio verde escuro nos ornamentos: referência no xale; foto microscópica



Fonte: autora, 2019.

Figura 93 – Detalhe do fio branco nos ornamentos: referência no xale; foto microscópica



Fonte: autora, 2019

Figura 94 – Detalhe do fio laranja nos ornamentos: referência no xale; foto microscópica



Fonte: autora, 2019.

Figura 95 – Detalhe do fio vermelho nos ornamentos: referência no xale; foto microscópica



Fonte: autora, 2019.

“Para Fílon de Alexandria, quatro cores recapitulam o universo, simbolizando seus quatro elementos constitutivos: o branco, a terra; o verde, a água; o violeta, o ar; o vermelho, o fogo”⁸⁷, em contraponto Chevalier e Gheerbrant (1982) também colocam:

Determinadas cores simbolizam os elementos: o vermelho e o laranja, o fogo; o amarelo ou o branco, o ar; o verde, a água; o preto ou o castanho, a terra. Elas simbolizam também o espaço: [...] o vermelho, a dimensão horizontal, mais clara a oriente, mais escura a ocidente. Elas simbolizam ainda: o preto, o tempo; o branco, o intemporal; e tudo o que acompanha o tempo, a alternância da escuridão e da luz, da fraqueza e da força, do sono e da vigília. Enfim, as cores opostas, como branco e preto, simbolizam o dualismo intrínseco do ser. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 275)

A simbologia da cor pode também estar atrelada à religião. Na representação artística cristã foram atribuídos os seguintes significados: o branco ao Pai, o azul ao Filho e o vermelho ao Espírito Santo; o verde à esperança, o vermelho ao amor e à caridade, o preto à penitência, e o branco à fé e à castidade⁸⁸. Segundo Corbin (1958, p. 26 citado por CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982)⁸⁹, para o islamismo:

A luz do corpo (o Adão do teu ser) é de cor cinza fumê tendendo para o negro; a da alma vital (o Noé do teu ser) é de cor azul; a do coração (Abraão) é vermelha; a do foro íntimo (Moisés) é branca; a do espírito (Davi) é de cor amarela; a do arcano (Jesus) é de um preto luminoso; a do centro divino (Maomé) é de uma cor verde resplandecente, pois a cor verde é a mais apropriada para o segredo do mistério dos Mistérios.

Na psicologia as cores podem ser separadas em quentes e frias. As cores quentes (vermelho, amarelo, laranja) ajudam nos processos de adaptação e ardor, e conferem estímulo, excitação; as cores frias (azul, indigo, violeta) ajudam nos processos de oposição e remate, elas tem poder sedativo e pacificante.⁹⁰

Na concepção analítica, segundo C. G. Jung, as cores exprimem as principais funções psíquicas do homem, pensamento, sentimento, intuição, sensação.
O **azul** é a cor do céu, do espírito; no plano psíquico, é a cor do pensamento.
O **vermelho** é a cor do sangue, da paixão, do sentimento.
O **amarelo** é a cor da luz, do ouro, da intuição.

⁸⁷ CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 277.

⁸⁸ *Id.*, *Ibid.*

⁸⁹ CORBIN, H. *L'intériorisation du sens en herméneutique soufie iranienne*, in *Eranos Jahrbuch*. 1958.

⁹⁰ CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 279.

O **verde** é a cor da natureza, do crescimento. Do ponto de vista psicológico, indica a função de sensação (função do real), a relação entre o sonhador e a realidade (TEIR, 64). (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 280)

A alquimia também atribui simbologia às cores: “Segundo uma ordem ascendente, ela atribui o preto à matéria, ao oculto, ao pecado, à penitência; o cinza à terra; o branco ao mercúrio, à inocência, à iluminação, à felicidade; o vermelho ao enxofre, ao sangue, à paixão, à sublimação; o azul ao céu; o ouro à Grande Obra” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 280).

4.3 Estado de conservação

O estado de conservação de um objeto é avaliado através de diversos fatores como a sua função social, sua materialidade, seus aspectos estéticos, a relação de sua idade com seu presente estado, seu transporte, acondicionamento e exibição.

Tomando por base a referência de idade exposta na carta enviada em 1943 pelo neto de Dona Hermelinda, o xale tem hoje cerca de 200 anos. Assim, algumas consequências de deterioração que hoje são vistas ao avaliá-lo deve-se devido ao seu mau acondicionamento, exposição e manuseio. Infelizmente, por falta de informação, não conseguimos traçar os trajetos que esse xale percorreu dentro da própria instituição até ser acondicionado em seu sistema atual, porém, o que podemos fazer é pontuar e analisar as tipologias de deterioração encontradas, assim como as suas causas.

A degradação dos têxteis se dá em três grandes esferas, sendo elas, o enfraquecimento das fibras que provoca a fragilidade estrutural do objeto, eventos de natureza física e a conservação inadequada (COPPOLA, 2006, p. 154). A seguir, os agentes foram descritos de maneira mais explanatória assim como o estado em que se encontra a peça, o que atesta a ocorrência dessas três classificações de degradação.

4.3.1 Agentes de deterioração

Os agentes de deterioração podem ser classificados quanto a sua natureza. Existem os agentes ambientais e climáticos (luminosidade, umidade, temperatura, contaminantes, chuva, vento etc), biológicos (microorganismos, insetos, vegetação, animais), antrópicos (roubo, vandalismo,

dissociação, manuseio etc), químicos (radiação, hidrólise, oxidação), arquitetônicos e de infraestrutura. Esses mesmos agentes ainda se relacionam ao bem cultural de maneira extrínseca ou intrínseca, isso porque, a deterioração não ocorre apenas por fatores externos e sim também devido a tipologia do material (orgânicos e inorgânicos) e/ou por sua técnica construtiva, que muitas vezes iniciam o processo de degradação do objeto logo quando este é formado.⁹¹

Em sua dissertação, Coppola (2006), utilizando seus estudos no campo da preservação dos tecidos e fazendo referência ao livro de Agnes Timar-Balazsy e Dinah Eastop *Chemical Principles of Textile Conservation*, assim como a suas anotações das aulas com Gianna Bacci em Florença, nos apresenta a deterioração de objetos têxteis e de maneira detalhada sua ocorrência na seda.

A incidência excessiva de luz é o pior agente de deterioração que pode acometer os têxteis, isso pois, quando combinada aos outros, como a umidade e o oxigênio, incita e causa danos irreversíveis. A iluminação, utilizada de maneira incorreta, acarreta vários danos a esse tipo de objeto, pois a sua intensidade, a emissão de radiação ultravioleta assim como a infravermelha iniciam reações químicas no material, resultando na decomposição de suas fibras e no seu descoloramento. A degradação da estrutura da seda é dividida em duas, por hidrólise e oxidação:

Por hidrólise, entende-se que a fibra de seda tratada com álcalis e ácidos sofre a hidrólise da ligação peptídica entre pH 4 e pH 8. A degradação da fibra é revelada através da perda de resistência à tensão e à variação da viscosidade de uma solução. A hidrólise é muito mais eficaz se produzida pelos ácidos do que pelos álcalis, isto devido ao fato de que os álcalis atacam somente as extremidades das cadeias, enquanto os ácidos distribuem o ataque em toda o comprimento da fibra. A oxidação é o processo no qual os agentes podem atacar as proteínas em três pontos: nas cadeias laterais, nos resíduos terminais N e nas ligações peptídicas entre os grupos de amidos vizinhos. Entre os maiores oxidantes encontramos o peróxido de hidrogênio (H₂O₂).²⁷ Este fenômeno vem evidenciado pelo aparecimento de manchas de coloração amarela, rosa ou marrom. (COPPOLA, 2006, p. 158)

Como foi dito anteriormente, alguns fatores de degradação são intrínsecos a técnica de confecção do objeto, sendo assim também podemos apontar a vulnerabilidade dos corantes presentes nas fibras têxteis que tem sua condição agravada devido a interação não controlada com o ambiente.

⁹¹ Informações retiradas através de anotações das aulas de Conservação Preventiva, ministradas pelo Prof^o. Willi de Barros Gonçalves.

A umidade relativa (UR) também é outro importante fator pois é ela quem causa a alteração dimensional, quando variada, ao retê-la (expansão) e liberá-la (contração) dos tecidos, além de facilitar a ocorrência das reações químicas e provocar a incidência de atividade biológica.

Ao absorver a umidade a fibra sofre uma dilatação e ao perder sofre uma retração, sendo diferentemente observadas segundo o tipo de fibra. Estes movimentos podem criar graves tensões e conduzir ao rompimento, agravando no caso de objetos feitos por materiais diversos, objetos feitos por várias partes do mesmo material, e objetos que apresentam presença de cola ou materiais que se movimentam de maneira diversa. Se a umidade relativa é muito baixa, as fibras se contraem e perdem as propriedades de flexibilidade, elasticidade e resistência à tensão. (COPPOLA, 2006, p. 159)

Os poluentes atmosféricos, a poeira e a sujeira são outros fatores que frequentemente atacam os objetos têxteis. Os gases poluentes contribuem e aceleram a deterioração causando manchas, esmaecimento e enfraquecimento da estrutura ao desencadear reações químicas no material; a presença de particulados pode provocar o corte das fibras, assim como o acúmulo de umidade, que por sua vez, aumenta as possibilidades de crescimento microbiano.

Os têxteis são sensíveis a desgastes mecânicos como abrasões, estiramentos e compressões por peso, que podem respectivamente desgastar, romper e achatar tramas e fibras. Essa vulnerabilidade é potencializada pelas deteriorações citadas acima – a hidrólise, a deterioração fotoquímica e a termoquímica – que reduzem a hidratação e a flexibilidade dos materiais, tornando-os quebradiços e propensos a rupturas. As fibras ressecadas perdem propriedades de movimentação e a capacidade de retornar à forma anterior, gerando deformações, estiramentos e vincos que podem se agravar em rupturas. (ALMEIDA, 2018, p. 77)

Os têxteis são muito suscetíveis a deterioração (FIGURA 96). As fibras textéis de origem animal e vegetal, por se tratarem de materiais orgânicos, sofrem muito com os processos de degradação de seus componentes. É necessário ter conhecimento e entender os danos consequentes desses processos para que se possa realizar a conservação adequada desses objetos sem que acelere ou crie novas reações danosas ao bem.

Figura 96 – Fatores humanos e naturais de degradação



Fonte: Coppola, 2013, p. 227.

4.3.2 Estado da peça

Em um primeiro momento, antes mesmo de poder desenrolá-lo totalmente, foi possível ver a condição das franjas, que além de estarem grudando no pellon sob o xale, estavam emboladas entre si (FIGURA 97). A falta de rigidez do sistema de rolagem faz com que o objeto sofra as flutuações de umidade e por consequência tenha alterações dimensionais, também, faz com que haja amassados ao longo de toda a peça.

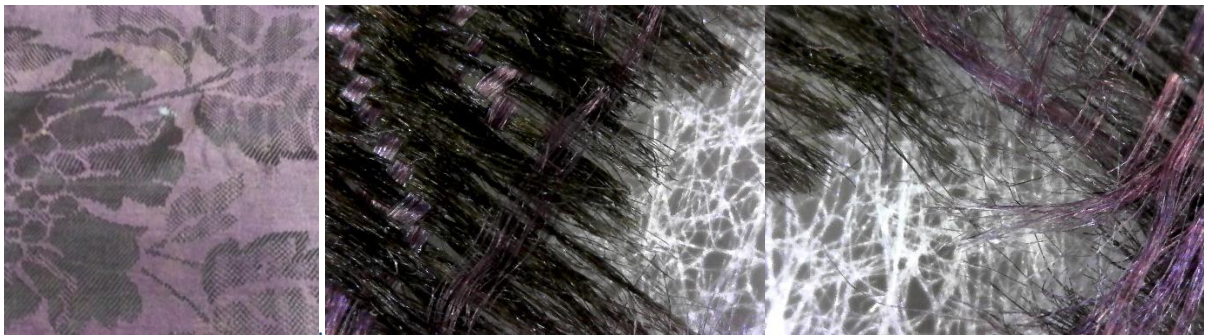
Duas pequenas perdas encontram-se em forma de furos na parte superior do objeto (FIGURA 98). Há fios soltando, como atestada pela Figura 103, e desfiando em várias partes, principalmente no verso dos motivos coloridos onde a costura cria relevo devido sua técnica que prende os fios pontualmente (FIGURA 100).

Figura 97 – Detalhe das franjas grudadas ao desenrolar o xale



Fonte: autora, 2019.

Figura 98 – Detalhe furo: referência no xale; fotos microscópicas



Fonte: autora, 2019

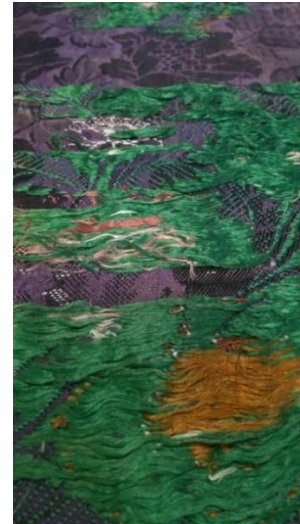
Na parte inferior, a mais próxima dos motivos coloridos, há uma série de rasgos grandes - cerca de três - seguidos por rasgos menores e esgarçamento dos fios (FIGURAS 99, 106, 107, 108 e 109). No maior rasgo, inclusive, o esgarçamento está contínuo desde abaixo até alcançar o início das folhas verdes e continua após elas até a altura do outro conjunto de flores e folhas; abrasões e esgarçamento dos fios ainda são encontrados em várias outras áreas do xale em menor escala (FIGURAS 104 e 105).

Figura 99 – Detalhe dos rasgos na parte inferior do xale



Fonte: autora, 2019.

Figura 100 – Detalhe do verso dos ornamentos com fios soltando



Fonte: autora, 2019.

No verso da peça é possível observar diversas manchas amareladas por toda a sua extensão, apresentadas pelas Figuras 102 e 110, e ao fazer o mesmo com a frente vemos além de manchas isoladas uma grande área de concentração amarelada na parte inferior entre os motivos coloridos (FIGURA 110). Além desse fator, percebemos o esmaecimento da coloração de alguns fios, causando o contraste de cores na peça. Há, no canto inferior esquerdo, uma pequena etiqueta com o número de identificação antigo, ao observar essa região na frente da peça é possível perceber a rigidez e a diferença de coloração causada pelo adesivo da etiqueta (FIGURA 101). O xale, ainda, conta um cheiro ruim, assemelhando-se ao avinagrado.

Figura 101 – Detalhe da etiqueta: referência no xale; foto microscópica; detalhe da região na parte da frente



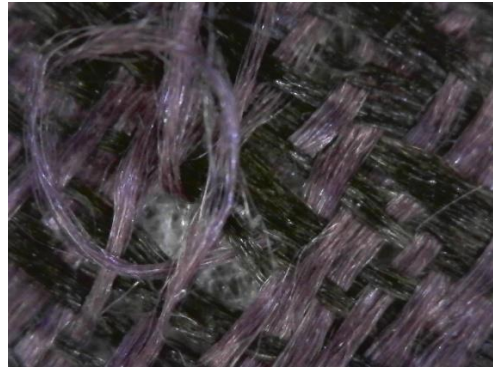
Fonte: autora, 2019

Figura 102 – Detalhe mancha pontual



Fonte: autora, 2019.

Figura 103 – Foto microscópica de fio solto



Fonte: autora, 2019.

Figura 104 – Detalhe de abrasão



Fonte: autora, 2019.

Figura 105 – Detalhe de fios esgarçados



Fonte: autora, 2019.

Figura 106 – Detalhe de rasgos e abrasões



Fonte; autora. 2019.

Figura 107 – Detalhe de rasgo



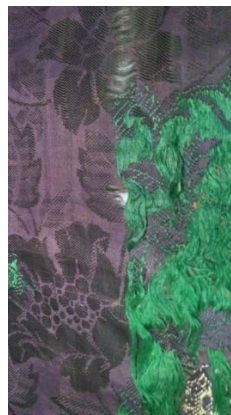
Fonte; autora. 2019.

Figura 108 – Detalhe de rasgo



Fonte: autora, 2019.

Figura 109 – Detalhe de rasgos e esgarçamento



Fonte: autora, 2019.

Figura 110 – Frente do xale



Fonte: autora, 2019.

Figura 111 – Verso do xale



Fonte: autora, 2019.

4.3.3 Análise dos danos

O xale foi classificado como precário⁹² e foram observados os seguintes danos: hidrólise, oxidação, descoloração dos fios, fragilização e rompimentos das fibras, perda de suporte, esgarçamento. Ao analisar as fotografias recentes e antigas encontrada na ficha de identificação original do objeto juntamente com seu histórico de exposições, chegou-se à conclusão de que a forma como o xale provavelmente foi exposto causou seus danos mais aparentes e danosos. Possivelmente, a peça foi dobrada de maneira a expor as áreas de ornamentação coloridas a luz, o que resultou na descoloração de seus fios, ainda, devido a essas dobras, as fibras já frágeis, romperam-se e criaram o esgarçamento contínuo assim como os grandes rasgos na parte de baixo da peça (FIGURAS 112, 113 e 114).

Figura 112 — Detalhe da descoloração na área demarcada de vermelho



Fonte: autora, 2019

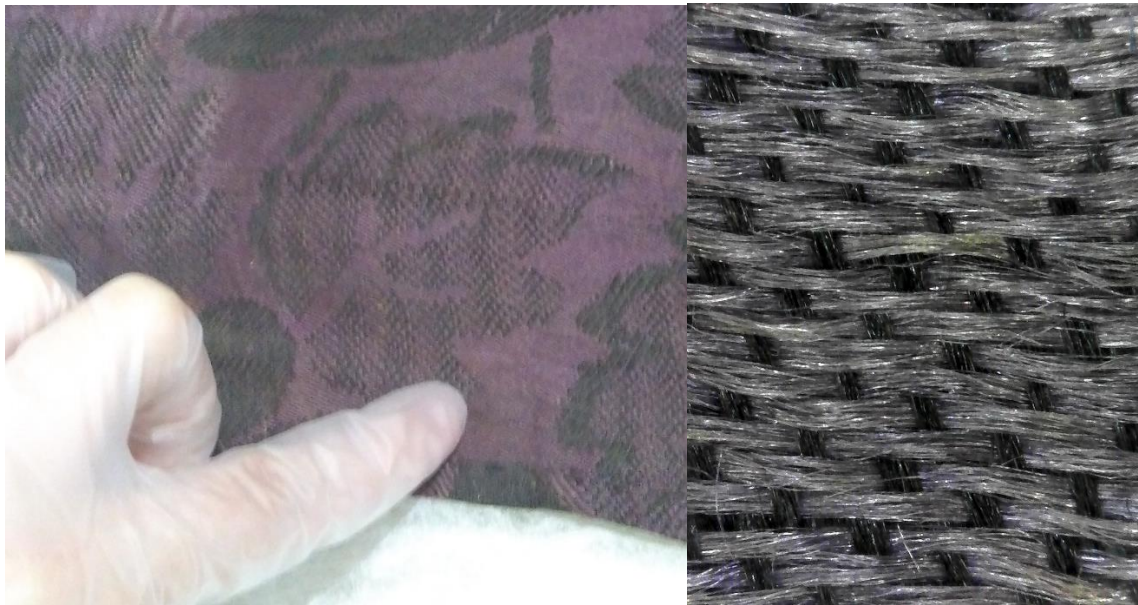
⁹² A classificação foi retirada da dissertação de Coppola (2006, p. 160).

Figura 113 – Detalhe dos rasgos e esgarçamento



Fonte: autora, 2019.

Figura 114 – Detalhe de mancha: referência no xale; foto microscópica



Fonte: autora, 2019.

Como comprovação temos as fotos utilizadas no catálogo da exposição do MUMO “A fala das roupas”. Nelas o xale está dobrado, amarrotado e apresenta grande índice de descoloração (FIGURA 7). Tendo como base a ausência de documentação do acondicionamento deste xale e a forma improvisada como ele foi executado, presume-se que os outros danos, encontrados pontualmente, foram causados devido ao mau acondicionamento da peça e também ao seu manuseio inadequado.

Desta forma, a recomendação devido ao seu estado de conservação é a reclusão total da peça após conclusão do acondicionamento, o qual será explicado mais a frente como foi elegido e executado.

5 CONSERVAÇÃO PREVENTIVA

A preservação dos bens culturais sendo a maior premissa do campo da Conservação-Restauração tem, segundo o Instituto Americano para Conservação de Trabalhos Históricos e Artísticos (American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, AIC *apud* NARDI, 2017) como principal objetivo o prolongamento da existência destes e é entendida como as ações necessárias para proteção dos bens culturais através de atividades que minimizem os danos e deteriorações químicas e físicas, prevenindo a perda de informação. Para que a preservação dos bens culturais seja realizada são adotados diversos métodos e intervenções, esses são classificados em duas vertentes principais: a conservação e a restauração⁹³.

A preservação engloba tanto a conservação preventiva como a remediadora. A primeira está baseada na premissa de que a ‘prevenção é melhor que a cura’, isto é, a prevenção do dano é mais eficaz que a medida de conservação que tenta corrigi-lo. O termo é, freqüentemente, usado para distinguir a conservação preventiva das ações remediadoras, por exemplo: medidas preventivas para a redução de poeira sobre os objetos, comparadas às intervenções de higienização para remoção de sujidades. (EASTOP, 2006, p. 54)

A conservação preventiva pode ser entendida como a utilização de técnicas, ações e procedimentos para que um bem seja mantido no melhor estado possível, diminuindo e estagnando seu processo de deterioração para que se obtenha sua longevidade.

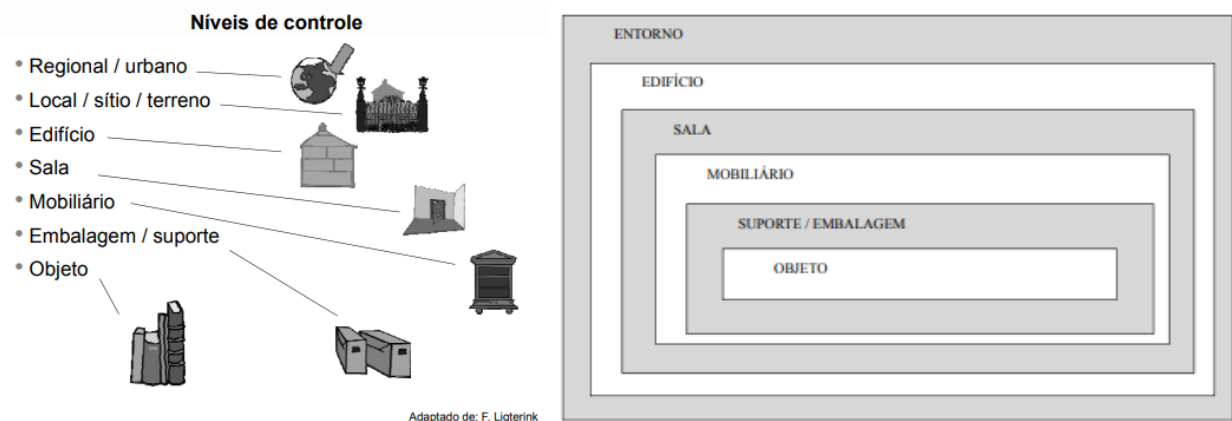
A Conservação Preventiva ou cuidado preventivo diz respeito, segundo o AIC, ao controle e minimização da deterioração e dos danos aos bens culturais através de formulação e implementação de políticas e procedimentos que possibilitem condições ambientais adequadas, procedimentos de manipulação, manutenção, guarda e exibição, como também processos de embalagem, transporte e uso. O controle de pestes e processos de resposta a situações emergenciais também são ações de conservação preventiva. (NARDI, 2017, p. 15)

⁹³ De acordo com Moreira (2012, p. 14) “a restauração possui caráter mais incisivo, pois submete o bem a intervenções em sua matéria, como uma ação direta sobre a constituição da obra, sua estrutura e substância, definida como: “o conjunto de materiais que fisicamente constituem o bem”. (CARTA DE BURRA, 1980, art. 1o). De acordo com a Carta do Restauro (1972, art. 4o) “[...] entende-se por restauração qualquer intervenção destinada a manter em funcionamento, a facilitar a leitura e a transmitir integralmente ao futuro as obras e os objetos [...]”; desta forma, torna-se mais claro o agravante crítico que uma obra de restauração pode ter, já que irá incidir justamente no veículo material dos bens e por consequência em sua leitura.”

Especificamente, adota a utilização de intervenções indiretas ao bem cultural. Suas ações são guiadas através dos diferentes níveis de controle que competem a preservação de um objeto, feitas a partir da visão macro para a visão micro, ou seja, tem-se início desde os aspectos de seu entorno até o objeto em si (FIGURA 115).

A conservação, então, corresponde a medidas analíticas iniciais que desencadeiam outros meios de preservação nas obras. De tal maneira, essa prática antecede a ação restaurativa e se torna mais abrangente, já que atua no meio em que o bem está inserido, na forma como é armazenado e apresentado, entretanto sem incidir em sua superfície material, isto cabe à restauração. (MOREIRA, 2012, p. 14)

Figura 115 – Esquema de níveis de controle (escala macro à escala micro)



Fonte: Adaptado de material didático da disciplina “Conservação Preventiva” ministrada pelo Profº. Willi de Barros Gonçalves.

5.1 A conservação têxtil

A conservação têxtil têm suas demandas particulares em relação aos outros tipos de suportes, isso porque, a sua preservação está atrelada além do campo de estudo da conservação e restauração, como por exemplo a antropologia e o design de moda. Isso requer a interdisciplinaridade em áreas pouco comumente abrangidas e fora do que é majoritariamente estudado como as artes visuais e a museologia.

O início do estudo de objetos têxteis pode ser semelhante a outros tipos de objetos e técnicas de análise utilizadas em diferentes suportes podem ser aproveitadas.

A conservação de têxteis normalmente começa com a discussão dos problemas apresentados e a inspeção dos objetos. A fase inicial da investigação frequentemente envolve a preparação de um registro detalhado do objeto; isso requer o exame completo do artefato e, por vezes, a coleta de amostras para testes químicos e análise instrumental (Figura 1). A pesquisa contextual pode também ser necessária, por exemplo, quanto à história e função do têxtil. A informação resultante permite um melhor entendimento sobre os materiais originais, sobre a forma e construção do artefato, sobre a compreensão das mudanças subsequentes, dando suporte para intervenções efetivas de conservação e acrescentando dados à documentação da coleção. (EASTOP, 2006, p. 53)

O reconhecimento dos materiais utilizados, as técnicas de manufatura assim como a função que esse objeto exerce são pilares no estudo da conservação preventiva. Ter-se conhecimento dessas informações é fundamental para a tomada de decisão em relação a que procedimentos de conservação serão propostos ao objeto.

Tal investigação é importante porque o bom entendimento das características químicas e físicas de um artefato é essencial para a tomada de decisão apropriada e um trabalho de conservação competente. Na conservação de têxteis isso frequentemente envolve a investigação das fibras, tinturas e acabamentos, assim como quaisquer outros componentes materiais, pois a maioria dos têxteis são objetos multimídia (Figura 2). Uma característica da conservação de têxteis é que as técnicas investigativas desenvolvidas em outras áreas são, progressivamente, aplicadas aos têxteis (EASTOP, 2006, p. 53)

A conservação têxtil se faz importante, pois a ausência da sua prática implica na perda da materialidade⁹⁴ de objetos culturais de suporte têxtil e conseqüentemente no desaparecimento da(s) memória(s) que este está vinculado; a memória da história, do design, da antropologia etc.

A conservação de têxteis é uma resposta, tanto técnica quanto filosófica, às alterações não desejadas nos objetos. O significado atribuído aos têxteis e as mudanças que os atingem afetam o tipo e a extensão da conservação, que poderá restringir-se à documentação e conservação preventiva, ou poderá ser estendida, incluindo a retirada de amostras para análise instrumental e tratamento reparador de conservação. (EASTOP, 2006, p. 57)

5.2 Acondicionamento de acervo têxtil

O acervo têxtil é um acervo frágil e o seu acondicionamento deve ser realizado de maneira a suprir suas necessidades sem a aceleração do processo de deterioração. Devido a essa carência, “prover

⁹⁴ Por materialidade entendemos um conjunto de elementos físicos que indiciam uma problemática histórica, a vida social e cultural de uma pessoa e sua sociedade ecoadas por seus objetos. Os objetos nos ajudam a entender como se processam as relações sociais, a vida, o cotidiano (Meneses, 1992: 8). (ANDRADE, 2006, p. 73)

uma armazenagem adequada aos têxteis pode ser um dos passos mais importantes que um museu pode dar para preservar sua coleção, já que muitos têxteis passam mais tempo armazenados do que em exposição” (TRUPIN, 2006, p. 106).

A etapa do acondicionamento é regida por diversas variáveis. Deve-se sempre ter em conta os materiais constituintes do objeto, os seus processos de deterioração, a função, seu estado de conservação, as necessidades de armazenamento, as condições de instalação do local de guarda e os custos. Moraga e Grüzmacher (2002, p. 37) dizem que os requerimentos essenciais para a armazenagem de têxteis são: “espaço suficiente para a coleção, limpeza, sem luz natural, controle de temperatura e umidade, boa ventilação, proteção da contaminação ambiental e ausência de pestes”.

A armazenagem adequada é uma medida da conservação preventiva e “entender o processo de deterioração, identificação e monitoramento de materiais e objetos instáveis pode ajudar na identificação das fases iniciais da deterioração e permitir que as condições de armazenamento sejam modificadas para reduzir os riscos de dano” (MATSUMURA; EASTOP; GILL, 2002 *apud* EASTOP, 2006, p. 55). A embalagem de acondicionamento do objeto têxtil proporciona outro nível de proteção além do mobiliário e as dependências da instituição, sua utilização tem diversos objetivos específicos para com o objeto, tais quais, a diminuição do impacto das variações das condições do ambiente, ser um suporte com amortecimento evitando os danos de vibrações e oferecendo o auxílio para que o objeto esteja disposto da melhor forma possível impedindo a criação de áreas de pressão ou tensão (GILL, 2006).

Uma armazenagem adequada protege os têxteis da luz, dos poluentes carregados pelo ar, dos insetos e das mudanças abruptas na umidade relativa (UR) e na temperatura. Ela facilita a organização da coleção, minimizando o manuseio, ao mesmo tempo em que maximiza o acesso. Também contribui para a segurança. Ao projetar um armazenagem adequada, um museu deve considerar: as preocupações institucionais, o mobiliário de armazenagem, as estruturas de armazenagem e os métodos de armazenagem¹. (TRUPIN, 2006, p. 106)

Além da decisão pelo método de armazenagem, é necessária a escolha dos materiais que serão utilizados para a confecção desta embalagem. Os materiais devem ser de boa qualidade e auxiliar na conservação do objeto, não o contrário.

A escolha dos materiais para a realização desta embalagem é uma etapa de mesmo nível de importância que a decisão do método de armazenagem, “eles devem ser livres de acidez, particularmente se estiverem em contato direto com o objeto” e “selecionados conforme a compatibilidade entre suas propriedades e as propriedades físicas e químicas do artefato” (GILL, 2006, p. 113)

Os objetos têxteis podem ser armazenados horizontalmente, de maneira plana em gavetões ou em caixas, verticalmente, como em cabides com os devidos enchimentos, ou em sistema de rolagem. Nenhum método é ideal porém cada um irá atender um tipo distinto de objeto têxtil, cada artefato individualmente deve ser analisado de maneira a conhecer suas fraquezas e tensões para que o sistema proposto produza o menor dano, stress e tensão. (MORAGA e GRÜZMACHER, 2002).

De uma forma geral, os objectos devem ser sujeitos a duas fases de acondicionamento, a primeira fase diz respeito à protecção da superfície (por exemplo, com papel Glassine®, papel tissue, papel de seda; filmes de polietileno tereftalato como o Melinex® ou o papel Mylar® tipo D) (Fig. 4); a segunda fase diz respeito à protecção do objecto contra os choques e vibrações (ROTAECHE GONZALEZ, 2007:112-121). Esta segunda fase é feita com material de amortização e isolamento de modo a proteger o objecto das vibrações, choques, flutuações e variações de humidade e temperatura (por exemplo, espuma de polietileno (ESPINOZA MORAGA; ARAYA MONASTERIO, 2000:50- 51); espuma de poliestireno; papel Bull Craft®, etc.). (MADUREIRA; CAYRES, 2011, p. 72)

5.3 Acondicionamento do xale

O xale estava armazenado em um sistema de rolagem improvisado. O que deveria ser um tubo rígido era uma manta fina de polietileno enrolada e coberta por entretela sem cola (FIGURAS 116 e 117). Não havia material de amortecimento, apenas uma folha de entretela sem cola a qual o xale estava disposto. Quando já enrolado, o xale, era guardado dentro de uma gaveta da mapoteca com outros materiais e sem nenhum suporte que suspenderesse o rolo a fim de evitar a compressão direta de parte do objeto com a gaveta.

Inicialmente, dois tipos de armazenamento eram possíveis: manter o sistema de rolagem porém atualizando-o a maneira correta, com materiais adequados, adição de material de amortecimento, suporte para suspensão do rolo e a mudança do sentido do enrolamento para o de seu comprimento, o que resultaria em menores tensões para o objeto já que não seria necessário enrolá-lo tanto; ou mantê-lo plano dentro de uma embalagem.

Figura 116 — Manta de polietileno enrolada onde o xale estava acondicionado



Fonte: autora, 2019.

Figura 117 — Xale acondicionado enrolado



Fonte: autora, 2019.

Foi realizada uma conversa com a instituição acerca do espaço disponível para a realização desta proposta. Esta discussão teve a ponderação de pautas como o melhor sistema para o objeto e o quanto de espaço seria necessário. O sistema de rolagem foi descartado, pois após as modificações que seriam feitas não caberia mais na gaveta da mapoteca (onde estava inicialmente) e então necessitaria de uma embalagem própria que ficaria disposta no espaço acima das mapotecas da reserva técnica, também porque em relação a melhor condição para o objeto seria sua guarda de maneira plana.

Levando em consideração a melhor opção à conservação do xale e ao espaço concedido, que seria o mesmo utilizado por ambas as escolhas, foi-se decidido por mantê-lo plano. O armazenamento proposto consistiu na confecção de uma caixa e na montagem de um sistema interno com o xale disposto sobre o material de amortecimento e uma placa de suporte com alças, do mesmo material da caixa, para dar estabilidade ao sistema e facilitar - caso seja necessário - a retirada do objeto da caixa. Além da produção da embalagem, é necessário também instruir de que forma é feita a

desembalagem do objeto de maneira segura e correta. Para isso, instruções foram escritas, que se encontram no Apêndice A, para suprir essa necessidade.

5.3.1 Materiais empregados

A escolha dos materiais a serem empregados no novo sistema de acondicionamento foi regida por alguns fatores: a compatibilidade dos materiais, durabilidade, qualidade, estabilidade, a facilidade de manuseio, o custo-benefício e os aspectos institucionais.

No trabalho *Análisis de materiales usados para ser usados en conservación en textiles* de Moraga e Monasterio, são feitos testes com materiais de diversas qualidades utilizados comumente na preservação de objetos têxteis. Nele são feitas tabelas de materiais para uso permanente, temporal e inapropriados. O material escolhido para a confecção da caixa e para o suporte do xale na parte interior, foi o Foam Board, que é uma placa de espuma sintética laminada com papel em ambos os lados; para o amortecimento do xale foi-se decidido por uma grande almofada feita de algodão. Ambos os materiais foram classificados como permanentes por Moraga e Monasterio.

A caixa foi encapada externamente por Vulcapel, que é um papel plastificado com aspecto parecido ao couro sintético; este material possibilita a limpeza da parte externa da caixa sem que o Foam Board seja danificado.

Tentou-se elegir os melhores materiais apesar da condição financeira desfavorável. Como o museu não pode oferecer ajuda para custear a compra dos materiais, eles foram pagos pela autora deste trabalho e orientadora. Durante a realização da pesquisa para os materiais a serem realizados, foi gerada uma ficha técnica:

Universidade Federal de Minas Gerais
Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis
Trabalho de Conclusão de Curso – Belo Horizonte, julho/2019
Aluna: Isabela Azevedo Fagundes
Data: 02/07/2019

FICHA TÉCNICA DOS MATERIAIS UTILIZADOS

Nomenclatura: Foam Board.

Composição: Placa obtida através de processo de laminação, com a camada central de poliestireno espumado recoberto em ambas as faces por lâminas de papel com revestimento couchê.

Usos: Confeção da estrutura da caixa e da placa avulsa interna.

Observações: Colas a base de solventes podem reagir e danificar a espuma de poliestireno das placas. As placas de Foam Board são inflamáveis. Manter longe da umidade e da luz direta do sol. Estocar as placas na horizontal.

Preço: R\$142,40 cada placa de 244 cm x 122 cm

Nomenclatura: Vulcapel ou Percalux.

Composição: Papel recoberto por camada vinílica fornecendo aspecto emborrachado, semelhante ao couro sintético.

Usos: Revestimento externo da caixa e das estruturas fixas internas.

Observações: É possível realizar limpeza utilizando um pano levemente úmido.

Preço: R\$11,50/metro

Nomenclatura: Tecido de algodão, percal, 400 fios.

Composição: Celulose.

Usos: Confeção da almofada.

Observações: Tecido deve ser lavado para retirada da goma e passado a ferro.

Preço: R\$25,00/metro

Nomenclatura: Manta acrílica.

Composição: Linha 100% Poliéster.

Usos: Enchimento da almofada.

Observações: Não lavar, secar, alvejar e passar a ferro.

Preço: R\$50,00

Nomenclatura: Cola PVA.

Composição: Poliacetato de Vinila.

Usos: Colagem do revestimento.

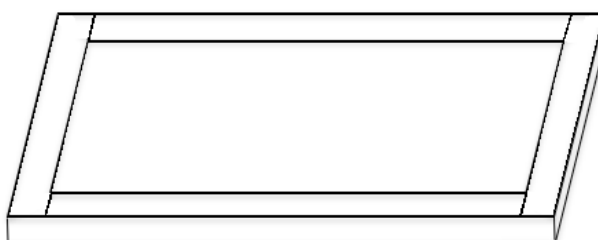
Observações: Secagem rápida. Não deixar em contato direto com o objeto a ser acondicionado.

Preço: R\$25,00/500 ml.

5.3.2 Confeção da caixa

A confecção da caixa foi um processo minucioso, extenso e complexo. O sistema é composto por sete partes: tampa, base, placa avulsa, duas estruturas internas que encaixam na direção da largura da caixa e duas estruturas internas que encaixam na direção do comprimento da caixa. O objetivo é criar um rebaixamento do tamanho a ser destinado ao xale (FIGURA 118).

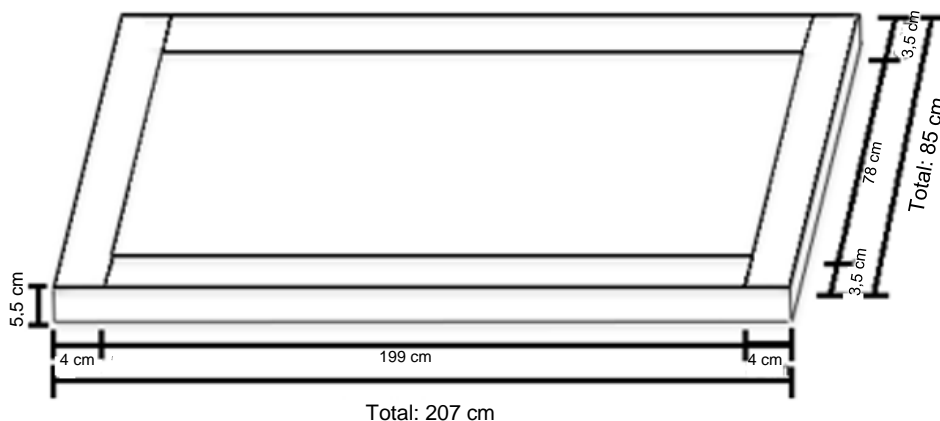
Figura 118 – Desenho técnico da base da caixa



Fonte: autora, 2019

A primeira parte a ser feita foi a base da caixa, para isso, cortou-se o Foam Board levando em consideração o tamanho que seria a placa disposta na base, as estruturas internas em todas as laterais, e a altura da caixa que seria alcançada através da dobra do material para cima (FIGURA 119); finalizada, a base ficou com 207 cm x 85 cm x 5,5 cm. Logo, foi encapada com Vulcapel (FIGURAS 120, 121, 122 e 126).

Figura 119 – Desenho técnico da base da caixa com dimensões



Fonte: autora, 2019

Figura 120 — Base e estruturas internas menores cortadas



Fonte: autora, 2019.

Figura 121 — Encapagem da base com Vulcapel



Fonte: autora, 2019.

Figura 122 — Secagem das quinas da base



Fonte: autora, 2019.

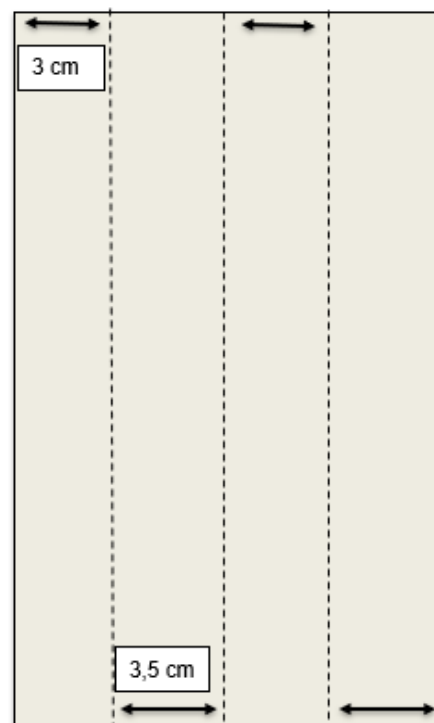
As estruturas internas foram feitas com o intuito de criar um rebaixamento, outro nível dentro da caixa, onde só ficaria o espaço necessário para o xale ser colocado sobre a placa. Elas foram feitas através de três cortes no foam board, porém, os cortes não foram separados e assim dobramos o foam board de maneira a criar um retângulo tridimensional (FIGURA 123). Os pares foram feitos com as medidas de 3/3,5/3/3,5 cm x 85 cm, e 3/3,5/3/3,5 cm x 207 cm (FIGURA 124), ao final, duas faces ficaram com a medida de 3 cm e as outras duas de 4 cm, preferiu-se então colar na base da caixa uma das faces com menor medida devido ao espaço para o xale; depois de cortadas, essas estruturas foram encapadas com Vulcapel para possuir maior resistência e melhor acabamento.

Figura 123 – Estruturas internas cortadas



Fonte: autora. 2019.

Figura 124 – Esquema de corte das estruturas internas



Fonte: autora. 2019

A tampa foi feita com as mesmas medidas da base, exceto pela altura um pouco menor, no fim ela ficou com 207 cm x 85 cm x 5 cm; ela também foi encapada com Vulcapel (FIGURA 125). A placa avulsa para o xale foi feita com as dimensões de 198 cm x 78 cm; nela foram adicionadas duas alças, uma em cada lado, de tecido de algodão bem resistente.

Figura 125 – Secagem da base, tampa e suas quinas



Fonte: autora, 2019.

Figura 126 – Base pronta



Fonte: autora, 2019.

A almofada de algodão percal 400 fios, confeccionada pela Prof^a. Soraya Coppola, foi feita com as mesmas medidas da placa (198 cm x 78 cm) e preenchida com manta acrílica (FIGURA 127). O tecido de algodão foi previamente lavado sem nenhum produto químico para a retirada de sua goma.

Figura 127 – Almofada sobre a placa dentro da caixa



Fonte: autora, 2019.

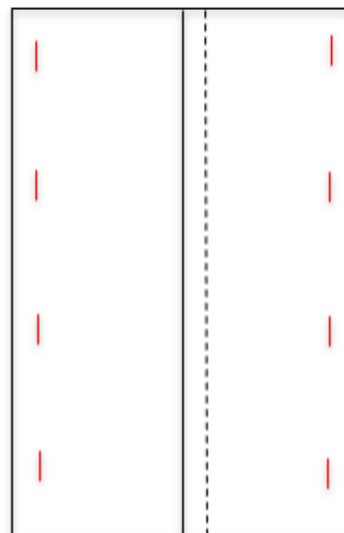
Foi medido 198 cm x 78 cm dobrado costurando à máquina com manta acrílica interna. A almofada foi fechada com costura única, no sentido vertical, que ficou no verso da peça. As laterais inferiores e superiores também foram fechadas com costura. Posteriormente, a manta acrílica foi presa ao tecido com costura à mão, no verso, ao longo da costura à máquina (FIGURA 128). Nas laterais, ao longo da verticalidade da peça foram dados 4 pontos de fixação de cada lado para não permitir que a manta se movimentasse internamente (FIGURA 129). Para a retirada do xale de dentro da caixa, foi criado um documento (APÊNDICE A) explicando da maneira correta de fazê-la.

Figura 128 — Detalhe da almofada: costura à máquina e à mão; ponto para evitar a movimentação



Fonte: autora, 2019.

Figura 129 — Esquema dos pontos na almofada



Fonte: autora, 2019.

A confecção da embalagem foi feita fora do ambiente do MHAB. O transporte foi feito por um carro da prefeitura de Belo Horizonte, acompanhado pela Prof^a. Soraya Coppola e pela conservadora e restauradora do museu, Natercia Pons (FIGURAS 130, 131, 132, 133 e 134).

Figura 130 — Chegada da caixa fechada e embalada no MHAB



Legenda: Ao lado foram ampliados os dois avisos dispostos sobre a caixa.
Fonte: Adaptado de Soraya Coppola, 2019.

Figura 131 – Caixa aberta



Fonte: autora, 2019.

Figura 132 – Detalhe das quinas: da parte superior e da parte inferior



Fonte: Soraya Coppola, 2019.

Figura 133 — Processo de embalagem do xale



Fonte: Soraya Coppola, 2019.

Figura 134 — Xale acondicionado



Fonte: autora, 2019.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar do constante crescimento, em passos lentos, da conservação e restauração de bens culturais, percebemos a distinção de prioridade que é feita dentro da própria área, onde alguns tipos de suportes são mais valorizados em detrimento de outros. Esse é o caso do têxtil, visto como objeto de menor valor devido principalmente à sua cotidianidade. O próprio percurso histórico do campo do patrimônio cultural (e seus desdobramentos) faz com que esse fenômeno ocorra. A conservação e restauração dos objetos têxteis é, sobretudo, recente quando comparada aos outros tipos de materiais (escultura, pintura, papel, etc), ainda mais no Brasil. Nesse âmbito, o curso de bacharelado de CRBCM na UFMG é pioneiro no país não apenas por ser o primeiro curso de nível superior do tipo, mas também por ser o único que conta com disciplinas que abrangem os têxteis e permitem que os alunos tenham o contato tanto teórico quanto prático com esses objetos.

Neste contexto, este trabalho foi precedido pela disciplina “Introdução a Conservação Têxtil”, ministrada pela Prof^a. Soraya Coppola no semestre anterior a realização deste estudo. Na disciplina os alunos tiveram acesso a base teórica dos princípios éticos que o profissional da conservação e restauração deve seguir e realizaram diagnósticos de conservação para itens do acervo têxtil do MHAB. Durante as aulas foram apresentadas e indicadas fontes bibliográficas básicas, essas por sua vez, majoritariamente em língua estrangeira, geralmente inglês; para este trabalho especificamente foram lidos textos em inglês e em espanhol, além do português. Ao final, a realização desta disciplina despertou-me a vontade de conhecer, estudar e preservar os acervos e objetos têxteis; como continuação o xale foi escolhido para estudo aprofundado.

O MHAB contém um ambiente museal com qualidade acima de muitas instituições existentes no território nacional. Entretanto, alguns itens de seu acervo necessitam de cuidado especial, como o xale que foi tratado neste trabalho. A escassez de recursos nos museus impossibilita o aprimoramento da conservação dos acervos. A equipe do MHAB tem consciência da necessidade de preservação de todos os exemplares do seu acervo, sem fazer distinção quanto a tipologia, isso é muito importante porque o primeiro passo para a preservação dos bens culturais é a valorização deles como partes importantes da nossa história que merecem seu devido cuidado. O xale é um objeto de grande importância para o acervo do MHAB pois remete diretamente à história de Belo Horizonte e de uma conterrânea da capital desde antes de sua existência como conhecemos hoje.

Ao explanar algumas esferas as quais circundam o estudo específico deste xale, teve-se o objetivo de apresentar quantas áreas do conhecimento estão atreladas a preservação dos objetos têxteis e mostrar, ainda, o quão complexa ela se faz, apesar da banalização existente devido a padronização dos produtos têxteis. Este estudo, porém, não se considera finalizado, isso porque, ele constituiu apenas uma parte do que poderia ser abordado. Todavia, por se tratar de uma monografia de graduação com apenas três meses, foi priorizado o aprofundamento de alguns temas.

As atividades teórico-práticas deste trabalho visaram, acima de tudo, promover a conservação deste xale. Por falta de condições financeiras, o museu não pode prover os materiais necessários a sua armazenagem correta. Dessa maneira, os custos foram pagos pela autora e pela orientadora desta monografia. A pesquisa de materiais adequados à conservação fez-se bastante trabalhosa, pois além desses itens não serem encontrados em Belo Horizonte também são caros e delicados. A tomada de decisão quanto ao novo sistema de acondicionamento do xale juntamente com a sua confecção foram processos minuciosos e precisos, guiados pela escolha dos materiais adequados que coubessem no orçamento limitado e a dificuldade de se trabalhar com uma embalagem de grande dimensão.

Através desta única peça foi possível ter contato com diversas áreas do conhecimento. Com ela conheceu-se um pouco do MHAB que tem como um dos objetivos a preservação da história de Belo Horizonte, os objetos têxteis e como eles são formados, uma breve história da utilização do xale e sua modificação com o tempo, a história, produção e degradação da seda, a conservação de objetos têxteis e a responsabilidade de produção de um sistema de acondicionamento para esta peça. Muito se conheceu deste xale mas muito ainda ficou por conhecer. A técnica têxtil do xale foi identificada como um damasco lançado, porém este tipo de técnica foi produzida até o século XVIII e a peça, de acordo com as documentações, é proveniente do século XIX abrindo a possibilidade deste artefato possuir hoje mais de 200 anos de idade e ser, talvez, um item dado à Dona Hermelinda por sua mãe ou alguém que o possuiu no século XVIII. Neste contexto tem-se a intenção de dar prosseguimento a esta pesquisa e tentar sanar essa e outras questões que levantaram dúvidas, como por exemplo, a documentação de casamento do casal e o histórico de exposições do xale, além de contribuir ainda mais para a conservação do xale, que atualmente se encontra em um estado de degradação avançado.

Espera-se que esta monografia inspire novas pesquisas na área têxtil, principalmente dentro da universidade e do curso de conservação e restauração, onde até o presente momento só foram realizados três trabalhos de graduação voltados para os têxteis. Almeja-se, também, que seja implementado, em um futuro próximo, o percurso específico de conservação e restauração de têxteis. Ademais, destacam-se aqui os benefícios do trabalho conjunto das universidades com as instituições de salvaguarda de bens culturais para a produção de pesquisas, trabalhos e enfim, a preservação do patrimônio cultural.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Sarah Bernardo Souza. **Acervo têxtil do Museu Histórico Abílio Barreto: Levantamento histórico e diagnóstico de conservação.** Monografia (Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) - Escola de Belas Artes, Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

ANDRADE, Rita Moraes de. **Indumentária nos museus brasileiros: a invisibilidade das coleções.** Revista Brasileira de Museus e Museologia, Brasília, DF, v. 7, p. 10-31, 2016. Disponível em: <<https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2017/01/Musas-7.pdf>> . Acesso em: 15 mai. 2019.

ANDRADE, Rita. **Por debaixo dos panos: cultura e materialidade de nossas roupas e tecidos.** In: PAULA, Teresa Cristina Toledo de. Tecidos e sua conservação no Brasil: museu e coleções. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006. p. 72-76.

BELO HORIZONTE. **Museu Histórico Abílio Barreto.** Disponível em: <<http://belohorizonte.mg.gov.br/atrativos/museus/museu-historico-abilio-barreto>>. Acesso em: 30 abr. 2019.

BOUCHER, François. **História do Vestuário no Ocidente:** das origens aos nossos dias. São Paulo: CosacNaify, 2010. 480 p.

BRUHN, Wolfgang; TILKE, Max., **L'abbigliamento nei secoli.** Edizioni Mediterranee, 1991.

CASTILHO, Kátia. **Têxteis como documentação da técnica e da estética.** In: PAULA, Teresa Cristina Toledo de. Tecidos e sua conservação no Brasil: museu e coleções. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006. p. 123-126.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Paris, Éd. R. Laffont S.A. e Éd. Jupiter, 1982. 996 p.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos.** Barcelona, Espanha, Editorial Labor S.A., 1984. 617 p.

COOK, Gordon. **Handbook of textile fibres: Natural Fibres**. 5 ed. Great Britain: Redwood Books, 1984. 208 p.

COPPOLA, Soraya Aparecida Álvares. **Costurando a memória: conservando o têxtil do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

COPPOLA, Soraya Aparecida Álvares. **Nos caminhos do sagrado: conhecimentos e valorização como conservação dos acervos têxteis arquidiocesanos de Mariana/MG e São Luis do Maranhão**. Tese (Doutorado em Artes, área de concentração Arte e Tecnologia da Imagem) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

COSTA, Manuela Pinto da. **Glossário de termos têxteis e afins**. Revista da Faculdade de Letras, Ciências e técnicas do patrimônio, I série, vol. 3. Porto, 2004. P. 137-161.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas**. 2. ed. São Paulo: SENAC São Paulo, 2009. 499 p.

EASTOP, Dinah. **A conservação de têxteis como cultura material**. In: PAULA, Teresa Cristina Toledo de. Tecidos e sua conservação no Brasil: museu e coleções. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006. p. 121-122.

EASTOP, Dinah. **A conservação de têxteis como uma prática de preservação, investigação e apresentação**. In: PAULA, Teresa Cristina Toledo de. Tecidos e sua conservação no Brasil: museu e coleções. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006. p. 52-58.

FINCH, Karen; PUTNAM, Greta. **The care and preservation of textiles**. Londres: B. T. Batsford, 1985.

FUZIWARA, M. **Apostila de padronagem: introdução ao estudo da padronagem**. São Paulo, Faculdade de tecnologia de Americana, 2014, 53p.

GILL, Kathryn. **O cuidado e a armazenagem das coleções de têxteis, satisfatórios às necessidades de conservação, de pesquisa e do público**. In: PAULA, Teresa Cristina Toledo de. Tecidos e sua conservação no Brasil: museu e coleções. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006. p. 111-115.

LANDI, Sheila. **The textile conservator's manual**. 2. ed. London: Butterworth Heinenann, 1992.

LESTER, Katherine Morris; OERKE, Bess Viola. **Acessories of Dress: An Illustrated History of the Frills and Furbelows of Fashion**. United States of America, Dover Publications, 2004.

LIMA, Vera. **A coleção de têxteis do Museu Histórico Nacional**. In: PAULA, Teresa Cristina Toledo de. **Tecidos e sua conservação no Brasil: museu e coleções**. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006. p. 116-120.

MADUREIRA, Joana; CAYRES, Inês. **Manuseamento, acondicionamento e transporte de bens culturais – avaliação de riscos e cuidados específicos a ter com pinturas de cavalete, têxteis e trajés**. In: *Estudos de conservação e restauro* nº 3, 2011. p. 66-79.

MEIRELLES, Heloisa Maria Pinheiro de Abreu. **Materiais de baixo custo adotados no acondicionamento de acervos têxteis**. In: PAULA, Teresa Cristina Toledo de. **Tecidos e sua conservação no Brasil: museu e coleções**. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006. p. 189-191.

MIYATAKE, Adriana. **Pesquisa e proposta de conservação da coleção têxtil do Museu de Imigração Japonesa no Brasil - MHIJB**. In: PAULA, Teresa Cristina Toledo de. **Tecidos e sua conservação no Brasil: museu e coleções**. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006. p. 161-163.

MORAGA, Fanny Espinoza; GRÜZMACHER, María Luisa. **Manual de Conservación Preventiva de Textiles**. Proyecto Catastro del Patrimonio Textil Chileno. Comité Nacional de Conservación Textil, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos - Fundación Andes, 2002. 75 p.

MORAGA, Fanny Espinoza; MONASTERIO, Carolina Araya. **Análisis de materiales para ser usados en conservación de textiles**. *Conserva* nº 4, 2000. p. 45-55.

MOREIRA, Catarine de Nazaré Aquino. **O ofício do conservador-restaurador: concepções de patrimônio e transformações desde 1937**. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2012.

NARDI, Patricia. **As Vestes de Juscelino Kubitscheck no Centro de Memória da Faculdade de Medicina da Universidade de Minas Gerais: Um Estudo de Caso**. Monografia (Bacharelado

em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) - Escola de Belas Artes, Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

NORTON, Ruth E. **Storage and display of textiles: for Museums in South-East Asia**. Paris: Unesco, 1984. (Studies and documents on the cultural heritage, 8).

PAULA, Teresa Cristina Toledo de. **A excepcional terra do pau-brasil: um país sem tecidos**. In: PAULA, Teresa Cristina Toledo de. **Tecidos e sua conservação no Brasil: museu e coleções**. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006. p. 77-84.

PERALES, Isabel Alvarado. **Aspectos da documentação: coleção têxtil e vestuário**. In: PAULA, Teresa Cristina Toledo de. **Tecidos e sua conservação no Brasil: museu e coleções**. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006. p. 90-95.

PEZZOLO, Dinah Bueno. **Tecidos: história, tramas, tipos e usos**. São Paulo: Senac São Paulo, 2007. 324 p.

SECRETARIA DE ESTADO DA AGRICULTURA E DO ABASTECIMENTO, DEPARTAMENTO DE ECONOMIA RURAL. **Sericicultura**. 2014. 18 p. Disponível em: <http://www.agricultura.pr.gov.br/arquivos/File/deral/Prognosticos/sericicultura_2015.pdf>. Acesso em: 04 de junho de 2019.

SILVEIRA, Luciana da. **Reflexões sobre a prática de conservação/restauração de têxteis no Brasil**. In: PAULA, Teresa Cristina Toledo de. **Tecidos e sua conservação no Brasil: museu e coleções**. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006. p. 65-66.

STEVENSON, NJ. **Cronologia da moda: de Maria Antonieta a Alexander McQueen**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. 288 p.

TRUPIN, Deborah Lee. **Armazenagem de têxteis: planejamento, mobiliário e materiais**. In: PAULA, Teresa Cristina Toledo de. **Tecidos e sua conservação no Brasil: museu e coleções**. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006. p. 106-110.

VIANA, Fausto Roberto Poço. **Fontes documentais para o estudo da história da moda e da indumentária: o caso James Laver e novas perspectivas**. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Programa de Pós Graduação em Têxtil e Moda, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

WINGATE, Isabel. **Textile Fabrics and their selection.** Fifth edition. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1964. 656 p.

APÊNDICE A – Instruções para desembalagem do xale

A embalagem é composta pela parte fixa (base e estruturas internas) e pelas partes móveis (tampa e placa avulsa). A desembalagem do xale deve ser feita através da retirada da placa avulsa disposta sob ele. A seguir o passo a passo, com imagens:

1. Retire a tampa e a apoie em um lugar estável.



2. Procure as alças de tecido dispostas no canto da placa da base. Em seguida, com a ajuda de outro profissional levantem a placa através dessas alças.



3. Coloque a placa, com o xale e a almofada de algodão, sobre uma superfície lisa, rígida e estável, de preferência uma mesa de trabalho com a dimensão adequada.
4. Para embalar o xale novamente faça o processo ao contrário, levando-o com a placa através das alças e colocando dentro da base da caixa

ANEXO A – Fichas de catalogação feitas por Abílio Barreto

245

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE
MUSEU HISTÓRICO

Objeto: Chale de seda roxo estampado

Modo de aquisição: Doação da Sr. D. Corina Negrão Hernito
(Compra, doação, permuta, transferência)

Procedência: Belo Horizonte
(Lugar de onde veio o objeto)

Número de ordem: 268 Número do catálogo: Pasta 179
(Sala, parede, vitrina, etc.)

Localização: _____

Estado de conservação: Bom

Valor: _____

Dimensões: _____

Bibliografia: _____

275

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE
MUSEU HISTÓRICO

Objeto: CHALE de seda roxo estampado

Modo de aquisição: Doação da Sra. D. Corina Negrão Hernito
(Compra, doação, permuta, transferência)

Procedência: Belo Horizonte
(Lugar de onde veio o objeto)

Número de ordem: 275 Número do catálogo: Pasta 275
(Sala, parede, vitrina, etc.)

Localização: SALA SUPLENTE D'EL REI (sala 3 - vitrina 3)
(Sala, parede, vitrina, etc.)

Estado de conservação: Bom

Valor: R\$ 700,00

Dimensões: _____

Bibliografia: _____

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE
MUSEU HISTÓRICO

22

Objeto: CHALE em seda roxo estampado

Modo de aquisição: Doação da Sra. D. Corina Negrão Hermeto
(Compra, doação, permuta, transferência)

Procedência: Belo Horizonte
(Lugar de onde veio o objeto)

Número de ordem: 275 Número do catálogo: 22 - Pasta nº 275

Localização: Sala "CURRAL D'EL-REY" (sala 2 - vitrina 3)
(Sala, parede, vitrina, etc.)

Estado de conservação: Bom

Valor: _____

Dimensões: _____

Bibliografia: _____

Descrição, histórico e comentário do objeto: Chale de seda roxo estampado, que pertenceu à Sra. D. Hermelinda Hermeto de Jesus Leite, natural de Curral d'El Rei, nascida aí em 1814. Em 1825 D. Hermelinda, com 11 anos de idade, casou-se na cidade de Serro-Ga, com o Sr. Honório Hermeto Leveira da Costa, voltando a residir em sua terra natal por ocasião da mudança da Capital e aí veio a falecer a 28 de outubro de 1917, com 103 anos de idade. Foi doado ao Museu, pela Sra. D. Corina Negrão Hermeto, por intermédio de seu esposo Sr. Arthur Hermeto Leveira da Costa.

B. A. 19-9-913
Data

Mad. Aparício Hermeto
Conservador

W. B. Barreto
Vista do Chefe

Descrição histórico e comentário do objeto: Chale de seda roxo estampado, que pertenceu à Exma. Sra. D. Hermelinda Hermeto de Jesus Leite, natural de Curral d'El Rei, nascida aí em 1814. Em 1825 D. Hermelinda com 11 anos de idade, casou-se na cidade de Formiga, com o sr. Honório Hermeto Corrêa da Costa, voltando a residir em sua terra natal por ocasião da mudança da Capital e aí veio a falecer a 28 de Outubro de 1917, com 103 anos de idade. Foi doado ao Museu pela Exma. Sra. D. Corina Negrão Hermeto, por intermédio de seu esposo Dr. Artur Hermeto Corrêa da Costa.

B.Hte., 16.9.1943

Data

a) Ma. d'Aparecida Hermeto

Conservador

a) Abílio Barreto

Visto do Chefe

Descrição histórico e comentário do objeto: Chale de seda roxo estampado que pertenceu à Exma. Sra. D. Hermelinda Hermeto de Jesus Leite, natural do Curral d'El-Rey, nascida aí em 1814. Em 1825 D. Hermelinda com 11 anos de idade casou-se na cidade de Formiga, com o Sr. Honório Hermeto Correa da Costa, voltando a residir em sua terra natal por ocasião da mudança da Capital e aí veio a falecer a 28 de outubro de 1917, com 103 anos de idade. Foi doado ao Museu pela Exma. Sra. d. Corina Negrão Hermeto, por intermédio de seu esposo Dr. Artur Hermeto Correa da Costa.

B.Hte., 16 - 9 - 1943

Data

as) M. D'Aparecida Hermeto

Conservador

as) Abílio Barreto

Visto do Chefe

ANEXO B – Fichas de recolhimento feitas por Abílio Barreto

PREFEITURA DA CAPITAL

MUSEU HISTÓRICO DE BELO HORIZONTE

Visto.
O DIRETORGuia n. ²⁶⁸ 275

O abaixo assinado recolhe ao Museu Histórico de Belo Horizonte ~~os~~ seguintes objetos, que ~~lhe oferece gratuitamente~~ ^{cede-a-permãta} para ai serem conservados como parte integrante do patrimônio do mesmo instituto cultural: (Descrição dos objetos, sua origem e significação histórica, bem como citação dos documentos referentes aos mesmos e quaisquer outros esclarecimentos úteis): - *Chale de*

seda roxo estampado que pertencem a Sra. D. Hermelinda Hermeto de Jesus Leite, natural de Curral d'El-Rei, nascida ai em 1814. Em 1825 D. Hermelinda, com 11 anos de idade, casou-se na cidade de Formiga, com o Sr. Honorio Hermeto Corrêa da Costa, voltando a residir na ~~capital~~ sua terra natal por ocasião da mudança da Capital e ai viúva a falecer a 28 de outubro de 1917, com 103 anos de idade. Esta em bom estado de conservação e foi doado ao Museu pela Sra. D. Corina Viegas Hermeto, por intermédio de seu esposo, Sr. Arthur Hermeto Corrêa da Costa, neto de D. Hermelinda.

Belo Horizonte, 16-9-1943

Abílio Barreto
organizador



PREFEITURA DA CAPITALMUSEU HISTÓRICO DE BELO HORIZONTEVisto,
O DIRETOR

Guia n. 275

O abaixo-assinado recolhe ao Museu Histórico de Belo Horizonte os seguintes objetos, para aí serem conservados como parte integrante do patrimônio do mesmo instituto cultural:

Chale de seda roxo estampado que pertenceu á Exma. Sra. D. Hermelinda Hermeto de Jesus Leite, natural do Curral d'El Rei, nascida aí em 1814. Em 1825 D. Ermelinda, com 11 anos de idade, casou-se na cidade de Formiga, com o sr. Honorio Hermeto Corrêa da Costa, voltando a resideir na sua terra natal por ocasião da mudança da Capital e aí veio a falecer á 28 de outubro de 1917, com 103 anos de idade. Está em bom estado de conservação e foi doado ao Museu pela Exma. sra. d. Correia Negrão Hermeto, por intermedio de seu esposo, Dr. Artur Hermeto Corrêa da Costa, neto de D. Hermelinda.

ANEXO C – Ficha de identificação do objeto do MHAB

 PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE		Fundação Municipal de Cultura			
OBJETO					
Unidade		MUSEU HISTÓRICO ABÍLIO BARRETO			
Identificação do Objeto					
1.Coleção	OBJETOS PESSOAIS				
2.Nº de Tombo	MHAB 0445/94				
3.Nº de Inventário Anterior	275LT				
4.Nome	XALE				
5.Classificação	PEÇA DE INDUMENTÁRIA				
6.Título	XALE				
7.Data					
8.Data da Atribuição	TRANSIÇÃO SÉC XIX/XX				
9.Autoria					
10.Material e Técnica	SEDA ADAMASCADA/ RECORTE, BORDADO, COSTURA				
11.Origem					
12.Procedência	<input type="radio"/> CORINA NEGRÃO HERMETO <input type="radio"/> COMPRA <input type="radio"/> PRODUTO DE OFICINA <input type="radio"/> TRANSFERÊNCIA				
13.Modos de Aquisição	<input checked="" type="radio"/> DOAÇÃO <input type="radio"/> RECOLHIMENTO <input type="radio"/> PERMUTA				
14.Data de Aquisição	16/09/1943				
15.Marcas e Incrições					
16.Estado de Conservação	<input type="radio"/> ÓTIMO <input type="radio"/> BOM <input type="radio"/> REGULAR <input checked="" type="radio"/> PÉSSIMO				
17.Dimensões					
Altura					
Comprimento	158 CM				
Largura	73 CM				
Diâmetro					
Profundidade					
Peso					
18.Descrição do Objeto	PEÇA EM SEDA ADAMASCADA, COM PADRONAGEM EM MOTIVOS FLORAIS NAS CORES PRETA E ROXA, COM REBORDADOS EM LINHAS DE SEDA. EXTREMIDADES FRANJADAS, COM AMARRAÇÃO EM NÓS.				
Análise do Objeto					
19.Dados Históricos	PEÇA PERTENCENTE A HERMELINDA HERMETO DE JESUS LEITE (1814-1917), NATURAL DO CURRAL DEL REI E QUE RESIDIU NA CIDADE DE FORMIGA ENTRE OS ANOS DE 1825 E 1897. A PEÇA PRESUMIVELMENTE CONFECCIONADA EM FINS DO SÉC. XIX E PRINCÍPIOS DO SÉC. XX, FOI DOADA AO MHAB EM 1943, POR CORINA NEGRÃO HERMETO, NORA DA PROPRIETÁRIA DA PEÇA.				
20.Características Iconográficas					
21.Características Técnicas	PEÇA CONFECCIONADA EM TECIDO (SEDA ADAMASCADA) DECORADA POR BORDADOS E REBORDADOS EM LINHAS DE SEDA E POR FRANJAS FIXADAS POR AMARRAÇÃO EM NÓS.				
Conservação do Objeto					
22.Diagnóstico					
23.Intervenções Anteriores					
24.Recomendações					
Notas					
25.Histórico de Exposições	EXPOSIÇÃO VA FALA DAS ROUPAS - 2012				
26.Histórico de Publicações					

27.Referências**Bibliográficas****28.Fontes Adicionais****29.Avaliação Para Seguro****30.Observações****31.Localização**

FERREIRA, AURÉLIO BUARQUE DE HOLANDA. NOVO DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA. RIO DE JANEIRO: NOVA FRONTEIRA, 1986.
 BELO HORIZONTE. MHAB. FICHAS DE IDENTIFICAÇÃO DO ACERVO. PASTA Nº275LT.

☐ SE☐ RT☐ OUTROS**Reprodução Fotográfica****32.Controle****33.Responsável pela
Reprodução / Data**

FILME 2/ NEGATIVO 26, 27
 MIGUEL AUN/ SETEMBRO 1996

Dados de Preenchimento**34.Preenchimento / Data****35.Revisão / Data****36.Digitação / Data**

EQUIPE MHAB/ ABRIL 1994; THIAGO COSTA/ 05-08-2004
 LUCIANA FERRON/ SETEMBRO 1995; MARINA AMORIM/ 10-11-2003
 DANIELA GOMES DE ABREU

Anexo