

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL**

**ALINE LOPES ROCHEDO**

**DO CROQUI À ACADEMIA:  
a biografia cultural de um vestido**

Porto Alegre

2015

**ALINE LOPES ROCHEDO**

**DO CROQUI À ACADEMIA:  
a biografia cultural de um vestido**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul para obtenção do título de Mestre em Antropologia Social, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Eunice de Souza Maciel.

Porto Alegre

2015

#### CIP - Catalogação na Publicação

Lopes Rochedo, Aline

Do Croqui à Academia: a biografia cultural de um  
vestido / Aline Lopes Rochedo. -- 2015.  
136 f.

Orientadora: Maria Eunice de Souza Maciel.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências  
Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia  
Social, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. Antropologia dos Objetos. 2. Biografia  
cultural. 3. Distinção. 4. Agência. 5. Objetos  
biográficos. I. de Souza Maciel, Maria Eunice,  
orient. II. Título.

ALINE LOPES ROCHEDO

**DO CROQUI À ACADEMIA:  
a biografia cultural de um vestido**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul para obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

Aprovada em 7 mai. 2015.

---

Profa. Dra. Maria Eunice de Souza Maciel – Orientadora

---

Profa. Dra. Cornélia Eckert – UFRGS

---

Profa. Dra. Débora Krischke Leitão – UFSM

---

Profa. Dra. Joana Bosak de Figueiredo – UFRGS

À vó Nina (*in memoriam*).

## AGRADECIMENTOS

Conheci e trabalhei com pessoas especiais e que tiveram grande importância na construção desta pesquisa. Nas próximas linhas, trago algumas palavras de gratidão.

Rejane Martins, minha madrinha de iniciação, obrigada pela confiança e pela amizade.

Meus sinceros agradecimentos a Rui e Dóris Spohr, familiares e equipe pela gentileza, pela generosidade, pelas memórias e pela disponibilidade. Vocês foram formidáveis.

Querida Heloisa Brenner, muito obrigada pelo seu carinho, por suas narrativas, pelo seu sorriso, por sua paciência. Você *é* e será sempre inesquecível.

Vestido, você é surpreendente!

Gládis Cohen, obrigada pelo *insight*.

Terezinha, obrigada por tornar esta experiência tão saborosa. Ao Vargas, sou grata pelas palavras sábias.

Denise Pollini, obrigada por me receber; e MAB-FAAP, obrigada pelo catálogo.

Maria Eunice de Souza Maciel, minha orientadora e amiga, gratidão pela confiança, pelas conversas, pelos livros, pelo incentivo, pela companhia, pela escuta, pelos ensinamentos, pelo carinho, pelas risadas, pelos puxões de orelha e por *aquele* milk-shake.

Leandro, obrigada pelo amor.

Mãe, pai (*in memoriam*), manos e demais familiares, minha eterna gratidão.

Cornélia Eckert, obrigada pelos ensinamentos e pelo afeto. Joana Bosak Figueiredo, sua acolhida foi fundamental. Débora Krischke Leitão, obrigada por me inspirar e preparar o terreno de pesquisa para mim. E obrigada a vocês por estarem na minha banca.

Obrigada ao corpo docente do PPGAS-UFRGS, em especial aos professores de quem fui aluna no curso: Arlei Sander Damo, Bernardo Lewgoy, Carlos Alberto Steil, Claudia Fonseca, Cornélia Eckert, Fabíola Rohden, Luiz Eduardo Robinson Achutti, Maria Eunice de Souza Maciel e Ruben George Oliven.

Agradeço aos professores Ceres Gomes Víctora e Sergio Baptista da Silva, que me fizeram refletir sobre ética ainda no processo de seleção.

À secretária do PPGAS, Rosemeri Nunes Feijó, e à Tamires Melo, registro aqui a minha gratidão pela paciência e pelo empenho para facilitar a minha vida.

Rosana Pinheiro-Machado, obrigada pelo incentivo, pelas sugestões de leitura e por me ajudar a acreditar que o mestrado era possível.

Fabiela Bigossi e Júlia Cardoni, foi incrível ter a companhia de vocês no campo.

Colegas do PPGAS, obrigada pela amizade, pelas risadas, pelas discussões. Gratidão especial a Érika, Ricardo, Louise, Andressa, Lívia, Nino, Alessandra, Ana Milena, Maria Alejandra, Fernando, Mário e Vítor. Essas boas vibrações abriram caminhos.

Equipe do Navisual, o *meu* núcleo, e do Biev, obrigada pela acolhida.

Este trabalho reflete minha trajetória acadêmica, então estendo os agradecimentos a professores muito especiais que tive na graduação em Ciências Sociais: Ari Pedro Oro, que me “alfabetizou” na Antropologia; Caleb Faria Alves, pelas aulas encantadoras; Ondina Fachel Leal, pelas provocações; e Patrice Schuch, por encorajar novas escritas etnográficas.

Professoras Camilla Agostini, Marcia Bezerra, Maria Eduarda Araújo Guimarães, Mylene Mizrahi e Patricia Pavesi, obrigada pelas sugestões.

Lara, Gustavo, Gigi, Dante, Dati, Bruno e Nicolau, obrigada pelos dias no Rio.

Denise, Ed, Julia e Patrícia, gratidão por cuidarem de mim em São Paulo.

Márcia, Massimiliano e Gabo, *grazie mille!*

Renata Fratton Noronha, sua torcida foi essencial. Aliás, “povo da moda”, valeu!

A todos que estiveram comigo nas aulas, nos bares, nas redes sociais... obrigada, obrigada!

Encerro agradecendo os auxílios financeiros de Capes, Propesq e minha mãe.

## RESUMO

Exploro a biografia cultural de um vestido criado pelo estilista Rui Spohr e comprado por Heloisa Brenner, senhora da aristocracia rural do Rio Grande do Sul. O objeto foi apresentado num desfile de moda realizado em Porto Alegre, em 1971, e acompanhou a proprietária por quatro décadas, sendo escolhido por ela para vesti-la no seu aniversário de 80 anos, em 2011. No ano seguinte, sintetizou quase 60 anos de carreira profissional de Rui numa exposição sobre moda num museu de arte, em São Paulo, tornando-se “obra de arte” aos olhos do criador. A proprietária, por sua vez, exalta seu *status* longo para atribuir importância à peça. Traçando as trajetórias dos personagens, percorro tensões e transformações simbólicas. Ao falar sobre o vestido aqui entendido como objeto biográfico, Heloisa e Rui falam sobre si. E a roupa fala sobre o criador e a proprietária. Nesse processo, demonstro como a roupa exerce agência sobre os sujeitos com quem interage, sendo ela própria resultante de intencionalidades.

**Palavras-chave:** Biografia cultural, objetos biográficos, distinção, agência



## ABSTRACT

I explore the cultural biography of a dress created by designer Rui Spohr and purchased by Heloisa Brenner, member of the rural aristocracy of Rio Grande do Sul. The object was presented during a fashion show held in Porto Alegre, in 1971, and lived along with its owner for four decades, being chosen to dress her up at her 80th Birthday party, in 2011. One year later, it synthesized almost 60 years of Rui's professional career in a fashion exhibition at an art museum, in São Paulo, becoming a work of art in the face of the creator. The owner, in turn, exalts her long-lived status attributing importance to the item. Brading the characters' trajectories, I cover tensions and symbolic transformations. In speaking about the dress understood here as a biographical object, Heloisa and Rui speak about themselves. And the garment speaks about its creator and owner. In this process, I demonstrate how the object exercises agency upon subjects with whom it interacts, being itself a result of intentionality.

**Keywords:** Cultural biography, biographical objects, distinction, agency

## **LISTA DE ABREVIACÕES**

DETRAN – Departamento de Trânsito do Rio Grande do Sul  
ESMOD - École Supérieure des Arts et Techniques de la Mode  
FAAP – Fundação Armando Álvares Penteado  
MAB – Museu de Arte Brasileira  
P&B – Preto e branco  
PUC-RS – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
SENAC – Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial  
UCS – Universidade de Caxias do Sul  
UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
USP – Universidade de São Paulo  
YSL – Yves Saint Laurent

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Heloisa em P&B. Fotografia: Aline Lopes Rochedo, 2012. ....	25
Figura 2: O acervo. Fotografia: Aline Lopes Rochedo, 2012. ....	27
Figura 3: Santa Catarina em croqui de Rui .....	29
Figura 4: O Vestido. Acervo Rui Spohr.....	30
Figura 5: Rui, o anfitrião. ....	30
Figura 6: Heloisa e o Vestido. Acervo de Rui Spohr.....	32
Figura 7: A coluna social. ....	34
Figura 8: O catálogo. Fotografia: Aline Lopes Rochedo, 2013. ....	38
Figura 9: Os Costureiros. ....	42
Figura 10: O casal Spohr. Arquivo de Rui Spohr.....	42
Figura 11: O cartão. Fotografia: Aline Lopes Rochedo, 2013. ....	43
Figura 12: Worth por Nadar. ....	54
Figura 13: Rui e manequins, em 1956, em Porto Alegre. Acervo de Rui Spohr.....	57
Figura 14: A miss Ieda. Acervo de Rui Spohr.....	59
Figura 15: Goia Cairolí veste Rui. ....	63
Figura 16: O vestido Mondrian, de YSL.....	65
Figura 17: O Vestido. Acervo de Rui Spohr. ....	68
Figura 18: Os irmãos do Vestido. Acervo de Rui Spohr.....	68
Figura 19: Os vestidos-irmãos. Acervo de Rui Spohr .....	72
Figura 20: Manequim com o Vestido, em 1971. Acervo de Rui Spohr.....	72
Figuras 21-26: A análise - 2012. Acervo de Heloisa Brenner.....	76
Figuras 27-32: Embrulho - 2012. Acervo de Heloisa Brenner.....	77
Figuras 33-35: Para viagem - 2012. Acervo de Heloisa Brenner.....	78
Figura 36: Heloisa e os filhos, nos anos 1950. Acervo de Heloisa Brenner.....	82
Figura 37: Heloisa e o Vestido, em 1971. Acervo de Heloisa Brenner.....	84
Figura 38: Heloisa, o Vestido e o retrato. Acervo de Heloisa Brenner.....	88
Figura 39: Rejane e Rui. Fotografia: Aline Lopes Rochedo, 2013.....	95
Figura 40: Concentração. Fotografia: Aline Lopes Rochedo, 2013.....	95
Figura 41: Renata e Rui. Fotografia: Aline Lopes Rochedo, 2013.....	96
Figura 42: Rui e as admiradoras. Fotografia: Aline Lopes Rochedo, 2013.....	97
Figura 43: A grife. Fotografia: Aline Lopes Rochedo, 2013.....	98
Figura 44: Rui e o Vestido. Fotografia: Aline Lopes Rochedo, 2014.....	112
Figura 45: Rui e o Vestido. Fotografia: Aline Lopes Rochedo, 2014.....	112
Figura 46: Em Instagram.....	118
Figura 47: No jornal.....	119
Figura 48: No jornal.....	119

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>1 PRIMEIROS PASSOS</b> .....	25
1.1 O RETRATO DE HELOISA BRENNER.....	25
1.2 DIA DE SANTA CATARINA, 2012.....	28
1.3 E O RETRATO GANHA CORES.....	29
1.4 UM OBJETO COLUNÁVEL.....	33
1.5 DOIS MESES NUM MUSEU.....	37
1.6 BREVE DESCRIÇÃO DA MOSTRA.....	41
1.7 CONHECENDO HELOISA.....	43
1.8 ENTRE MUITOS UNIVERSOS DE SIGNIFICADOS .....	45
<b>2 RUI É RUI</b> .....	48
2.1 DE FLÁVIO A RUI.....	48
<b>2.1.1 O mito de Worth</b> .....	53
2.2 O RIO GRANDE DO SUL TEM SEU CRIADOR.....	55
2.3 DO AUGÉ À PERDA DA HEGEMONIA .....	59
<b>3 O VESTIDO DAS TRÊS CORES</b> .....	64
3.1 NASCIMENTO .....	64
<b>3.1.1 Os croquis</b> .....	67
3.2 O DESFILE.....	70
<b>3.2.1 Uma paixão antiga</b> .....	71
3.3 A TRANSFORMAÇÃO EM “OBRA DE ARTE”.....	73
<b>3.3.1 O ritual em pranchas</b> .....	74
<b>4 A GUARDIÃ</b> .....	80
4.1 DAS COXILHAS PARA A CAPITAL .....	80
4.2 “EM MANEQUIM 42, TUDO FICA BEM”.....	83
4.3 UMA MUDANÇA DELICADA .....	85
4.4 “NÃO TENHO MAIS CORPO”.....	86
<b>5 CONSAGRAÇÃO NA ACADEMIA</b> .....	90
5.1 UM PEQUENO ENSAIO.....	90
5.2 O COLÓQUIO VIROU CAMPO.....	93
<b>5.2.1 O estilista e seu carisma</b> .....	94
5.3 DIA DE SANTA CATARINA, 2013.....	99
<b>5.3.1 Sobre retribuição e afetos</b> .....	101

<b>6</b>	<b>O FUTURO DO VESTIDO, A QUEM PERTENCE?</b> .....	<b>104</b>
6.1	NA TRILHA DO OBJETO .....	104
6.2	A ESPERANÇA DE RUI.....	104
6.3	UMA CONSUMIDORA CURATORIAL .....	106
6.4	“É IMPORTANTE PORQUE É UMA OBRA DE ARTE” .....	109
6.5	“É IMPORTANTE PORQUE EU O GUARDEI” .....	113
6.6	MAIS UMA FESTA PARA O VESTIDO .....	114
6.7	DIA DE SANTA CATARINA, 2014.....	115
	<b>6.7.1 Ciranda de consagrações</b> .....	<b>118</b>
6.8	“DONA HELOISA MANDA”, OU SAINDO DO RETRATO .....	120
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>123</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>130</b>
	<b>OUTRAS REFERÊNCIAS ON LINE</b> .....	<b>135</b>

## INTRODUÇÃO

Numa perspectiva antropológica, histórias banais ou extraordinárias encerram significados. Significados que não se encontram imediatamente revelados ao nível da experiência sensível, mas que demandam um complexo trabalho de decodificação, análise, interpretação. (ABREU, 1996, p. 28).

Esta pesquisa etnográfica tem como fio condutor um vestido. Um vestido que emergiu de um croqui traçado num ateliê de alta moda, ou de alta-costura, em Porto Alegre, em 1971. Seu *design* traz a assinatura de Rui Spohr, sujeito celebrado ao redor daquela década como o mais importante costureiro de roupas de luxo no sul do Brasil, e quem adquiriu a peça foi a senhora Heloisa Pinto Ribeiro, hoje Heloisa Brenner, dama da sociedade que pelo artefato zela há mais de 40 anos.

Considerando meu interesse em fenômenos que envolvem a relação entre pessoas e coisas, situo a pesquisa no âmbito da Antropologia dos Objetos, porém o faço em diálogo com outras áreas da disciplina, como a Antropologia Urbana. Georg Simmel (1957, 1987), por exemplo, é um interlocutor privilegiado por ter olhado para a moda como produto da metrópole e ter ressaltado sua dupla característica de promover inclusão e pertencimento ao mesmo tempo em que estimula a diferenciação e a autoafirmação.

Mas meu interesse não recai sobre o conteúdo da moda em si. Ao seguir os trajetos (MAGNANI, 1996, 2009a, 2009b) do vestido criado por Rui nos anos 1970 e ainda hoje em circulação e transformação simbólica, pretendo identificar interações e práticas engendradas em torno desse item. Este trabalho também não versa *sobre* arte, embora a entrada e a saída do artefato de um espaço museal sejam momentos cruciais para fenômenos acerca dos quais discorro adiante. Sublinho isto já no início da escrita para esclarecer que não discutirei se o vestido se converteu ou não numa “obra de arte”, o que também implicaria abrir nova discussão teórica. Não ignoro, no entanto, que esta forma de se reportar ao objeto por parte dos interlocutores seja relevante no processo.

Trago o vestido como personagem – refiro-me a ele como objeto/artefato/peça e outras nomenclaturas por questão de fluidez textual – e, desta maneira, adoto a letra maiúscula no início do substantivo, mudando sua classificação de comum para próprio, marcando-o como um “sujeito” tão importante quanto Rui e Heloisa nesta narrativa. Por conseguinte, em minha escrita, a peça será identificada como o Vestido, portadora de história, identidade e significado em constante transição e negociação.

## Um objeto na cidade

Cor, dimensão, forma, textura, brilho, profundidade, peso... Objetos são bons para tocar, agir, olhar. Sua materialidade nos provoca os sentidos, o pensamento. O que é o objeto, o que nos faz pensar, o que nos faz ver ou apreender do outro, daquele que o produz, o usa, o transforma? (DIAS, 2013, p. 193).

A modernidade ocidental tende a considerar humanos e objetos como polos dicotômicos ou até mesmo opostos (BITAR; GONÇALVES; GUIMARÃES, 2013; GONÇALVES, 2007; HOSKINS, 2010, 2013; KOPYTOFF, 2008; MILLER, 2013), colocando os segundos a serviço dos primeiros. Diversos autores, no entanto, empenham-se em demonstrar que essas fronteiras não são rígidas, mas culturalmente definidas, e propõem olhares deslocados a novas formas de percepção do mundo material que nos cerca. Ao invés de drenar nossa humanidade, diz Daniel Miller (2013), os objetos que fazemos ou que nos rodeiam nos ajudam na compreensão de nós mesmos na medida em que somos feitos por eles.

Ênfases e paradigmas empregados em estudos sobre o mundo material são diversos. Desde Marcel Mauss (2003) e Bronislaw Malinowski (1978), entre outros clássicos, os antropólogos atentam para usos, trocas, destruição e circulação de artefatos e propõem reflexões e diálogos que tangenciam ou se debruçam enfaticamente sobre a cultura material. Como sugere José Reginaldo Gonçalves (2007), quaisquer interpretações antropológicas implicam a descrição etnográfica de usos de objetos materiais e suas funções simbólicas, pré-condição para funções práticas.

Meu objetivo é, através de uma abordagem do tipo qualitativa, explorar fenômenos socioculturais na relação entre pessoas e coisas (GONÇALVES, 2007; APPADURAI, 2008; KOPYTOFF, 2008; MILLER, 2007, 2013) observados a partir da trajetória e de deslocamentos de um bem de luxo, um item da indumentária feminina que age sobre sujeitos e instituições desde o início da década de 1970, atendendo a necessidades políticas mais do que necessidades de outra ordem (APPADURAI, 2008, p. 56). Orientada pela relação dialética e contraditória entre pessoas e coisas – “[...] os objetos nos fazem como parte do processo pelo qual os fazemos” (MILLER, 2013, p. 92) –, articulo a biografia do criador e a da dona à do artefato, almejando acessar valores, estilos de vida e sentidos de pertencimento compartilhados pelos sujeitos que se encontram, interagem e se fundem em diferentes circuitos de consagração (BOURDIEU, 1983).

Se pessoas têm biografias e ciclos de vida, esta noção pode ser aplicada a coisas, diz Igor Kopytoff (2008). Com esta ideia em mente e algumas inferências preliminares resultantes

de pesquisas exploratórias realizadas no final de 2012, ingressei na investigação tentando apreender identidades que se enroscam e se modificam na medida em que os personagens se relacionam e circulam e buscando identificar quais seriam os momentos mais relevantes nesses processos de transformação e negociação. Neste sentido, considero a biografia do Vestido relacionada às biografias das pessoas que se relacionam com ele.

Narrativas, fotografias e documentos obtidos com os interlocutores me conduziram a eventos pontuais nos quais o *status* do Vestido se alterava, eventos estes já vividos quando da minha chegada ao campo: a criação/apresentação/venda do bem, em 1971; o resgate da roupa “antiga” pela proprietária para vesti-la na sua festa de 80 anos, em 2011; e uma exposição temática e temporária sobre moda realizada num museu de arte, em 2012, quando o artefato sintetizou a carreira profissional de quase 60 anos do seu criador<sup>1</sup>. A partir daí, uma das minhas tarefas era, além de recuperar essas memórias contidas nos três personagens, acompanhar o objeto “em movimento” até o final da escrita deste trabalho, em abril de 2015.

Outra característica desta pesquisa é transitar pelo universo de prestígio, tradição e poder da elite gaúcha, na qual Rui, Heloisa e o Vestido convivem em Porto Alegre, cidade onde se combinam nuances de antigo e moderno, tradicional e vanguarda, periferia e centro, pobreza e riqueza. Segundo Simmel (1987), além da dificuldade para afirmar a personalidade no contexto metropolitano, existe a tendência a explorar a sensibilidade às diferenças e à adoção de extravagâncias, tendo o sujeito urbano necessidade de se fazer notar. Para festas e outros breves contatos em que o reconhecimento visual sobressai, desafia-se a atitude *blasé* (SIMMEL, 1987) com figurinos caprichados, muitos deles criados por profissionais renomados, como Rui.

As reflexões de Simmel (1987) inspiraram importantes nomes da Antropologia brasileira, como Gilberto Velho (2004), que se debruçou sobre características metropolitanas de relativo anonimato, cruzamento de trajetórias enquanto expressão de projetos e formação de fronteiras culturais. Nos estudos sobre a paisagem urbana, estes estudiosos chamaram a atenção para a cidade como um caleidoscópio de estilos de vida, universos simbólicos, visões de mundo e sistemas de valores por onde cidadãos transitam ambigualmente. Há conflitos, desafetos e estranhamento, mas há solidariedade, afetos e trocas nesses pedaços e circuitos (MAGNANI, 1996, 2009a, 2009b). Quando se faz Antropologia *na* cidade, portanto, estudam-se processos sociais em pontos da urbe, estes também modificados por outros processos sociais e em constante negociação.

---

<sup>1</sup> Rui Spohr celebra 60 anos de carreira profissional em 2015.



Posto isto, a asserção de Pierre Bourdieu (2008a) referente ao fato de ocuparmos posições diversas no espaço social ajuda na exploração do campo enquanto espaço de disputas por poder e prestígio e por formas de capital que extrapolam o econômico. Profere o autor que as posições dos agentes não são estanques nem têm fronteiras rígidas e impenetráveis, ainda que haja regularidades e tendência à reprodução. Ou seja, é possível compartilhar crenças e visões de mundo, mas isso nem sempre agrupa os sujeitos nos lugares sociais, e nem o que parece ser um mesmo lugar social é homogêneo ou livre de constrangimentos. E nem sempre os significados atribuídos a um objeto são os mesmos, inclusive quando esse objeto não é exatamente um “estranho” no seu círculo de relações.

Ao recuperar e relativizar as trajetórias individuais de Rui e Heloisa e tentar compreender como ambos construíram subjetividades, como se constituíram como sujeitos e como se percebem, pretendo identificar algumas situações nas quais a sociabilidade mundana se converte em mobilização de classe. Ademais, ao examinar as memórias dos personagens atrás do contexto da criação do Vestido e de sua circulação, é necessário apontar fronteiras culturais e simbólicas entre criador e cliente com a peça.

É preciso considerar que o artefato participa de um fenômeno social na medida em que remete a uma abundância de relações humanas convergentes e motiva a criação de laços emocionais e sociais, positivos ou não, aproximações e distanciamentos com consequências para dependências que extravasam os limites físicos do objeto. Ao problematizar o fenômeno, espero desvendar elementos subjacentes de sujeitos entre si e com um vestido com o qual convivem e circulam.

### **Sobre objetos**

Já mencionei que me lancei na pesquisa seguindo ensinamentos de Kopytoff (2008), ou seja, guiando-me por um objeto “em movimento” na tentativa de elucidar sua biografia cultural, algo a ser considerado nos contextos em que os fenômenos ocorrem ou ocorreram. O autor afirma que seguir um artefato em si pode nos levar a lugares que dificilmente iríamos seguindo somente humanos. Ainda assim, decidi articular a trajetória às do criador e da proprietária por acreditar que a natureza da roupa é relacional.

Parto do princípio que o vestido que guia esta pesquisa é um objeto nos termos de Maurice Merleau-Ponty (2004). Não é neutro, provoca sentimentos, indica gostos, evoca ações, pois características humanas estão contidas nas coisas, e as coisas estão nos humanos (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 24). Esta ideia é chave para deslocar o olhar da produção e da

noção de mercadoria dos objetos e observar o Vestido a partir de Arjun Appadurai (2008) e Igor Kopytoff (2008), a saber, como atravessando diferentes fases na sua trajetória.

Por transitarem por espaços e tempos diferentes, roupas são transpassadas por fluxos sociais, econômicos, políticos, históricos e subjetivos que as fazem portadoras de biografias culturais (APPADURAI, 2008; KOPYTOFF, 2008). Algumas despertam narrativas, tocam sensibilidades, conectam presente e passado e instigam a curiosidade sobre seus futuros.

Para recuperar os passos do longo e entrelaçá-lo às vidas de Rui e Heloisa, recorri à noção de objeto biográfico, cunhada por Violette Morin (1969) e retrabalhada por Janet Hoskins (2010). Morin identificou duas categorias para os objetos, protocolar e biográfica (1969), e a diferença estaria na relação que cada uma estabelece com seus portadores ou proprietários – grosso modo, o modelo biográfico envelhece com o guardião e lhe confere identidade, e o protocolar não proporciona experiência “personalizada”, sendo facilmente substituído. Hoskins (2010) incluiu a ideia de narrativa. Segundo ela, nos narramos através de determinados objetos e há artefatos com os quais não estabelecemos esse tipo de relação – assim como vêm, eles vão.

Encontrei em Hoskins elementos para pensar construções narrativas através do Vestido, uma vez que Rui e Heloisa reificam características de suas personalidades e vidas na medida em que descrevem e recordam eventos que perpassam um mesmo artefato e expressam valores por meio dos comentários tecidos nesses contornos. Estilista e cliente elegeram a peça para falar sobre si quatro décadas depois da criação por razões diferentes – ela, no aniversário de 80 anos, ao lado de seu retrato de 40 anos, também portando o longo; ele, como síntese de sua carreira, em um museu.

A partir de Miller (2013) e de suas reflexões sobre materialidade, enfatizo o objeto também como algo presente, tangível, e não apenas como representação. Não desdenho de propriedades representacionais, mas a possibilidade de trazer o artefato para o primeiro plano me parece profícua para acompanhá-lo naquilo que provoca desde o início de sua biografia. Ademais, vejo a roupa como facilitadora no processo de aproximação com os interlocutores, pois, estimulados pelo objeto, os sujeitos aceitaram me receber para entrevista e, por meio dele, iniciaram suas construções narrativas.

No estudo sobre indumentária *funk*, Mylene Mizrahi (2007) evoca exatamente a possibilidade de análise do artefato em ação no contexto em que se insere. Com base em fenômenos observados em pesquisas exploratórias, inferi que o Vestido poderia ser um agente portador de intencionalidades de determinados membros da elite, e não mero representante de um estilo de vida ou do criador e da proprietária. Ele emana Rui e Heloisa, mas detém poder

de encantamento e é desejado e disputado, em parte, por sua materialidade. Sob este aspecto, conforma-se à noção de agência em Alfred Gell, para quem:

Agência é atribuída àquelas pessoas (e coisas, veja abaixo) que são vistas como iniciadoras sequências causais de um tipo particular, ou seja, eventos causados por atos da mente ou desejo ou intenção, ao invés de mera concatenação de eventos físicos. Um agente é alguém que “faz eventos acontecerem” ao seu redor. Como resultado desse exercício de agência, certos eventos transpiram (não necessariamente os eventos específicos que foram “intencionados” pelo agente). [...] Um agente é a fonte, a origem de eventos causais, independentemente do estado do universo físico. (GELL, 2013, p. 16, tradução minha).

Percebo que, em sua biografia, o Vestido incita, atrai e repele pessoas, modifica consciências, sistemas de valores e ações, e o resultado de sua agência corresponde a contextos e relações humanas em que está inserido. Coisas são significantes pelo que provocam, e não só pelo que representam, mas não são autossuficientes, mostra-nos Gell (2013). As relações com os objetos podem variar, por exemplo, se a pessoa os fabricou ou se os ganhou, comprou, vestiu. No curso da dissertação, portanto, exploro situações em que o Vestido fez diferença no mundo e nas mentes dos sujeitos com quem interagiu. Foi cobiçado, disputado e reverenciado. Encantou, seduziu e constrangeu. Transformou-se no tempo e na circulação, ganhou novos usos e agiu no mundo social desde a sua emergência no croqui. Mas não esteve descolado do agente humano.

Noto que a produção desta dissertação se tornou um ponto de inflexão, ou instância de consagração (BOURDIEU, 2008a), nas biografias dos personagens aqui tratados. Pois trabalhos antropológicos que se propõem etnográficos e experiências de observação participante implicam aproximações, interações, construções de significados culturais e obrigações de dar, receber e retribuir (MAUSS, 2003). Pessoas, objetos e relações sociais formam um todo que se cria e se recria nas negociações, e o pesquisador impacta esses contratos, criando e recriando pessoas e a si mesmo, objetos e relações múltiplas, muitas inesperadas e surpreendentes. Por esta razão, decidi construir a narrativa na primeira pessoa, reconhecendo desde o início que minha presença e minha subjetividade entre os sujeitos pesquisados têm consequências para as dinâmicas.

Dentre os teóricos que atentaram para elites – o universo no qual o Vestido circula – e suas estratégias de distinção, Bourdieu (2008a) abastece-me com conceitos-chave, como *habitus*, gosto, espaço social, capital e outros. Não prescindo, por exemplo, da investigação dos processos de socialização dos meus interlocutores principais, identificando e compreendendo por meio de suas trajetórias a internalização de disposições duradouras – para perceber, pensar, sentir, fazer – geradoras e organizadoras de práticas e formas de dar sentido

ao mundo em que eles vivem e no qual se movimentam para adquirir ou manter as diferentes formas de capitais que contribuem com a formatação desse espaço.

### **Sobre elites e moda**

O objeto-personagem que conduz a pesquisa é um vestido de alta moda – ou de alta-costura, como é muitas vezes classificado pelos interlocutores. Sua proprietária é herdeira da aristocracia rural do Rio Grande do Sul, e seu criador foi o principal costureiro das mulheres de elite no Estado por décadas, principalmente nas de 1960 e 1970. Por isso, considero digno de apreço elencar autores que olharam de alguma forma para camadas altas e, assim influenciaram minhas reflexões neste estudo.

Dos trabalhos de Georg Simmel (1983) sobre prestígio, moda, liderança e autoridade; de Thorstein Veblen (1980) acerca de consumo conspícuo; de Norbert Elias (2001) em relação à crença na “boa sociedade” aristocrática e à relevância da opinião social; as pesquisas de Monique de Saint Martin (1992), Pierre Bourdieu (2008) e Michel e Monique Pinçon (2007) junto a elites francesas para observar e analisar estratégias de distinção; e a investigação de Grant McCracken (2003) referente ao consumo curatorial como legitimador de qualidades sociais longevas e à moda como ação reativa a este ardil, apenas para citar alguns nomes, percebi um esforço nada recente nem desprezível para compreender maneiras de vida, visões de mundo e formas de organização de sujeitos que almejam expansão, manutenção e justificação de benefícios simbólicos em contextos variados.

Membros das camadas altas costumam transformar sociabilidade mundana em mobilização de classe e sabem que ninguém fica rico sozinho – pelo menos não por muito tempo –, pois riqueza econômica permanece e é transmitida quando legitimada pela riqueza social (PINÇON & PINÇON, 2007). Assim, um conjunto de relações de poder e prestígio somado a uma circulação estratégica perpassam encontros de pares em diferentes domínios de atividade econômica, administrativa, política, social e cultural. Este é o universo no qual os personagens desta dissertação estão imersos e acumulam propriedades de poder, distinção e prestígio na mesma medida em que as emanam em suas trajetórias.

Há um conjunto de pesquisadores brasileiros em diferentes áreas das Ciências Humanas que lidaram com abordagens e ênfases distintas acerca de moda ou de objetos no mundo das elites. Como sigo uma peça de vestuário, inicio as menções por Gilda de Mello e Souza (1987), autora de uma tese que analisa a moda do século XIX como fenômeno estético e sociológico. O período por ela investigado corresponde à diferenciação entre classe e gênero

por meio da indumentária e destaca a emergência de novas interações e novos comportamentos em espaços de sociabilidade burguesa. É também a era dos grandes costureiros, do avanço das lojas de departamento e da proliferação das máquinas de costura, objeto não raras vezes tido como um dos principais presentes de casamento para as noivas daquele tempo.

Em tese executada mais recentemente, a antropóloga Débora Krischke Leitão (2007) se dividiu entre França e Brasil para explorar representações e imagens de Nação na formação e atualização de identidades brasileiras na moda nacional. Mesmo que não me debruce exatamente sobre “a moda” – aliás, temática que também passou a me interessar na medida em que as leituras avançavam –, confirmei com esta autora a importância de se olhar para cultura material, inclusive no tratamento de questões aparentemente banais, frívolas ou elitistas, mas nunca triviais, da sociedade contemporânea.

Gostaria de mencionar também a dissertação de Regina Abreu (1996), que entrelaça espaço museológico, legados e elites brasileiras. A antropóloga parte da coleção de objetos de Miguel Calmon doada ao Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro para acessar as maneiras de pensar e viver da aristocracia brasileira na virada do século XIX para o XX. Por meio da análise de objetos, documentos e fotografias, Abreu explora hábitos, interesses e preocupações da família Calmon e os relaciona a processos políticos, simbólicos e culturais.

Citei alguns autores cujas produções eu revisei em diversos momentos na construção da presente pesquisa, esta situada num universo em que distinção, prestígio e poder se constroem também nos encontros de pessoas com objetos e destes últimos com pessoas.

Vários desses pesquisadores acima relacionados comentam em seus trabalhos que as Ciências Sociais ainda carecem de investigações que explorem fenômenos dentro das camadas altas. E este é um dos desafios que assumo nesta etnografia.

### **Questões de método, técnicas e ética**

Quando afirmo minha intenção de trançar as biografias de Rui, de Heloisa e do Vestido, faço disso uma tentativa de dar sentido a algo que não é coerente nem linear. Enrosco as trajetórias numa ideia de ilusão biográfica (BOURDIEU, 2008b), a partir da qual se entende que as biografias narradas pelos sujeitos também estão impregnadas de intencionalidades.

O método que proponho é o etnográfico, cujas concepções são tradicionalmente empregadas pela Antropologia, porque comportamentos só podem ser compreendidos e

explicados se o pesquisador tomar como referência o contexto social onde eles atuam (VICTORA; KNAUTH; HASSEN, 2000; ECKERT & ROCHA, 2008). Experiências de observação direta e observação participante no ateliê de Rui e no apartamento de Heloisa, entrevistas com curadores da exposição e especialistas de moda, conversas formais e informais com outros sujeitos que orbitam as vidas do Vestido, de seu criador e de sua dona, encontros com os interlocutores em eventos sociais – como desfiles, colóquios e coquetéis –, pesquisas em documentos, fotografias de acervo, periódicos e livros e a produção de um diário de campo desde setembro de 2012 me ajudaram a recolher dados e formular questões para explorar de forma articulada as biografias.

Considero um privilégio dialogar diretamente com os principais personagens do trabalho, o que não foi possível, por exemplo, para Rita Morais de Andrade (2008) quando ela pesquisou a circulação social e cultural de um vestido de alta-costura do início do século XX doado ao acervo de indumentária do Museu Paulista da Universidade de São Paulo (USP) nos anos 1990. Sem ter conhecido pessoalmente a proprietária do item, as inferências da historiadora exigiram investigação a partir do objeto como documento e um encontro com a peça e as memórias nela contidas – memórias que poderiam ser entendidas aqui também pelo jargão técnico da costura, ou seja, enquanto puimentos e manchas (STALLYBRASS, 2012) – num esforço para recompor trajetórias e camadas de sociabilidade e subjetividade.

A possibilidade de buscar depoimentos diretamente com Rui e Heloisa, além de dispor do Vestido em ótimo estado de conservação – e que não foi integrado a nenhum acervo museológico após deixar a exposição no MAB-FAAP –, permitiu-me dirigir o foco da pesquisa para as transformações simbólicas de sujeitos e do objeto a partir da interação com os personagens. Esta oportunidade iluminou outros desafios, desde éticos até analíticos, conduzindo-me a tensões relativas a disputas ao redor de um objeto cuja singularidade se constrói e agencia novas relações sociais em sua circulação no universo das elites.

Acessar a dona do Vestido foi mais fácil do que esperava – eu lhe telefonava, ela atendia e nós combinávamos dia e hora na sua residência. Conversávamos por telefone cerca de uma vez por mês, para eu ter notícias não apenas do Vestido, mas também de sua saúde. Uma restrição era em relação a gravações – Heloisa não permitiu nenhuma gravação, nem de imagem, tampouco de voz. Então precisei refinar a “escuta atenta” (ECKERT & ROCHA, 2008, p. 12). Além disso, foram raras as anotações em “tempo real” – eu percebia o incômodo dela –, exigindo de mim esforço grande no sentido de rememorar nossos diálogos e transcrevê-los a partir da minha própria memória no diário de campo. Às vezes, pedia que Heloisa recontasse as histórias, e ela sempre o fazia de bom grado. Não era incomum, no

entanto, ela recontar espontaneamente a mesma história em momentos diferentes, e eu a escutava como se fosse a primeira vez, pinçando recorrências e as ênfases.

Rui autorizou as gravações, tanto de voz quanto de imagem. O caminho para acessá-lo era mais tortuoso, pois eu dependia do aval de mais sujeitos, como o da assessoria de imprensa e o de sua esposa. As duas entrevistas mais extensas duraram cerca de uma hora e ocorreram na sala de provas de roupas, no ateliê. Jamais fui à casa de Rui e poucas vezes o encontrei fora de seus domínios profissionais. Não houve nenhum convite, nem eu sugeri.

Observei a interação entre Rui e Heloisa na boutique em três eventos anuais – em 2012, 2013 e 2014 –, todos quando o estilista celebrou seus aniversários junto com o Dia de Santa Catarina de Alexandria, “padroeira da moda”. Nas três ocasiões, a cliente compareceu como convidada. Houve, ainda, a participação de Rui num colóquio de moda, comigo na plateia. Também utilizei vídeos com entrevistas disponíveis na internet, informações de entrevistas a periódicos, publicadas antes e durante o processo de pesquisa, e a própria autobiografia do estilista, *Memórias Alinhavadas*, de 1997, que ele insistia conter “tudo”. Esses recursos facilitaram a identificação dos eventos citados por Rui com frequência (e quais e quando os omite) e a forma como constrói e ordena a própria trajetória.

A esposa do estilista colocou à minha disposição uma pasta com a documentação da negociação da viagem do Vestido a São Paulo, onde foi exposto durante dois meses. Do primeiro contato feito pelos organizadores da mostra, em 2011, até a apólice de seguro elaborada a partir de uma avaliação técnica e o comprovante de devolução da peça ao estilista, em 2012, tudo está arquivado e pôde ser consultado por mim sem restrições.

Orientada por Luciana Bittencourt (1998), tratei diferentes peças imagéticas de acervo e registros produzidos por mim como dados etnográficos importantes para as construções descritivas e analíticas, e não como meras ilustrações do texto. O material foi utilizado nas entrevistas e conversas com intuito de estimular narrativas e facilitar as dinâmicas de interação entre os interlocutores e mim e os processos de autoconstrução dos personagens.

Fiz a maioria das fotos de minha autoria num colóquio de moda, na PUC-RS, em Porto Alegre. Evitei fotografar Heloisa em sua residência, talvez por excesso de zelo – ela reside sozinha desde o início de 2012, quando o marido faleceu, e eu temia por sua segurança e exposição, considerando que ela não é uma “pessoa pública” e porta muitos objetos de arte e muitas antiguidades de valor elevado. A entrevistada, por outro lado, não restringiu o uso de câmera fotográfica – eu pude reproduzir à vontade as imagens de seu acervo, e até fui autorizada a levar comigo, para reprodução, um álbum do Vestido. Trago este material no terceiro capítulo em forma de pranchas *à la* Margaret Mead e Gregory Bateson (1942).

Considerando que as interações dos personagens entre si, com sujeitos de seus meios e comigo são permeadas e mediadas por um conjunto de outros agentes e de subjetividades múltiplas, recorri ao que Sérgio Teixeira chamou de informantes de ocasião (2004, p. 290) na sua investigação sobre camisolas do dia. Naquele trabalho, o antropólogo comentava com sujeitos diversos a sua pesquisa na expectativa de receber subsídios, e que foi bem-sucedido na empreitada. Outro procedimento no meu percurso etnográfico foi a elaboração de um diário de campo extenso, denso e carregado de imagens, o que me ajudou nas descrições, análises e reflexões posteriores.

Também compartilhei algumas vezes com Heloisa e Rui (ou com sua assessora) trechos de suas falas e de minhas escritas iniciais e, assim, estreitei laços de confiança. Este recurso funcionou como um exercício de reflexividade, considerando implicações subjetivas de minha parte. Além de estimular narrativas, julguei o procedimento relevante do ponto de vista ético, pois identifiquei nominalmente os interlocutores principais – e nem Heloisa nem Rui consideraram a possibilidade de não serem identificados. Pelo código de ética da Antropologia, pesquisados têm direito de ser informados sobre a natureza do estudo e necessitam da garantia de que a colaboração à investigação não será utilizada para prejudicá-los (SCHUCH, 2010), pois a dignidade dos sujeitos da pesquisa precisa ser assegurada (MACIEL; OLIVEN; ORO; VICTORA, 2004, p. 17).

## **A estrutura da dissertação**

**Primeiro capítulo** – Num diálogo com dados etnográficos preliminares, relato minha inserção no campo empírico e o processo de construção e negociação da pesquisa. Conto como “conheci” o Vestido, elenco os espaços por onde o objeto passou – inclusive aqueles com características mais perenes, como colunas sociais, fotografias e catálogo de exposição –, exponho como o artefato me ajudou a acessar outros interlocutores, sempre num esforço para identificar e compreender os principais pontos de inflexão relevantes para o Vestido, Rui e Heloisa.

**Segundo, terceiro e quarto capítulos** – Esta etapa entrelaça as trajetórias pessoais de Rui e Heloisa com a biografia do Vestido, partindo do contexto de seus nascimentos. Saliento que, no início da escrita, essa etapa formava um único capítulo, mas optei por desmembrá-la em três para facilitar a fluência da leitura e da narrativa. As fronteiras entre os capítulos, no entanto, não são impermeáveis, e os personagens se enroscam no percurso justamente por convergirem para a roupa que guia o trabalho. No caso do estilista e da cliente, trago suas



diferentes trajetórias a partir de suas situações de origem e seus projetos de vida. Apesar das histórias serem distintas, elas se fundem em situações específicas, como na biografia do Vestido. A opção de começar por Rui se justifica pelo fato de ele ser o criador do artefato apresentado em 1971. O segundo personagem a aparecer é o Vestido, o objeto-sujeito por meio do qual Heloisa ingressa na narrativa, uma vez que foi por ela adquirido e guardado. A guardiã da roupa é a terceira personagem que se desvela.

**Quinto capítulo** – O ingresso do pesquisador no campo de pesquisa altera as relações entre os sujeitos. Em minha empreitada, executada com personagens que têm a Academia como um valor – razão pela qual também facilitaram minha entrada em suas vidas –, a investigação criou uma nova instância de consagração para o Vestido, Rui e Heloisa. Ainda neste capítulo, abordo outra questão relevante no processo – enquanto eu me apropriava das memórias de meus interlocutores e acompanhava os passos do longo, meus interlocutores principais se apropriavam do trabalho para disputar e reivindicar sua legitimidade sobre o objeto e recriar suas próprias narrativas.

**Sexto capítulo** – Uma das perguntas que fiz a meus interlocutores em todos os encontros envolvia o futuro de Vestido. Enquanto Rui demonstrava a esperança de receber o artefato como doação para seu acervo, Heloisa desconversava, mas dava indicações de que poderia deixá-lo na família. Foi nesta etapa que melhor compreendi a agência do Vestido e a relevância de sua presença física para o criador e a proprietária. A questão é crucial para elucidar valores e modos de dar sentido ao mundo e às próprias identidades. Este é, aliás, um capítulo no qual me posiciono com angústia e insegurança na escrita. O desfecho me obrigou a investir numa maneira delicada de expor o assunto, omitir alguns dados e buscar uma forma de amenizar os riscos de provocar constrangimentos aos sujeitos da pesquisa, todos identificados e já muito expostos. Relendo o capítulo, lembrei-me de Peter Stallybrass, para quem pensar em roupas é pensar sobre memória, poder e posse (2012, p. 12).

Esta análise não é conclusiva pela abrangência do assunto e por minhas próprias limitações na disciplina. Trata-se de uma exploração de possibilidades guiada por um vestido. A partir dela, pretendo contribuir com o conhecimento antropológico sobre a relação entre pessoas e coisas e estratégias de distinção. Nas páginas que se seguem, portanto, não tenho pretensão de trazer verdades incontestáveis, apenas uma dentre tantas interpretações possíveis atravessada por subjetividades diversas e negociada com muitos agentes do campo.

# 1 PRIMEIROS PASSOS

## 1.1 O RETRATO DE HELOISA BRENNER

“Quem é aquela mulher?”, perguntei à senhora Gládis Cohen, jornalista responsável pela organização do acervo do estilista Rui Spohr, em Porto Alegre. Eu me referia à pessoa que me olhava de dentro de um retrato apoiado no chão contra um baú de madeira, junto a uma poltrona. Chamaram a minha atenção o sorriso largo, os cabelos armados e a maquiagem caprichada. Retratada da cintura para cima e em preto e branco, trajava roupa de recortes geométricos e colar de pérolas diante de gravuras de motivos náuticos. Via-se o ano de 1971 à esquerda da foto, sobre o paspartú.



*Figura 1: Heloisa em P&B. Fotografia: Aline Lopes Rochedo, 2012.*

A mulher se chama Heloisa Brenner, mas na época do retrato atendia por Heloisa Pinto Ribeiro, sobrenome do primeiro marido. Herdeira da “aristocracia rural” do Rio Grande do Sul, usava na fotografia um modelo criado por Rui no início dos anos 1970 e por ela então adquirido. O estilista, por sua vez, era o principal nome da moda naqueles anos no sul do Brasil, desfrutando de prestígio no país como expoente da “era dos grandes costureiros”<sup>2</sup> brasileiros. Segue trabalhando no ateliê e mantém uma coluna num jornal de Porto Alegre, mas já não está entre os estilistas com maior capital específico nem localmente. Ainda assim, é referência na moda gaúcha e continua muito respeitado, sobretudo, entre grupos que estão sob a égide da tradição.

Retomo as biografias de Rui e Heloisa mais adiante. Por ora, volto ao retrato de Heloisa sobre o qual Gládis e eu conversávamos. Minha interlocutora me mostrou um convite anexado à foto, atrás do vidro de proteção: a cliente comemorou 80 anos em junho de 2011 e, para a celebração, repetiu a roupa criada por Rui, a mesma que teria usado para brindar os 40 anos, sua idade na imagem. Heloisa enviara o registro emoldurado com o convite da festa a Rui após o evento, segundo Gládis, para compartilhar com o mentor do traje os elogios recebidos no octogésimo aniversário.

Era outubro de 2012 quando me deparei com o retrato de Heloisa. Estava no acervo do estilista pesquisando imagens da “alta sociedade gaúcha” dos anos 1960 e 1970 com objetivo de complementar outra pesquisa em curso naqueles dias para a disciplina de Antropologia Visual, ainda na graduação em Ciências Sociais. Soube através de amigos que existia, no prédio do ateliê e da boutique, um arquivo extenso, com croquis, vestidos, recortes de jornais e revistas, periódicos diversos, pastas com fotografias, acessórios, lembranças de desfiles e objetos que poderiam me ajudar a explorar narrativas imagéticas acerca de estratégias de distinção empregadas pela elite do Estado. Naquele momento, meu interesse orbitava a “alta sociedade”. A visita ao acervo foi mediada por uma amiga, Rejane Martins, jornalista com quem trabalhei em meados dos anos 1990 numa redação de jornal e que, atualmente, é assessora de imprensa. E Rui era um de seus clientes.

Considero importante sublinhar que acionei a “história do Vestido” quase por acaso, atraída pela imagem de uma mulher, durante pesquisa exploratória para outra investigação. O artefato idealizado por Rui nem foi o primeiro elemento a chamar a minha atenção no retrato de Heloisa. Não trago isto para desmerecer o objeto nem o ofício do estilista, mas para

---

<sup>2</sup> Denominação empregada por Pollini e Hernández Alfonso no catálogo *Moda no Brasil: Criadores Contemporâneos e Memórias* (2012) ao se referirem ao grupo de profissionais da produção de vestuário de luxo no país entre o final dos anos 1950 e meados dos anos 1980.

esclarecer que não buscava uma peça de vestuário específica, tampouco pensava acerca da possibilidade de desenvolver um trabalho sobre moda ou cultura material – no acervo de Rui, eu estava atrás de fotografias e outras possibilidades de imagens que me ajudassem a compreender relações sociais de um determinado período num contexto específico. Estava aprendendo a pesquisar *com* imagens, o que aguçou minha curiosidade. Até porque me acompanhavam no campo empírico ideias de imagens como discursos e narrativas, como resultantes de algum tipo de relação social e portadoras de conteúdo humano (ACHUTTI, 2004). Como observa Samain: “Toda fotografia é um olhar sobre o mundo, levado pela intencionalidade de uma pessoa, que destina sua mensagem visível a outro olhar, procurando dar significação a este mundo” (SAMAIN, *apud* ACHUTTI, 2004, p. 83).



*Figura 2: O acervo. Fotografia: Aline Lopes Rochedo, 2012.*

Ainda assim, é possível que, se Gládis não tivesse me contado naquele momento uma versão resumida do “caso do vestido”, e se eu não tivesse sido afetada por sua fala e percebido o entrecruzamento de pessoas e coisas numa trama de biografias, esta história poderia estar atrás da poltrona do acervo, aguardando pela chegada de outro narrador. Até porque o Vestido já tinha “aparecido” sem que eu o visse de fato. Explico: no mesmo

cômodo, passei os olhos várias vezes por pôsteres P&B com uma manequim exibindo a mesma roupa. No corpo-cabide da modelo, o traje não me comoveu. Já no retrato de Heloisa, naquela mulher à vontade com aquele objeto... Fui embora pensando no retrato, no Vestido, na proprietária, no criador e nas palavras de Gládis.

## 1.2 DIA DE SANTA CATARINA, 2012

Um mês após ver o retrato de Heloisa no acervo e ouvir de Gládis “a história do Vestido”, recebi o convite de Rejane, a assessora de Rui e minha amiga, para ir a um coquetel na butique. Seria no dia 23 de novembro de 2012, e a ocasião marcava o 83º aniversário de Rui, festejado justamente naquele dia, além de adiantar uma homenagem a Santa Catarina de Alexandria, celebrada em 25 de novembro na França.

Durante o coquetel, soube que a mártir da igreja católica teria nascido “princesa” em Alexandria, no Egito, no século IV, sendo executada por um imperador romano “pagão” por pregar o cristianismo. Ela é lembrada anualmente por Rui desde os tempos em que ele estudava em Paris, na década de 1950, onde conheceu a tradição das Catherinettes. Os festejos na loja incluem uma bênção matinal comandada por um padre da Paróquia de Santa Catarina, na presença dos funcionários, e um coquetel no fim da tarde para clientes e amigos.

Trago a seguir trechos publicados em 20 de novembro de 2012 na coluna do estilista, no jornal *Correio do Povo*, de Porto Alegre, e reproduzidos posteriormente no *blog* dele, com direito a um croqui da santa:

25 de novembro é o dia desta santa que para o mundo ocidental é considerada a protetora de todos que trabalham com moda. Há quase 60 anos, comemoramos o dia da santinha entre nossa equipe e promoção para as clientes. Em Paris, na tarde do dia, que por lá é bem comemorado, os trabalhadores do mundo da moda se reúnem no triângulo da moda composta pela Av. Montaigne, George V, e Rue François Premier. É uma grande colaboração que mescla desde as mais simples costureiras – *les petites mains* aos chefes de seção e diretores das grandes e famosas casas de Alta-costura da França

Antigamente, as catarinetes, como eram conhecidas as solteiras acima de 25 anos, desfilavam com excêntricos chapéus para chamar atenção de algum pretendente e, com a bênção de Santa Catarina, estarem casadas no dia 25 de novembro do próximo ano.



*Figura 3: Santa Catarina em croqui de Rui*

[...] Os convites para sexta-feira, dia 23 de novembro, serão feitos por e-mail, telefonemas e contatos pessoais. Tudo muito informal, informal mesmo, para não ter nenhum tipo de desculpa. Venham como estiverem no fim de um dia de trabalho. Vamos brindar, colegas e parceiros!

Para nossas clientes, temos uma promoção em plena temporada de verão. Na linha do prêt-à-porter, nos dias 23 e 24 de novembro as convidadas vão poder escolher peças da estação com preços bem especiais.<sup>3</sup>

### 1.3 E O RETRATO GANHA CORES

Ao chegar à boutique Rui para os brindes ao estilista e à Santa Catarina, reconheci na vitrine os recortes geométricos do vestido exposto num manequim. Eles lembravam os da roupa trajada por Heloisa em seu retrato de 1971, aquele por mim avistado no acervo. Aproximei-me e constatei que era a roupa trajada por Heloisa na imagem, mas agora as nuances acinzentadas do retrato explodiam na combinação verde, vermelho e preto. Confirmei minha suspeita ao ver, além do vestido na manequim, uma fotografia mais recente da cliente de Rui portando o item ao lado do retrato P&B. No chão, um livro exibia uma foto do objeto tricolor. Um biombo branco completava o quadro, separando fisicamente os objetos do ambiente da festa e resguardando as peças do toque e da manipulação dos convidados.

<sup>3</sup> SPOHR, Rui. Catarina, a Santa Padroeira da Moda. In.: **Correio do Povo**, Porto Alegre, 20 nov. 2012. Disponível em <<http://www.rui.com.br/blog/category/coluna-rui/page/2/>>. Acesso em 7 out. 2013.



*Figura 4: O Vestido. Acervo Rui Spohr*

Passados alguns minutos, toquei a campainha – a porta estava fechada à chave –, identifiquei-me a uma moça que conferiu meu nome numa lista, entrei na boutique e encontrei Rejane. Após me dar as boas-vindas, ela me levou até Rui, que já nos olhava, certamente por não me reconhecer. Ele estendeu a mão, ouviu a explicação de Rejane, eu o cumprimentei pelo aniversário, ele sorriu, e nosso contato não foi muito adiante. Até porque o estilista era solicitado por fotógrafos, amigos, colegas estilistas, clientes e familiares que chegavam para o coquetel.



*Figura 5: Rui, o anfitrião<sup>4</sup>.*

---

<sup>4</sup> Disponível em <<http://wp.clicrbs.com.br/milenafischer/2013/03/03/mostra-noivas-tera-desfile-casamento-de-rui-spohr/>>. Acesso em 9 fev. 2015.

A senhora Dóris Spohr, esposa de Rui, dirigiu-se a mim enquanto eu conversava com Rejane. É ela quem negocia preços dos trajes assinados pelo marido e zela pela marca para – segundo o estilista comentou meses mais tarde – preservar a “criatividade” do criador.

Rejane me apresentou à mulher do chefe como sua amiga jornalista, minha formação anterior e profissão que desempenho há duas décadas. Acrescentou que eu estava estudando Antropologia e, por isso, estivera no acervo do estilista poucas semanas antes para uma pesquisa. Falei a Dóris que pensava em retornar ao acervo para outras pesquisas, e ela se mostrou receptiva. Impecável num vestido mesclado cinza combinado com colar vermelho, maquiada e penteada, a esposa de Rui não deixou de sorrir nem de me olhar nos olhos, o que me ajudou a relaxar. Oferecendo-me uma taça de espumante, disse que o acervo estava à disposição, pediu licença e se afastou para receber outros convivas, instruir funcionárias e posar com o marido para fotografias solicitadas por colunistas sociais.

Novamente com Rejane, falei sobre a intenção de propor um projeto envolvendo o vestido exposto na vitrine, Rui e Heloisa. Disse-lhe que fora apresentada à história do artefato por Gládis quando estivera no acervo, em outubro, e que, ao vê-lo em cores, comecei a amadurecer a ideia. A assessora arregalou os olhos, sorriu e, com a mesma mão que segurava a taça de espumante, apontou um dedo para a proprietária da roupa.

Heloisa estava a poucos metros de nós. Junto à escada, usava conjunto vinho, estava bem penteada e maquiada e degustava espumante sentada numa cadeira entre amigas. Pensei em me aproximar e falar sobre as ideias que surgiam, mas desisti. Primeiramente, porque uma avalanche de possibilidades jorrava de maneira incoerente, e eu também precisava discutir o assunto com a orientadora e formular um problema de pesquisa. Outro motivo para a minha hesitação foi perceber Heloisa requisitada pelas amigas. Concluí, naquela ocasião, ser melhor acompanhá-la à distância. E assim o fiz.

Então resolvi prestar atenção ao espaço e à sociabilidade que se estabeleciam naquele evento. Fui percebendo que a própria noção de “amigos de Rui” se exprimia pela maneira como se davam as aproximações tanto com o estilista quanto com sua esposa. Algumas pessoas – e este era o meu caso – precisavam estar na lista e, diante dos anfitriões, ter qualidades exaltadas por alguém próximo a eles para se tornarem dignas daquele ambiente. Outras só necessitavam passar pela porta e, antes da conferência de seus nomes na lista, já eram saudadas por Rui e Dóris.

A maioria dos rostos não me era familiar, mas eu podia ver que nem todos se conheciam. Entre bandejas com taças, espumante, sorvete e canapés, cruzavam cartões e contatos profissionais. Havia amizades consolidadas, antigas, sobretudo entre senhoras de



mais idade, boa parte reunida perto de Heloisa, do outro lado da escada, no salão que eu contemplava “de longe”. Foi então que percebi pelo menos dois grupos – o das clientes mais antigas, do lado de lá da escada, no espaço mais reservado; e o de convidados que não eram exatamente clientes de Rui, mas sujeitos com trajetórias mais dispersas, do lado de cá da escada, perto da porta, onde eu estava. Não havia fronteiras rígidas, claro, e era possível cruzar de um espaço para o outro. E eu sentia certo constrangimento, uma sensação de falta de domínio da gramática do local, por não ser do pedaço (MAGNANI, 1996).

Em determinado momento, um fotógrafo pediu à Heloisa que posasse junto ao manequim com o Vestido, e ela atendeu à solicitação. Parecia orgulhosa ao lado do artefato pelo qual zelou por quatro décadas e que, naquela ocasião, era um dos destaques da festa. Mesmo com a locomoção limitada – apoiava-se numa bengala –, Heloisa se posicionou firme e elegante junto ao objeto, enquanto o fotógrafo registrava a cena do lado de fora da butique, através do vidro da vitrine. A dona do Vestido, aliás, foi a única entre as presentes que vi tocar na peça durante todo o evento.



*Figura 6: Heloisa e o Vestido. Acervo de Rui Spohr.*

#### 1.4 UM OBJETO COLUNÁVEL

Na noite do coquetel, ao chegar em casa, seguia pensando em Heloisa, Vestido e Rui e no retrato preto e branco que ganhava um colorido de possibilidades de relações sociais, culturais e simbólicas. Pelo fato de a roupa ser exposta na vitrine com uma fotografia da dona em sua festa, suspeitei que o Vestido já houvesse aparecido em colunas sociais. Até porque Heloisa era muito solicitada por fotógrafos naquele fim de tarde na boutique Rui.

Colunas sociais publicadas em periódicos são espaços de exibição de *status* restritos a determinados grupos e interditos a outros e podem ser conferidos por qualquer leitor do jornal, da revista ou do *site*. Além disso, ter aspectos da vida noticiados em eventos públicos ou privados nem sempre depende da posse de riqueza material – tão importante quanto o capital econômico são os capitais social e simbólico, e sobrenome e rede de relações se tornam, portanto, elementos relevantes, desde que atendam à lógica de interesses específicos dos grupos detentores de poder e prestígio.

Lúcio Lord (2001) observa que o colonismo social tem papel importante na propagação e afirmação do pensamento das camadas altas em determinados contextos. Considerando, ainda, que a produção de moda de luxo gira em torno do universo das elites, o colonismo acompanha a trajetória do segmento, e seus personagens se esforçam para manter “boas relações” com cronistas de suas épocas, assegurando fotos e notas no espaço editorial<sup>5</sup> em periódicos de massa (BRAGA & PRADO, 2011). Figurar em colunas alimenta o prestígio do colunável, e o colunável com *status* compartilhado por sujeitos que o reconhecem alimenta o prestígio da coluna. Com isso, os conselheiros da “boa sociedade”, que não prescindem do “bem vestir”, ingressam no imaginário como seres admirados e merecedores de algum tipo de reverência – às vezes, pelo fato de portar um sobrenome –, ajudando a compor a memória coletiva (HALBWACHS, 2006) para além de seus núcleos sociais, mesmo entre aqueles que jamais os viram de perto. Não se trata, porém, de uma memória homogênea, ela é atravessada por outras experiências. Mas o nome Rui é frequentemente associado ao vestir de mulheres socialmente bem-posicionadas e elegantes.

---

<sup>5</sup> O espaço editorial se diferencia do publicitário por, em tese, não ser “pago” – o espaço publicitário sempre implica transação financeira. Nessa lógica, colunáveis em espaço editorial seriam pessoas “merecedoras” de destaque, aquelas que não precisariam “pagar” para sair nas páginas do jornal ou da revista porque fizeram algo importante ou participam de alguma família com alto capital simbólico. Não significa que, no caso do espaço editorial, não haja troca de favores ou presentes em outros momentos ou transações de outra espécie que não a de dinheiro.

Como mencionei anteriormente, Heloisa fora muito assediada pelos fotógrafos presentes no coquetel a Santa Catarina, então suspeitei que fosse uma colunável de prestígio, e os festejos de seus 80 anos provavelmente teriam sido noticiados, supus. E minha suposição tinha fundamento, pois encontrei na *internet* pelo menos uma referência à festa:



Figura 7: A coluna social<sup>6</sup>.

De acordo com a nota publicada em 2011 pelo colunista Paulo Gasparotto<sup>7</sup>, no jornal *O Sul*, de Porto Alegre, além de escolher a roupa para “garbosamente” repetir no seu octogésimo aniversário, Heloisa se posicionou perto da porta do salão da Associação Leopoldina Juvenil, clube de elite porto-alegrense, e deu as boas-vindas a convidados tendo ao seu lado o retrato no qual portava o mesmo objeto quatro décadas antes. Entre outros nomes citados, o de Rui aparece. Mas o elemento em torno do qual a nota se constrói é o

<sup>6</sup> Disponível em <[www.pampa.com.br/osul/Colunistas/Gasparotto/20110623/GASPAROTTO.PDF](http://www.pampa.com.br/osul/Colunistas/Gasparotto/20110623/GASPAROTTO.PDF)>. Acesso em 1º dez. 2012.

<sup>7</sup> Paulo Gasparotto é colunista social em Porto Alegre desde a década de 1960, com passagem por diferentes jornais e revistas.

resgate do Vestido de 40 anos. Naquelas poucas linhas, ele é um personagem quase tão importante quanto a sua proprietária.

Cruzando o Vestido em cores com informações arranjadas até então e bibliografia sobre Antropologia dos Objetos e cultura material – leituras que também começavam a despertar meu interesse na época –, considereei uma gama de dinâmicas e interconexões entre a roupa, os sujeitos a ela alinhavados e a sua circulação. O que teria o Vestido de especial em relação às demais peças da indumentária de Heloisa a ponto de convencê-la a usá-lo em sua celebração de 80 anos? Por que fora guardado por quatro décadas? Em que condições? Por onde ele circulou, quais corpos vestiu, que memórias acumulava? O que significava para Rui expô-lo na vitrine da butique numa data dedicada a ele próprio e à Santa Catarina? Qual seria a biografia do objeto?

Ao repetir o Vestido 40 anos depois da compra, pensei, Heloisa não estaria dando exemplo de como ser sustentável nem combatia o “consumismo”. Considerei a possibilidade de sua atitude se aproximar de uma prática conhecida entre membros de famílias vinculadas à tradição, a saber, a recuperação nos próprios acervos de artefatos chamados *vintage*. A estratégia de distinção chamada *pátina* atua como prova física e simbólica de autenticidade de *status* longo através de objetos que acumulam signos da idade em suas superfícies, como observou McCracken (2003). Não se trata de uma prática recente – o autor situa suas origens no século XVI –, mas oferece ainda hoje vantagens em relação a outros antídotos adotados por detentores de “dinheiro antigo” para se diferenciar de “novos ricos”.

Talvez fosse o caso em questão, mas eu não poderia prosseguir sem acessar os sujeitos envolvidos nesta que comecei a chamar de biografia cultural do Vestido, pensando no desafio proposto por Kopytoff (2008), que consiste em seguir as coisas em si mesmas, em sua circulação, e lhes fazer perguntas similares às que faríamos a seres humanos para traçar suas trajetórias biográficas, atentando para a maneira como esses objetos são culturalmente definidos e redefinidos. “Examinar as biografias das coisas pode dar grande realce a facetas que de outra forma seriam ignoradas”, diz o autor (KOPYTOFF, 2008, p. 93).

Ao seguir a biografia do Vestido, minha ideia inicial era identificar pontos de inflexão do objeto e quando, como e em que ele se transformou, por quem foi transformado e de que maneira isso afetava algumas pessoas e a forma como elas se percebiam a si mesmas e entre si. Ou seja, enxergava no artefato assinado por Rui e guardado por Heloisa um caminho para iniciar uma exploração sobre dinâmicas implicadas na relação entre pessoas e coisas e compreender como um objeto de moda resiste, como esse objeto se tornou *indémodable*, eterno ou atemporal dentro de um sistema que é a moda enquanto fenômeno social.

Afinal, o Vestido idealizado para ser vendido a uma cliente se transformava simbolicamente e era simbolicamente transformado na medida em que circulava por determinados espaços, inclusive impressos. E as transformações ressoavam nos sujeitos ao seu redor, provocavam pessoas, acionavam emoções, recriavam relações. O longo tricolor que um dia fora comprado por Heloisa e se tornara um objeto pessoal retornava à cena quatro décadas depois e, naquela noite do coquetel, estava na vitrine do criador, mas não estava à venda. No que havia se tornado? Objeto de memória? Síntese das trajetórias de Heloisa e de Rui? Que transformações viriam? “Quem” era o Vestido?

A biografia do Vestido de Rui e Heloisa alinhavada às trajetórias do criador e da proprietária me instigava. Para começar, criou-se o artefato como mercadoria restrita, objeto econômico cuja venda foi e deve ser regulada, operando em outro regime de valor que não o dos objetos econômicos comuns. A memória, a história e a assinatura do criador que o singularizaram o acompanham desde antes de ele ter saído do estado de mercadoria – quando Heloisa entregou o cheque a Rui, em 1971. Uma vez moldando o corpo da proprietária ou pendurado no roupeiro desta, ganhou novos significados fora do circuito das mercadorias. A valorização monetária do valor de troca foi desativada, e o longo geométrico passou a acumular outras experiências.

O resgate da peça era uma das fases que me interessava na biografia do Vestido na etapa inicial: uma mulher com condições financeiras para encomendar ou comprar uma roupa nova opta por um figurino já visto e revisto – o que foge à lógica da moda enquanto fenômeno social associado à efemeridade. Ademais, fez questão de tornar isso público, de dizer até para aqueles com quem não mantêm relações próximas o nome do autor e o tempo de vida da roupa. Não desconsidere que Heloisa poderia querer mostrar sua “boa forma”. Para entender o que se passava, precisava chegar à dona do Vestido. Mas não sem antes explorar o contexto de criação e apresentação do Vestido, e isto precisava ser relatado pelo criador.

Em abril de 2013, já com o mestrado em andamento, pedi para Rejane me ajudar a marcar uma entrevista com Rui. A assessora consultou Dóris, e esta consentiu. Numa manhã de maio, recebi o telefonema de Daiane, a secretária. Agendamos para uma tarde de junho. Apresentei-me no horário e fui recebida na boutique por uma vendedora sorridente, toda de preto. Esta avisou Daiane da minha chegada, e a secretária, moça alta e magra, apareceu impecavelmente vestida num terno cinza. Subimos a escada que leva ao ateliê, e foi na sala reservada para provas de roupas sob medida que ela me acomodou num sofá, entre uma mesa redonda e coberta por porta-retratos de noivas e outra mesa de apoio, esta adornada por um arranjo de flores. Serviu-me água e café e se retirou. Em minutos, Rui entrou no cômodo.

## 1.5 DOIS MESES NUM MUSEU

Enquanto ordenava a narrativa sobre a confecção do traje na nossa primeira conversa, Rui comentou que o Vestido impressionou o público quando da sua apresentação no desfile de 1971.

*[O vestido] teve um impacto muito grande [na passarela, em 1971]. Primeiro, porque traduzia bem o meu estilo, uma coisa muito clean, muito limpa e ao mesmo tempo presente. Porque dava um impacto pela simplicidade e uma mensagem pela conjugação de cores. Vermelho, verde e preto. [...] Eram três versões, a mesma ideia em três versões diferentes, com outros recortes. Isso é que fica bonito, o mesmo modelo não teria graça nenhuma. A mesma ideia apresentada em três versões, mudando as cores, tudo geométrico. Então, esse vestido está, agora, depois de muitos anos, fazendo muito sucesso novamente.*

Nesta breve fala de Rui, alguns elementos chamaram a minha atenção. O primeiro foi o fato de o estilista aproximar características suas às do Vestido: *clean*, limpo, presente e, de certa maneira, único. Se o objeto com o qual o criador se fundia voltara a fazer “sucesso”, então ele também teria sido contemplado com esse reconhecimento. Rui ainda informou a criação de outras duas versões da mesma modelagem em cores diferentes. Na sequência, relatou a chegada ao ateliê de um presente da cliente que comprou a peça: “De repente, a Heloisa me manda uma foto – ela com o Vestido, ao lado de uma mesa com uma foto de quando ela tinha 40 anos. ‘Comemorei meus 80 com um vestido dos meus 40 anos. Rui é Rui’.” Além do registro recente, mandara a cópia emoldurada do retrato preto e branco que eu vira no acervo.

Entusiasmada com tantas informações levantadas em tão pouco tempo, associei a observação de que o Vestido “voltara a fazer sucesso” ao octogésimo aniversário da cliente, quando o artefato tornou a vesti-la. Ou seja, este era o momento que eu entendia como o segundo importante ponto de inflexão na biografia da peça – o primeiro fora o desfile, em 1971, quando a roupa saltou aos olhos de Heloisa entre mais de 130 peças apresentadas pelo principal costureiro do Sul. Rui falava sobre o resgate do roupeiro em 2011 *também*, mas um relato acerca de uma nova consagração ainda estava por vir.

Rui chamou a mulher, Dóris, envolvida na sala ao lado com questões burocráticas da empresa, e pediu que ela lhe alcançasse “o catálogo”. Uma publicação chegou ao ambiente onde conversávamos já aberta, com a fotografia do vestido tricolor no lado esquerdo, e um modelo de Zuzu Angel (1921-1976) no lado direito.



Figura 8: O catálogo. Fotografia: Aline Lopes Rochedo, 2013.

Sobre um busto de costura encaixado num pedestal, lá estava o Vestido, peça sem bordados nem brilhos, tampouco babados e botões, delineada por corte reto e ausente de marcadores de cintura e busto. Rui atentou com o dedo indicador sobre a foto para a parte superior, vermelha, mostrando-me como ela se une à porção preta num V “aberto” e invertido que se esparrama em linhas retas descendentes rumo às mangas. O preto do busto continua nas mangas, na altura dos cotovelos, e segue contido por linhas firmes e retas, descendo enviesado pela saia. O outro lado da saia é preenchido em verde, cor que tocava os punhos.

O catálogo que Rui tinha em mãos sintetizava *Moda no Brasil: Criadores Contemporâneos e Memórias*, mostra realizada em agosto e setembro de 2012, no Museu de Arte Brasileira (MAB) da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em São Paulo, na qual o Vestido foi exibido como representante da carreira de quase 60 anos do estilista gaúcho no módulo *Costureiros*.

Dedicado a integrantes da “era dos grandes costureiros”, como eram chamados os criadores de moda que experimentaram a fama entre as décadas de 1960 e 1980, o núcleo reuniu trabalhos de Clodovil Hernandez (1937-2009), Dener Pamplona de Abreu (1937-1978), Guilherme Guimarães (1945), José Gayegos (1945), José Nunes (1932), Markito (1952-1984), Ronaldo Esper (1944), Rui Spohr (1929) e Zuzu Angel (1921-1976)<sup>8</sup>. Estes não foram os únicos profissionais celebrados naquelas décadas, mas foram os escolhidos pelos curadores para participar com um figurino cada, roupas cedidas pelos autores, acervos, amigos ou familiares.

<sup>8</sup> Para enumerar os costureiros, sigo a ordem em que as fotos das roupas são apresentadas no catálogo – ordem que corresponde à de apresentação dos modelos na exposição, da esquerda para a direita. O texto do catálogo, no entanto, começa por Dener.

O convite para Rui integrar o núcleo chegou por e-mail, assinado por Maria Izabel Branco Ribeiro, diretora do MAB-FAAP. Se aceitasse, o estilista deveria emprestar uma roupa de sua autoria, preferencialmente dos anos 1960 ou 1970. Sabendo do bom estado da peça exibida por Heloisa em 2011 – tanto pelo retrato e pelo convite enviados pela cliente quanto por registros nas colunas sociais –, Rui disse a Dóris: “Vamos contar a história do vestido das três cores”. Então consultou a cliente e, diante do aval desta, enviou aos curadores uma imagem do artefato escolhido para representá-lo. Sublinho que a data da criação da peça corresponde ao período em que Rui detinha o monopólio de capital de legitimidade (BOURDIEU; DELSAUT, 2008) na alta moda no sul do Brasil, como veremos mais adiante. De acordo com a curadora Denise Pollini<sup>9</sup>, com quem conversei em dezembro de 2013,

*Ao sugerir este vestido, Rui estava construindo um legado, empreendendo um discurso sobre si. Por isso, nós não podíamos determinar uma peça, só podíamos pedir para que fosse um modelo dos anos 1960 ou 1970. Não determinamos quase nenhum [dos modelos]. Cerca de 90% do universo da exposição foi escolha dos criadores ou responsáveis. Eram discursos que estavam sendo construídos, e essa roupa oferecida pelo Rui se diferenciou, era completamente diferente das demais daquele módulo, ao mesmo tempo em que chamava muito a atenção por dialogar com as linhas das roupas contemporâneas. Ele foi muito inteligente na escolha.*

De volta ao catálogo, vi a menção direta à roupa apenas na fotografia e na legenda, e o parágrafo dedicado a Rui tampouco citava Heloisa, aquela que emprestou o objeto. Como nenhum modelo do núcleo *Costureiros* teve trajetória esmiuçada no evento, podemos afirmar que isso foi proposital, uma escolha editorial. Cinco páginas antes da fotografia, encontrei o excerto que fornece rápidas informações sobre Rui:

No sul do Brasil, Novo Hamburgo, despontava um dos primeiros talentos a buscar instrução formal em moda fora do país. Transferindo-se para Paris em 1952, Rui Spohr (1929) estudou na *Chambre Syndicale de la Couture Parisienne*<sup>10</sup> e na *École Guerre-Lavigne* (atual *ESMOD*<sup>11</sup>). De volta ao Brasil, instalou-se em ateliê no Rio Grande do Sul, estabelecendo sólida reputação em trabalhos sob medida que desenvolve até hoje, concomitantemente à linha *prêt-à-porter* para festas. Nos anos 1960 participou da “Coleção Brazilian Look” nos desfiles da Rhodia<sup>12</sup> e, em 1997, Rui Spohr publicou sua biografia, “Memórias Alinhavadas”. (HERNÁNDEZ ALFONSO & POLLINI, 2012, p. 49).

<sup>9</sup> Denise Pollini é mestre em Artes pela Universidade de São Paulo (USP) e coordenadora do Setor Educativo MAB-FAAP.

<sup>10</sup> A câmara sindical francesa é a instituição que legitima, regula e fiscaliza a alta-costura há mais de um século. A entidade determina, por exemplo, o mínimo de funcionários contratados pelas *maisons*, o número de modelos originais para primavera-verão e outono-inverno, a quantidade de estrangeiros que pode trabalhar em cada ateliê, entre outras regras.

<sup>11</sup> Criada em Paris em 1841, a *École Supérieure des Arts et Techniques de la Mode* (Esmod) forma profissionais para diversas áreas de moda. Nos anos 1990, expandiu unidades pela França – Lyon, Bordeaux, Rennes e Roubaix –, além de instalar escolas em outras metrópoles, como Tóquio, Berlim, Dubai, Istambul e São Paulo. Disponível em <<http://www.esmod.com/fr>>. Acesso em 16 out. 2014.

<sup>12</sup> Desfiles promovidos pela indústria química francesa Rhodia para divulgar o fio sintético fabricado no país desde 1955. Superproduções para a época, eram dirigidos por Cyro del Nero e coordenados por Lívio Rangan, com participação do *designer* Alceu Penna, e reuniam os principais costureiros dos anos 1960, dentre eles o gaúcho Rui Spohr (HERNÁNDEZ ALFONSO & POLLINI, 2012, p. 30-32).



O parágrafo situa o personagem no sul do país sem citar Porto Alegre, cidade onde Rui se instalou como chapeleiro, em 1955, e cerca de três anos depois começou a atuar como costureiro. Também enfatiza o pioneirismo da formação do estilista em Paris e destaca o fato de Rui ter integrado o grupo que participou dos desfiles da Rhodia nos anos 1960, evento que legitimou para autoridades da moda brasileira a sua participação no grupo dos “grandes costureiros” daquela década.

Arrisco afirmar que o catálogo exibido a mim pelo estilista suspendeu a efemeridade da mostra temporária, permitindo, enquanto espaço gráfico, um registro legitimado para circulação e disseminação de uma narrativa arranjada intersubjetivamente com objetivo de dar forma coerente e ordenada dirigida a um público específico a partir de elementos não raras vezes incoerentes e desordenados ou deslocados do universo das pessoas às quais as palavras são dirigidas. Nem textos nem vestidos são criados num vazio.

Abro parênteses para observar que em nenhum momento os contemplados no núcleo *Costureiros* são associados à expressão *alta-costura* no catálogo. Os autores dos textos se limitaram a enfatizar o pioneirismo dos “criadores de moda no Brasil” na produção de “modelos originais”, algo que teria inspirado “a nova geração de estilistas brasileiros” (HERNÁNDEZ ALFONSO & POLLINI, 2012, p. 54). Cautela que faz sentido no campo: “alta-costura” é denominação registrada e exige a correspondência a critérios estipulados pela *Chambre Syndicale de la Haute Couture* (GODART, 2012), o que levou os “grandes costureiros” do Brasil a buscar outras denominações, como alta moda ou moda de luxo.

É fato, porém, que os costureiros mencionados já eram citados pela mídia daquela época e lembrados pelo senso comum desde os anos 1950 como produtores de alta-costura no país. Os próprios profissionais, embora cientes das restrições impostas pela câmara sindical parisiense à utilização da expressão, não se esforçaram para desfazer o equívoco. Pelo contrário, também se apropriaram do termo ao longo das carreiras. Por ser expressão comum no campo, decidi mantê-la na minha escrita. Além disso, no caso de Rui, ele instalou em Porto Alegre o estilo de fazer e comercializar a alta-costura, adaptado à realidade local, mas se impondo como representante da moda francesa na capital gaúcha.

“Este vestido, agora, é uma obra de arte”, surpreendeu-me Rui, enquanto folheávamos o catálogo. A constatação do meu interlocutor decorre de “evidências”, como a publicação que tinha em suas mãos e, sobretudo, o relato sobre a avaliação da roupa comandada por “uma museóloga” contratada pela FAAP antes de o artefato ser retirado do ateliê e embarcar rumo a São Paulo, onde foi exposto no MAB.

## 1.6 BREVE DESCRIÇÃO DA MOSTRA

*Moda no Brasil: Criadores Contemporâneos e Memórias* foi idealizada e organizada pela FAAP em parceria com o Departamento Cultural do Itamaraty, órgão ligado ao Ministério das Relações Exteriores. Num primeiro momento, pretendia-se montar a mostra em Brasília, no Palácio do Itamaraty, mas a infraestrutura não foi considerada adequada para objetos têxteis. Como o complexo da FAAP, em São Paulo, abriga o MAB, e esta instituição dispõe de salas climatizadas, o projeto acabou na capital paulista. Isto é relevante para ressaltar, como comentou Maria Izabel Branco Ribeiro<sup>13</sup>, diretora do MAB-FAAP, que o museu é, sim, *de arte*, mas não recebe apenas obras de arte. Ou seja, o simples fato de ser exposto na instituição não garante ao objeto o estatuto de objeto de arte, frisou Maria Izabel, para quem a moda teria aproximações com a arte, “mas é diferente”.

Pois no final de 2013, a curadora Denise Pollini comentou que o projeto inicial também incluía expor o conjunto *Moda no Brasil* no Museu do Design e da Moda (Mude), em Lisboa, durante as comemorações do ano Brasil-Portugal – 2012/13. Rui já tinha comentado isto comigo, o que justificava o fato de o Vestido continuar, mesmo após retornar de São Paulo para Porto Alegre, emprestado por Heloisa ao estilista. A mostra, no entanto, foi cancelada meses mais tarde por “questões de logística” e por causa do orçamento do seguro, que teria ultrapassado as expectativas dos idealizadores.

No MAB de São Paulo, a exposição se organizou em dez módulos: *Pau-Brasil*; *Publicações*; *Indústria e Comércio*; *Feiras e Desfiles*; *Modistas*; *Costureiros*; *Criadores Contemporâneos*; *Formação*; *Novíssimos*; e *A Cara do Brasil*. Segundo Denise, o objetivo era reverenciar 20 “criadores contemporâneos”. A curadora e seu colega, José Luis Hernández Alfonso, responsáveis pela elaboração da maioria dos textos e pela edição do catálogo, definiram nove nomes como os representantes da “era dos grandes costureiros”, sujeitos que fizeram “a ponte” entre o trabalho das modistas e o dos “criadores contemporâneos” – estilistas que apresentam ou apresentaram suas coleções nas semanas de moda de São Paulo ou do Rio de Janeiro e que eram os principais personagens da exposição.

Convidado para o coquetel de abertura, Rui viajou de Porto Alegre à capital paulista com a esposa, Dóris. “Eu era o único vivo”, exagerou, referindo-se aos nomes de seu núcleo. O casal foi recebido pelos curadores e pela direção do MAB-FAAP.

---

<sup>13</sup> A palestra foi proferida pela interlocutora em 2 de setembro de 2014, na Universidade de Caxias do Sul (UCS), em Caxias do Sul, no Rio Grande do Sul, durante a realização do 10º Colóquio de Moda.



*Figura 9: Os Costureiros.<sup>14</sup>*



*Figura 10: O casal Spohr. Arquivo de Rui Spohr.*

Durante nossa conversa, o estilista gaúcho elogiou a montagem da exposição e a gentileza com que ele e a esposa foram tratados. Conforme relatos de presentes na recepção com quem conversei num congresso de moda e numa visita à FAAP, Rui exaltou o episódio da recuperação do Vestido protagonizado por Heloisa quatro décadas após a aquisição da

---

<sup>14</sup> Disponível em <<http://abest.com.br/blog/?cat=30&paged=15>>. Acesso em 13 abr. 2014.

peça, ou seja, mencionou a cliente então tornada invisível pela forma como a mostra fora organizada – centrada nas roupas e nos criadores, desconsiderando outros sujeitos implicados nas biografias dos objetos. O episódio, aliás, serviu para reacender e potencializar a ligação entre o estilista e o artefato ao qual Rui se refere como sendo representante de suas “verdades” e de seu potencial artístico:

*Da parte de alta-costura, sem falsa modéstia, o vestido mais perfeito representando a história de uma sociedade era o meu. [...] esse é o exemplo típico da minha verdade sobre moda, que é a seguinte: “a sofisticada originalidade do simples”. Somente a simplicidade pode ser sofisticada. Um toque de genialidade é interessante também. [...] eu sinto que se a moda não é arte, mas precisa de um artista, esse trabalho, essa minha verdade sobre a maneira de fazer moda, de enxergar moda, é um trabalho de artista.*

Quanto mais questionava Rui sobre o Vestido, mas percebia não ser possível avançar nesta história sem articulá-la àquela que guardou e zelou pelo artefato. Da mesma forma como Hoskins constatou na sua etnografia entre os Kodi e seus objetos biográficos, pessoas e coisas por elas valorizadas estão enredadas e não podem ser desconectadas (HOSKINS, 2010, p. 2).

## 1.7 CONHECENDO HELOISA

Em agosto de 2012, chegou à residência de Heloisa Brenner, em Porto Alegre, o catálogo da exposição *Moda no Brasil: Criadores Contemporâneos e Memórias*, que se realizava no MAB-FAAP, em São Paulo. Um cartão assinado por Rui e Dóris Spohr acompanhava a publicação:

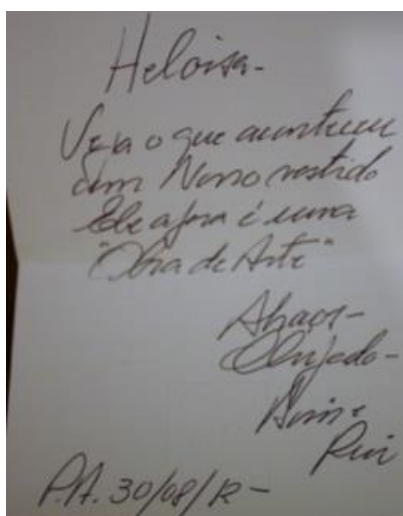


Figura 11: O cartão. Fotografia: Aline Lopes Rochedo, 2013.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> “Heloisa, veja o que aconteceu com o Nosso vestido. Ele agora é uma ‘Obra de Arte’. Abraços. Obrigado. Dóris e Rui Spohr. POA, 30/08/2012.”

O casal Spohr retornara havia poucos dias de São Paulo, onde acompanhou o coquetel de abertura da mostra *Moda no Brasil*. No cartão por eles enviado a Heloisa, chamo a atenção para a letra maiúscula no início do pronome possessivo, indicando o entendimento dos autores de que o Vestido também lhes pertencia de alguma maneira. A roupa, portanto, não seria apenas da cliente que o comprou em 1971. O objeto era “Nosso”.

Heloisa me apresentou o cartão acima quando estive em sua residência pela primeira vez, em julho de 2013, mas não falou nada sobre a letra maiúscula citada no parágrafo acima. “Separei algumas coisas, dá uma olhada e vê o que pode te ajudar”, ela me disse. Mostrou-se generosa e solícita desde o primeiro contato por telefone, quando lhe expus resumidamente meu interesse pelo Vestido como objeto de uma dissertação. Eu me apresentei como estudante de Antropologia da UFRGS e lhe disse que havia conseguido seu número com Rui. Ela perguntou se a entrevista seria por telefone, e eu pedi para encontrá-la pessoalmente. Marcamos em seu apartamento, dali a duas semanas.

Na data e no horário combinados, toquei a campainha, e a própria Heloisa abriu a porta. Trajava uma blusa vermelha, calça camelo e colar colorido. Seus cabelos estavam impecáveis, assim como a maquiagem, com destaque para a boca vermelha. Mais de 40 anos haviam se passado desde que ela posara para o retrato preto e branco que eu vira no acervo de Rui e ainda mantinha traços expressivos. Agora, em cores.

Mal havia cruzado a porta e fui advertida por minha interlocutora sobre seu desgosto em ser tratada por “senhora” ou “dona”. “É Heloisa”, determinou. Encaminhávamo-nos para os sofás e poltronas próximos às janelas quando comentei que estava ansiosa por saber “tudo” sobre o Vestido “famoso”. Heloisa achou graça, pois ansiosa estava ela, que nunca havia concedido uma entrevista antes. E me contou que, de véspera, perguntou à cunhada, Célia Ribeiro<sup>16</sup>, colunista do jornal *Zero Hora*: “O que a gente diz numa entrevista?”. Falei que faria perguntas e gravaria respostas, e ela pediu que eu não usasse gravador. “Eu não gosto. Só uma conversa. Pode ser?”. Pode. Dispensei até o bloco e a caneta. E Heloisa sorriu e emendou um comentário que me surpreendeu naquele momento eufórico para mim:

*Sabes que comemorar meus 80 anos foi a melhor coisa que eu fiz? Eu não ia fazer festa, mas meu marido e meus filhos insistiram. Foram eles que me ofereceram. Foi bom, reuni filhos, netos, dancei com eles. Foi muito bom. Então perdi meu marido uns meses depois, e um dos meus filhos também faleceu. Isso não faz um ano. E eu não quero mais fazer festas.*

---

<sup>16</sup> Cliente de Rui desde os anos 1950, Célia Ribeiro trabalhou com o estilista na televisão e na mídia impressa.

O marido, Dr. Carlos Brenner, faleceu em janeiro de 2012, já perto dos 90 anos, e o filho, Dr. Jorge Pinto Ribeiro<sup>17</sup>, em agosto do mesmo ano, vítima de um câncer aos 57 anos. “Meu marido estava bem, mas tinha idade... então a gente entende. Mas meu filho, eu não me conformo.” Pelas datas, constatei que o filho morrera no período em que se iniciava a exposição para a qual o Vestido fora mandado, e que o cartão e o catálogo enviados por Rui e Dóris chegaram ao apartamento de Heloisa uma semana após o velório. Relembrar o período poderia ser árduo e doloroso, possibilidade que me deixou desconfortável. Por outro lado, minha interlocutora não parecia indisposta a me ajudar. Entendi que podia seguir em frente.

Ao abrir o álbum da festa de 80 anos, Heloisa comentou que as imagens estampavam a última vez em que ela conseguiu se reunir com os quatro filhos e o marido para brindar o aniversário. E foi avançando lentamente na sua autoconstrução. Perguntei se poderia ver o Vestido, mas não estava com ela. “Está com o Rui. Deixei com ele. Parece que tem outra exposição, nem sei direito. Parece que é em Portugal”, disse ela. Perguntei se ela havia doado a peça ao estilista. “Não, não, está emprestado.”

No material por ela separado, estava uma cópia do retrato de 1971 que vira no acervo de Rui. Foi com aquele exemplar que ela e o Vestido se posicionaram diante da porta do salão do clube Associação Leopoldina Juvenil, em junho de 2011, e receberam os convidados para os 80 anos de idade de Heloisa. “Essa história de colocar a foto no cavalete foi ideia da Célia”, contou-me, referindo-se à cunhada. E me passou fotos, outros álbuns.

Heloisa estava curiosa sobre mim. Perguntou meu sobrenome, se eu conhecia suas netas, se eu tinha namorado ou marido, se tinha filhos, de onde era a minha família, como fui parar na Antropologia, o que pretendia fazer no futuro. Atentava para todos os meus comentários e respondia com vontade às minhas questões. Mas eu tinha que fazer o mesmo em relação às perguntas por ela colocadas. E passamos a tarde nos conhecendo e nos decifrando.

## 1.8 ENTRE MUITOS UNIVERSOS DE SIGNIFICADOS

“Mas me explica uma coisa: o teu trabalho é sobre esse vestido?”, perguntou-me Gládis, a responsável pela organização do acervo de Rui, alcançando-me material para esta

---

<sup>17</sup> Quando faleceu, Dr. Jorge Pinto Ribeiro era médico-chefe de Cardiologia do Hospital Moinhos de Vento, em Porto Alegre. Também atuava como chefe da Unidade de Hemodinâmica do Hospital de Clínicas de Porto Alegre e como professor associado do Departamento de Medicina Interna da UFRGS, instituição na qual orientou mais de 50 pesquisas de pós-graduação. Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/hcpa/article/viewFile/34139/22055>>. Acesso em 25 nov. 2014.

pesquisa. Estávamos no sótão do imóvel que abriga ainda o ateliê, a butique<sup>18</sup> e os setores administrativos da empresa – eu, sentada a uma mesa de seis lugares, percorrendo pastas com documentos e fotos sobre Rui e a exposição do MAB-FAAP, e Gládis, em pé, ao meu lado. É a biografia do Vestido, respondi. Ela esboçou um sorriso e falou: “E o patrãozinho?”. Não, Rui não é personagem menor, insisti.

Expliquei que o trabalho seria *conduzido* pelo Vestido, mas que o artefato era um personagem. Falar sobre ele implicava mencionar outros igualmente relevantes, pois o Vestido só existe dentro de relações e sistemas simbólicos, estes resultantes da capacidade de simbolizar dos seres humanos. Reforcei que “o patrão”, Rui, era um desses personagens importantes, na mesma proporção que a senhora Heloisa, a cliente que comprou a peça e que por ela zelou por 40 anos. Gládis me fitou em silêncio, riu e me deixou com meus papéis.

Roy Wagner fala sobre a chegada do antropólogo ao campo, quando este participa simultaneamente “de dois universos de significados e ação distintos” (WAGNER, 2012, p. 54-55), precisando aprender e apreender o modo de vida dos “nativos” e seguir se relacionando com sua própria cultura, passando, não raras vezes, pela ilusão de dominar essa compreensão dos dois mundos na medida em que toma consciência das diferenças e passa a “inventar” culturas. Segundo o autor, o pesquisador é um sujeito estranho nos dois grupos, posição que desencadeia interpretações equivocadas e desconfianças, por mais que ele se empenhe nas explicações sobre a sua atividade e o seu interesse de pesquisa. Ademais, da mesma maneira como o antropólogo processa a cultura do Outro, este Outro também inventa a cultura do forasteiro. Penso que era justamente isso que se evidenciava naquele momento da pesquisa, em meados de 2013.

A provocação de Gládis fez com que eu percebesse a necessidade de enfatizar continuamente as razões da minha intromissão naquelas vidas, de continuar me colocando à disposição para satisfazer a curiosidade dos sujeitos e destacar a importância dos humanos nessa saga. Eu fazia muitas perguntas, tinha expectativas, conhecimentos prévios, intenções e curiosidades, e meus interlocutores sentiam o mesmo em relação a mim e à pesquisa. Questões eram a mim dirigidas, e algumas tangenciavam minha vida privada. Construir-me de improviso para os entrevistados era desconfortável, e eu atualizava minha identidade a cada encontro, da mesma maneira como os sujeitos do campo faziam. Às vezes, não havia

---

<sup>18</sup> O conceito de butique veio da França, onde foi criado para diferenciar o espaço da alta-costura, ou *maison*, das lojas voltadas ao prêt-à-porter refinado dos costureiros que se adaptavam a esta nova dinâmica como forma de sobrevivência econômica (BRAGA & PRADO, 2011, p. 188). Rui começou seu negócio apenas como ateliê, mas abriu a butique na década de 1970, e os dois espaços coexistem sob o mesmo teto, embora sejam “negócios” distintos inclusive aos olhos das clientes.

respostas precisas. Eu não as tinha sobre mim, como exigir que eles as tivessem? E não foram poucas vezes que a atividade de jornalista – minha formação anterior e através da qual eu conheci Rejane, a assessora que me inseriu no campo – foi resgatada pelos interlocutores como forma de facilitar a classificação e a compreensão do meu papel entre eles.

No exercício etnográfico que trago, não estou entre “dois grupos”, o “meu” e o “deles”, como considerei inicialmente, por maiores e mais intensos que fossem os alertas para prestar atenção a diferenças internas. Avançando na pesquisa, percebia que os personagens e suas trajetórias, diversas e controversas, colocavam-me diante de uma variedade de “choques culturais”, fazendo com que eu precisasse “inventar” muitas culturas para seguir. Não me deparei com um universo contido nem homogêneo, mas com um conjunto de afinidades e diferenças, conflitos e consensos, afetos e desafetos, projetos e improvisos, narrativas repetidas e modificadas, idas e vindas.

Na tentativa de tecer uma escrita coerente entrelaçando biografias distintas e atravessadas por fluxos múltiplos, fui me enredando na trama e me vi costurando uma autobiografia para saciar a curiosidade dos meus interlocutores e dar sentido (para mim mesma, inclusive) à minha presença naquele universo. Meus interlocutores se construíram diante de mim, mas eu também me construí no processo. E a construção das vidas que tranço a seguir resulta de um esforço de síntese de informações a mim passadas oralmente ou por escrito, às vezes em documentos e fotografias, outras vezes em periódicos. É uma dentre tantas versões possíveis, permeada por subjetividades, silêncios, deduções, inferências, interpretações e discussões. Não é única, está longe de ser definitiva – trata-se de uma exploração de possibilidades.



## 2 RUI É RUI

### 2.1 DE FLÁVIO A RUI

Em 1935, de mãos dadas com a mãe pelo centro de Porto Alegre, um menino chamado Flávio avistou uma mulher de *tailleur* com cintura marcada e chapéu de aba larga segurando uma sombrinha de cabo longo. A cor preta predominava no figurino, exceto pelas luvas, estas vermelhas. Percebendo o encantamento do filho de cinco anos, a mãe disse que a tal mulher estava “na moda”. E o menino teria pensado: “Que coisa bonita é a moda”.

Esta é uma das reminiscências que o estilista Rui Spohr – Rui é pseudônimo de Flávio Hennemann Spohr – traz no livro *Memórias Alinhavadas*, autobiografia lançada em 1997 em parceria com a tradutora e escritora Beatriz Viégas-Faria, para exemplificar e justificar o seu fascínio pela atividade que o tornaria uma autoridade legitimada no campo da moda brasileira a partir do final dos anos 1950.

Flávio nasceu em 23 de novembro de 1929, na cidade de Novo Hamburgo, na Região Metropolitana de Porto Alegre, filho de Albino Alfredo Spohr e Maria Hortencia Hennemann Spohr, ambos descendentes de alemães. O pai começou a vida profissional como operário, mas se tornou um importante industrial do setor calçadista na região do Vale do Sinos. Já a mãe era uma dona de casa com quatro filhos.

As lembranças do pequeno Flávio de mãos dadas com Maria Hortencia na década de 1930 durante passeios da família na capital têm como pano de fundo processos de urbanização e industrialização de Porto Alegre e arredores, a exemplo do que ocorria em outras metrópoles em expansão. Nessas cidades, bondes elétricos, carros importados, homens, mulheres e crianças se cruzavam diante de empreendimentos comerciais erguidos a partir da década de 1920 nos moldes de lojas de departamento europeias nas quais se vendiam de produtos alimentícios a artigos para o lar, além de tecidos e algumas peças prontas de vestuário, muitas delas importadas e caras.

A maior parte dos trajes desfilados por sujeitos de camadas médias no trabalho, nas ruas, em confeitarias, nos salões de chá e nos cinemas naqueles dias ficava a cargo de alfaiates e costureiras. Eram itens confeccionados sob medida e inspirados numa moda francesa ainda hegemônica que rodava o mundo em revistas, jornais e catálogos. Para o público feminino, outra opção para acompanhar o *dernier cri* de Paris – desde que houvesse condições financeiras, porque os preços eram exorbitantes – consistia em recorrer aos serviços

oferecidos pelas modistas, às vezes chamadas *madames*, e a sofisticadas lojas de departamento que adquiriam moldes e direitos de reprodução nas *maisons* francesas, estratégia adotada pelas casas de alta-costura parisienses para ampliar os ganhos diante da impossibilidade de coibir falsificações e cópias já no final do século XIX (BRAGA & PRADO, 2011).

Observo que, na França, o termo modista se referia à pessoa responsável pela ornamentação. A palavra foi (re)significada do lado de cá do Atlântico, aplicando-se a costureiras que ocupavam posição dominante no campo em relação às demais profissionais de moda. Estavam em situação privilegiada não exatamente porque tinham técnicas mais avançadas, mas porque estavam bem informadas sobre as tendências de alta-costura a partir de revistas e catálogos importados da Europa e, assim, eram autorizadas a reproduzir e adaptar os figurinos às condições locais com maior autonomia. Os contatos dessas modistas acabavam guardados “como segredo pelas damas chiques” (BRAGA & PRADO, 2011, p. 120).

Por fim, nas primeiras décadas do século XX, mulheres acompanhavam novidades também no cinema, onde fervilhavam figurinos rapidamente absorvidos pelo imaginário coletivo – e otimista – do que seria o ideal de vida moderna. Nos anos 1930 e 1940,

[...] não era incomum ver mulheres nas salas de projeção empunhando pranchetas, lápis e papel para esboçar, no escuro mesmo, as modas exibidas pelas estrelas de Hollywood; desenhos depois dados às costureiras para que os reproduzissem. (BRAGA & PRADO, 2011, p. 145).

Enquanto a II Guerra Mundial (1939-1945) devastava a Europa e modificava o cenário da alta-costura – algumas *maisons* fecharam as portas, outras levaram ateliês a países vizinhos durante a ocupação nazista da França, o que ajudou a impulsionar as produções em série norte-americana e britânica –, o adolescente Flávio ainda não sonhava em ser um “criador de moda”. Até porque a profissão de costureiro de roupas femininas de luxo não existia no Brasil, muito menos no Rio Grande do Sul. As modistas podiam, inclusive, tentar incrementar algum detalhe, mas não ousavam se apresentar como “criadoras” (BRAGA & PRADO, 2011).

Recém-chegado à adolescência, Flávio queria mesmo era ser artista. E pretendia estudar Belas Artes em Porto Alegre para, um dia, dedicar-se à pintura e deixar Novo Hamburgo para trás. Mas os pais o recrutaram aos 14 anos para trabalhar na fábrica de calçados da família como cortador de moldes de couro. “Tinha pânico de fazer aquilo [cortar moldes]. Eu me sentia como naquele filme do [Charles] Chaplin, *Tempos Modernos*”, comentou em um dos nossos encontros, referindo-se à produção de 1936 que critica, entre outros temas, o fordismo e sua linha de montagem.

Os intervalos da tarefa na fábrica serviam para o rapazote folhear escondido revistas que guardava numa gaveta. Lia reportagens, admirava vestidos de estrelas de Hollywood e nobres europeias, divertia-se com as “garotas do Alceu”<sup>19</sup> e se imaginava flanando às margens do rio Sena, em Paris. Num desses encontros reservados com a revista *O Cruzeiro*, Flávio se deparou com a foto da primeira-dama argentina Eva Perón usando um vestido tomara-que-caia cujos contornos remetiam à forma de um dos recortes feitos por ele para um modelo de calçados. A associação teria tornado mais prazerosa a atividade que o jovem considerava angustiante. “Passei a cortar os moldes dos sapatos pensando em vestidos. Quando vi, comecei a desenhar roupas.”

Aos 19 anos, antes de tentar o vestibular para Belas Artes, embarcou para Buenos Aires com os colegas e professores do curso de contabilidade, presente para esta formatura. “A capital argentina representou para mim o mundo novo com o qual eu sempre sonhara. A vida das cidades grandes – até porque a moda não nasce no interior. E eu queria mais, muito mais” (SPOHR & VIÉGAS-FARIA, 1997, p. 185).

No retorno ao Brasil, ainda em êxtase com as vitrines portenhas, Flávio se ofereceu como colunista de moda ao dono do semanário *NH*, em Novo Hamburgo, e ganhou o posto. Mas a coluna precisava ser assinada, disse-lhe o patrão. Como o casal Spohr não aprovava a atividade do filho, Flávio buscou um pseudônimo. Cogitou Alex, desistindo ao constatar sua origem anglo-saxônica, o que poderia retardar a ruptura com a ascendência germânica naquele momento. E Rui começou a ganhar vida.

As primeiras linhas do colunista Rui sugeriam que luvas e bolsas não precisavam se restringir a salões de baile, como era costume em Novo Hamburgo. Os acessórios teriam – por sua causa, ele insiste – surgido gradualmente nas ruas, como já se via em Porto Alegre. Também versavam sobre decotes, assunto que deu rápida notoriedade e leitores a Rui graças a um polêmico sermão do pároco local. O religioso tomou conhecimento da temática por fiéis e, mesmo sem ler a coluna, abordou o caso como uma anomalia. O episódio constrangeu a família Spohr a ponto de os pais cancelarem a festa de bodas de prata.

Flávio se mudou para Porto Alegre e começou a cursar Belas Artes e trabalhar no Citibank. Mas continuou sonhando com moda e organizou dois desfiles em Novo Hamburgo. Para o primeiro, em 1949, desenhou os modelos e repassou os croquis a “moças da sociedade”, e estas que mandassem confeccionar os figurinos. O evento – cuja inspiração saiu

---

<sup>19</sup> Coluna assinada pelo ilustrador, figurinista e colunista Alceu Penna (1915-1980) na revista *O Cruzeiro* (1928-1975). Semanalmente, Penna desenhava “ousadas jovens, acompanhadas de textos bem-humorados” sobre moda e comportamento numa seção chamada *Garôtas*. A seção durou 26 anos e foi uma das mais populares do periódico. (BONADIO & GUIMARÃES, 2010).

“de filmes de Hollywood, revistas de moda e instinto” (SPOHR & VIÉGAS-FARIA, 1997, p. 191) – teve cobertura da *Revista do Globo*, graças a uma ousadia de Flávio, que invadiu o escritório da direção da publicação, no centro de Porto Alegre, e solicitou cobertura, sendo atendido. O segundo desfile, “mais sofisticado”, como ele definiu, realizou-se em 1951. E Paris entrou nos planos.

Na forma como Rui se narra, é interessante atentar para um conjunto de contradições que o levam a enfatizar um desejo pelo afastamento da posição de origem da sua trajetória coletiva (BOURDIEU, 2008a). Bourdieu afirma que, do ponto de vista estatístico, a posição social e a trajetória individual são interdependentes na medida em que as posições de chegada são prováveis para os pontos de partida (BOURDIEU, 2008a, p. 104). Mas ele reconhece a existência de uma fração com tendência a se desviar e empreender uma trajetória individual diferente, ascendente ou descendente. Este movimento não depende apenas de capital econômico, mas de um conjunto de capitais – simbólico e cultural, por exemplo – e da capacidade de reverter esses capitais em novos ganhos. Rui avança como excelente apostador nesse mercado de bens simbólicos.

O patriarca dos Spohr faleceu no início de 1952, e Flávio, então com 22 anos, interrompeu a faculdade, demitiu-se do Citibank e se preparou para embarcar naquele mesmo ano rumo a Paris com sua parcela da herança, quantia que, pelos seus cálculos, duraria uns oito meses no Exterior. O plano era se matricular numa escola de moda. “Minha mãe ficou apavorada. ‘Como é que você vai para Europa? A guerra recém terminou’”, recorda-se, rindo.

Em outubro, tomou um voo de Porto Alegre ao Rio de Janeiro sob protestos da mãe, atravessou o Atlântico a bordo de um navio, desembarcou em Cannes, no sul da França, e, de lá, seguiu de trem para Paris. A narrativa em forma de aventura é frequente em entrevistas e palestras, além de constar da autobiografia. Antes de zarpar da capital fluminense, porém, Flávio passou um telegrama para a matriarca: “estou embarcando vou vencer estou realizando meu sonho abraços rui” (SPOHR & VIÉGAS-FARIA, 1997, p. 172). Reproduzo abaixo um trecho de uma das entrevistas de Rui concedidas a mim sobre a sua chegada a Paris:

*Eu ainda vi a Europa quadras e quadras destruídas pela guerra. Peguei o fim do Existencialismo, vi [Jean-Paul] Sartre e Simone de Beauvoir... Eu os vi falando, dando palestra no Café de Flore<sup>20</sup> ... Foi uma época maravilhosa... Paris despertando depois da guerra. Ah, eu cheguei lá e eu já era louquinho por coisa nova, diferente. Eu, que fui com meu terno escuro, camisa branca e gravata discreta, bem penteadinho, bem arrumado, certinho como deve ser, cheguei lá e caí naquela história. Todo mundo com a cabeça raspada, com grandes casacões, já frio. Jeans estava começando lá, foi levado pelos americanos. Aquela juventude... Duas semanas depois, eu estava transformado, desde a roupa interior até o corte do*

<sup>20</sup> Localizado nas esquinas do Boulevard Saint Germain com a Rue St. Benoit, trata-se de um dos mais antigos e prestigiosos cafés da capital francesa. Era ponto de encontro de intelectuais no pós-guerra.

*cabelo. Tudo que aqui não tinha chegado e que chegou só tantos anos depois. Slipper aqui não tinha. Tinha cueca samba canção. Minha mãe fez meia dúzia de cuecas para eu chegar lá e não precisar gastar dinheiro. Mas eu queria colocar slipper para me sentir moderno. Imagina que choque deu isso – da roupa íntima até a maneira de pensar, de comer, sapato, tudo.*

No livro *A Distinção* (2008a), Bourdieu destaca o papel dos profissionais empenhados em disseminar bens e serviços simbólicos na difusão do gosto culto das elites enquanto almejam posições mais favoráveis na estrutura social. Esses novos intelectuais perceberam na aquisição de capital cultural um caminho estratégico para a conquista de poder e prestígio em espaços antes reservados a membros da tradição. Por meio das artes e de um modo de vida intelectualizado, os agentes se apresentam dispostos a vivenciar novas experiências e refutam antigos paradigmas que fortalecem os dominantes.

Dito isto, retorno à fala de Rui transcrita acima para descrever o encantamento na sua chegada à França, uma fala a partir da qual ele procura romper com Novo Hamburgo e investir na formação profissional na capital da moda. Compartilhar um mesmo espaço com filósofos consagrados o remete a uma “época maravilhosa” numa cidade que se recuperava do trauma e dos estragos de uma guerra e lhe garante experiências singulares e capital cultural. Além disso, o contato do Spohr recém-chegado a Paris com o *jeans* norte-americano, a cueca *slipper* e a efervescência da juventude internacional o “transforma” em “duas semanas” num personagem “moderno”.

Em Paris, Rui estudou na École Chambre Syndicale de la Couture Parisienne, instituição ligada à federação responsável por dirigir, ainda hoje, lançamentos de *haute couture*<sup>21</sup>, ou alta-costura, de Paris, e na École Guerre-Lavigne, a Esmod. Como se recorda,

[...] a maioria dos costureiros em Paris naquela época eram franceses ou então de descendência francesa, como é o caso de Yves Saint Laurent, a quem conheci pessoalmente. Enquanto eu estava no primeiro ano do meu curso de alta-costura, Yves Saint Laurent cursava o último ano da escola preparatória e, um ano depois de mim, ingressou no mesmo curso que eu estava fazendo, ou seja, frequentamos a mesma escola. (SPOHR & VIÉGAS-FARIA, 1997, p. 33).

Ambas as escolas em que Rui estudou se dedicam à formação de aprendizes de ateliês baseados em mudanças de práticas sociais e culturais atribuídas à iniciativa de Charles Frederick Worth, o “pai-fundador” da alta-costura (TROY, 2003; WILSON, 2003; KAWAMURA, 2005; BRAGA & PRADO, 2011; GODART, 2012).

Elias avalia como inútil qualquer tentativa de determinar “um começo absoluto” para “processos sociais de longa duração” (ELIAS, 2001, p. 234-235). Também considera ser

<sup>21</sup> A palavra francesa *couture* significa não apenas costura, mas também trabalho de agulha (CALLAN, 2007, p. 158-159).

equivocado atribuir transformações a ações de um único sujeito, como se ele não estivesse inserido em figurações de homens interdependentes e estruturas de interdependência em constante mutação. Mas trazer Worth como personagem central no “mito de origem” da alta-costura nos ajuda a compreender alterações nas mentalidades da sociedade aristocrática e burguesa do final do século XIX, na França, e que, “exportada”, encontra-se presente ainda hoje entre grupos que se veem como porta-vozes de tradição, bom gosto e princípios de civilidade. Ademais, reverenciado como o pai-fundador da alta-costura, Worth influencia gerações de costureiros e de seus seguidores além-fronteiras.

### 2.1.1 O mito de Worth

Worth nasceu na Inglaterra, em 1825, e se mudou para Paris em 1845, empregando-se numa loja de tecidos na região dos ateliês dos responsáveis por executar roupas da aristocracia francesa. Nos anos 1850, abriu uma casa de costura em que a cliente escolhia um modelo exclusivo proposto por ele, e o traje era criado conforme as medidas com matéria-prima selecionada pelo criador e vendida na própria loja.

A carreira de Worth teria decolado quando ele convenceu a mulher de um embaixador austríaco a trajar um modelo de sua autoria na Paris do Segundo Império. A imperatriz Eugênia, esposa de Napoleão III, gostou do figurino e contratou o inglês. A partir de então, o costureiro da nobre se notabilizou como autoridade em gosto para mulheres da aristocracia e da burguesia. E não bastava ser rica para ser cliente de Worth – era necessário ser milionária e da classe aristocrática, segundo a historiadora Diana de Marly (*apud* TROY, 2003, p. 34), pois os vestidos partiam de materiais caros, como brocados, rendas e sedas, além de serem bordados com técnicas especiais. E levavam a assinatura do criador.

Na segunda metade do século XIX, afirma Simmel (1983), sujeitos metropolitanos experimentavam as contradições da moda – uma necessidade simultânea de pertencer e de se diferenciar –, um período de profundas transformações sociais nas cidades que se modernizavam. Segundo Wilson (2003), a alta sociedade francesa do Segundo Império era formada por aristocratas da velha cepa e novos ricos, e todos disputavam a distinção pela aquisição do luxo ao mesmo tempo em que queriam participar do grupo dos notáveis. A alta-costura não poderia ter encontrado terreno mais propício para aceitar e replicar suas “verdades”, verdades que não era nem monolíticas nem homogêneas.

Como estratégia de expansão de negócios, Worth e aliados passaram a desqualificar a *couture à façon*, em que o profissional executava um modelo num tecido escolhido pela cliente. No caso da alta-costura, o criador dá ideias para *design* e tecido (TROY, 2003), mas não é necessariamente um técnico em costura. O que essa nova lógica de produção de roupas femininas fazia era dar poder a um sujeito para selecionar tecidos e ornamentos dos figurinos, criar um modelo singular e entregar o produto confeccionado, embora outras pessoas de fato costurassem e bordassem o objeto. Cabia a esse personagem controlar e assinar o processo da produção, impactando a indústria têxtil francesa no momento em que a fabricação de roupas se expandia. Mais um motivo para proteger vestidos exclusivos de possíveis cópias.

Dentre os feitos atribuídos a Worth, está a invenção do conceito de duas estações para as coleções: outono-inverno e primavera-verão. O costureiro também era frequentemente associado e se associava à figura do artista (WILSON, 2003, p. 32), a ponto de adotar figurinos e modos condizentes com os de pintores e escultores de seu tempo. No final do século XIX, ao ser fotografado pelo francês Gaspard-Félix Tournachon (1820-1910), mais conhecido como Nadar, o costureiro incorporou um figurino combinando boina de veludo e mantô e exibindo um laço fluido no pescoço, símbolo que caracterizava o artista entre românticos e boêmios (WILSON, 2003, p. 32). Em outras palavras, o costureiro jamais poderia ser confundido com os profissionais anônimos, que executavam encomendas, e precisava confirmar a sua “genialidade”, o seu potencial criativo, singular.



Figura 12: Worth por Nadar<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Disponível em <<http://irrhoplacable.blogspot.com.br/2013/11/charles-frederick-worth.html>>. Acesso em 14 abr. 2014.

Mesmo se esforçando para separar a identidade profissional do costureiro daquela do artesão, a origem classe média de Worth não permitia a ele circular na sociedade aristocrática como “um igual”. No final dos anos 1860, porém, o sucesso financeiro lhe proporcionou um estilo de vida luxuoso e a imortalidade no mito de origem da alta-costura e de seus desdobramentos.

Com capital de legitimidade e autoridade, Worth organizou, em 1868, a *Chambre Syndicale de la Couture Parisienne* (hoje *Chambre Syndicale de la Haute Couture*, instituição integrada desde 1973 na federação dos costureiros e dos criadores de moda), estando a denominação alta-costura registrada desde 1910. A lista dos participantes do seletivo grupo é revisada até hoje pelo Ministério da Indústria da França e ajustada a eventuais adaptações e condições mais flexíveis para pertencimento. Uma das transformações, nos anos 1990, foi a autorização para reduzir o número mínimo de figurinos desfilados de 70 para 50. Também se diminuiu a quantidade mínima de empregados.

Muitos *designers* franceses e estrangeiros criam modelos de qualidade comparável aos desenvolvidos por estilistas de alta-costura, mas não participam dos desfiles do grupo pelo protecionismo. Essa modalidade de desfile também se diferencia da semana de *prêt-à-porter*.

## 2.2 O RIO GRANDE DO SUL TEM SEU CRIADOR

Nos anos 1920, Flora Darlayne, responsável pela coluna *Sua Majestade a Moda*, da revista brasileira *Frou-Frou*, exaltava os costureiros de Paris. Conforme afirmou num artigo publicado em 1926, a moda nacional não existia

[...] porque não temos o elemento essencial da sua criação e o factor maximo da sua vitalidade: o costureiro feminino. Realmente, é um typo quasi desconhecido no Brasil. Os que por ahí andam não lamentavelmente medíocres, quando não enxergam um palmo sequer diante do nariz. Não há nenhum homem de requintado temperamento artístico e de **bom gosto** “*raffiné*”, que se dedique entre nós, ao officio gracioso, embora ingrato, de organizar o guarda-roupas das senhoras. [...] O que falta é um esteta doublé de um commerciante moderno, isto é, um homem que, tendo o sentimento esthetico apurado, possua também senso de oportunidade e a bravura das realizações. (*apud* BRAGA & PRADO, 2011, p. 124).

Mais de 20 anos depois, quando Flávio foi ser Rui em Paris, ainda não se falava em costureiros brasileiros. Havia modistas, poucos figurinistas da alta sociedade e bastante predisposição das elites para o consumo de tendências europeizadas graças a uma enxurrada de periódicos especializados ou não que circulavam e disseminavam desejos. Neste contexto, a experiência pioneira de Rui em Paris conferiu ao jovem brasileiro aprendizado técnico e credenciais simbólicas para ele se firmar na capital gaúcha em poucos anos como autoridade



em moda para converter mulheres ao “seu estilo”, às “suas verdades”. Em outras palavras, ao que Rui chama de seu gosto, que considera o bom gosto, uma predileção disseminada como “universal” pelo sistema da moda que irradiava da Europa.

Flávio retornou ao Brasil em 1955 atendendo pelo pseudônimo Rui. Ele se instalou em Porto Alegre como um chapeleiro em meio ao crescimento populacional e à industrialização de uma metrópole ainda mais complexa, heterogênea e tensa, onde elites celebravam a euforia da modernidade, apesar das distâncias sociais progressivamente se acentuarem. Havia necessidade de atender a anseios emergentes dos que almejavam a exclusividade em novas práticas de sociabilidade e consumo. Sobressair era preciso. E assim Rui resume as razões da notoriedade inicial: “Eu acho que cheguei na hora certa. Não tinha *prêt-à-porter*, e eu revolucionei Porto Alegre. E eu era bonito, tinha 25 anos, falava francês e falava de moda. Era o princípio da crônica social, e eu fui um prato cheio, e foi um sucesso desde o início”.

Enquanto viveu na França, Rui percebeu o valor do capital inicial (BOURDIEU, 2008a) proveniente de experiências prévias entre profissionais de prestígio. Ser autoridade na moda nos anos 1950, em Paris, implicava a passagem por *maisons* antigas e uma rede de relações reverenciadas (BOURDIEU; DELSAUT, 2008). O trabalho como desenhista para uma costureira gaúcha e um curso de corte em Novo Hamburgo raramente vêm à tona nas narrativas de Rui – tanto que ele apenas tangencia a questão em sua autobiografia (SPOHR & VIÉGAS-FARIA, 1997, p. 182-183). Seu trunfo é o estágio com o chapeleiro Jean Barthelet (1930-2000) e um encontro com Jacques Fath<sup>23</sup> (1912-1954), ambos em Paris, evidências da aquisição do *know-how* em chapelaria e alta-costura no então epicentro da moda.

Como mencionei anteriormente, Rui iniciou seu negócio não como costureiro, mas como criador de adornos para cabeças femininas. Da mesma forma como acontecia na Europa, chapéus eram acessórios requisitados na capital gaúcha naqueles dias, havendo escola local para formar chapeleiras. Com a clientela crescente, o recém-chegado pediu indicações de profissionais, e foi assim que uma jovem de 18 anos chamada Dóris chegou ao ateliê, ainda sem imaginar que, anos depois, se tornaria não só o braço-direito do patrão, mas que com ele se casaria e teria uma filha, Maria Paula – esta última, hoje, mãe de Antonia.

---

<sup>23</sup> Morto aos 42 anos, vítima de leucemia, Jacques Fath foi um dos principais nomes da alta-costura de seu tempo, rivalizando em fama com Christian Dior (BRAGA & PRADO, 2011, p. 210). O costureiro francês teve relação estreita com o empresariado do Brasil. No início dos anos 1950, Fath se tornou ainda mais notório entre os brasileiros por ter cedido a Assis Chateaubriand, dono dos Diários Associados, o seu castelo próximo a Paris para uma festa milionária patrocinada pela fabricante têxtil Bangu. O objetivo da missão era exaltar o algodão produzido no Brasil para as elites brasileiras, ainda resistentes ao uso do tecido em suas roupas (MORAIS, 1994; BRAGA & PRADO, 2011). Em sua autobiografia, Rui discorre sobre um encontro que teve com o costureiro (SPOHR & VIÉGAS-FARIA, 1997).



*Figura 13: Rui e manequins, em 1956, em Porto Alegre. Acervo de Rui Spohr.*

Em 1958, o chapéu feminino saiu de moda, pois era a vez dos penteados elaborados a partir de novos produtos de fixação para cabelos (BRAGA & PRADO, 2011). Com capital simbólico adquirido pela experiência na França – não era o “Flávio de Novo Hamburgo”, mas o “Rui de Paris” –, o chapeleiro famoso revisitou as apostilas com Dóris e investiu na criação de alta moda para mulheres da sociedade local.

O mercado de moda no Rio Grande do Sul já tinha uma autoridade estabelecida. Era a modista – ou *madame* – Mary Steigleder, desafeta cujo nome Rui evita pronunciar ou escrever, referindo-se a ela na sua autobiografia como “Cuja Dita”, mulher que ele alfineta no processo de legitimação desde seu desembarque no Brasil, nos anos 1950, mas não nega a sua elegância. Segundo Rui, até seu próprio retorno à cidade de Porto Alegre,

[...] as mulheres andavam todas assim: vestido de tafetá preto, estola de vison cinza, chapéu de flores, uma bolsinha de *petits points* comprada em Paris, três fieiras de pérolas no pescoço, de “bichas” de brilhantes nas orelhas e um enorme solitário no dedo. Eram fazendeiras que, quando vinham para a capital, tinham aqui a sua oportunidade de usar roupas urbanas, de mostrar que eram ricas. Livravam-se do cheiro das estâncias, perfumavam-se com *Fleurs de Rocaille* e se transformavam nas grandes damas da sociedade. E, realmente, naquela época, a aristocracia rural mandava e comandava no Rio Grande do Sul – e a Cuja Dita comandava e mandava no vestir de todas as fazendeiras ricas. (SPOHR & VIÉGAS-FARIA, 1997, p. 123-124).

Pierre Bourdieu e Yvette Delsaut (2008) afirmam que, no campo da moda, são os recém-chegados que fazem o jogo. Cabe ao pretendente demonstrar que tem credenciais, e, para isso, muitas vezes precisa exagerar. Na disputa, trocam-se acusações e desqualificam-se os oponentes. Tem-se a impressão de que o objetivo é romper com algumas convenções, mas jamais colocar em xeque as regras do jogo, para que este seja reproduzido, porém com os atores em novas posições no campo. E comandar e mandar no vestir de todas as “fazendeiras ricas” era o maior desejo de Rui.

Em parte, ele conseguiu seu objetivo e ingressou na história da moda brasileira com o pioneirismo na quebra da hegemonia de Mary Steigleder no Rio Grande do Sul. Mas não foi apenas a chegada do jovem e a sua imposição como criador que interferiram no cenário. Como afirmam Prado e Braga (2011, p. 228), a copiagem de modelos franceses entrou em declínio nos anos 1950 e desapareceu na década seguinte, e Rui encontrou terreno favorável para confirmar seu prestígio como criador junto às senhoras abastadas. Rapidamente, impôs “seu gosto” sobre o vestuário, aproveitando sua capacidade grande para mobilizar a mídia, sendo ele próprio colunista de moda e costumes em jornais, na rádio e na televisão. “Eu tinha um mordomo que recebia as clientes na porta, com luvas brancas e uniforme. Ninguém aqui conhecia coleções de outono-inverno e primavera-verão. As manequins, nós caçamos na rua. Eu trouxe isso tudo pra cá. Eu revolucionei Porto Alegre.” Como afirma Renata Fratton Noronha (2013) em sua dissertação de mestrado, *A Identidade Regional Celebrada no Vestir*:

Rui (re)cria localmente espaços e técnicas que se mostram como uma extensão do *savoir-faire* francês, sendo, então, reconhecido por traduzir, em suas criações, as últimas tendências da moda internacional, sem deixar de lado um estilo que lhe é peculiar. Transforma-se em um reconhecido “conselheiro do bom gosto”, cujo poder mágico ganha, ao longo de sua trajetória, espaço em rádio, jornal, fazendo reverberar suas visões do belo e da moda como marcos de elegância e de distinção. (NORONHA, 2013, p. 46).

Para Braga e Prado (2011), Rui ajudou a abrir as portas para a criação de moda no Sul nos anos 1950 – em Florianópolis, havia o catarinense Galdino Lenzi. Na mesma década, porém, Porto Alegre recebia os Baron, família italiana que emigrou para o Brasil após a II Guerra Mundial. O patriarca, Fausto, era alfaiate, e seu filho único, Luciano, tornou-se o ajudante. Nos anos 1960, após um curso em Milão, na Itália, Luciano Baron emergia como outro importante criador de alta moda feminina na capital gaúcha, paralelamente a Nazareth (1920-1972), português radicado na cidade a partir de 1958. E o Rio Grande do Sul estava no mapa dos “grandes costureiros” do país.

### 2.3 DO AUGÉ À PERDA DA HEGEMONIA

Ao inventar a sua alta-costura do Rio Grande do Sul, Rui se inventou como o porta-voz do bom gosto no Estado, tornando-se conhecido e reconhecido em outros pontos do país para além da clientela gaúcha. Às vezes, sua fala admite ter dividido a paisagem com outros profissionais requisitados pela alta sociedade local, mas é mais comum se colocar como protagonista e elencar “evidências” que o põem em destaque, como sua participação nos desfiles da Rhodia, no Rio de Janeiro, em 1962 e 1964<sup>24</sup>.

Quando perguntado sobre a sua criação preferida, Rui costuma mencionar o traje de noiva de Ieda Maria Vargas, a primeira brasileira a conquistar o título de Miss Universo. É fato que o modelo desenvolvido por ele em 1968 apareceu em capas de revistas nacionais, como *Manchete* e *O Cruzeiro* – não por causa do vestido, mas por Ieda e seu título de miss.



Figura 14: A miss Ieda. Acervo de Rui Spohr.

---

<sup>24</sup> Desfiles promovidos pela indústria química francesa Rhodia para divulgar o fio sintético fabricado pela empresa no país desde 1955 (HERNÁNDEZ ALFONSO & POLLINI, 2012, p. 30-32).

Em 1971, meses antes de apresentar o Vestido em Porto Alegre, Rui fora escolhido como costureiro oficial pela então primeira-dama, Scylla Médici, e assinou a composição por ela usada em cerimônia oferecida na Casa Branca, em Washington D.C., nos Estados Unidos. Não se sentia apenas honrado, mas entendia a oportunidade como uma maneira de espalhar o reconhecimento do seu trabalho de costureiro, como se denominava na época. Tanto que registrou a ocasião em sua autobiografia:

Os trajes da primeira-dama eram confeccionados em tecidos que nos eram doados pelas tecelagens e cobrávamos dela sempre o preço de custo, isso porque vestir uma primeira-dama dá projeção para qualquer estilista. O nome do costureiro é automaticamente mencionado em jornais e revistas de circulação nacional. (SPOHR & VIÉGAS-FARIA, 1997, p. 140).

A partir desses elementos, portanto, não surpreende que o desfile de outono-inverno de Rui meses mais tarde, no qual ele apresentou o Vestido, tenha recebido destaque nacional, como demonstram fragmentos de reportagens sobre o evento:

Rui é o mais famoso costureiro do sul, com nome nacional. [...] No casarão *belle époque* da Rua Pinto Bandeira, o costureiro mantém uma clientela tão importante quanto fiel. D. Miriam Obino Cirne Lima, esposa do ministro da Agricultura, periodicamente vem ao sul para novas encomendas. (CORREIO DA MANHÃ, 1971, p. 3).

Na terça-feira da semana que passou, em estréia beneficente, Rui desfilou sua moda de outono-inverno nos salões da Associação Leopoldina Juvenil. No dia seguinte, suas freguesas e imprensa assistiram ao desfile desta mesma coleção na *maison* da Pinto Bandeira (LETICIA, 1971, p. 31).

O lançamento da coleção outono-inverno do costureiro Rui fez ressurgir para a mulher gaúcha a moda dos anos 40, com o retorno dos chapéus, xales, luvas e sapatos de gáspea alta. (O GLOBO, 1971, p. 11).

Os trechos se referem a duas apresentações da mesma coleção – a primeira, num clube de elite de Porto Alegre; a segunda, no ateliê, exclusivo para “as freguesas”. Nas páginas dos jornais, costureiro e clientes marcam presença de forma pública na paisagem citadina.

Há mais registros na imprensa local e nacional sobre os eventos, mas estas me parecem suficientes para se dimensionar o prestígio desfrutado pelo costureiro naqueles dias, prestígio resultante de um projeto de ascensão social arquitetado por Rui em conjunto com Dóris para além de grupos locais, ramificando-se pelo país e Exterior, ressoando em diferentes camadas sociais e repercutindo ainda hoje, inclusive entre sujeitos que jamais pisaram em seu ateliê, como consta deste trecho de uma de nossas conversas:

*Uma vez, há pouco tempo, peguei um táxi, e o motorista me perguntou: “O senhor é o Rui, o costureiro?”, e respondi que sim. Então ele disse que tinha ódio de mim quando era criança. Perguntei o porquê, e ele falou que a mãe dele não deixava ninguém fazer barulho quando eu aparecia na televisão, que ele queria brincar, mas*

*não podia, porque a mãe dele queria me escutar. Depois, ele falou que ia contar pra mãe dele que tinha me encontrado. [...] Tinha até umas expressões que eram famosas. Quando uma mulher tinha a roupa elogiada e dizia que o Rui tinha feito, comentava-se algo como “ah, Rui é Rui”. [...] E tinha outra que era “foi o Rui que disse”. Vai se usar tal cor no verão. Quem disse? “Foi o Rui que disse”.*

Com base neste breve resumo relativo à trajetória deste personagem, percebemos que Flávio consolida a identidade de Rui a partir de um conjunto de visões de mundo contrastantes e diversas, encontrando condições propícias dentro de um campo de possibilidades para tomar consciência precocemente de sua individualidade e elaborar um projeto nos termos de Velho (2004). Atentar para a produção europeia, acompanhar lançamentos e propostas dos costureiros internacionais para apresentar versões locais fazia parte das táticas de Rui na versão chapeleiro e, posteriormente, na versão costureiro.

Retomando Bourdieu (2008a), gostos, ou preferências manifestadas, são relacionais, implicam conjuntos classificatórios complexos construídos processualmente no interior de diferentes condições que variam no espaço social. Os agentes se distinguem entre si ao marcarem distinções pela forma como justificam ou manifestam predileções em oposição a outros gostos ou aos gostos daqueles dos quais se julgam diferentes – e superiores. Desqualificar o gosto alheio é estratégia de imposição de um gosto específico, ação bem-sucedida na presença ou construção da predisposição coletiva para aceitar essa condição.

Para impor seu gosto, Rui tinha respaldo da mídia e de um campo social que se fortalecia em torno do avanço das tecelagens e do discurso desenvolvimentista de governantes e elites. E havia representantes da velha cepa com privilégios de classe questionados diante da emergência de novos sujeitos com poder de compra, mas com déficit de capital simbólico e cultural e que almejavam equilibrar a equação. O próprio estilista era um desses personagens no novo cenário: sua posição de origem se encontrava numa família de imigrantes alemães de classe média que ascendeu no interior por meio da indústria, e não do latifúndio. Por melhor que fosse a condição financeira e social dos Spohr em Novo Hamburgo, onde viviam entre semelhantes, Rui precisava se afirmar entre “fazendeiras ricas”, e um de seus trunfos era “o espírito de Paris”.

O ateliê da Rua Pinto Bandeira é lembrado por Rui como “o auge”, mas não foi o marco zero. Em 1955, recém-chegado da Europa, ele se instalou no centro de Porto Alegre, na Avenida Salgado Filho, onde produziu chapéus. As clientes aprovaram as instalações da Rua Pinto Bandeira, que seguia “os moldes europeus”<sup>25</sup> e se enquadrava numa lógica de

---

<sup>25</sup> Em alta-costura, os figurinos eram desenhados com exclusividade pelo costureiro, a quem também cabia a tarefa de escolher acessórios e o material para a confecção. Alguns tecidos eram elaborados especialmente para

apropriação de padrões estrangeiros de civilidade e progresso no final dos anos 1960 e início dos 1970. Depois, vieram três anos na Rua Barão de Santo Ângelo, no Moinhos de Vento, mancha (MAGNANI, 1996, 2009a, 2009b) de comércio e residência para camadas altas da cidade. Em 1977, Rui se instalou na Rua Miguel Tostes, no bairro Rio Branco, na divisa com o Moinhos de Vento, e lá mantém ainda hoje seu negócio – a boutique ocupa o primeiro andar de um casarão com entrada recuada. O ateliê fica no segundo piso, os departamentos burocráticos estão nas salas do fundo, e o sótão é o acervo.

O estilista atravessou os anos 1980 reconhecido em vários segmentos do poder no Estado. Em 1987, por exemplo, foi convidado pelo então governador, Pedro Simon, para elaborar a farda das policiais militares. Oito modelos de verão e inverno foram exibidos durante desfile nas dependências do Palácio Piratini, sede do governo do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre (CORREIO DO POVO, 2012). No ano seguinte, atuou como professor de Estilismo de Calçados na Universidade Feevale, em Novo Hamburgo, sua cidade natal.

Já no início dos anos 1990 – com a abertura das fronteiras brasileiras aos produtos importados, o avanço do modelo de centro de compras *shopping center*, as mudanças no estilo de vida metropolitano, o avanço do *prêt-à-porter* e a consolidação da “moda jovem”, dentre outras transformações econômicas e comportamentais no campo da moda, do consumo e dos costumes em âmbito global –, Rui percebeu a necessidade de buscar estratégias para sobreviver enquanto grife desejada pelas senhoras de elite e mesmo como autoridade do segmento do vestuário e ampliou a produção de *prêt-à-porter* e as promoções na boutique.

Enfim, não foi e não tem sido tarefa fácil para quem viveu tempos gloriosos como o principal criador de vestidos de casamentos e debutantes do Estado, ainda que permaneça como um dos nomes mais lembrados para vestir noivas e personalidades femininas em solenidades com alta carga simbólica do Rio Grande do Sul. Mais recentemente, criou o traje da posse da ex-governadora Yeda Crusius, em 2007, e, em 2015, a roupa usada por Goia Tellechea Cairoli, esposa do vice-governador José Paulo, na cerimônia de troca de governo estadual. Ambos os feitos ganharam destaque nas colunas sociais.

---

uma determinada produção, e a costura da peça só poderia ser executada pela equipe do ateliê. As roupas poderiam ser feitas por encomenda ou apresentadas nos desfiles. O que ia para a passarela trazia uma quantidade de tecido a mais para, posteriormente, ser ajustado ao corpo da cliente (TROY, 2003). Este foi o modelo importado por Rui.





Figura 15: Goia Cairolí veste Rui.<sup>26</sup>

Novos hábitos de consumo das elites, como a compra de vestidos em outros países, o incomodam, e ele não nega. Em um de nossos encontros, Rui fez o seguinte comentário:

*Tive prejuízo grande no fim do ano passado [em 2012], porque mães, noivas e madrinhas foram buscar [vestidos] fora. E nós com empregados. Está muito difícil... A gente tem reuniões semanais duas vezes por semana para ver o que fazer. Se eu morrer em dois ou três anos, está montado este negócio. E vão saber continuar? Ou farão mais popular? Mas daí perde o encanto, o charme do Rui. É uma história de Porto Alegre que fará 60 anos [em 2015].*

Rui impressiona pela disposição em continuar na ativa como estilista, tendo Dóris ao seu lado e reconhecidamente uma companheira fundamental para a construção e consolidação da grife. O criador do Vestido também é colaborador do jornal *Correio do Povo*, de Porto Alegre, com uma coluna dominical de moda, comportamento e estilo de vida. No espaço, ele comenta tendências, dá dicas de boas maneiras e fala sobre o “seu” estilo, sobre o que gosta e não gosta não apenas sobre indumentária, mas também sobre gastronomia.

<sup>26</sup> Disponível em <<http://wp.clicrbs.com.br/redesocial/2015/01/01/confira-os-looks-da-primeira-e-da-vice-primeira-dama-gauchas/?topo=13,1,1,,13>>. Acesso em 15 fev. 2015.



### 3 O VESTIDO DAS TRÊS CORES

#### 3.1 NASCIMENTO

Rui concebeu o Vestido como um dos três longos de uma composição geométrica proposta para o outono-inverno de 1971. Segundo o criador, o exemplar vermelho, verde e preto foi o primeiro do trio a ser rascunhado. Na sequência, vieram os “irmãos”, de mesma modelagem, lógica geométrica e matéria-prima. Estes dois últimos se diferenciavam do primogênito pelos recortes mais arredondados e pelas combinações de cores.

O estilista salientou que formas geométricas eram tendências da época e citou o trabalho de Yves Saint Laurent (1936-2008), um dos principais nomes da alta-costura francesa, contratado aos 21 anos, em 1958, como costureiro da *maison* Dior. Rui o associa com frequência à sua própria trajetória, sobretudo para sublinhar que o franco-argelino e ele frequentaram a mesma escola de costura parisiense:

*Gosto muito de geometria na moda. Uns cinco ou seis anos depois, 1976 ou 1977, o Yves Saint Laurent, criou aquele vestido inspirado no Mondrian, e que foi o vestido mais copiado no mundo. Então essa geometria da moda é uma coisa que acontece seguido. Era uma época em que tudo tinha que ser muito limpo, muito liso [...] Entrou aquela moda do Courrèges<sup>27</sup>, com quadrado, tudo certinho, que se encaixava no espírito da época. Digo que nós, criadores que fazemos moda, traduzimos a verdade do momento. Como é que a minha linha nesses vestidos não sai de moda? Fica num meio termo, num equilíbrio.*

Sobre a fala acima, o fato de Rui situar as criações de Saint Laurent inspiradas numa tela de Piet Mondrian (1872-1944) no final dos anos 1970, quando os vestidos baseados no trabalho do artista plástico holandês foram levados à passarela em 1965, seis anos antes da criação da roupa comprada por Heloisa, não é o principal ponto aqui, até porque muitas lembranças são imprecisas e se enredam com o passar do tempo. O curioso, creio, é que, não raras vezes, informantes de ocasião a quem mostrei fotografias relacionaram o Vestido ao vestido Mondrian, ou expressaram que o modelo remetia “de alguma maneira” ao trabalho de Saint Laurent. Eu já tinha “naturalizado” a comparação quando o processo apareceu invertido: uma colega me mostrou a foto de uma roupa “parecida” com o vestido de Rui, e a imagem era de uma de suas amigas portando uma cópia inspirada no Mondrian.

---

<sup>27</sup> Nascido em 1923, o *designer* francês André Courrèges ganhou destaque e renome nos anos 1960 pelas linhas futuristas, pelo uso de materiais sintéticos e tecnológicos e pela invenção da minissaia, que inspirou Mary Quant, responsável por encurtá-las ainda mais.

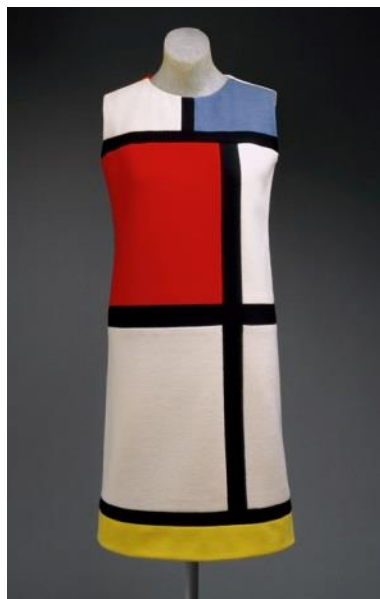


Figura 16: O vestido Mondrian, de YSL<sup>28</sup>.

Não insinuo que Rui “copiou” uma ideia de Saint Laurent. Aliás, por mais que se referenciem os modelos assinados pelo brasileiro e pelo franco-argelino – são vestidos, são “retos”, não têm brilhos nem babados, seguem a geometria em seus recortes e suas combinações de cores contrastam –, os objetos têm particularidades. Entendo que a semelhança reforça o reconhecimento do campo da moda ao pioneirismo de Saint Laurent no que diz respeito à ruptura por ele sugerida com a ideia clássica de elegância nos anos 1950, propondo vestidos de corpo solto, sem cintura, busto nem quadril marcados na polêmica coleção *Trapézio*, criada para Dior, em 1958 (SANT’ANNA, 2014, p. 64-65). Ademais, como indiquei anteriormente, Rui reconhece em sua obra influências de Saint Laurent, a exemplo de diversos outros profissionais daquele período na França.

Gilles Lipovetsky (2006) salienta que a criação do costureiro precisa se adequar a costumes de seu tempo e a estilos em evidência, pois a estética da roupa tem de agradar o público para vender, não podendo satisfazer apenas o projeto criador. Ou seja, não se cria num vazio quando há dimensão comercial no processo. “É por isso que não se pode levar muito a longe o paralelismo entre o aparecimento do costureiro criador e o dos artistas modernos em sentido estrito” (LIPOVETSKY, 2006, p. 80).

Presente em revistas de moda, nos catálogos, nos salões e em algumas vitrines, portanto, a geometria fascinava as mulheres locais como uma estrangeira (SIMMEL, 1983), tendência chegada “de fora” para um grupo social que consumia padrões de alta-costura

<sup>28</sup> Disponível em <[www.metmuseum.org/toah/works-of-art/C.I.69.23](http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/C.I.69.23)>. Acesso em 12 abr. 2014.

parisiense no final dos anos 1960 e início dos anos 1970 e que seguiu estampando os anos seguintes em produção massificada. Como diz Rui,

*A gente fazia o que a gente gostava, o que achava que era moda. Acompanhava a moda internacional, mas sem perder a base que era o estilo da gente. Usar vestidos 20, 30 anos depois é uma coisa de um estilo de sucesso. São clássicos, mas não era um vestido de velho, démodé. A gente consegue fazer um estilo. Mas acompanhando muito levemente a moda internacional.*

Ao importar o sistema fabril e mercadológico da alta-costura e adaptá-lo a Porto Alegre, Rui fez dos desfiles de moda uma forma particular de socialização para “fazendeiras ricas” e demais mulheres do círculo da alta sociedade. Estes eventos eram, geralmente, realizados em clubes ou hotéis de elite e tinham caráter beneficente, como ocorria em outras metrópoles brasileiras, como Rio de Janeiro e São Paulo.

As roupas preparadas para surgirem prontas nas passarelas dos desfiles como aquele de 1971, no qual o Vestido foi apresentado, também eram produzidas a partir de técnicas aprendidas por Rui em Paris, nos anos 1950, no circuito de *haute couture*, sinônimo de “estilismo e execução de alta qualidade” (CALLAN, 2007, p. 158). Neste sistema, explica Callan, o estilista ou *couturier* cria modelos com base numa *toile*, ou tela, um molde feito de linho fino, algodão ou musselina e assinado pelo criador. As peças decalcadas da tela de testes são executadas no corpo da manequim ou das clientes que encomendavam modelos sob medida. No caso de Rui, seus vestidos eram montados em *toile* de algodão, geralmente após a elaboração do croqui. Quanto ao material usado no Vestido, Rui disse que se tratava de

*[...] um crepe muito bonito chamado, então, de crepe madame<sup>29</sup>, e nunca mais se conseguiu esse tecido, que saiu de linha. Era um tecido comum, mas era um crepe pesado, e só pelo peso dele na fabricação é que dá para fazer esses recortes e formar os bicos que ele tinha, e fazer os cantos. Esse tipo de recorte é muito difícil, tem que ser um tecido de certo peso.*

Com o catálogo aberto na fotografia de sua criação, Rui descreveu “como” pensou o Vestido:

*Isso aqui é sofisticado. Não pode ser mais simples: um vestido reto, de mangas compridas e decote bobo. Agora, essa combinação de cores... Isso a gente faz intuitivamente: assim, assim, assim, e assim [desenha com a mão no ar], e bota as cores. Faz a toile em algodão e faz o bico. Em vez de fazer a pence, o corte aqui faz a pence. Esta linha já dava para alargar um pouco mais se precisasse. E esta linha tem que entrar bem na altura da manga e terminar aqui. Este é o principal lugar, sempre deixava uma sobra dentro para fazer um ajuste. Todo ângulo tem uma razão de ser. É a técnica, é básico. Quem não entende...*

---

<sup>29</sup> Conhecido também como crepe chanel, o crepe madame é um tecido grosso e tem o lado direito com certo brilho, e o avesso, fosco e poroso como os demais tipos de crepes. A origem do nome vem de *crêpe*, que, em francês, significa crespo (CHANTAIGNER, 2006, p. 142).

Um vestido como o Vestido não é, dentro do sistema classificatório de vestuário de uma sociedade citadina e contemporânea, algo para situações triviais. A partir de categorias culturais de pessoa, lugar, tempo e ocasião, identificamos esta roupa como traje feminino, de festa noturna, para ser usado em ambientes sofisticados do meio urbano. Diante da informação da autoria, e nos sendo esta reconhecida e compreendida, podemos inferir que se trata de um vestido criado para mulheres de poder aquisitivo elevado e, desta forma, circular por salões que reúnam outros vestidos “bem-nascidos”, peças com as quais conseguimos estabelecer correspondências.

Seguindo o exemplo dos trajes de alta-costura parisienses, uma roupa apresentada como tal em Porto Alegre em função da técnica de produção e mercantilização incorporava não apenas a grife do costureiro formado alhures, mas também a imagem de uma elite composta por “seres de um universo à parte”, sujeitos que, ao adquirirem uma determinada roupa, adquiriam um privilégio e, ao portá-la, exibiam “distinção inigualável” (SANT’ANNA, 2014). Comprava-se “um Rui”, mas também se comprava uma Paris cuja imagem fora construída por décadas como o centro da moda, dos homens galantes e das mulheres elegantes, a “glória de todo o mundo”, como escreveu Alceu Penna, em 11 de agosto de 1951, na sua coluna da revista *O Cruzeiro* (PENNA *apud* SANT’ANNA, 2014, p. 26). Era com essa imagem que o jovem Flávio sonhava, e foi atrás dela que ele cruzou o Atlântico, em 1952.

### 3.1.1 Os croquis

Apesar de nem todos os costureiros criarem a partir de croquis, esse era um momento da produção estimado por Rui. Um indício desse apreço especial pela etapa do rascunho é o fato de ele repetir que tem no acervo *todos* os desenhos riscados durante a carreira de 60 anos, “desde o primeiro até o que entregamos ontem”, trazendo no verso do papel o nome da compradora. “Alguns têm até quanto a fulana pagou.” Sabendo que quem dá forma à intencionalidade do criador é uma equipe de costureiras e bordadeiras, não é difícil compreender o carinho do estilista pelos traços aos quais apenas ele deu os contornos e que serão estudados e discutidos, posteriormente, para moldarem corpos e por estes serem moldados e exibidos em diferentes ocasiões.

Numa das visitas ao ateliê, solicitei a Gládis o desenho do Vestido, e o nome de Heloisa, de fato, estava no verso, mas o valor por ele desembolsado não aparecia. Surpreendi-

me quando vi retalhos do material usado na confecção da roupa anexados à folha e os detalhes da composição que fora à passarela: a manequim que a desfilou se chamava Verônica e carregava a placa de número 107<sup>a</sup>.



Figura 17: O Vestido. Acervo de Rui Spohr.



Figura 18: Os irmãos do Vestido. Acervo de Rui Spohr.

Perguntei a Rui se, durante a criação do Vestido, ele havia idealizado um tipo específico de mulher para comprar e desfilar o artefato após a venda. O estilista disse que não, pois, diferentemente dos casos de roupas costuradas sob medida, quando são discutidos os modelos com as clientes, trajes apresentados em desfiles precisavam despertar desejo de diferentes mulheres. No entendimento de Rui,

*A pessoa é que tem que se identificar com os vestidos. Tinha sempre quatro ou cinco [clientes] que queriam um vestido, aí tinha toda uma política, e a gente tinha que jogar. E aconteceu com este. As outras duas [clientes] queriam este, mas a Heloisa correu na frente e ficou. E as outras ficaram com os outros. Não como prêmio de consolação, elas também ficaram satisfeitas.*

Sinto-me à vontade para inferir – o que já fiz anteriormente – que a peça adquirida por Heloisa fora pensada para adornar mulheres socialmente bem situadas e com elevado poder aquisitivo. Essas consumidoras precisariam integrar o conjunto de “herdeiras” ou, no mínimo, de “bem-casadas”, uma vez que poucas exerciam atividades remuneradas naqueles dias.

O longo que encantou Heloisa, portanto, já apareceu pronto na passarela. Não era “encomenda”, embora fosse uma peça exclusiva e que não poderia ser reproduzida – não por aquele ateliê. Naqueles dias, acrescentou Rui, adquirir algo já apresentado num desfile e cobiçado por tantas da plateia consagrava a roupa, o costureiro e aquela que o adicionasse a seu acervo. “Depois é que começaram com essa coisa de não querer mais o que já tinha sido visto. Mas, naquela época, ficava aquela expectativa de quem ia aparecer com qual modelo”, recordou-se Rui.

Diante desses dados recolhidos no campo, permito-me pensar neste evento de apresentação do Vestido como um torneio de valor, ou seja, como “complexos eventos periódicos que de alguma forma culturalmente bem definida se afastam das rotinas da vida econômica” (APPADURAI, 2008, p. 26). Ancorada em Appadurai e em suas reflexões a partir de Jean Baudrillard, percebemos que participar de eventos como os desfiles de Rui era um privilégio para quem ocupa posições de poder na sociedade e, ao mesmo tempo, uma acirrada disputa de *status* entre iguais. É claro que não se disputava apenas *status* – torneios de valor reúnem emblemas de valor de uma sociedade particular. Amparada por uma expectativa sobre quem conseguiria arrematar uma peça, instituiu-se uma comunidade de pessoas privilegiadas que se percebem como tal (BAUDRILLARD *apud* APPADURAI, 2008, p. 37). Mais importante do que levar um cheque assinado pelo marido ao ateliê e trocá-lo por um objeto que continha a “alma do criador” objetivada na etiqueta era adquirir um atalho para o estilo de vida europeu e se colocar neste ato de legitimação do poder de compra.

Afinal, estava em jogo a produção e a troca de valores de signos restritos a uma comunidade que se entende privilegiada e digna de tais privilégios.

Sem saber de antemão quem se tornaria a proprietária de uma roupa apresentada na passarela, Rui deixava sobras de tecidos nas costuras internas, recurso que possibilita ajustes às medidas da cliente. As criações dos anos 1970 eram desenvolvidas “em cima manequim com corpo normal”, como afirma o estilista. No caso das criações de Rui, medidas “normais” correspondiam a manequim 42, numeração usada por Heloisa em seus 40 anos. “Agora, as roupas [para desfiles] são feitas para corpo 36. Imagina! Seria impossível naquela época. Não cabe em ninguém”, comentou Rui.

### 3.2 O DESFILE

Convidada pelo então costureiro para assistir ao desfile de outono-inverno 1971, Heloisa foi ao evento em busca de algo “colorido”, “de inverno” e “clássico” para acompanhar o primeiro marido num congresso de psicanálise no Iate Clube do Rio de Janeiro. “Não era pouca coisa”, considerou ela, referindo-se ao encontro de médicos. Sua roupa não poderia, portanto, ser “pouca coisa”.

No instante em que a manequim pisou na passarela portando o longo verde, vermelho e preto diante de mulheres reunidas para conhecer as propostas de Rui, reforçar laços sociais e celebrar a distinção de classe, o artefato avançou na consagração. O encantamento de Heloisa – mulher bonita e “benfeita” de corpo, como comentou Rui, estava entre as “elegantes” do Estado – deu o aval para ampliar o alcance da crença coletiva sobre a peça como um bem dotado de propriedades materiais e imateriais singulares (BOURDIEU & DELSAUT, 2008; BOURDIEU, 2008c). “Quando vi o Vestido, fiz sinal para o Rui: ‘Esse é meu’”, contou ela, portadora de um *ethos* lapidado no Colégio Bom Conselho, em Porto Alegre, onde conviveu com outras moças bem-nascidas e com quem compartilhava o seu *habitus* de classe (BOURDIEU, 2008a).

Heloisa se recordava dos dois “irmãos” do seu longo tricolor. Achou um “muito sóbrio”, e o outro, “apagado”. “Por este [o verde, vermelho e preto], eu me apaixonei. Eu sou apaixonada por cores fortes”, declarou-se, em seu apartamento, em junho de 2013. Paixão reforçada e reafirmada em todos os nossos encontros. “Não uso cinza, preto... só em detalhes. Não gosto. Nunca vesti luto. [...] Sou contra depressão”, disse certa vez.

Heloisa se centra nas “cores fortes”, mas recortes e geometria explicam boa parte do sucesso do Vestido no desfile de apresentação, uma vez que estes elementos marcam o avanço

da irreverência da alta-costura parisiense sobre o mundo das elites tradicionais do lado de cá do Atlântico. Como observa Mara Rúbia Sant’Anna (2014), até os anos 1950, era o cinza que imperava em termos de elegância no vestir na França em conjunto com as linhas da *femme floue*. Foi necessária ousadia para modificar palheta de cores e formas, nos anos 1960, desafiando a tradição na esteira de movimentos juvenis e substituindo a ideia de elegância pela de sofisticação (SANT’ANNA, 2014).

Segundo Rui, mais de cem itens eram apresentados em cada desfile seu nos anos 1960 e 1970: “As manequins entravam na passarela segurando umas plaquinhas com o número do modelo, e algumas freguesas colocavam nos bolsos do meu paletó uns papéis com seus nomes e os números que queriam”. A estratégia dos papeizinhos não garantia a compra da peça selecionada – era necessário ir ao ateliê. Pessoalmente e rapidamente, pois a maior parte das vendas acontecia no dia seguinte às apresentações. Conforme Rui, as clientes formavam fila na calçada, entrando no estabelecimento em pequenos grupos. “Botávamos três ou quatro provadores, e elas trocavam de roupa [...] ‘Eu fico com esse’, ‘eu fico com aquele’”, recorda-se o estilista.

### **3.2.1 Uma paixão antiga**

Na véspera do desfile de 1971, conta Rui, um fotógrafo vizinho do ateliê – àquela época, instalado na Rua Pinto Bandeira, no Centro – lhe propôs uma sessão de fotos. “Não me lembro do nome dele... Era um coreano... Ele disse que só queria ficar com cópias das fotos”, recorda-se. O estilista aceitou a oferta e selecionou alguns modelos. Quanto ao trio de longos geométricos, destaque da coleção, limitou-se a oferecer dois vestidos-irmãos, suprimindo o mais claro, sem contraste no retrato P&B.

Rui gostou tanto do resultado da sessão de fotos que enviou diversas imagens como material de divulgação a grandes jornais do país, inclusive o registro de duas roupas geométricas moldando e moldadas por corpos de manequins com perucas na cabeça – outra tendência. E algumas dessas imagens acabaram ilustrando reportagens sobre o evento. Outras foram ampliadas em pôsteres e decoram até hoje o acervo de Rui.

É interessante observar que o eleito de Heloisa teve o privilégio de ser retratado individualmente, indicando apreço especial do estilista pela peça. “Era o mais bonito, o que tinha mais efeito de cor”, comentou ele em um dos nossos encontros.





*Figura 19: Os vestidos-irmãos. Acervo de Rui Spohr*



*Figura 20: Manequim com o Vestido, em 1971. Acervo de Rui Spohr.*

### 3.3 A TRANSFORMAÇÃO EM “OBRA DE ARTE”

Em maio de 2012, dois homens desceram de um caminhão estacionado em frente ao endereço comercial de Rui, na Rua Miguel Tostes, 115, em Porto Alegre: “Nós viemos buscar o vestido. O senhor não tem um vestido para entregar?”. O estilista de fato aguardava pela retirada do Vestido, sua criação que o representaria numa exposição marcada para agosto e setembro daquele ano, no MAB-FAAP, na capital paulista. Rui considerou a possibilidade de postar o objeto para São Paulo “numa caixinha de Sedex”, pois o tecido “não amarrota”. Mas a curadoria pediu que aguardasse, porque a promotora do evento – a FAAP, com apoio do Itamaraty – se encarregaria de retirar e devolver a peça assim que a exposição se encerrasse.

Enquanto os emissários apresentavam as credenciais, Rui observava através da vitrine o veículo estacionado em frente. “Era enorme, desses com contêiner, tipo de mudança”, descreveu. Então um dos homens informou que havia “uma museóloga” a caminho. “Uma museóloga?”, questionou o estilista. “Para avaliar o vestido”, respondeu-lhe o rapaz. Ouviu-se novamente a campainha da casa. O que aconteceu em seguida é relatado por Rui:

*Era a museóloga convocada pela FAAP para examinar o Vestido. Ela pediu uma mesa grande, então fomos para a minha sala de reuniões lá no fundo. Colocaram o Vestido sobre a mesa como se fosse uma joia, e a museóloga e os ajudantes colocaram luvas brancas de algodão e começaram a olhar o Vestido por dentro e por fora. “Que acabamento bonito, isso é alta-costura, agora entendo o que é alta-costura, esses cortes, essas linhas. Está bem, está perfeito o vestido”. Aí veio um cartão grande, duro, do tamanho do Vestido. Aí abriram outra coisa e tiraram um papel de seda. Daí dobraram, cobriram, colocaram uns mini alfinetes, ficou duro, como uma múmia, e saíram com ele assim, dois homens. [...] E a museóloga disse que a partir daquele momento era uma obra de arte<sup>30</sup>. Chamei todo mundo na hora para ver o que estava acontecendo com um vestido nosso. Então levaram para fora assim, como uma joia, e tiveram dificuldade para passar pela porta. Colocaram no fundo da viatura. Estava entregue o Vestido.*

Segundo Elisa Malcon<sup>31</sup>, a “museóloga” incumbida pela FAAP para elaborar o laudo técnico de conservação,

*Sempre que uma peça é deslocada para uma exposição, ou seja, sempre que uma peça é transportada de um local para outro, é necessário gerar um documento atestando o estado da obra/peça naquele momento. Entende-se que a peça deverá chegar ao local de destino [...] e deverá ser devolvida à sua origem naquele mesmo estado. O laudo técnico de conservação deverá conter a descrição exata do estado da obra, bem como uma documentação fotográfica da mesma. Este documento é essencial no caso de haver necessidade de acionar o seguro. Toda obra que é transportada de um local a outro deve possuir um seguro que cubra todo o período*

<sup>30</sup> Como mencionei na *Introdução*, não discuto nesta pesquisa se o Vestido é ou não é obra de arte, o que exigiria outro referencial teórico. Mantenho a expressão por causa do seu uso entre os interlocutores.

<sup>31</sup> As conversas com Elisa Malcon ocorreram por e-mail a pedido dela. Tentei encontrá-la pessoalmente, pois residimos na mesma cidade, mas ela insistiu que eu lhe mandasse as perguntas, e que as respostas viessem por escrito. Ao apresentar o trabalho em congressos, fui questionada por museólogos sobre a formação de Elisa. Enviei novos e-mails, mas nenhum foi respondido. Por isto, mantenho a ocupação entre aspas.

*em que ela permanece fora de seu local de origem. Então, neste laudo de conservação, deve constar toda e qualquer modificação que aquela peça tenha sofrido, desde o seu estado original. Num vestido, poderia ser um rasgo, um furo, um risco no tecido, um esmaecimento na cor, etc. O vestido passa a ser um objeto museológico quando é escolhido para ser exposto num espaço museológico, quando integra uma exposição num museu. A partir do momento em que é coletado para participar de uma exposição dentro do espaço de um museu, ele recebe este tratamento padrão dado a toda obra de arte.*

Sobre as “luvas brancas de algodão”, Elisa explicou que são necessárias no exame de objetos têxteis para garantir que a oleosidade e o suor das mãos não danifiquem o tecido. “O manuseio de toda obra de arte sempre é feito com extremo cuidado visando preservar o estado original do material o máximo possível”, justificou.

Após a avaliação, o Vestido foi envolto em papel de pH neutro dentro de uma embalagem de papelão rígido, para evitar vincos ou dobras. “A transportadora contratada é especializada no transporte de obras de arte, e o caminhão é climatizado”, disse Elisa, observando que o artefato assinado por Rui viajou para São Paulo com temperatura controlada em torno dos 22°C. No MAB, acrescentou ela, a variação térmica também ficou entre 20°C e 22°C, e a umidade relativa do ar era de aproximadamente 50%.

Contei a Elisa que Rui menciona com frequência a avaliação por ela comandada. As lembranças que ela guarda sobre eventuais diálogos e comentários na sala são poucas, e atribui isso à sua concentração no trabalho.

*Mas imagino que ele [Rui] tenha ficado emocionado ao ver esta transformação de peça de vestuário em objeto de arte. Foi uma experiência nova para ele, imagino. Acredito que tenha sido a primeira vez que um vestido seu foi exposto em um museu.*

Alguns elementos trazidos nos relatos e nos comentários de Rui e Elisa foram documentados imageticamente por um integrante da equipe contratada para o transporte, pois o registro da produção do laudo técnico para elaboração do seguro, conforme mencionou Elisa, implica o acompanhamento fotográfico. O estilista recebeu cópias das fotos e repassou a Heloisa algumas dessas imagens organizadas num álbum encapado com uma folha preta e decorado com uma etiqueta de sua grife, tudo acondicionado num envelope pardo onde se lê “*Pour Héloïse*”, indicando que o “espírito de Paris” ainda estaria no estilista. A dona do Vestido, por sua vez, emprestou-me o álbum em 2013: “Leva. É importante para a pesquisa”.

### **3.3.1 O ritual em pranchas**

Rui descrevia com detalhes a avaliação do Vestido, mas o relato imagético contido num álbum com 23 fotografias no tamanho 10 centímetros por 15 centímetros revelava em

cores a delicadeza de gestos e olhares na elaboração do laudo técnico. Percebi o próprio cenário convertido num espaço ritualístico de outra natureza que não a de sala de reuniões. Ainda através das fotos, vi os envolvidos tocarem a peça com as pontas dos dedos, mesmo usando luvas apropriadas à manipulação de têxteis. Sutileza e reverência no trato do item; apuro e esmero no seu embrulho.

As imagens que eu tinha em mãos não seriam, portanto, ilustrativas de um texto que eu estava por redigir com base numa narrativa do estilista somada ao depoimento de Elisa Malcon e a documentos. Os registros fotográficos se apresentavam como dados etnográficos relevantes e potentes, remetendo-me à obra *Balinese Character: a photographic analysis*, clássico da Antropologia Visual publicado em 1942 por Margaret Mead e Gregory Bateson.

Ao recorrer à fotografia, Bateson e Mead preservaram cenas do cotidiano balinês – gestos e momentos marcantes da cultura do contexto por eles investigado. As imagens captadas por Bateson, o fotógrafo da dupla, foram organizadas em diversas pranchas (*plates*) compostas por um conjunto de seis a nove quadros em preto e branco numerados e dispostos em composições narrativas legendadas – um formato inovador para apresentação de dados e material de análise naqueles dias.

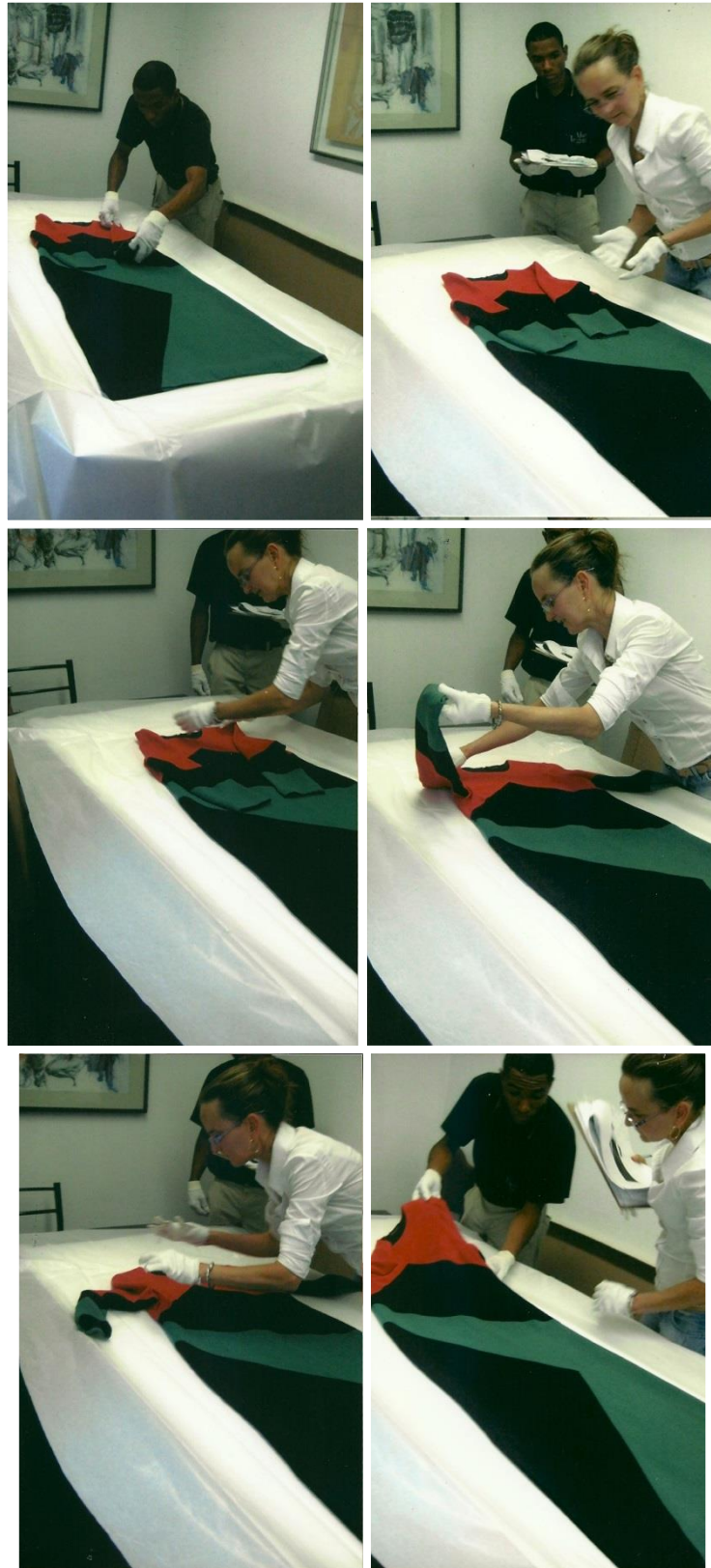
Embora as fotografias da produção do laudo técnico do Vestido a mim repassadas não fossem de minha autoria<sup>32</sup> – o processo é anterior ao início da pesquisa –, decidi arranjar 15 dessas fotografias hoje guardadas nos acervos pessoais de Heloisa e Rui em pranchas inspiradas nas de Bateson e Mead. Considerei que, se me ajudaram a compreender as condições da avaliação exaltada por Rui, as imagens do momento que antecedeu a viagem do objeto de Porto Alegre para São Paulo enriqueceriam o presente trabalho. Insisto que não são meras ilustrações para o texto produzido, mas uma forma discursiva de uma etapa relevante na biografia do objeto que guia esta pesquisa, um potente conjunto de dados etnográficos, ainda que o objetivo técnico das imagens fosse documentar a análise da veste.

Antes de prosseguir, adianto que minha opção foi pela organização de três pranchas: análise do Vestido (1); embalagem no papel neutro, com participação do estilista (2); e embalagem na caixa (3). Optei por não descrever cada fotografia individualmente, mas abordar o episódio nas páginas seguintes.

---

<sup>32</sup> Em janeiro de 2015, enviei um e-mail à transportadora na tentativa de descobrir mais detalhes sobre o fotógrafo e o equipamento utilizado na captação das imagens da elaboração do laudo técnico. A resposta que recebi foi a de que, “infelizmente”, não poderiam me ajudar porque já havia passado “muito tempo” do episódio e não dispunham das informações que eu solicitara.

## PRANCHA 1



*Figuras 21 a 26: A análise - 2012. Acervo de Heloisa Brenner.*

## PRANCHA 2



*Figuras 27 a 32: Embrulho - 2012. Acervo de Heloisa Brenner.*



**PRANCHA 3**

*Figuras 33 a 35: Para viagem - 2012. Acervo de Heloisa Brenner.*

Encerrada a avaliação que resultou em apólice de 9,5 mil reais para o Vestido, os funcionários da transportadora lacraram a embalagem. Os dois representantes da empresa levaram a caixa até o caminhão na posição horizontal. “Tiveram até dificuldade para passar pela porta”, contou Rui, acrescentando que a caixa fora depositada no fundo do contêiner e que este estava “praticamente vazio”.

O criador do Vestido teria, então, indagado se o caminhão passaria em mais algum endereço para buscar algum outro objeto. E um dos rapazes teria lhe dito que não, que tinham viajado de São Paulo a Porto Alegre “especialmente para buscar” o longo e que, dali do ateliê, tomariam a estrada rumo à capital paulista. De acordo com a curadoria, *Moda no Brasil* foi a exposição gratuita mais vista no MAB naquele ano, atraindo 22 mil visitantes, número correspondente a 40% do público total de 2012, quando se realizaram quatro mostras.

Somada à visita da especialista para avaliar o Vestido, a nova instância de consagração (BOURDIEU, 1983, 2008a, 2008d) parece ter feito Rui olhar para o objeto que criou em 1971 não mais apenas como uma roupa singular, mas também como a materialização de sua condição de artista.



## 4 A GUARDIÃ

### 4.1 DAS COXILHAS PARA A CAPITAL

Heloisa nasceu no município de Pelotas, no sul do país, em 1931. Seu pai, José Bonifácio de Santayana de Lima, era engenheiro agrônomo, e a mãe, Rosina, herdeira da aristocracia rural do Rio Grande do Sul. “O pai da minha mãe está ‘sentado’ lá numa praça de Pelotas”, diz, referindo-se à estátua de Urbano Garcia, médico lapidado na França que, no início do século XX, uniu-se a Manoelita Chaves Barcellos, filha de estancieiros. “Eu tinha paixão por essa minha avó”, comentou Heloisa, “única neta” entre quatro irmãos. “Cresci cercada por homens, mas eu mandava em todos. E eles me obedeciam”, recordou, rindo.

Ela viveu os primeiros anos na estância da família, no interior, subindo em árvores, correndo e brincando com irmãos e primos. “Fui criada montando em cavalos. Acho que até demorei um tempo para entender que não era menino”, exagerou. Por volta dos seis anos, deixou para trás a imensidão das coxilhas e se mudou para Porto Alegre, onde cumpriria o projeto familiar de se tornar uma moça *comme il faut*, refinada, educada e bem relacionada, capaz de falar muitos idiomas, como espanhol, francês e inglês, além do português.

Naqueles anos 1930, muitas das filhas de fazendeiros do Rio Grande do Sul e de outros Estados estudavam no Colégio Bom Conselho, instituição comandada na capital por freiras franciscanas. Algumas alunas passavam o ano escolar em regime de internato, pois os pais frequentemente residiam nas estâncias ou em outros municípios, mas este não foi o caso de Heloisa. Sua mãe a acompanhou a Porto Alegre, e as duas se instalaram nas proximidades do colégio, numa das regiões mais nobres da cidade naqueles dias.

Quando não desfilava o uniforme escolar, os figurinos de Heloisa seguiam tendências europeias que aportavam no país por meio de catálogos franceses e revistas e eram reproduzidas localmente pelas modistas. Assim que chegou à capital, conheceu Mary Steigleder, profissional de moda requisitada pelas famílias abastadas. “Ela era vizinha de um tio meu que morava na [rua] Garibaldi”, explicou-me. Portanto, fora incentivada a se vestir “bem” desde a mais terna idade e, neta mimosa que era, embarcava impecável com a avó Manoelita a Punta del Este, no Uruguai, onde desfrutava as férias de verão:

*Viajava para Punta com chapéu e sombrinha, imagina só. [risos] Era uma mão de obra [risos]. Também na minha [primeira] lua de mel. Fui pra Buenos Aires de chapéu e sombrinha... E era assim que a gente andava. Numa época, eu tinha um par de luvas para cada vestido.*

Casou-se com Roberto Pinto Ribeiro<sup>33</sup> aos 18 anos. “Uma criança! Eu era uma criança.” Quase uma década mais velho do que Heloisa, o rapaz descendia de uma linhagem de médicos importantes de Porto Alegre e se tornou um dos mais respeitados nomes da psicanálise no país. O casal teve quatro filhos, todos meninos. Para Heloisa, questão de “sorte”, pois acredita que “se entende melhor” com os homens do que com as mulheres. “Eu era a única mulher entre três irmãos, tive quatro filhos... Sempre me dei bem com os homens. Mulheres são mais complicadas”, comentou, acrescentando não ter “muita paciência para assunto cricri”. Assunto “cricri”? “Não sabes o que é? Criadas e crianças”, riu. “Agora serei bisavó pela quinta vez. E adivinha? Uma menina. Preciso me acostumar com as meninas.”

Pois antes de comprar o Vestido no desfile de outono-inverno de Rui, em 1971, Heloisa já era cliente do costureiro. Chegara a ele na segunda metade dos anos 1950, levada pela jornalista Célia Ribeiro, irmã de seu então marido e até hoje a sua “amiga de uma vida”. “Eu o conheço [Rui] desde o tempo em que ele fazia chapéus, ainda na [avenida] Salgado Filho”, contou, acomodada numa das poltronas da sala de visitas que ela mesma decorou com obras de arte, móveis herdados da família, peças de antiquário, lembranças de viagens, livros e troféus de golfe do segundo marido. Alguns recantos contêm porta-retratos contemplando gerações, de avós a bisnetos.

Mas Heloisa jamais se considerou cliente de um costureiro só. “Comigo não tinha isso de que tem que ser só esse ou aquele. Eu me vestia com vários, sempre fui muito independente”, disse, mostrando-me fotografias suas nas plateias de desfiles realizados por outros profissionais, como os eventos de *madame* Mary Steigleder e do costureiro português Nazareth, que se instalou em Porto Alegre no final dos anos 1950 e também reinou entre a alta sociedade local. “A Mary era ótima, muito caprichosa. Mas era danada. Uma vez, ela não se deu conta e fez uma roupa igual à minha para a mulher de outro médico, e nós estávamos na mesma festa [risos]. Mas ela era muito boa”, ponderou, com a elegância que lhe é característica.

---

<sup>33</sup> O psiquiatra e psicanalista Roberto Pinto Ribeiro (1922-1989) foi professor titular de Medicina Legal na Faculdade de Medicina da UFRGS.



*Figura 36: Heloisa e os filhos, nos anos 1950. Acervo de Heloisa Brenner.*

O comentário de Heloisa sobre o incidente com Mary confirma uma prática comum na “época das modistas”, que costuravam para as elites a partir de moldes e direitos de reprodução comprados diretamente nas *maisons*, na França, ou de intermediários. Alguns modelos deveriam ser exclusivos, mas não raras vezes mulheres se encontravam com o mesmo traje num único salão.

Para Heloisa, “o forte” de Rui era atendimento e corte, e dele ela encomendou e comprou “muitas” peças.

*Se a roupa era sob medida, para uma ocasião mais especial, ele [Rui] recebia a cliente com hora marcada e tudo mais. A primeira prova era sempre com a Dóris, muito caprichosa. Depois, ele costumava enviar com a roupa um bilhete. Quando uma neta minha casou, fez o vestido com ele, e ele mandou um cartão muito bonito.*

#### 4.2 “EM MANEQUIM 42, TUDO FICA BEM”

O Vestido estava pronto na passarela e foi adquirido por Heloisa na lógica das coleções apresentadas e, posteriormente, ajustadas aos corpos das compradoras. Roupas exclusivas e singulares que eram – ou seja, havia apenas um exemplar de cada –, seguiam um padrão de manequim 42, e a silhueta de minha interlocutora se encaixava nesta numeração. Como os ajustes era poucos, tornava-se possível manter boa quantidade de tecido original entre as costuras para eventuais modificações. E isto foi determinante para permitir um pequeno alargamento do Vestido quatro décadas mais tarde. Perguntei à Heloisa como ela soube que a roupa lhe cairia tão bem só de vê-la na passarela. Ela me olhou firme e respondeu, séria: “Minha filha, em manequim 42, tudo fica bem”.

No meu primeiro contato com a biografia do Vestido, ainda no acervo de Rui, Gládis comentou que a estreia do traje teria sido o aniversário de 40 anos de Heloisa, de fato celebrado poucas semanas após o desfile. O retrato enviado pela cliente ao criador seria, desta forma, um registro da ocasião. Mas a dona do longo me recebeu com outra fotografia, uma imagem na qual aparece com os cabelos mais compridos e que teria sido um registro anterior ao retrato. Talvez aquele fosse o seu aniversário, Heloisa não tinha certeza.

O que ela começou a sustentar em nosso terceiro encontro é que o retrato visto por mim no acervo de Rui fora, na verdade, feito nas dependências do Iate Clube do Rio de Janeiro, durante um coquetel oferecido num congresso de psicanálise. “É o clube, sim, tem esses quadros com barcos”, disse. “Repara no penteado. Tinha gente que colocava Bombril nos cabelos para armá-los. Eu não precisava, eu tinha muito cabelo.” E esta outra foto? “Não me lembro... Foi a última vez que tive cabelos compridos. Depois disso eu cortei. Eu tinha feito 40 anos e me achei ‘velha’ para compridos.” Chamou a minha atenção o colar de pérolas, mesmo acessório do retrato emoldurado. “Ah, tem quatro voltas, uma volta para cada filho”, observou. Perguntei se era herança de família, e ela disse que não, que recebeu duas voltas “num primeiro momento” e as outras duas quando nasceram os dois mais jovens.



*Figura 37: Heloisa e o Vestido, em 1971. Acervo de Heloisa Brenner.*

Por um período, ainda nos anos 1970, Heloisa continuou frequentando os desfiles de Rui, comprando e encomendando roupas e participando intensivamente da vida social porto-alegrense. Mas as butikues avançavam na cidade, o que ampliava a possibilidade de escolhas de roupas e modificava hábitos de consumo da sociedade local. Ademais, sua atenção estava cada vez mais voltada para criação e formação dos quatro filhos.

Aos herdeiros, Heloisa transmitiu desde cedo o amor pelos esportes, sobretudo pela natação. “Eu dizia que aprender a nadar era tão importante quanto aprender a ler. Exigi que *todos* fizessem natação a partir de três anos. Até certa idade, foi exigência minha. Depois, puderam escolher outros esportes.” No início, Heloisa levava os meninos a pé até a Associação Leopoldina Juvenil, no bairro Moinhos de Vento. Com tanta criança para conduzir pela rua, resolveu aprender a dirigir. E os garotos cresceram com a mãe

acompanhando os treinos da borda da piscina, cronometrando e conferindo avanços e desempenhos de cada um na água, apesar de haver um treinador. “Ah, eu controlava! Era uma época complicada, com drogas aparecendo... Graças a Deus, nunca tiveram esse problema. Acho que o esporte ajudou. Nunca deixei eles se afastarem.” O empenho de Sergio, o caçula, foi tamanho que ele integrou as equipes brasileiras de natação nos Jogos Olímpicos de Montreal, no Canadá, em 1976, e em Moscou, na ex-União Soviética, em 1980. “Ele me disse: ‘Mãe, eu não sei se faço o vestibular [para Medicina] ou se vou para os Estados Unidos treinar para as Olimpíadas’. Eu disse: ‘Vestibular tem todos os anos, meu filho. Essa oportunidade é especial’. E ele foi.”

#### 4.3 UMA MUDANÇA DELICADA

Os anos 1980 ainda estavam por chegar quando Heloisa pediu a separação do pai de seus filhos, com o agravante de que raras mulheres de famílias tradicionais do Sul ousavam dissolver casamentos naqueles dias. Houve protestos diante de tamanha “transgressão” – o marido, os filhos e a mãe não disfarçaram a contrariedade –, mas Heloisa se manteve firme na decisão e, assim que pode, retirou o “Pinto Ribeiro” do nome e retomou o “Lima”, de solteira, unindo-se ao Dr. Carlos Brenner, respeitado cirurgião e professor de Medicina, também separado, com quem ela oficializaria seu segundo casamento, nos anos 1980. “Por mim, teria ficado como estava, mas ele [o novo companheiro] queria muito o casamento. Era importante que eu tivesse o seu sobrenome”, contou Heloisa. No entanto, só se tornou uma Brenner quando o ex-marido se casou novamente. E o tempo curou as feridas, acalmou os contrariados e atenuou as desavenças.

Nesse processo de rupturas e construção de uma nova vida afetiva e de uma nova identidade – e que, provavelmente, não foi mais traumática pelo fato de ela ter permanecido em sua situação de classe –, Heloisa realizou o desejo de frequentar cursos de decoração e se tornou uma profissional renomada da área, atendendo à sua rede social para a composição de ambientes residenciais e comerciais. A nova atividade se consolidou paralelamente a outra fase – a de avó. Com todos os filhos casados e alguns cursando pós-graduação nos Estados Unidos, Heloisa viajava assiduamente para acompanhar o nascimento de netos e ajudar as noras nos primeiros dias da maternidade. Para ela, a nova rotina a afastou gradualmente de eventos sociais de outrora, como desfiles de moda, e a levou a adotar um guarda-roupa “mais

ágil”. “Eu já não tinha tempo para mais nada”, riu ela, que ainda abraçou como avó os descendentes do segundo marido, a ponto se referir a eles como seus próprios netos.

Por duas ocasiões, Dr. Brenner presidiu o Country Club de Porto Alegre, promovendo o golfe, esporte que praticou por sete décadas entre colegas médicos. E Heloisa esteve ao seu lado. “Eu sempre gostei de receber, de reunir amigos, filhos, netos... E tem os bisnetos! Meu marido também gostava, fazia isso muito bem, era um alemão sociável, querido”, recordou-se Heloisa, sentada perto da janela do apartamento de quatro dormitórios onde reside sozinha, em Mont’Serrat. “Moro aqui há mais de 30 anos”, disse, ao me receber pela primeira vez. Antes, vivia no bairro Moinhos de Vento, que concentrou por anos os domicílios das famílias bem estabelecidas e tradicionais de Porto Alegre e que perdeu parte de sua população justamente para a região onde Heloisa mora hoje<sup>34</sup>.

Quando Dr. Brenner se aposentou, pediu à esposa que fizesse o mesmo, para que passassem mais tempo juntos. Minha interlocutora apreciava a profissão que exerceu por quase 40 anos, mas concordou e interrompeu a carreira de decoradora. E o casal seguiu frequentando leilões e antiquários. A dupla ainda costumava praticar esporte conjuntamente. “Nós fazíamos esqui aquático. Eu fui até os 70 anos. Só parei porque o cardiologista do meu marido o proibiu de esquiar, e eu não queria que ele sentisse vontade”, contou ela, que ensinou a modalidade aos quatro filhos.

Há alguns anos, uma queda seguida de algumas cirurgias comprometeu a destreza dos movimentos de Heloisa. O incidente, no entanto, não foi suficiente para impedi-la de se locomover mundo afora com uma bengala. Ela ameniza as dores, exercita o equilíbrio e fortalece a musculatura com ajuda de uma fisioterapeuta e segue viajando e comparecendo a coquetéis, aniversários, velórios, casas de amigas e clubes.

#### 4.4 “NÃO TENHO MAIS CORPO”

Às vésperas de completar 80 anos, Heloisa cedeu à insistência do marido e dos quatro filhos para celebrar seu aniversário com jantar dançante num clube da cidade. E por que escolhera o Vestido para a ocasião? Decidiu que usaria algo que guardava assim que

---

<sup>34</sup> Ver mais sobre o processo de transferência de prestígio do bairro Moinhos de Vento para o Bela Vista em *Nem Tudo o que Reluz É Ouro: Estilo de Vida e Sociabilidade na Construção de um Espaço Urbano de Prestígio*, dissertação de Elena Salvatori (1996).

concordou com a realização do evento. O eleito teria de favorecer a sua silhueta, e decotes seriam descartados. “Não tenho mais corpo.”

Pela modelagem do Vestido – com mangas longas, corte reto e colo e costas cobertos –, concluiu que seria o figurino perfeito para emoldurar os novos contornos. Estaria dizendo que o tempo passou e tanto ela quanto a roupa permaneceram “atuais”? Pois experimentou o longo, achou-o justo nos quadris e o levou a uma costureira “de confiança” para alargar e subir a bainha alguns centímetros, porque programara calçar sapato baixo. “Era tão pouca coisa”, disse. Nem lhe passou pela cabeça comentar de antemão a alteração com o criador, afinal, a roupa fora comprada havia mais de 40 anos.

Para Heloisa, conservar o longo em boas condições não foi difícil. Ao retornar das festas em que fora acompanhada pelo Vestido, sempre o mandava para uma lavanderia antes de colocá-lo de volta na capa de tecido que Rui oferece com os modelos de alta-costura. Só então o objeto era posto no roupeiro, de onde saíria para outra festa. Heloisa confidenciou, na sequência, que o Vestido jamais fora passado a ferro. “Isso é um crime, estraga a fibra da roupa”, justificou.

Em 21 de junho de 2011, ativa e vaidosa, ela se posicionou na entrada do salão do clube Associação Leopoldina Juvenil, em Porto Alegre, onde ofereceu o jantar-dançante a familiares e amigos. Trajava o longo tricolor e recebia os convivas em pé, ao lado de um cavalete que sustentava uma cópia do mesmo retrato preto e branco que eu havia visto no acervo de Rui, em 2012.

Registro de uma das primeiras vezes em que ela usara a roupa, em 1971, a imagem me remeteu ao ponto de partida para meu interesse pela personagem e, a partir do relato de Gládis, pela curiosidade inicial sobre a biografia cultural (KOPYTOFF, 2008) do Vestido. “Fiz questão [de expor a foto]”, falou Heloisa. Por quê? “Ah, por quê? Imagina... Eu gosto do Vestido, e eu me sentia bem. E não é todo mundo que entra num vestido depois de 40 anos, não é mesmo?”.





*Figura 38: Heloisa, o Vestido e o retrato. Acervo de Heloisa Brenner.*

Quatro décadas se passaram entre a compra do artefato por Heloisa e a noite na qual ela e o Vestido dançaram no salão, figuraram juntos em fotografias, receberam elogios dos convidados e foram festejados pelo colunismo social. A proprietária da roupa poderia ter até encomendado um traje novo para a sua festa de 80 anos, pois não havia impedimento financeiro, mas recorreu a algo comprado de Rui no período em este desfrutava o máximo de prestígio e que ela exibia o esplendor dos 40 anos, uma idade “redonda” e marcante na sociedade brasileira. Não é por acaso que um dito popular enfatiza: “A vida começa aos 40”.

Em meus primeiros contatos com Heloisa e com base em documentos e relatos de Rui, fui percebendo que a questão não sinalizava para uma negação ou mal-estar em relação ao

envelhecimento – os elementos materiais em cena, como o retrato, explicitavam as transformações físicas e o acúmulo do tempo, e a interlocutora, além de reconhecer uma pequena alteração na roupa feita por uma costureira, sempre explicitou a idade e levou a comparação do “antes” e “depois” ao salão. Tampouco me parecia ser a prática de “consumo consciente”, o empenho reativo ao chamado “consumismo” ou “consumo desenfreado”. Pensei no evento da recuperação do Vestido como uma estratégia de legitimação daquilo que Heloisa “é”. Bastava buscar em si e no seu passado aquilo que ela queria continuar sendo: ela própria num mundo em que ela “sempre” foi, ainda que nem sempre tenha sido a mesma, pois a identidade é ela um processo.

Até a conclusão deste trabalho, Heloisa se mantinha ativa, dentro das limitações de seus movimentos, certamente, mas com atividades organizadas numa agenda. O dia a dia é preenchido por sessões de fisioterapia, aulas de inglês e francês com professora particular e um grupo de amigas, almoços com netos e bisnetos, viagens a outros Estados para casamentos de familiares, aniversários, coquetéis, maternidades, salão de beleza, supermercado, aeroportos, formaturas e velórios, apenas para citar alguns eventos e espaços por ela frequentados ao longo dos dois anos de nosso convívio para a realização da pesquisa.

Heloisa precisa se deslocar motorizada pela cidade, de carona, de táxi ou dirigindo o próprio carro. Às vezes, um acidente ou novo incidente doméstico a obriga a fazer repouso, períodos em que a dona do Vestido se dedica à leitura. O inverno lhe causa dores nas articulações, consequência da artrose, e ela se resguarda por uns dias. Tão logo se recupera de alguma dor ou passa o frio, ela volta a circular e receber família e amigos. “Sou muito independente”, gaba-se. “Minha mãe viveu até os 94 anos. Acho que tenho algum tempo pela frente”, comentou.

## 5 CONSAGRAÇÃO NA ACADEMIA

### 5.1 UM PEQUENO ENSAIO

Produzi a primeira composição escrita sobre o Vestido para a disciplina de Antropologia Econômica, já cursando a pós-graduação, em meados de 2013, tarefa para a qual reuni elementos dos primeiros encontros com Rui e Heloisa. Elaborei poucas linhas sobre o projeto que formulava para o mestrado em diálogo com leituras do semestre, e o resultado foi um ensaio com duas dezenas de páginas entregue aos principais interlocutores como restituição. Heloisa recebeu o texto impresso, pois não é usuária de computador. A Rui, mandei uma versão eletrônica, por e-mail.

Sentada na sala da dona do Vestido, acompanhei com ela a leitura. Nem as referências bibliográficas escaparam da sua vistoria. Heloisa percebeu num trecho um equívoco em seu sobrenome do primeiro casamento – ao invés de Pinto Ribeiro escrevi Pinto Bandeira, ato falho provocado pela aproximação com o nome da rua onde se localizava o ateliê de Rui quando da compra do Vestido. Minha interlocutora se mostrou incomodada. “É Pinto *Ribeiro*. É sobrenome dos meus filhos”, corrigiu. Entendi que seu zelo tinha muito a ver com a identidade dos herdeiros, porque há quase três décadas ela adotou o Brenner, do segundo marido. Desculpei-me e prometi consertar.

O restante da leitura transcorreu sem imprevistos do gênero, com Heloisa reafirmando os episódios descritos, acrescentando elementos e enriquecendo sua biografia na medida em que percorria os parágrafos por mim organizados a partir de suas memórias disparadas pelo gatilho do Vestido.

Líamos juntas, lado a lado, cada uma de nós segurando uma cópia do material, e ela destacava momentos específicos. Fui marcando os trechos nos quais se davam as pausas, quando Heloisa retirava os óculos e adicionava novos comentários. Não raras vezes, eu lhe prevenia de que sua observação apareceria no parágrafo seguinte. Heloisa, então, recolocava os óculos e ia adiante. “Ah, está aqui!” Satisfeita, prosseguia até nova pausa. “Que gozado... Nunca imaginei que esse vestido ficaria *famoso*. Nem o Rui! Ele nem sabia que esse vestido existia. Eu que mandei aquela fotografia da festa”, exprimiu.

Encerrada a leitura, Heloisa me ofereceu chá inglês e bolo caseiro à mesa que pertenceu a seus avós e cuja procedência ela ressalta sempre que possível. Sentei-me de frente para o armário que acomoda os troféus de golfe de Carlos Brenner, livros e porta-retratos de filhos, netos e bisnetos.

Ao lado da xícara de louça a mim servida, a anfitriã dispôs um descanso para o saquinho do chá de limão com gengibre que eu pinçara de uma caixa de madeira, além de um guardanapo de tecido. Na verdade, eu havia escolhido chá de maçã com canela de uma marca que eu imediatamente reconheci, mas fui “corrigida” pela dona da casa: “Com tanto chá importado, tu vais escolher um chá nacional. Ah, não... Escolhe outro”.

Entre garfadas no bolo feito pela empregada, Terezinha, comentei com Heloisa que uma das cópias do trabalho, a encadernada com espiral plástico, ficaria com ela. Foi a deixa para a dona da casa me pedir “um autógrafo”. Achei gracioso, mas recusei. Ela insistiu. Relutei. Ela buscou a caneta. Improvisei uma dedicatória, exaltando sua participação na “aventura antropológica”. A senhora Brenner leu minhas palavras sorrindo, agradeceu solenemente e deitou a cópia sobre a mesa das memórias familiares, acariciando a capa. Então comentou: “Vou mostrar para a Célia<sup>35</sup>”.

Perguntei à Heloisa se ela poderia me atender novamente dali a alguns meses, para me contar as próximas “façanhas” do Vestido, e a anfitriã se colocou à disposição. Disse que me ajudaria no que fosse preciso, já mais à vontade com a minha presença. E continuou me contando novas histórias até o sol se pôr, quando anunciei minha partida.

Heloisa insistiu para que eu fosse embora de táxi, apesar de haver transporte público a poucos metros, na esquina. “Essa hora é perigosa”, disse. E começou a telefonar para um ponto de sua “confiança”, porém não havia veículos disponíveis. “Se o meu carro tivesse chegado, eu te levaria. Tive que trocar de carro, e ainda não chegou”, falou. Perguntei se ela ainda dirigia. “Sim, sou muito independente. Guio até hoje”, respondeu Heloisa, acrescentando que “o Detran” tentara recolher a sua carteira de motorista quando ela precisou renovar o documento.

*Fui renovar a carteira, e disseram que não iam me dar. Eu falei: “O quê? Eu não posso ficar sem a carteira. Como é que eu vou ao supermercado? O senhor vai ao supermercado para mim?” Claro que ele não iria... Mas eu preciso do carro. Não para ir para a estrada, porque essa noção eu tenho. Não poder guiar em Porto Alegre? Tem gente mais barbeira do que eu. [...] Então falei que podiam ficar com a carteira, mas eu ia voltar para buscá-la. Fui a três médicos. Consegui três atestados. Voltei com os atestados e disse: “Eu não falei que vinha buscar a minha carteira? Pois é, pode devolver”. Ah, não...*

Heloisa não conseguiu driblar a condição imposta pelo departamento de trânsito: precisaria comprar um modelo automático. O que não foi “um problema”, pois um dos filhos é executivo numa concessionária e providenciou o veículo, àquela época a caminho.

---

<sup>35</sup> A cunhada e amiga Célia Ribeiro.

Com um telefone sem fio numa das mãos, minha anfitriã se deslocou até a janela do apartamento, olhou para baixo e me chamou acenando com a outra mão. “Está vendo aquele homem?” Enxerguei um rapaz negro, alto, forte, trajando calça e camiseta pretas. “Ele é o Vargas, [segurança] do salão [de beleza] aí da frente. Fala que a Heloisa disse para ele arrumar um táxi pra ti.” Desci, olhei para a esquina e vi o transporte público cruzando. Eu podia caminhar alguns metros e resolver a questão. Sentia, porém, os olhos da minha interlocutora na nuca e não ousei desobedecê-la. Atravessei a rua, apresentei-me ao Vargas e lhe disse, em tom confidente, que eu suspeitava que nós estivéssemos sendo observados por Heloisa lá da janela dela. Enfim, transmiti o seu pedido. Sujeito simpático, cordial e muito bem-humorado, o segurança compreendeu de pronto a minha situação e riu: “Claro! Dona Heloisa manda!”. E solicitou o carro pelo telefone do salão, e a recepcionista me acolheu com café, água, atenção e conversa até a chegada do veículo.

Como mencionei anteriormente, não presenciei a leitura feita por Rui. Ao chegar à minha casa após a visita feita à Heloisa e acessar a caixa de correio eletrônico, deparei-me com uma mensagem assinada pelo estilista. Reproduzo a seguir o e-mail enviado por ele:

Cara Aline,

Nossa, emocionado, pasmo, repetindo: Nunca pensei que seria assunto de um trabalho deste valor. Valeu querida, estou nas nuvens e não quero aterrissar.

Obrigado, esperando uma cópia e gostaria de saber quando apresentarás. Talvez possa te ajudar.

Abraços, muitos.

Rui

Um dia depois, soube que Rui, ou melhor, Dóris repassara as poucas páginas do ensaio que lhes enviei a Sílvia Barcellos, estagiária de Renata Fratton Noronha, professora do curso Design de Moda, do Senac de Porto Alegre. Eu conhecia Renata “de nome”, como uma das minhas referências bibliográficas, pois ela defendeu uma dissertação sobre Rui cerca de um ano antes e, com sua aluna, trabalhava na organização do acervo do estilista. Coincidentemente, atuei com Sílvia nos anos 1990 na redação de um jornal de Porto Alegre. Também jornalista de formação, esta me encontrou numa rede social, surpreendendo-me ao

comentar que estava com meu trabalho e que também tinha recebido uma pasta com os documentos do Vestido naquele mesmo dia.

Como um bumerangue, portanto, o pequeno ensaio enviado a Rui reapareceu na minha caixa eletrônica em menos de 24 horas. E mais: aquelas poucas linhas sobre o artefato criado em 1971, recuperado por Heloisa em 2011, exposto num museu paulistano em 2012 e, então, transformado em objeto de pesquisa acadêmica ampliaram as possibilidades de reflexão sobre a sua atuação na elaboração das identidades narradas por meus interlocutores.

## 5.2 O COLÓQUIO VIROU CAMPO

Ao participar do colóquio *A moda além da moda: cultura material e as múltiplas faces do vestir*, nos dias 21 e 22 de novembro de 2013, na PUC-RS, em Porto Alegre, conheci pessoalmente a professora Renata Fratton Noronha, coordenadora de um dos simpósios temáticos do encontro. Eu fora aceita para apresentar os primeiros dados da biografia do Vestido em outra discussão, e falaria no segundo dia, antes do encerramento.

Assim que recebi a carta de aceite, telefonei a Rejane Martins e Heloisa Brenner e as convidei para me assistir no evento marcado para dali a um mês. A assessora de Rui estenderia o convite a Rui e Dóris e tentaria acompanhar o colóquio. Já a dona do Vestido tinha um casamento no Estado de Santa Catarina justamente na data, e pediu que eu lhe relatasse a apresentação posteriormente.

A primeira noite do colóquio se resumia ao credenciamento e a uma conferência proferida pelo Dr. Pierre Yves-Balut, da Université Paris IV (Sorbonne). Ao fornecer meus dados aos organizadores e receber o material, soube que Rui seria homenageado e que estaria presente na plateia da palestra do professor francês naquela noite. Ademais, o encerramento seria uma conversa com o criador do “meu vestido”, opção emergencial em função do cancelamento da participação da Dr<sup>a</sup>. Rita Morais de Andrade, da Universidade Federal de Goiás (UFG).

Eu tinha interesse especial na palestra da professora Rita – cuja tese trata da biografia cultural de um vestido de alta-costura francês dos anos 1920 doado ao Museu Paulista nos anos 1990 –, mas me empolguei com a notícia da participação de Rui. E telefonei à minha orientadora para lhe comunicar que o colóquio virara campo.

Da plateia, avistei Rui e Dóris acomodados na primeira fila do auditório. Dirigi-me até o casal Spohr no final da palestra, identifiquei-me a Dóris, que cochichou para Rui: “É a moça

do vestido”. Agradeceram pelo trabalho de 20 páginas que enviei por e-mail, e eu lhes disse que falaria sobre o artefato no dia seguinte, à tarde. Rui olhou para a esposa: “Ah, eu queria ver...”. Mas tinham compromissos, e ele só voltaria à noite para a própria apresentação.

Dóris perguntou se eu iria ao coquetel marcado para a semana seguinte, dia 25 de novembro, na boutique Rui – Rejane, a assessora, enviou-me o convite. Confirmei. “A Heloisa [a dona do Vestido] estará lá”, disse Rui, que brindaria seus 84 anos na recepção e comemoraria novamente o Dia de Santa Catarina de Alexandria, a “padroeira da moda”. Seria minha segunda participação no evento anual.

A primeira vez em que falei em público sobre o Vestido, Rui e Heloisa se deu no dia seguinte. O caráter multidisciplinar garantiu a presença de uma plateia diversa. Questionei se já conheciam Rui e, naquele ambiente, eram poucas as pessoas que jamais ouviram falar no estilista. No final da exposição, avistei Rejane, e seguimos juntas para o auditório onde o homenageado se preparava para falar sobre sua carreira.

### **5.2.1 O estilista e seu carisma**

Rejane se sentou ao lado de Rui assim que ingressou no auditório para acompanhar com o cliente a organização das peças que o estilista tinha levado para acadêmicos, estudantes e curiosos verem de perto. Entre os objetos, destacavam-se um vestido de palha, um *tailleur*, um casaco de tear e um chapéu de plumas dos anos 1950.

Após breve introdução sobre Rui, a professora Renata convidou o estilista para acompanhá-la à mesa, de frente para o público. O homenageado pegou o microfone, fez rápido agradecimento e sintetizou sua trajetória, iniciando-a cronologicamente, desde Novo Hamburgo. “Éramos gente de projeção. Meu pai era diretor disso, daquilo, da comunidade católica.” O estilista recordou a fábrica do pai, a inspiração da revista *O Cruzeiro*, constrangimentos e estigmas decorrentes do seu encantamento pela moda.



*Figura 39: Rejane e Rui. Fotografia: Aline Lopes Rochedo, 2013.*



*Figura 40: Concentração. Fotografia: Aline Lopes Rochedo, 2013.*





*Figura 41: Renata e Rui. Fotografia: Aline Lopes Rochedo, 2013.*

Em seguida, rememorou a morte do pai, a herança e a viagem à França, assuntos que ele costuma trazer à tona em entrevistas. Rui ainda comentou ter voltado ao Brasil “com o espírito de Paris” para “revolucionar a maneira de fazer moda”. “Eu virei uma vedete em Porto Alegre. Todo mundo ia me conhecer”, disse, referindo-se ainda ao período em que fazia chapéus no ateliê da Avenida Salgado Filho. E a plateia ria, cochichava, vibrava e aplaudia. E Rui se entusiasmava. Então ele contou que, ao chegar de volta à capital gaúcha, em 1955, precisava de ajuda para fazer chapéus, e uma conhecida indicou “a filha de um engenheiro, uma coisa enviada por Deus”. Referia-se à Dóris, com quem se casou e teve Maria Paula. “A mulher era um avião.” Os presentes acharam graça. Na sequência, discorreu acerca de “seu estilo” e “suas verdades”.

Em determinado momento, Rui olhou para mim e mencionou o fato de um vestido, ou melhor, do Vestido ter inspirado um trabalho acadêmico por ter se transformado numa “obra

de arte”. Citou Heloisa, a dona, e o episódio em que a cliente recuperou a roupa do próprio armário 40 anos após a criação para celebrar o octogésimo aniversário.

Atendendo ao pedido das presentes, revelou preços de vestidos de noiva. Cobrava, na época, 150 reais na primeira consulta, na qual eram discutidos tipos físicos, preferências, características físicas “fortes” e “fracas” da noiva, restrições orçamentárias e, então, sugestões do estilista – modelo, material e acessórios. Acordado o serviço, o preço poderia chegar a 12 mil reais, incluindo o acompanhamento de uma funcionária à cerimônia religiosa.

Pouco antes dos aplausos finais, Rui afirmou que “moda não é arte, mas depende do envolvimento de um artista, um artista que sofre, que luta, que vibra”, e foi ovacionado. A sentença era uma resposta a um comentário do palestrante da véspera, crítico da associação de moda à arte. Podemos afirmar que, naquela plateia, havia a predisposição coletiva para deslocar a atividade do costureiro/estilista ao campo da alta cultura (BOURDIEU, 1983).

Antes de encerrar, o estilista descreveu e comentou as peças que levava para mostrar ao público. Rui permitiu que a audiência se aproximasse dos objetos e percorresse costuras, avessos e detalhes usando luvas emborrachadas. Além de manipular e fotografar roupas e acessórios das décadas de 1950 e 1970, o público garantia uma foto ao lado do estilista.



*Figura 42: Rui e as admiradoras. Fotografia: Aline Lopes Rochedo, 2013.*



Figura 43: A grife. Fotografia: Aline Lopes Rochedo, 2013.

No fim de semana entre o colóquio e a recepção na butikue, Rui celebrou 84 anos de idade e figurou na capa do caderno *Donna*, suplemento feminino que acompanha a edição dominical do jornal *Zero Hora*, de Porto Alegre. Concedeu uma entrevista na semana anterior à publicação, e a matéria ocupou oito páginas coloridas com momentos de sua carreira, sua família e do acervo que mantém e por meio do qual gostaria de sobreviver. Na quinta página, Rui inclui o Vestido na narrativa:

(...) Fiz vestidos há 20, 30 anos, que poderiam ser usados hoje. A gente se impressiona. Muitas clientes trazem roupas feitas há muitos anos para reformar, pois as medidas mudaram. Temos até um caso famoso, de uma cliente que comprou um vestido em 1971 para a sua festa de 40 anos e, ao completar 80 anos, usou o mesmo vestido. O que é bonito é bonito sempre. O bom gosto é imortal. É como uma obra de arte. (LIMA, 2013, p. 16).

Já vira o Vestido mencionado em imagens – há fotografias dele no ateliê e na autobiografia –, mas foi nesta edição do jornal que eu li pela primeira vez uma menção sobre

o artefato numa entrevista do estilista<sup>36</sup> e a associação a ele da noção de “obra de arte” e de protagonista num “caso famoso”. A repórter não explorou a frase. Mas a roupa “famosa” estava nas palavras do estilista. Aliás, a entrevista já havia sido concedida, ainda que não publicada, antes do colóquio na PUC-RS, no qual Rui evocou rapidamente o Vestido e Heloisa e anunciou que havia um trabalho acadêmico sendo realizado sobre a peça. O campo se apropriava da minha pesquisa, e minha pesquisa interferia no campo. Comecei a pensar na dissertação por mim construída como mais uma instância de consagração na biografia do Vestido e dos sujeitos a ele ligados.

### 5.3 DIA DE SANTA CATARINA, 2013

Na segunda-feira, 25 de novembro de 2013, cheguei à boutique para participar pelo segundo ano das homenagens a Santa Catarina de Alexandria, a padroeira da moda. Como mencionei anteriormente, estive na edição de 2012, quando Rui expôs na vitrine da boutique o Vestido recém-retornado de São Paulo, onde fora exibido na mostra *Moda no Brasil*. Naquele dia, aliás, eu me deparei com o artefato em cores pela primeira vez. Em 2013, o longo verde, vermelho e preto não estava exposto na vitrine, mas estava no prédio, guardado sob o mesmo teto, ainda emprestado por Heloisa a Rui.

Com meu nome conferido pela recepcionista na lista junto à porta da boutique, dirigi-me à Rejane, depois à Dóris – impecável de blusa verde e saia colorida – e, em seguida, cumprimentei Rui pelo aniversário. O estilista me mostrou Heloisa. “Ela estava perguntado por ti”, disse ele. A dona do Vestido se acomodou no mesmo lugar do ano anterior, perto da escada. Desta vez, trajava blusa azul-claro com decote bordado e acessórios prateados. Na maquiagem, batom vermelho.

Aproximei-me, Heloisa sorriu e segurou minhas mãos: “Tenho uma surpresa para ti! Tens que ver o jornal no domingo...” O garçom me serviu espumante, brindamos e comentei que já tinha visto a reportagem sobre Rui na véspera. “Não é essa. No próximo. É sobre a tua tese”, disse ela. Tese? “Entreguei teu trabalho à Célia... Sabe a Célia? Ela está por aí. Pois ela vai publicar uma matéria sobre a tese”, explicou. Célia é a cunhada de Heloisa que mantém uma coluna semanal no jornal *Zero Hora*.

---

<sup>36</sup> Ele já tinha mencionado o episódio da exposição *Moda no Brasil* e a participação da roupa quando o Vestido embarcou para São Paulo, em 2012. Resumiu “o caso do vestido” na coluna que mantém no jornal *Correio do Povo*, e chegou a fazer uma referência à ideia de obra de arte. À repórter de *Zero Hora*, foi a primeira vez que ele falou sobre isso, mas ou a jornalista não deu continuidade ao assunto ou este foi cortado durante a edição. O importante, acredito, é que o tema estava latente.

“A tese” não era uma tese, mas *aquela* ensaio exploratório produzido para a disciplina de Antropologia Econômica, no primeiro semestre da pós-graduação, que lhe dei “de presente”. Expliquei isso a Heloisa, ela riu e pediu que eu aguardasse até domingo para ver “a surpresa”. “Vais gostar, vais gostar!” E avistou Célia: “Esta é a moça da tese”. A jornalista estendeu a mão na minha direção: “Parabéns”. Enfatizei “calmamente” a Célia que o material repassado a ela pela cunhada não era “uma tese”, mas um trabalho de conclusão de uma disciplina e que estava dando início a uma *dissertação de mestrado*. “Mas Heloisa falou que era tese”, disse Célia. “Pra mim é!”, retrucou Heloisa, achando muita graça de tudo. “Vais gostar, vais gostar”, era o que a dona do Vestido repetia, tocando o meu braço e acenando para os conhecidos.

Aprendi com autores como Velho (2004) que mal-entendidos e tensões são momentos preciosos em pesquisas antropológicas pela capacidade que têm de evidenciar dados, então procurei me acalmar. Tornei a explicar a situação a Célia, que me ouviu atentamente. E saí atrás de ar e de mais uma dose de espumante.

A poucos metros de Heloisa, abordaram-me convivas que assistiram à minha explanação sobre o Vestido no colóquio da PUC-RS, na semana anterior. Algumas estavam curiosas para conhecer minha interlocutora, e esta recebeu cumprimentos e ouviu atentamente elogios e observações sobre a pesquisa. Às vezes, lançava-me sorrisos cúmplices. Tratei de comentar a palestra do estilista. Então um grupo me contou histórias sobre suas roupas da grife Rui guardadas por familiares. Uma cliente colocou suas narrativas à minha disposição. Agradei, recebi cartões de visita e retomei minha conversa com Heloisa até sermos interrompidas pela apresentação de quatro bailarinos. Depois, Rui, o aniversariante, acomodou-se num degrau da escada que corta os salões, citou a entrevista publicada no dia anterior pelo jornal *Zero Hora*, contou que enviara à redação “duas dúzias de rosas” em sinal de agradecimento pela reportagem, saudou Santa Catarina e agradeceu presenças e cumprimentos pelo aniversário, recebendo muitos aplausos.

Quando retomei a conversa com Heloisa, ela contou que Célia havia lhe dito que o Vestido, *agora*, era *vintage*<sup>37</sup>. “Acho que vou colocá-lo no centro da minha sala, como uma

---

<sup>37</sup> O termo *vintage* tem origem no vocabulário dos produtores de vinhos para marcar o ano da colheita e não se restringe hoje a roupas (há carros, joias, geladeiras *vintage*), mas foi incorporado e disseminado no campo da moda como marcador de roupa “rara”, “autêntica” e representativa de uma época ou de um costureiro (CERVELLON; CAREY; HARMS, 2012, p. 957). Outra definição que ganhou espaço desde que o fenômeno se intensificou a partir dos anos 1990: *vintage* se aplicaria a roupas criadas entre as décadas de 1920 e 1980. Peças anteriores seriam “antiguidade”, e posteriores, itens “modernos” ou “contemporâneos”.

escultura”, riu. E acrescentou ter “lançado moda” ao usar algo antigo, pois as amigas estariam revisando seus próprios guarda-roupas desde que o Vestido ficou “famoso”. “Nunca imaginei que esse vestido faria tanto barulho”, falou, repetindo a observação dita em nosso primeiro encontro, em junho de 2013.

Nesta ocasião, chamou-me a atenção o fato de minha interlocutora não ter se referido ao Vestido como arte. Ao invés disso, ela insistiu na sua antiguidade. Passados alguns minutos, Heloisa se despediu e partiu acompanhada pela cunhada. Antes, porém, disse que só nos encontraríamos novamente em 2014, pois o verão dela seria em Torres, praia do litoral do Rio Grande do Sul. “Mas me telefona antes para dizer o que achou da coluna da Célia.”

Saí do evento mais convencida de que a dissertação em construção havia se convertido numa das instâncias de consagração da *biografia* do Vestido, interferindo no campo, pois tanto Heloisa quanto Rui haviam se apropriado da pesquisa para dar sentido ao objeto que eu ajudava a potencializar e constituir a retórica acerca de suas relações.

### 5.3.1 Sobre retribuição e afetos

Com a “matéria” sobre “a tese” prometida para dali a uma semana, cheguei em casa, liguei o computador e relatei o incidente à minha orientadora, Dr<sup>a</sup>. Maria Eunice Maciel. Esta leu as angústias, riu e sugeriu que eu atentasse para o que se desenrolava no campo. Ponderou se aquilo não seria uma forma de aceitação por parte dos interlocutores.

O que brotou de uma angústia se converteu, depois, em algo anedótico que me levou a pensar sobre afetações no campo, sobre situações em que o pesquisador busca novas chaves de leitura para – pelo menos tentar – compreender o seu lugar naquele contexto e, mais do que isso, perceber como ele é compreendido pelos interlocutores. O *ser afetado* foi explorado por Favret-Saada (2005) em sua etnografia sobre feitiçaria no Bocage, no final dos anos 1960.

Interpretei que Heloisa pretendia retribuir minha atenção às suas narrativas, e me presentear com algo que julgava importante para mim. Lembrei-me que, diferentemente de Rui, habituado a ser escutado e ter suas opiniões difundidas por meio de reportagens e trabalhos acadêmicos, a dona do Vestido comentou, em nosso primeiro encontro, jamais ter sido “entrevistada”. Figurava havia anos em colunas sociais, mas estampava beleza e marcas de origem, não suas ideias, suas próprias credenciais. Foram anos como esposa e mãe de homens *bem-sucedidos*, alguns deles pesquisadores e professores universitários. E mais do que isso: ligados à mesma instituição na qual eu produzo minha dissertação, a UFRGS.

É fato que Heloisa atuou como decoradora já na maturidade e obteve considerável prestígio e respeito dentro da sua rede de relações. Também se consolidou na área pela competência de *connaissanceuse*, esta adquirida pelo contato frequente com obras culturais e sujeitos entendidos como cultos desde a juventude.

Quando nos conhecemos, ela enumerava com destreza os feitos de antepassados, maridos, filhos e netos. Recordei-me, também, do orgulho com que ela falava sobre o ingresso dos netos no Ensino Superior, sublinhando que “todos” estudaram ou estudam na UFRGS, e a satisfação pelos títulos acadêmicos conquistados pelos descendentes. Ademais, demonstrava habilidade para narrar a família a partir de objetos e fotografias. Nessas falas, quase sempre ela colocava os parentes no centro das histórias.

Em nossas primeiras entrevistas, sua presença era tímida, e até o Vestido entrava e saía rapidamente da linha de raciocínio. Foi graças a álbuns de fotos de infância organizados por uma das noras que consegui colocá-la em primeiro plano no estágio inicial. O desafio aumentou pelo fato de Heloisa não se permitir gravar e de eu deixar o bloco de lado, para não intimidá-la. Aos poucos ela começou a falar sobre si, da saúde às alegrias dadas por netos e bisnetos. Histórias e memórias por ela fornecidas lhe foram devolvidas numa versão arranjada em 20 páginas. Enfim, a “matéria sobre a tese” nada mais era do que uma retribuição de Heloisa. O que não era pouco. E o campo seguia.

Ao longo de uma semana, esperei pelo que seria publicado no jornal de domingo, em 1º de dezembro. Trago a seguir a nota redigida por Célia Ribeiro e que tornaria pública por meio do jornal local a produção da minha pesquisa:

Drummond tem um poema que se chama *O Caso do Vestido*<sup>38</sup>, uma história triste que nada tem a ver com o case do vestido lançado por Rui em sua coleção de inverno de 1971. Ele deu o motivo para Aline Lopes Rochedo preparar a sua tese de pós-graduação do curso de Antropologia da UFRGS. É um longo de linha geométrica em verde, vermelho e preto adquirido por Heloisa Brenner para a festa de seus 40 anos.

Heloisa vestiu de novo o modelo na festa de seus 80 anos, em 2011. A peça foi exposta em 2012 na Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo, na Moda Brasil - Criadores Contemporâneos e Memórias. Rui aguarda o sinal do museu da moda de Lisboa, cujo curador viu a mostra paulista, e deseja incluir o modelo de Rui numa próxima exposição. (RIBEIRO, 2013, p. 10).

Teor e conteúdo da nota – uma nota, não uma matéria – aliviaram-me. Como prometido, telefonei na segunda-feira seguinte para Heloisa. “Gostou?” Eu, que tinha prometido a mim mesma não afirmar nem que sim nem que não, respondi... sim. “Ah, eu te

---

<sup>38</sup> DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. O caso do vestido. In.: **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

falei.” O episódio estreitou nossa relação, e passei a telefonar com mais frequência para saber de sua saúde, seus netos, as novidades e monitorar a circulação do objeto que facilitava meu acesso aos sujeitos da pesquisa.

Enviei a nota publicada no jornal à Denise Pollini, curadora da mostra *Moda no Brasil*, em São Paulo, com quem negociava uma entrevista naquela época. Então ela me contou que a exposição idealizada para acontecer em Lisboa fora cancelada. Eu não sabia se Rui tinha conhecimento disso, tampouco se a informação seria repassada a Heloisa. Com mais um ano de campo pela frente, preferi “observar”. Algo me dizia, porém, que havia grandes chances de tensão acerca do futuro do Vestido.



## 6 O FUTURO DO VESTIDO, A QUEM PERTENCE?

### 6.1 NA TRILHA DO OBJETO

Os três eventos emoldurados inicialmente como importantes pontos de inflexão na biografia do Vestido – e que afetaram estilista e proprietária – ocorreram antes da minha entrada no campo, e precisei reconstituir a trajetória do artefato até meados de 2013 com base em entrevistas semiestruturadas, conversas, documentos diversos e contextualização por meio de revisão bibliográfica. Tive o privilégio de conversar pessoalmente com alguns personagens principais na vida do Vestido, dentre os quais o estilista Rui e a senhora Heloisa. E mais: enquanto recolhia as narrativas, ainda dispunha de três semestres para acompanhar o artefato “em movimento”, “em situação”, e verificar novas possíveis transformações.

Ao mesmo tempo em que conversava com estilista, sua cliente e demais interlocutores do processo para compor as trajetórias do trio, monitorava os deslocamentos da roupa. Eu já havia ordenado parte do passado do objeto e nutria curiosidade em relação ao seu futuro. Esta era uma pergunta, aliás, programada para ser feita aos entrevistados já nos primeiros encontros. Rui não disfarçou para mim o desejo de receber a peça como doação, e Heloisa recorria ao humor para desconversar.

Comecei a atentar ainda mais para esse problema quando constatei que o Vestido, depois de retornar da exposição paulista para Porto Alegre, em outubro de 2012, passou a maior parte do tempo sob os cuidados de Rui, emprestado ao ateliê. Em nossos encontros, Heloisa citava o paradeiro do objeto espontaneamente: “Está lá com o Rui”. Também ressaltava que Dóris, a esposa do estilista, telefonava “de vez em quando” para sondar se ela estaria “precisando” da roupa. Além disso, até os primeiros meses de 2014, a dona não acreditava que portaria o Vestido mais uma vez – pelo menos era o que dizia. E eu continuava lhe indagando sobre o futuro do objeto a cada novo encontro. E ela, por sua vez, evitava projetar as intenções. “Isso é problema teu [risos]. Não sei, acho que terás que continuar seguindo o Vestido”, chegou a me dizer.

### 6.2 A ESPERANÇA DE RUI

Do trio de vestidos geométricos apresentados por Rui no desfile de outono-inverno de 1971, a peça adquirida por uma cliente chamada Zélia retornou como doação ao acervo,

retorno posterior a uma tragédia. No nosso primeiro encontro, o criador contou ter manifestado àquela cliente, no momento da venda, o seu desejo de reunir o conjunto de longos geométricos num futuro memorial ou acervo. “Eu falei para a Zélia: ‘Quando tu não quiseres mais, eu te compro’. E ela me disse: ‘Não, este é teu, eu te dou.’” A cliente faleceu “um tempo depois” num acidente e, conforme Rui, as amigas cogitaram vesti-la com o longo para o funeral. Mas foram impedidas pela mãe da defunta. “Não, esse ela prometeu para o Rui”, teria dito a tal senhora. “Quase que esta roupa foi parar debaixo da terra”, falou o estilista, hoje dono do exemplar.

O que aconteceu com a versão mais clara, o modelo branco, cinza e rosa, de Lívia, é uma incógnita. “Eu realmente pedi [os vestidos] para as três. Só que a cliente não sabe onde o vestido dela ficou. Se ela emprestou pra alguém... não sabe se deu... Duas ou três vezes eu já tentei, mas ela não se lembra”, lamentou Rui.

O exemplar verde, vermelho e preto, por sua vez, “sobreviveu”, envelheceu no roupeiro de Heloisa e foi redescoberto pelo estilista em 2011, quando ressurgiu nas celebrações do aniversário de 80 anos da dona. E, como já expus anteriormente, o criador se sentiu à vontade para indicá-lo como síntese de sua obra à exposição *Moda no Brasil: Criadores Contemporâneos e Memórias*, no MAB-FAAP, em São Paulo.

No entanto, reencontrar uma de suas criações após décadas não é exatamente algo extraordinário para Rui nos 60 anos de carreira profissional em Porto Alegre. É até comum algumas roupas com 25 ou 30 anos retornarem ao ateliê para reformas “de mãe para filha” ou para a pessoa que o comprou “sete ou oito” anos depois, como ele sustenta nesta fala:

*Muitas mães dão o vestido para a filha, então a gente adapta as medidas [da roupa]. Isso seguido acontece. E muitas vêm e não dá. Para a mesma pessoa é muito difícil conservar o corpo por 40 anos, né? Às vezes, também não dá para fazer de mãe para filha.*

Outra prática usual informada por Rui é a doação de vestidos para seu acervo por iniciativa das próprias clientes ou de seus herdeiros, como ocorreu com o longo-irmão do Vestido. Isto acontecia especialmente por falta de espaço físico nas moradias contemporâneas, mais compactas, para guardar objetos antigos ou de antepassados, objetos que se tornam um “estorvo”. Conforme o estilista, é

*um problema maravilhoso que a gente tem, mas que a gente não sabe onde vai parar. Eu penso muito que, no dia em que eu morrer e sair no jornal uma notícia, assim: “Rui faleceu”... [Pausa] Eu tenho certeza que milhares de mulheres vão lembrar os momentos felizes de sua vida quando usaram um vestido meu. Não é? Um vestido de noiva, vestido de debutante. “Ah, o Rui morreu, ele fez o meu vestido de debutante, ele fez o meu vestido de noiva”.*

Sua preocupação também diz respeito à falta de espaço físico para armazenar os objetos acumulados por ele em seis décadas, incluindo mais de 50 vestidos retornados pelas clientes e outras dezenas de itens remanescentes de coleções apresentadas.

*Se ninguém se interessar, vai tudo para o lixo. [...] Eu chego a sonhar, a ter pesadelos de que esse trabalho tão bonito, da minha equipe, de tantos anos, possa se perder. Um dia não sei o que vou fazer. Uma fogueira? Atirar para fora, e quem pegar pegou?*

Cumprido reforçar que, apesar da incerteza sobre as condições de preservação e armazenamento do acervo, Rui manifestou, durante toda a pesquisa, a esperança de receber o longo tricolor pertencente à Heloisa. Em meados de 2013, quando o entrevistei pela primeira vez, ele disse:

*Eu gostaria que a Heloisa me desse [o Vestido]... Ela não vai deixar de me dar. Se ela morrer, só tem netas, não tem filhas. Já que eu tenho um [dos vestidos], né? O outro se perdeu. Agora, também tenho que ter um lugar. Eu estou rezando, maneira de dizer, que o Vestido seja aproveitado, que não seja perdido.*

Cerca de um ano depois, diante da mesma pergunta (“Qual será o futuro do Vestido?”), o estilista titubeou. Ao enfatizar o desejo de se perpetuar por meio de seu acervo ou de algum evento em sua memória, no entanto, reconfirmou a esperança de ter a peça.

*Não sei, não me arrisco [...] Eu espero – mas vai ser muito difícil, eu sei – que se pudesse montar algo... Não sou tão bom como muito gente acha a ponto de merecer um museu. Eu tenho uma moda desenvolvida em Porto Alegre entre o fim do século XX e início dos anos 2000. Se eu conseguir montar uma espécie de mostra, espero que a Heloisa me dê esse vestido [...] para que ele sobreviva.*

### 6.3 UMA CONSUMIDORA CURATORIAL

Quando estive com Heloisa pela primeira vez, três semanas depois da primeira entrevista com Rui, em 2013, eu também pretendia lhe fazer a pergunta sobre o futuro da roupa. Considerei que o tema deveria ser elencado com cuidado, afinal, ela poderia ter outros planos para o objeto. Ao chegar à residência dela, percebi uma grande quantidade de objetos do final do século XIX e início do século XX, e boa parte era herança de família. De mais “contemporâneo”, identifiquei algum mobiliário e obras de arte.

Confirmei com Heloisa que muitos de seus artefatos realmente pertenceram a antepassados, embora houvesse os adquiridos por ela e pelo marido em leilões e antiquários. No *hall* do apartamento, por exemplo, há um relicário de jacarandá recuperado da estância da família e, dentro do móvel, imagens sacras arrematadas posteriormente. “Não sou religiosa, não tenho religião, mas gosto das imagens como arte. Quando nasceu uma bisneta, eu lhe dei

um Santo Antônio com manto de ouro”, comentou. Sobre a mesa de centro, há dois candelabros regalados aos avós maternos por Assis Brasil<sup>39</sup> do final do século XIX; e num aparador ao lado do sofá, uma delicada licoreira.

A mesa de jantar passou parte da biografia na casa dos avós maternos, de onde saiu para um antiquário por decisão de familiares. “Não quiseram me dar”, queixou-se Heloisa diversas vezes. Mas não “sossegou” enquanto não comprou o móvel.

*É de dez lugares, e eu coloco 14 pessoas. Abaixa aí! [levanta um pedaço da toalha] Olha os pés desta mesa. Olha que maravilha! Estás vendo essas rodinhas? Ela [a mesa] ficava ainda maior. Colocavam umas 24 ou 25 pessoas. Eu tenho uma fotografia dos meus avós com Assis Brasil e uma porção de gente daquela época, todos em volta desta mesa.*

Enquanto narrava seus objetos aqui tratados como *biográficos* (HOSKINS, 2010, 2013), entendi que alguns permitiam a Heloisa traçar uma árvore genealógica e discorrer sobre familiares, sua rede de relações e seus gostos e hábitos de consumo, e que ela se aproximaria do que McCracken chama de consumidora curatorial em um mundo moderno (2003). Até quando falava sobre os artefatos comprados em antiquários e leilões, Heloisa procurava remetê-los a algum lugar, a algum episódio ou a pessoas do passado, acrescentando informações sobre usos ou locais de fabricação, por exemplo. Suas palavras carregavam uma responsabilidade pela continuidade através desses objetos e um senso de pertencimento a um grupo específico, sendo ela a descendente capaz de conectar passado e presente.

Servindo-me chá inglês na porcelana da avó ou discorrendo sobre posses nas quais a vida se inscreve, Heloisa o faz de forma desenvolta, didática, como dama de fino trato e com domínio do conteúdo. Sente prazer ao falar sobre essas coisas, aprecia o fato de estar encarregada da responsabilidade de transmitir a longevidade da família a gerações seguintes. “Sabes o que é isto?”, perguntava-me. Continuei indagando, e ela, explicando com autoridade para zelar, guardar e repassar memórias de outras épocas através da pátina, de camadas acumuladas de tempo e tradição. E era sobre itens deixados pelos avós maternos que minha interlocutora se delongava.

Perguntei-lhe se havia um objeto preferido. Heloisa olhou ao redor e indicou uma bandeja com cinco garrafas altas, finas e coloridas, parte da sua coleção de cristais Baccarat. A compilação de objetos da grife francesa fundada em 1764 se iniciou a partir de uma das garrafas, presente da avó Manoelita, também colecionadora. Nas palavras de Heloisa,

---

<sup>39</sup> Nascido no município gaúcho de São Gabriel, em 1857, Joaquim Francisco de Assis Brasil foi um importante político do Rio Grande do Sul na virada do século XIX para o XX. Governou o Estado em 1891-1892 e ocupou o cargo de ministro da Agricultura em 1911. Morreu em 1938.

*Eu era mimosa da minha avó. Era a única neta, e era a mais velha. E ela não se importava de fazer diferença. Um dia, decidi repassar umas peças e me chamou para ser a primeira a escolher. E eu falei: “Vó, tem as tuas filhas.” E ela disse: “O que é que tem? São minhas. Pode escolher”. Então eu escolhi a [garrafa] mais bonita. E foi assim que começou a minha coleção.*

Durante anos, Heloisa percorreu, no Brasil e no Exterior, lojas, antiquários e leilões em busca de novas peças Baccarat. Adquiriu várias e, certa vez, encontrou num antiquário uma garrafa idêntica àquela regalada pela ancestral. De tão igual que são, minha interlocutora não arrisca mais afirmar qual é qual. E vieram vasos, cálices, copos, enfeites... Heloisa exhibe com satisfação o colorido conjunto espalhado por outros recantos, armários e nichos do recinto e fala com viveza sobre cada item.

Em muitos aspectos, ela lembra Lois Roget, a norte-americana a partir da qual McCracken ilustrou reflexões relativas ao consumo curatorial, no final dos anos 1980, nos Estados Unidos (McCRACKEN, 2003). Lois tinha 78 anos, descendia de uma aristocracia rural, recebeu boa educação formal, fora “bem-casada”, teve dois filhos e reunia em sua casa um complexo de mobiliário e enfeites que pertenceram a diversos familiares. Tanto no caso de Heloisa quanto no de Lois, há ansiedade em garantir que suas memórias e as de suas famílias sejam preservadas após as suas mortes.

Morte, aliás, foi tema frequente nos nossos encontros, geralmente tratado com leveza, a não ser quando ela se refere ao falecimento de um familiar próximo. Ainda no início da pesquisa, Heloisa narrou um episódio aparentemente desconectado do Vestido e dos objetos, mas que percebi mais tarde, revisitando o diário de campo, que se conectava profundamente com o desejo de perpetuação de memória. O episódio era a formatura de um neto em Medicina pouco tempo depois da morte de seu filho, médico.

A família estava enlutada, então o formando pediu à avó para reunir os amigos no salão de festas de seu prédio numa recepção íntima. Heloisa concordou. Em determinado momento da noite quente, convidados pularam na piscina. Não satisfeitos, chamaram a avó do formando para se unir a eles, e ela achou graça, declinando o convite. “Então fiquei pensando: se eu entrar na piscina, de roupa, aos 81 anos, o meu neto jamais se esquecerá de mim.” E Heloisa, discretamente, tirou os sapatos, caminhou até a escadinha da piscina e entrou na água. “Foi uma festa! A garotada gritava: ‘Olha a vó! Olha a vó!’. A saia do meu vestido veio aqui em cima”, contou.

Em outra ocasião, enquanto me recebia para uma entrevista, Heloisa chamou minha atenção para etiquetas coladas em objetos decorativos, móveis e obras de arte. Auxiliada por profissionais de antiquários e de arte, estava classificando e separando o patrimônio em lotes

para dividir entre os herdeiros. Esta foi a deixa para eu insistir no futuro do Vestido: em qual lote entraria? “Não sei, não pensei nisso. Agora que é obra de arte... Acho que vou colocá-lo no centro da sala. Só não quero que me vistam com ele quando eu morrer. Quero ser cremada, e não seria bom queimarem uma obra de arte”, respondeu Heloisa. Rimos.

Achei prudente seguir omitindo o desejo de Rui em receber a roupa como doação, pois havia mais de um ano de campo pela frente e não precisaria resolver a questão de pronto. Mas suspeitei desde o início que as chances de Heloisa repassar o Vestido para uma neta ou mesmo nora eram maiores do que a volta do item ao criador. O longo havia adquirido pátina, já era capaz de autenticar o *status* da sua proprietária.

Percebe-se a ação do tempo sobre o tecido da veste, apesar de permanecer guardada com esmero pela dona. São danos mínimos. E foi também por isso, pela boa conservação, que ela optou por levar o traje e a fotografia antiga da roupa para o salão durante o aniversário. Podemos pensar que o Vestido entra no fluxo narrativo de Heloisa na qualidade de memória do corpo, de quando ela usava a numeração 42 no esplendor dos 40 anos de idade. Mas era muito mais do que isso – Heloisa não é recém-chegada à presente posição social.

#### 6.4 “É IMPORTANTE PORQUE É UMA OBRA DE ARTE”

No primeiro semestre de 2014, procurei Rui para nova entrevista. Queria saber como estava sua relação com o Vestido. Semanas antes, algumas pessoas a quem mencionei a pesquisa me perguntaram se eu já tinha provado a roupa no meu próprio corpo. Dei-me conta de que nem mesmo havia tocado no tecido. Meus encontros com o personagem que conduz a pesquisa eram até então visuais, a maioria por meio de fotografia e pelo catálogo da exposição paulista. Até aquele momento, estivemos frente a frente apenas uma vez, na festa de Santa Catarina de Alexandria, em 2012, quando o traje foi exposto na vitrine da boutique Rui. As demais reflexões se embasaram em imagens e narrativas. E mais: não havia presenciado um contato direto entre o estilista e a obra, nem naquele coquetel na boutique.

Eu considerava incluir na dissertação um vídeo sobre o estilista<sup>40</sup>, então solicitei à Rejane um encontro com Rui para captar imagens dele falando sobre o Vestido. E pedi que a

---

<sup>40</sup> Decidi adiar o projeto, pois faltou tempo, equipamento e conhecimento para colocá-lo em prática no processo da pesquisa de mestrado.

roupa estivesse presente. Não seria difícil, pois sabia que o artefato permanecia emprestado ao acervo. Então marcamos a filmagem para 29 de abril de 2014.

Com uma câmera do Núcleo de Antropologia Visual (Navisual) da UFRGS, grupo de pesquisa do qual participo desde 2013, solicitei ajuda à Dr<sup>a</sup>. Fabiela Bigossi, que fazia pós-doutorado no núcleo. Havia a possibilidade de um cineasta francês nos acompanhar, e comuniquei à Rejane, a assessora do estilista, que poderia levar essas duas pessoas. O rapaz, no entanto, teve um contratempo, então fomos somente Fabiela e eu.

Chegamos à boutique praticamente no mesmo instante que Rui e Dóris estacionavam o carro. Enquanto nos cumprimentávamos do lado de fora do prédio, o estilista perguntou pelo “francês”, e eu expliquei que o rapaz não pudera nos acompanhar. Percebendo a decepção de Rui, emendei que Fabiela é antropóloga “estudada” na França. Imediatamente, ela se dirigiu a ele no idioma francês, o que bastou para nosso interlocutor sorrir e retomar o entusiasmo.

Fomos conduzidas por Rui ao segundo andar do prédio, com nosso anfitrião conversando com Fabiela à frente. Eu os seguia, agradecida pela presença dela, uma vez que Rui comentou ter se preparado de véspera para falar o idioma aprendido em Paris. O estilista pediu que aguardássemos por ele na sala de provas do ateliê e se retirou por instantes. Enquanto testávamos o equipamento e discutíamos a iluminação, Daiane, a secretária, entrou no cômodo e acomodou o Vestido num busto de costura posicionado perto da janela, onde o entrevistado se sentaria para filmagem e fotografias.

Rui não tinha retornado à sala quando Fabiela e eu, novamente sozinhas, nos aproximamos do artefato. Perto do Vestido, nós nos entreolhamos animadas. Toquei o busto e me surpreendi com o meu próprio cuidado para não encostar mais do que as pontas dos dedos sobre o crepe, sentindo uma leve aspereza. Fabiela fazia o mesmo – dedilhava a roupa suavemente, como se houvesse interdição, como se pudéssemos danificá-la, como se estivéssemos fazendo algo proibido.

Apenas com os olhos, percorri costuras e procurei imperfeições e resquício do alargamento feito no Vestido para ser usado por Heloisa quando esta completou 80 anos. Como não acessei o avesso, só constatei pequeno fio puxado no peito, na porção vermelha. No mais, parecia em ótimas condições para uma roupa com mais de 40 anos. Rui retornou à sala e se acomodou numa das poltronas. “Está bom aqui?” Enquanto eu fechava uma das venezianas por causa do sol, o estilista me perguntou: “Por que este vestido é importante?”

O meu interlocutor nem foi a primeira pessoa a me questionar sobre a relevância “deste vestido” ao longo da pesquisa, mas foi a primeira a me fazer vacilar na resposta. De

improviso, optei pelo primeiro motivo que me levou ao artefato e ao criador, quando eu ainda desconhecia a participação do Vestido na exposição do MAB-FAAP em 2012.

Falei que era importante porque datava de 1971 e fora recuperado depois de tanto tempo pela proprietária. E que continuava atual... Mas Rui me interrompeu: “Não acho que o mérito dele é o de passar tantos anos. O mérito dele é ser considerado, agora, uma obra de arte.” Eu podia ter previsto. Afinal, o estilista já tinha justificado a singularidade da sua criação pelo fato de ser uma “obra de arte”, nessas palavras, na sua palestra proferida durante o encerramento do colóquio da PUC-RS, em novembro de 2013. Ademais, o novo estatuto do Vestido ressoaria no criador a ponto de “confirmar” a sua condição de artista.

Com a câmera de vídeo ligada nas mãos de Fabiela e comigo sentada ao seu lado, Rui se reposicionou na poltrona. Ajeitou os ombros, esboçou um leve sorriso e começou a discorrer sobre o Vestido. Com gestos suaves e voz tranquila e algumas ironias, evidenciava suas próprias qualidades criativas, sua sensibilidade artística, enquanto narrava o artefato:

*É um vestido relativamente simples. O problema dele está na montagem, na arquitetura, na geometria. Se isso tudo está certo, então é só montar as peças [Rui se levanta e caminha até o objeto]. No corpo, esta linha encaixa direitinho aqui [...], mas, se fica mais pra cima, perde a graça. Todas as linhas têm a mesma inclinação, nenhuma é mais para cima nem mais para baixo, elas têm toda uma simetria. E isso eu digo que não é tanto técnica de costura ou de corte, é muito mais sensibilidade. Eu acho que sensibilidade é tudo quando se faz arte, quando se interpreta uma música, quando se cria uma música, quando se faz uma escultura. Tudo o que trabalha com arte tem que ter sensibilidade. Quando você tem sensibilidade, você pode fazer muita coisa. E sensibilidade é uma coisa que a gente desenvolve.*

Conversando com consumidoras de alta-costura, percebi que quem adquire algo como o Vestido pouco se importa com “a costureira”. A etiqueta, a assinatura do criador avaliza a crença na autenticidade. A cliente sabe que o estilista não faz tudo sozinho e depende de sua equipe. Mas os funcionários não são levados para o primeiro plano – nem são citados nominalmente. Perguntei várias vezes a Rui quantas pessoas trabalharam na confecção do Vestido, e ele redirecionava a conversa para o grau de dificuldade da confecção da roupa, dizendo que era “simples”. Para todos os efeitos, ele é um artista assessorado pela esposa, e esta lhe complementa cuidando da burocracia.





*Figura 44: Rui e o Vestido. Fotografia: Aline Lopes Rochedo, 2014.*



*Figura 45: Rui e o Vestido. Fotografia: Aline Lopes Rochedo, 2014.*

Como a coleta de dados de campo se encaminhava para o final, julguei que fosse “o momento” de indagar Rui sobre sua avaliação acerca da biografia do Vestido: teria ele, o objeto, uma biografia bem-sucedida? Rui respondeu:

*Otimamente bem-sucedida pelo simples motivo que você está pegando ele como assunto, porque a FAAP fez dele um grande vestido, fotografou para todas as revistas. Estava muito bem apresentado [...] É um vestido de época e é uma realidade ainda. Não era vestido de festa. Pode de ser de festa ou nem tanto. Porque vestido de festa é fácil de fazer bonito, de fazer uma coisa cintilante, de presença. Mas fazer um vestido reto...*

Sabia que a pesquisa estava interferindo no campo, e a resposta do estilista acentuava a potência do trabalho como nova instância de legitimação para meus interlocutores. Ainda mais vinda de Rui, sujeito que já tinha inspirado outras investigações acadêmicas.

## 6.5 “É IMPORTANTE PORQUE EU O GUARDEI”

Em 22 de maio de 2014, quase um mês depois que Rui me recebeu no ateliê para a entrevista filmada, encontrei-me novamente com Heloisa em seu apartamento. Uma senhora uniformizada abriu a porta. Deduzi ser Terezinha, a empregada “de mais de 30 anos” que muitas vezes atendeu minhas ligações, mas que eu ainda não conhecia pessoalmente. “Dona Heloisa já vem”, disse, sorridente, conduzindo-me à sala de visitas. “Gosta de bolinho de chuva?” Respondi que sim, e ela se retirou.

Minutos depois, Heloisa chegou à sala maquiada, perfumada, alinhada com uma blusa vinho e adornada por um colar de pedras. Contou-me que tinha sofrido um acidente na piscina semanas antes e, portanto, sentia dores nas costas, mas a fisioterapia estava ajudando. Enquanto descrevia o incidente, Terezinha montava uma mesa auxiliar com louça para chá. Eu me levantei, escolhi o saquinho na caixa de madeira – *lemon and ginger* – e continuei ouvindo os relatos da anfitriã. Quando retornei ao sofá, Heloisa pediu a Terezinha para aproximar de nós o prato com bolinhos e me repassou um guardanapo de tecido.

Desta vez, ao invés de começar por suas narrativas sobre o Vestido, iniciei o diálogo lhe contando sobre uma série de eventos acadêmicos aos quais eu levaria suas histórias. Heloisa quis saber se eram nacionais ou internacionais, em quais cidades. Ouviu meus relatos atentamente. Eu queria informá-la sobre o andamento da pesquisa e sobre a importância dos eventos do gênero para a formação do pesquisador, mas nada disso parecia ser novidade, uma vez que seus dois maridos, filhos e netos viviam ou viveram a vida acadêmica e o universo de

pesquisa, e a própria Heloisa compareceu a congressos mundo afora com seus companheiros. Assim que tomou a palavra, ela falou sobre viagens, colocando-se como protagonista. E acrescentou, orgulhosa, as novidades sobre netos e netas que estão no Exterior.

Quando voltou a citar os antepassados, sugeri que organizássemos sua árvore genealógica e peguei um bloco e uma caneta na bolsa. Mas reparei na desconfiança do seu olhar, então, “naturalmente”, guardei o bloco. Heloisa enumerou os irmãos, passou aos pais, e destes, aos avós maternos, trazendo novamente a avó Manoelita e o avô Urbano Garcia, dois dos ancestrais mais presentes nas narrativas. A dona da casa me convidou para ir até os retratos posicionados entre objetos diversos – dentre os quais duas xícaras bigodeiras do início do século XX – e lá ela discorreu sobre o casal.

Aos poucos, retornamos para o Vestido, e Heloisa comentou: “Ele é importante porque eu o guardei por mais de 40 anos”. Fez uma pausa e me perguntou: “Aliás... por que ele [o Vestido] ainda está lá no Rui?” Eu a recordei de que a roupa, ao voltar de São Paulo, ficou no acervo pelo compromisso firmado com o MAB-FAAP de enviá-la a outra exposição, num museu de Lisboa. No entanto, como disse a curadora em dezembro de 2013, a mostra foi cancelada por “questões logísticas”. Após nova pausa, ela comentou sua intenção de pedir a roupa “de volta”.

Eu tinha conhecimento sobre o desejo de Rui de receber a peça como doação desde o início. No processo, não tinha certeza se Heloisa estava ciente, então não comentava nada. Quando a questionava, ela desconversava. A questão da guarda do artefato teria de ser resolvida entre o criador que o vendeu e a cliente que o comprou, e isto me parecia cada vez mais complicado, na medida em que apareciam nas nossas conversas indícios de diferentes visões sobre as razões para o Vestido ter se tornado “famoso”.

## 6.6 MAIS UMA FESTA PARA O VESTIDO

Em junho de 2014, telefonei a Heloisa para cumprimentá-la por seus 83 anos. Uma nora atendeu e disse que a aniversariante não poderia falar comigo naquele momento, pois estava recepcionando convidados. Ouvia ao fundo vozes de crianças, risadas, conversas. Deixei as saudações e o recado de que tornaria a telefonar. Na semana seguinte, por telefone, questionei minha interlocutora sobre sua festa.

*Menina, foi ótima! Foi só para os de casa... Vieram netos, filhos, noras... E tomei champanhe [risos]. E eu usei novamente o Vestido a pedido dos netos. Eles disseram: “Vó, põe o vestido famoso” [risos]. Ah, eu coloquei!*

Perguntei se a peça estava em seu roupeiro. “Não, já voltou lá pro Rui. Ele mandou buscar. Parece que tem uma apresentação, nem sei direito.” Ela também contou que cruzara por aqueles dias em seu armário com um vestido comprado em 1900, na França, por sua avó. Heloisa vestiu o traje algumas vezes em festas à fantasia. Mais recentemente, uma nora queria usá-lo, então Heloisa providenciou o restauro do bordado.

*Minha avó usava espartilho, mas eu tinha uma cintura bem fina, e o vestido me servia. É muito difícil ter aquela cinturinha. [...] É muito bonito [o vestido], todo bordado, com franjas de canutilhos pretos – sabes o que é canutilho? –, uma beleza. [...] Ela comprou na França antes de casar. Casou em 1902, então deve ter sido por 1900, ou 1901. [...] Um dia, vi o vestido jogado num armário e disse: “Vó, me dá esse vestido?”. E ela me deu. Tens que ver. Vou pedir de volta para a minha nora, daí eu te chamo para ver.*

Perguntei se poderíamos nos encontrar dali a uns dias, porque pensava em lhe fazer uma visita e conversar novamente sobre o Vestido. Mas uma amiga próxima havia falecido, e ela me pediu para adiar o encontro. E os meses seguintes foram marcados por uma sucessão de viagens, congressos e colóquios aos quais eu levava a biografia do Vestido. Na volta, entrava em contato com Rejane e lhe repassava impressões e curiosidades, esperando que tudo fosse transmitido a Rui e a Dóris. Também telefonava a Heloisa, que se envaidecia: “Eu não imaginei que esse vestido faria tanto barulho”.

## 6.7 DIA DE SANTA CATARINA, 2014

Com os prazos para a pesquisa chegando ao fim, eu buscava uma forma de reencontrar meus interlocutores para a conversa derradeira. Ao mesmo tempo, queria compartilhar com Rui, Heloisa, Dóris, Rejane e outros sujeitos alguns dados e algumas reflexões. Afinal, eram sujeitos identificados desde o início, com nomes, sobrenomes, imagens, vidas. Pretendia repassar a história do Vestido com eles e me assegurar de que se sentiam representados na narrativa que eu organizava havia mais de dois anos com base em seus relatos, documentos, fotografias, memórias e nas minhas observações, vivências e experiências no campo.

Numa conversa com Rejane, sugeri um encontro com Rui, o Vestido e Heloisa como forma de restituição. A assessora gostou. Insisti para ser no fim do ano. Então Rejane

sublinhou que seu cliente faria 85 anos em 23 de novembro e realizaria o evento anual em homenagem a Santa Catarina no dia 25, na boutique. Por que não aproveitar a data?

Vi o Vestido em cores pela primeira vez na vitrine da loja de Rui quando chegava para o coquetel em homenagem a Santa Catarina, em 2012, dia do aniversário de 83 anos do estilista. Daquela vez, Heloisa também prestigiou a festa. Seria “simbólico” me despedir do campo empírico sob as bênçãos da padroeira da moda e na presença da minha trança de interlocutores. Rejane consultou Dóris, e esta assentiu.

Às vésperas do evento, saindo de casa, encontrei uma amiga chegando ao prédio onde moro: “Viste o jornal?”. E me entregou um envelope contendo uma página de uma coluna social. No centro, li a nota:

O dia 25 de novembro é uma data sagrada na Maison Rui Spohr. Tradicionalmente, a equipe comemora o dia da padroeira da moda, dos costureiros e dos estilistas. Neste ano, o encontro será direcionado para os novos talentos do setor. A pesquisadora Aline Rochedo fala sobre o vestido de Rui que virou obra de arte e tema de sua dissertação em Antropologia. Aline e Rui vão falar sobre a peça, criada em 1971 e arrematada por Heloisa Brenner logo após o desfile de apresentação. (BINS ELY, 2014, p. 3).

Lembrei-me da reflexão de Bourdieu (1983; 2008a) sobre os processos de consagração. A pesquisa, sim, era mais uma instância de legitimação nesse circuito, mas o campo também consagrava a dissertação e dela se apropriava, promovendo-a num espaço interdito a tantos sujeitos. Acompanhada por Rui, o Vestido e Heloisa, a pesquisa e eu entrávamos na coluna social. Fomos incorporados pelo campo na medida em que a ele acrescentávamos algo de simbólico. Fiquei apreensiva, mas não tanto como ficara no ano anterior, quando Heloisa preparou a “surpresa” sobre “a tese” na coluna da cunhada.

No dia seguinte, minha orientadora, Dr<sup>a</sup>. Maria Eunice Maciel, e eu tocamos a campanha da boutique de Rui. Cruzamos a porta e vimos o Vestido sobre um manequim. Na parede, próximo ao artefato, repousava o retrato de Heloisa, o mesmo que eu vira no acervo em setembro de 2012. Rejane nos recebeu, Dóris se aproximou e, em seguida, fomos até Rui cumprimentá-lo pelo aniversário, celebrado dois dias antes.

Como nos anos anteriores, Heloisa estava do outro lado da escada, junto a um aparador para apoiar a *flûte* de espumante. Chamei Maria Eunice e as apresentei. Enquanto elas conversavam, atentei para a circulação de colunistas sociais, colunáveis, amigos e clientes entre bandejas com taças e canapês.

Quem passava pela porta se deixava atrair pelo Vestido ou era a ele conduzido por algum dos encarregados de fazer as honras da casa, e parava para admirá-lo e fotografá-lo com celulares e câmeras. Ninguém ousava tocá-lo, ali exposto como “obra de arte”. A maioria

dos presentes já sabia algo sobre o trabalho que eu vinha realizando, pois tinha lido no jornal na véspera. Uns poucos conheciam um breve resumo contado na hora por Rejane ou Dóris, que prometiam mais detalhes para o momento da “palestra”.

Um dos colunistas pediu que Heloisa se posicionasse junto ao Vestido para um registro, e a dona da roupa falou: “Faz foto dela. Ela é que é importante”. “Ela” era eu. Sem me olhar, o colunista insistiu para Heloisa se deixar fotografar, e ela repetiu que o destaque deveria ser dado a mim. Ele me fitou: “Menina, vem cá, me ajuda. Para ali [perto da manequim]”. Sem dizer nada, deixei que o colunista me dirigisse, pois queria ver, inclusive, se as “ordens” de Heloisa seriam cumpridas. “Depois dá o teu nomezinho para ele”, falou, indicando o fotógrafo. O colega da concorrência pediu para Heloisa e eu posarmos com o Vestido, e a ideia agradou à dona do objeto. O passo seguinte foi me acomodarem na escada, num degrau um pouco acima de Rui. Mais fotos, mais colunas sociais, agora com o estilista.

O anfitrião fez as apresentações e agradecimentos, enfatizando sua satisfação com mais uma homenagem a Santa Catarina e com a pesquisa acadêmica sobre uma de suas criações, objeto que esteve numa exposição de moda em São Paulo, em 2012, sintetizando sua carreira profissional iniciada nos anos 1950. Exultou o *status* de “obra de arte” acrescido ao longo geométrico por ele criado há mais de 40 anos. E passou a palavra para mim destacando a apresentação sobre o Vestido que eu fizera dias antes num congresso em Milão, Itália.

Minha fala durou em torno de 15 minutos. Resumi a história da roupa e meu percurso para acessar os personagens. Como se tratava de um público diverso, e o intuito também era marcar o fim da pesquisa, preparei uma narrativa interativa pautada pela gratidão. Repassei a palavra a Rui na hora de descrever a elaboração do laudo técnico para embarcar o Vestido para a exposição em São Paulo, um momento que ele, por ter vivido e participado do episódio, cantava com graça e riqueza. Heloisa avisou de antemão que não falaria, mas, à vontade com o tom de conversa, ingressou na narrativa discorrendo sobre seu encantamento pelas cores da longo verde, vermelho e preto na primeira vez que o viu.

Um problema me acompanhava desde que percebi a possibilidade de haver alguma tensão envolvendo duas maneiras de compreender o objeto e o direito à sua posse. Dizia respeito à minha decisão de não informar os interlocutores as intenções de cada um em relação ao Vestido, sobretudo para não criar intriga, não promover fofoca e interferir minimamente no desfecho.

Naquela noite, diante de todos, eu estava incomodada. Sabia que o estilista esperava que sua criação fosse doada ao acervo e que Heloisa poderia ter outros planos, ainda que ela não os expusesse claramente a mim, e o indício era justamente o silêncio. O futuro do artefato

estava em aberto, e eu deveria observá-lo “em situação”, atentando para o que ele fazia em termos sociais, e ele ali, presente naquele salão, ainda estava agindo sobre as pessoas.

Encerrei afirmando desconhecer o futuro do Vestido. Foi então que Rui pediu o item à Heloisa, e ela respondeu que não sabia se o repassaria, pois precisavam “conversar”. Dóris insistiu, e ela desconversou novamente. Na terceira insistência, sorrindo, a dona da roupa se limitou a proferir uma frase similar àquela dita a mim em nosso primeiro encontro: “Só sei que falei para meus filhos que não me vistam com o Vestido quando eu morrer, porque quero ser cremada e não gostaria que queimassem uma obra de arte”. Todos acharam graça, vieram os aplausos, Rui repassou a palavra a convidados e funcionários, que glorificaram o estilista e sua generosidade para acolher estudantes e pesquisadores e compartilhar seu conhecimento.

Heloisa se despediu e combinamos novo encontro para março de 2015, quando ela voltasse do veraneio. Rui e Dóris foram amáveis, como sempre, o que me tranquilizou. Ainda conversei com familiares do casal Spohr e com Rejane, uma das personagens mais importantes no processo de negociação. No salão, imperavam a elegância e a cordialidade.

O evento se encaminhava para o final, e Maria Eunice, minha orientadora, solicitou um táxi. Enquanto aguardávamos pelo veículo na calçada, comentei que estava ainda feliz pela forma como o campo se terminou, com o estilista e a dona do Vestido cientes dos desejos de cada um, mesmo com o futuro do objeto indefinido. Já entrando no veículo, minha orientadora me alertou: “O campo não termina. O pesquisador é que se retira”.

### 6.7.1 Ciranda de consagrações



Figura 46: Em Instagram.<sup>41</sup>

<sup>41</sup> “O maior nome da moda no sul do país. Rui Spohr, ao lado da mestrand Aline Rochedo e do emblemático vestido de 1971 usado por Heloisa Brenner em seus 40 e, depois, na festa de seus 80 anos. É pura inspiração!”. Disponível em <[instagram.com/p/vIreWVwmJw/?modal=true](https://www.instagram.com/p/vIreWVwmJw/?modal=true)>. Acesso em 26 nov. 2014.



Figura 47: No jornal.<sup>42</sup>



Figura 48: No jornal.<sup>43</sup>

<sup>42</sup> “Doris e Rui Spohr receberam grupo de convidados na Maison Rui para brindar o dia de Santa Catarina, padroeira da moda com coquetel by Caco Zanchi. Na ocasião, a pesquisadora Aline Rochedo e Rui falaram sobre o vestido que virou obra de arte e tema de sua dissertação de mestrado em Antropologia. A peça, de 1971, foi arrematada por Heloisa Brenner após o desfile. Heloisa usou o vestido em seu aniversário de 40 anos e, em 2011, ao comemorar seus 80 anos, ela escolheu o mesmo *look*, totalmente atual. Em 2012, o vestido foi escolhido para representar a moda dos anos 1970 na exposição *Moda Brasileira* promovida pela FAAP em São Paulo.” (BINS ELY, 2014, p. 11).

<sup>43</sup> “Doris e Rui Spohr receberam nos espaços da Maison para celebrar o dia de Santa Catarina” e “Aline Rochedo participou do coquetel e fez *speech* a respeito do traje-ícone criado na década de 1970. O *chef* Caco Zanchi, que esteve em temporada nos pampas, assinou o cardápio de atraentes petiscos”. (GASPAROTTO, 2014, p. 3).



## 6.8 “DONA HELOISA MANDA”, OU SAINDO DO RETRATO

Três meses depois do coquetel na boutique Rui, no período de finalização da escrita da dissertação, acessei novamente os principais interlocutores. Eu precisava das assinaturas de Rui e Heloisa numa autorização de cessão de imagem para possível publicação de fotos num artigo por mim escrito ainda em 2013. Enviei por e-mail para Rejane uma cópia do texto que redigi e o formulário mandado pela editora. Ágil, a assessora logo respondeu que eu receberia o documento preenchido e assinado em breve pela internet, o que de fato aconteceu. No mesmo dia, telefonei para Heloisa e ela pediu que eu fosse à sua casa na semana seguinte, dia 9 de março. Prometi ser breve.

Heloisa me recebeu em seu “gabinete”, na “área íntima” da residência, onde o ar-condicionado estava ligado. “Esses pacotes são presentes para meus bisnetos”, disse, arredando sacolas com caixas embrulhadas para eu passar. Sentamo-nos no mesmo sofá, e minha anfitriã falou sobre os quase dois meses passados na casa de uma amiga, no litoral gaúcho. “Não podia ir à praia, mas estava num *spa* de luxo. Todos os dias, lia livros enormes e tomava meu gin tônica, uma beleza”, disse ela, que precisou de repouso após um acidente nos primeiros dias do veraneio, incidente que resultou em um ferimento numa das pernas.

Minha interlocutora discorreu ainda sobre filhos, netos, amizades, viagens e saudade. No meio dos assuntos, encaixou um comentário sobre o Vargas, o segurança do salão de beleza localizado em frente a seu prédio, que “saiu” do emprego havia dois dias: “Quando ele soube que eu tinha me acidentado, me telefonou perguntando se eu queria que ele me buscasse na praia. É muito meu amigo”. Comentei que, de fato, não o vira na calçada quando cheguei ao prédio e senti a sua falta, pois queria muito lhe agradecer pelos táxis chamados para mim durante a pesquisa, sempre a pedido de Heloisa.

Como de costume, indaguei sobre o Vestido. “Está aí”. Voltou? Heloisa relembrou o pedido feito por Rui em novembro para que doasse a peça a seu acervo, solicitação que ficou sem resposta definitiva durante a nossa exposição no coquetel do Dia de Santa Catarina. Eu desconhecia, porém, que ela solicitara o item posteriormente. Para Heloisa, a doação “não fazia sentido”, uma vez que ela comprou a roupa. Questionei se não temia que o longo “famoso” se perdesse, e ela reconheceu que, talvez, o futuro do Vestido estivesse “mais seguro” no acervo. Mas que ficaria com ele, e esta era a sua decisão (pelo menos) naquele momento. “Está aí, às ordens. Se precisares dele para uma festa, me telefona”. E tornou a sustentar que a importância do objeto se justificava pela longevidade e pelo fato de ela, a dona, ter zelado por ele durante tantos anos.

Ainda surpresa e constrangida, pedi a Heloisa que me deixasse “de fora da confusão”, pois “eu não tenho nada a ver com isso”. Na verdade, estava era enredada na trama. Alguma responsabilidade pelo desfecho da história me cabia e cabia à pesquisa que eu vinha desenvolvendo havia mais de dois anos. A própria pergunta sobre o futuro do Vestido que eu repetia em nossos encontros portava subjetividade e intencionalidade, e os processos sociais e simbólicos do objeto e dos sujeitos envolvidos estavam atravessados por feixes da minha experiência no campo e da investigação.

Sobre me oferecer o Vestido para “uma festa”, pareceu-me uma estratégia para marcar propriedade, para mostrar quem ainda está no comando do destino do objeto, para se colocar como protagonista na trajetória da peça e retomar o controle sobre sua circulação. Ao retirar a “aura” de “obra de arte” daquele bem disputado e desejado – a roupa voltaria a ser portátil, portanto vestuário, ainda que singular, mas não mais da alta cultura –, Heloisa tentava destituir Rui de algum direito que ele pudesse reivindicar. Também era disputa por memória.

Heloisa reconheceu ter percebido o interesse de Rui pelo Vestido “há mais tempo”, antes de ele lhe pedir formalmente a doação. Inclusive, disse ela, considerou o assunto depois que iniciiei a pesquisa. No entanto, teria mudado de ideia. Sem expor os argumentos a mim confidenciados, reflito a partir do problema que me pareceu central na sua fala – a passagem do Vestido do estilista para a cliente foi orientada pela lógica das transações capitalistas, ou seja, Heloisa pagou pelo longo tricolor criado por Rui em 1971, e este cumpriu o compromisso que lhe cabia nesse sistema, entregando-lhe a peça.

Mauss (2003) argumentou que, nas sociedades capitalistas, o objeto trocado numa transação mercantil é alienado da pessoa de quem foi parte no passado, diferentemente do que ocorreria numa sociedade de dádiva, pautada pela reciprocidade sustentada pelas obrigações de dar, receber e retribuir. De posse do objeto comprado, seu novo dono adiciona suas propriedades ao bem e tem liberdade para consumi-lo, destruí-lo ou criar valor sem comunicar àqueles que o produziram.

Mas, observa Carrier (1991), alguns itens contêm propriedades singulares, como obras de arte, artigos de *design* e artesanato. Considerando estes objetos, seus criadores podem desenvolver uma ligação especial – mesmo os colocando à venda, eles os acompanham por meio de assinaturas ou, no caso da alta-costura, da etiqueta ou logomarca que identifica a *maison*. Se fosse reconhecido como “arte” pelo menos entre os sujeitos a ele ligados, o Vestido talvez pudesse estar mais conectado ao criador, este reconhecido como artista. A dona do objeto, porém, parece ter resolvido o impasse da propriedade e da posse negando a

existência de uma relação de “nós” com o estilista, sublinhando que ela, cliente, pagou pelo artefato, e este lhe pertence; o criador, embora conste da etiqueta, não “manda” no longo.

Perguntei à minha anfitriã se eu poderia rever o Vestido, e ela o solicitou a Terezinha, a empregada, que o trouxesse. Ele chegou ao gabinete num cabide envolto numa longa capa preta com a logomarca Rui. Era a primeira vez que eu manipulava o objeto com minúcia. Senti-me à vontade para abri o zíper das costas e conferir o forro preto e vi que os pontos de alargamento ganharam emendas de uma tonalidade escura, porém levemente azulada. Repassei os olhos pela parte externa.

Nosso encontro já tinha se estendido demais e indiquei que precisava me retirar. Heloisa me perguntou onde estava o documento para ela assinar, razão da minha visita. Pedi que, antes de me dar a autorização, pelo menos ela olhasse o texto e as fotografias que eu pretendia enviar para publicação e lhe entreguei as folhas impressas. Já na segunda página, ela viu que uma imagem do artigo era a reprodução do retrato preto e branco no qual “ingressei” em 2012, no acervo do Rui. Heloisa saiu do gabinete e voltou com a sua cópia, entregando-a a mim. Segurei o retrato pela moldura com ambas as mãos, fitando o sorriso de Heloisa aos 40 anos. Senti-me finalmente emergindo do retrato no qual mergulhara havia mais de dois anos. Aliás, narrativa que se iniciara nos domínios de Rui e se encerrava nos domínios de Heloisa.

Despedimo-nos na porta do elevador, minha anfitriã e eu. No trajeto do sexto andar ao térreo, poderia ter pensado em Mauss, Bourdieu, Carrier, McCracken e outros companheiros de pesquisa, mas acabei pensando em Rui e na decepção que ele poderia estar sentindo. Como pesquisadora, não me cabia lamentar nem julgar, no entanto eu senti por ele, e sentia de forma genuína. Eu sabia, e sempre soube, que a sua expectativa de receber aquele vestido era grande, e meu trabalho tinha implicações. Da mesma forma como compreendia plenamente as razões de Heloisa para a sua decisão, o estilista tinha a minha solidariedade. Cheguei à calçada e olhei para o salão de beleza do outro lado da rua, para o local onde costumava avistar Vargas. Mesmo na ausência dele, rememorei o seu comentário de quando nos conhecemos, em meados de 2013: “Dona Heloisa manda!”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta etnografia situada no âmbito da Antropologia dos Objetos, mas em diálogo com outras áreas da disciplina, tracei a biografia cultural de um vestido de alta moda, relacionando-a com as trajetórias de Rui Spohr, o criador, e de Heloisa Brenner, a proprietária. Seguindo o objeto em sua condição circulante e recuperando deslocamentos iniciados na década de 1970 através de narrativas inicialmente provocadas pelo artefato, mapeei instâncias de consagração que alteraram as identidades dos personagens.

Provocada pelo desafio proposto por Kopytoff (2008), comecei explorando dinâmicas e relações sociais por um caminho alternativo: seguindo um objeto material, neste caso, um vestido. Esperava acessar motivações e ações humanas de dois sujeitos ao redor de um mesmo artefato fabricado num ateliê localizado na cidade de Porto Alegre, no sul do Brasil. Trata-se de uma peça do vestuário feminino produzida para o consumo de camadas altas e que pode ser aparentemente banal, frívola e trivial, mas que, como demonstrei nesta etnografia, revelou-se uma fonte riquíssima de sequências de ações e intencionalidades na medida em que a pesquisa avançava sobre transformações simbólicas vividas numa ciranda de instâncias legitimadoras (BOURDIEU, 2008a). Transformações estas iniciadas pelo menos 40 anos antes da minha chegada ao campo e que jamais estiveram desconectadas do elemento humano e de contextos específicos.

Situei o ponto de partida da investigação num retrato P&B de Heloisa, de 1971, que avistei “por acaso” no acervo de Rui, em 2012, quando fazia outra pesquisa. Senti-me atraída pelo componente humano da imagem e por interesse em elites e em estratégias de distinção, minhas inquietações àquela época, e questionei a responsável pelo espaço sobre quem seria “aquela mulher”. Num breve relato, ela resumiu as primeiras quatro décadas da vida do traje usado na foto pela senhora retratada – o vestido da etiqueta Rui fora comprado quando a cliente tinha 40 anos e voltou a adornar a proprietária quando esta celebrou 80 anos. O retrato, desta forma, era presente de Heloisa ao criador da roupa usada no octogésimo aniversário.

Meses depois, quando chegava à boutique do estilista para um coquetel, deparei-me com o traje em cores na vitrine e, a partir de então, o artefato se enredou em narrativas e interesses de pesquisa. Pude observar ações e reações ao redor do Vestido e passei a encará-lo como motivador de condutas, como destino e origem de agência. Segundo Gell (2013), objetos não agem por si, não portam forças sobrenaturais. Sua produção, seus usos e a atribuição de significados são recebidos dos sujeitos e precisam ser pensados sempre em caráter relacional.

Desta maneira, no percurso etnográfico, também considerei o vestido geométrico e tricolor vendido por Rui a Heloisa como um objeto nos termos de Merleau-Ponty (2004), ou seja, como algo que indica gostos e provoca ações e sentimentos. Verifiquei, ainda, a existência de uma relação dialética entre objeto e sujeitos e uma série de transformações observadas nas diferentes instâncias de consagração pelas quais o Vestido passava, alterando as identidades e as construções narrativas do estilista e da cliente. As pessoas não apenas fazem os objetos como também são feitas por eles, alerta-nos Miller (2013). Não foi por acaso, por exemplo, que a exibição temporária do Vestido num museu de arte criou condições para o estilista gaúcho se perceber e ser percebido por muitas pessoas como “artista”.

Penso que o artefato que conduz este trabalho agenciou e continuará agenciando novas percepções e relações por resultar de intencionalidades e circular entre sujeitos que lhe atribuem significados. Extensão do criador e da proprietária, a peça os estimula a buscar um caminho para compor e organizar suas narrativas biográficas e torná-las legítimas aos olhares alheios, seja no espaço público, seja no privado. Ademais, o Vestido motiva condutas, altera posturas e atrai atenção, recebendo tratamento privilegiado no conjunto do vestuário da proprietária e, mais recentemente, nos relatos do criador sobre si.

Nos dois meses em que esteve exposta no MAB-FAAP, em São Paulo, a roupa tricolor emanava Rui. Heloisa, por sua vez, foi tornada invisível neste ambiente, demandando conhecimento de outras dimensões da biografia do artefato por vias alternativas para ser alinhavada à narrativa. A peça também chamava a atenção por sua materialidade, inclusive para aquele que a assina. Ele relatou com encantamento a experiência de se deparar com sua criação no coquetel de abertura do evento, quando o Vestido foi exposto ao lado de trabalhos de outros profissionais da era dos “grandes costureiros”.

Entendido como arte por Rui, o Vestido se distanciou, em termos simbólicos e morais, do dispositivo de mercadoria, da associação à troca comercial e do valor de uso na condição de roupa – o que torna a peça mais vulnerável e sujeita a danos –, pois sua inclusão na mostra potencializou a singularização e ampliou os significados para além da especulação de valores econômicos e de uso enquanto item da indumentária. Não significa, porém, que o objeto seja compreendido apenas neste registro de arte, nem que a classificação seja permanente, adequada ou amplamente reconhecida.

Heloisa, que por tantos anos zelou pelo objeto, considerou a possibilidade de o artefato ser associado à arte, mas não se prendeu neste aspecto. Aos poucos, quanto mais se percebia desbotando na biografia do Vestido, ela insistia na antiguidade da peça, reforçando seu papel de guardiã. “Afinal”, disse, “o Vestido é importante porque é ‘antigo’, porque eu cuidei dele

por tantos anos.” No roupeiro da senhora Brenner, o Vestido continua emanando Rui, mas a proprietária, aquela que pinçou a peça entre mais de uma centena de itens apresentados naquele desfile de 1971, é a protagonista. Rui consta da etiqueta, é inquestionavelmente o criador, e esse marco na biografia do Vestido não lhe é retirado – pelo contrário, é exaltado. Assim, o longo geométrico é composto pela “alma do costureiro”, mas também por memórias de corpo, beleza, tradição e afetos da guardiã. Não é simples presença física no roupeiro ou sobre o corpo de Heloisa. É um personagem em diferentes momentos da vida da proprietária, impregnando-se também com suas propriedades e intencionalidades.

Penso que esta pesquisa contribuiu com a disciplina ao reforçar que seres humanos atribuem agência a um objeto, da sua fabricação até a maneira como o significado lhe é atribuído, passando pelos usos possíveis e negociados por meio de diferentes interações. Se pessoas foram provocadas pelo Vestido, isto se deu por seu conteúdo humano. Não quero dizer que todos os sujeitos com quem o longo interagiu o tenham compreendido da mesma forma, e isso ficou claro nas tensões acerca do futuro da roupa, tanto para Rui quanto para Heloisa. Por isso, foi imprescindível investigar as trajetórias do criador e da cliente, além daquela do Vestido.

Houve momentos da escrita em que evidenciei a materialidade da roupa, chamando a atenção para como essa propriedade provoca os sujeitos, pois a questão da aparência não me parece superficial. O Vestido conviveu com pessoas, moldou corpos e por estes foi moldado, incitou comentários, atraiu olhares, despertou desejos, foi cobiçado, criou alianças e tensões. No entanto, não desconsidere questões representacionais, uma vez que material e imaterial não podem ser separados.

Entendo que Heloisa, na festa de seus 80 anos, e Rui, na exposição, usaram o Vestido como objeto biográfico (HOSKINS, 2010), definindo a partir deste artefato identidades pessoais e sociais. E o objeto tem em Rui e Heloisa elementos que dão sentido à sua biografia. Quando pedia que o estilista e a cliente falassem sobre o longo, eles discorriam sobre suas vidas, suas experiências, suas predileções, seus gostos e seus valores. Como ensina Hoskins (2010, p. 2), histórias geradas em torno de objetos promovem uma forma diferente de introspecção, estimulando a fala sobre temas importantes para aqueles que as narram e promovem reflexões sobre o significado de suas vidas.

Para Rui e Heloisa, o Vestido iniciou sua biografia como alienável e se tornou inalienável após ser adquirido pela cliente. Nesta condição, foi exibido num museu, retornando posteriormente ao *status* de bem pessoal. Neste momento, estremeceu a “relação estável” de mais de quatro décadas entre aquele que vendeu o Vestido e aquela que o

comprou, porque a produção de sentidos sofreu reviravolta e se processou de maneira diferente para cada uma das partes, sentidos estes que não se mantiveram estanques.

Compreendi a pesquisa como a quarta instância de legitimação nas trajetórias do artefato, do criador e da proprietária. Ao se narrar para mim, Heloisa fortaleceu no processo seu posto de protagonista da sua história. Segundo ela, nossa primeira conversa, em 2013, era a sua estreia como entrevistada. Embora não soubesse exatamente qual seria o destino do Vestido naquele momento, não falava em doá-lo, nem a herdeiros nem a Rui.

O estilista, habituado a conceder entrevistas e orador experiente, relacionou minha pesquisa à noção de biografia bem-sucedida para o Vestido. E parece ter encontrado uma nova razão para potencializar sua esperança na doação do objeto ao acervo. Portanto, ciente de que este trabalho estreitou a relação dos personagens com a peça que conduz a escrita, decidi alterar a primeira parte do título da dissertação de “Do croqui às galerias” para “Do croqui à Academia”, adicionando o quarto ponto de inflexão na vida do artefato e dos sujeitos a ele alinhavados, tendo eu, a pesquisadora, ingressado no emaranhado de consagrações com este trabalho.

Recorrendo à ideia de projeto de Velho (2004), explorei a trajetória de Flávio a Rui, sujeito cuja autobiografia enfatiza o rompimento a Novo Hamburgo da infância e da juventude e constrói uma história de sucesso iniciada em Paris e continuada em Porto Alegre. Quem se instalou na capital gaúcha em meados dos anos 1950 para atender à clientela das “fazendeiras ricas” e se estabelecer como um sujeito “público” e conselheiro de bom gosto não era mais Flávio Spohr, rapaz criado na Região Metropolitana, mas Rui, sujeito lapidado em escolas de moda francesas. Seu sucesso, segundo a própria narrativa, advém desse projeto, da sua perspicácia, da busca de seu sonho, da aventura em Paris e da companhia de sua esposa, Dóris. Ele reconhece a importância de demais funcionários e de amigos influentes e a herança deixada pelo pai, mas é Rui quem porta “o espírito de Paris”.

Heloisa, por sua vez, narra-se exaltando os antepassados, reforçando suas origens nos avós maternos. Ela ainda é bastante ligada às gerações seguintes, aos netos e bisnetos e aos netos do segundo marido, e não disfarça o seu desejo de ser lembrada por eles e ter sua memória perpetuada por meio dos artefatos que cultivou na vida.

Cruzando as duas trajetórias ao redor do Vestido enquanto objeto biográfico (HOSKINS, 2010, 2013), é improvável que Heloisa repasse o bem ao acervo de Rui. Diferentemente do estilista, que se constrói como pessoa pública, memória de Porto Alegre e da “moda brasileira” e pretende se imortalizar num acervo, a dona do Vestido se apresenta como herdeira de uma memória de família e de um passado aristocrático, incumbida de passar

lembranças às gerações seguintes, perpetuando-se nos objetos pessoais. Apesar da família numerosa, o círculo de relações de Heloisa e dos seus é restrito, centrado, fechado entre iguais. São formas diferentes de se perceber no mundo e de se imaginar no futuro, quando suas presenças já não forem mais físicas, mas morais.

Mas há aproximações entre os dois personagens principais: ambos desejam ter a presença material do Vestido, um artefato que, apesar de não trazer nenhuma lantejola bordada, cintila entre pessoas que conhecem e reconhecem suas credenciais biográficas, estas ligadas às de Heloisa e Rui e aos circuitos que percorreu. Nem para a proprietária nem para o criador fotografias, recortes de jornais, lembranças e narrativas substituem a presença física do Vestido. Ambos gostariam de possuir o longo geométrico “em pessoa” e serem lembrados na materialidade do objeto cujo brilho se intensifica a partir da justaposição de camadas de consagração na moda, na alta sociedade, no ambiente museal e na Academia. Tensões e paradoxos entre vendedor, compradora e Vestido se evidenciaram quando o artefato da transação ingressou numa circulação singular pela inserção numa exposição, reificando novas ideias, valores e identidades assumidas por grupos sociais específicos, transformando e se transformando no conjunto de formas de dar sentido ao mundo, sobretudo em Rui, mas que desembocou em Heloisa, a proprietária.

Mais do que pensar o longo como algo que sobreviverá a Rui e Heloisa, podemos refletir sobre afetos e relações, maneiras de se construir como sujeitos portadores de memória. Tensões que orbitam o objeto indicam onde as pessoas querem viver quando não estiverem materialmente presentes: Heloisa parece almejar ser lembrada pelos netos e bisnetos, na esfera doméstica; Rui também é apegado ao núcleo familiar por ele formado com Dóris, pequeno e restrito, mas deseja sobreviver na história pública, perdurando sua atuação no cabide de memórias coletivas de Porto Alegre e do Estado.

O Vestido é um objeto múltiplo, cuja identidade se atualiza. Coisas não são estáticas – quando não mudam na aparência, revelam novos significado, provocam, atuam num processo dialético na relação com os sujeitos. Mas o artefato sozinho não diz muita coisa, nem em sua relação apenas com Heloisa ou Rui. É importante inserir esses três personagens em sistemas que se interpenetram para avançarmos. Os objetos fazem as pessoas – antes de realizarmos coisas, crescemos à luz de coisas transmitidas por antepassados. As coisas nos conduzem, assim como o ambiente cultural ao qual nos adaptamos e no qual apreendemos gostos, estilo de vida, maneiras de simbolizar e dar sentido ao entorno (BOURDIEU, 2008a). Interligados, cruzados e percebidos em suas interações, portanto, Vestido, Heloisa e Rui mostram



possibilidades de dar sentido ao mundo e negociar identidades num universo que ainda carece de estudos antropológicos, que é o das elites.

Sobre o fato de Heloisa determinar o retorno do Vestido a seu roupeiro e chegar ao ponto de me oferecer a peça emprestada, entendi o gesto como forma de afirmar seu papel de dona do artefato, destituindo o longo da “aura” de arte e anulando as chances de reivindicação da peça por parte do criador, que associou o longo a uma narrativa sobre sua trajetória profissional e passou a compreendê-lo a partir do possessivo “Nosso” expresso no cartão que acompanhava o catálogo da exposição quando este foi enviado à residência de Heloisa.

Identificar este problema na finalização do trabalho me causou desconforto e não é fácil expressar isso na escrita. Considerei omiti-lo, pois eu tinha anunciado em novembro de 2014 a minha retirada do campo. No entanto, em março de 2015, deparei-me com um novo desfecho. Abordá-lo, aliás, era um passo arriscado, uma vez que o prazo de finalização da escrita se aproximava. Mas decidi acrescentá-lo por se tratar de um momento crucial para observarmos o encontro de diferentes lógicas, as negociações de identidade e as disputas por memória, distinção e poder.

Em suma, tracei a biografia do Vestido em situação e em interação com a proprietária e o criador. O objeto participou do jogo social mediando novos sentidos, dando a Rui e Heloisa a esperança de sobreviver por meio de sua materialidade. É uma roupa dos anos 1970, mas é também uma roupa em transição, em transformação e em negociação, que experimentou a contemplação – no desfile, na exposição, nos eventos do ateliê –, a troca mercantil, as desarticulações – quando foi ajustado no corpo de Heloisa, em 1971 e em 2011 – e tantas consagrações, como este estudo acadêmico que aqui se encerra, mas que vai ao encontro de meus interesses e que deve inspirar pesquisas mais aprofundadas no futuro.

Gostaria de atentar, ainda, para a transformação que eu vivenciei ao longo desta experiência etnográfica, mas sem me colocar à frente dos personagens principais da história, apesar da narrativa ter sido apresentada em primeira pessoa. Ressalto que pesquisadores não estão imunes a julgamentos, análises e interpretações por parte dos pesquisados e que estes inventam uma cultura para o “forasteiro” (WAGNER, 2012). Da mesma forma como eu observava Heloisa e Rui, eles me observavam e se observavam mutuamente. No centro desta triangulação estava o Vestido, provocando-nos e determinando nossas condutas a partir dos sentidos que nós três dávamos a ele.

Lembro, por fim, que fui apresentada aos sujeitos de pesquisa atrelada à figura de jornalista, profissão que exerço desde 1995 e que me levou até Rejane Martins, assessora de Rui e minha madrinha de iniciação (ECKERT & ROCHA, 2008, p. 11). Aos poucos, a

insistência do meu papel de pós-graduanda ligada a uma instituição de ensino superior com prestígio entre os entrevistados eclipsou a jornalista, e a antropóloga em construção sobressaiu entre os interlocutores. Tornei-me a “moça do vestido” e, posteriormente, fui tratada como pesquisadora, mestranda ou antropóloga.

Encerro minha escrita ciente de que muitas questões precisam ser aprofundadas, e de que outras nem foram abordadas, mas esgotar o assunto não era a minha pretensão. Espero pelo menos ter me somado a pesquisadores que chamam a atenção para a potência dos objetos como mediadores e companheiros em investigações acerca de fenômenos humanos, pois ao lado deles podemos pensar determinados grupos sociais. Atentar para coisas aparentemente triviais pode nos levar a fenômenos que dificilmente chegaríamos seguindo apenas pessoas.

## REFERÊNCIAS

À moda de Rui. **O Globo**, Rio de Janeiro, 4 mai. 1971, p.11.

A moda que vem do Sul. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 18 e 19 abr. 1971, Caderno Bela, p. 3.

A moda sóbria de Rui. **Folha da Manhã**, Porto Alegre, 14 abr. 1971, página central.

ABREU, Regina. **A Fabricação do Imortal**: memória, história e estratégias de consagração no Brasil. Rio de Janeiro: Lapa/Rocco, 1996.

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. **Fotoetnografia da Biblioteca Jardim**. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Tomo Editorial, 2004.

ANDRADE, Rita Moraes de. **Boué Soeurs RG 7091**: a biografia cultural de um vestido. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

APPADURAI, Arjun. Introdução: Mercadorias e a Política de Valor. In.: APPADURAI, Arjun (org.). **A Vida Social das Coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói, RJ: Eduff, 2008, p. 14-88.

BATESON, Gregory; MEAD, Margaret. **Belinese Character**: a photographic analysis. Nova York: New York Academy of Sciences, 1942.

BINS ELY, Eduardo. Antropologia da Moda. In.: **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 28, 29 e 30 nov. 2014, p. 11.

BINS ELY, Eduardo. Padroeira da Moda. In.: **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 24 nov. 2014, p. 3.

BITTENCOURT, Luciana Aguiar. Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica. In.: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Míriam L. Moreira (Org.). **Desafios da Imagem**: fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais. Campinas, SP: Papyrus, 1998, p. 197-212.

BONADIO, Maria Claudia; GUIMARÃES, Maria Eduarda Araújo. Alceu Penna e a Construção de um Estilo Brasileiro: modas e figurinos. In.: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 16, n. 33, p. 145-175, jan./jun. 2010.

BOURDIEU, Pierre. Alta-costura e Alta Cultura. In.: \_\_\_\_\_. **Questões de Sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983, p. 154-161.

\_\_\_\_\_. **A Distinção**: crítica social do julgamento. Porto Alegre, RS: Zouk, 2008a.

\_\_\_\_\_. A Ilusão Biográfica. In.: \_\_\_\_\_. **Razões Práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas, SP: Papyrus, 2008b, p. 74-82.

\_\_\_\_\_. A Produção da Crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. In.: \_\_\_\_\_. **A Produção da Crença:** contribuição para uma economia dos bens simbólicos. Porto Alegre, RS: Zouk, 2008c, p. 17-111.

\_\_\_\_\_. **A Economia das Trocas Linguísticas:** o que falar quer dizer. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008d.

BOURDIEU, Pierre; DELSAUT, Yvette. O Costureiro e sua Grife: contribuição para uma teoria da magia. In.: BOURDIEU, Pierre. **A Produção da Crença:** contribuição para uma economia dos bens simbólicos. Porto Alegre, RS: Zouk, 2008, p. 113-190.

BRAGA, João; PRADO, Luís André do. **História da Moda no Brasil:** das influências às autorreferências. São Paulo: Disal Editora/Pyxis Editorial, 2011.

CALLAN, Georgina O'Hara. **Enciclopédia da Moda:** de 1840 à década de 90. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARRIER, James. Gifts, Commodities and Social Relations: a maussian view of exchange. **Sociological Forum**, v. 6, n. 1, p. 119-136, mar. 1991.

DESIGN MUSEUM. **Cinquenta vestidos que mudaram o mundo.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

CHANTAIGNER, Gilda. **Fio a Fio:** tecidos, moda e linguagem. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2006.

CORRÊA E SILVA, Maria Helena. Rui: arte e beleza na coleção 71. **NH**, Novo Hamburgo, 16 abr. 1971, p. 6.

CRANE, Diana. **A Moda e seu Papel Social:** classe, gênero e identidade das roupas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

DIAS, Carla. A produção de si na fabricação de objetos materiais. In.: REINHEIMER, Patrícia; SANT'ANNA, Sabrina Parracho (Org.). **Manifestações Artísticas e Ciências Sociais:** reflexões sobre arte e cultura material. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013, p. 193-210.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. O caso do vestido. In.: **Poesia completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

ECKERT, Cornélia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. Etnografia: saberes e práticas. In.: GUAZELLI, Cesar A. Barcellos; PINTO, Céli Regina Jardim. **Ciências Humanas:** pesquisa e método. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. **Os Estabelecidos e os Outsiders:** sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

ELIAS, Norbert. **A Sociedade de Corte:** investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

Estilista Rui desenhou as fardas. In.: **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 117, n. 359, 23 set. 2012. Disponível em < [www.correiodopovo.com.br/Impresso/?Ano=117&Numero=359&Caderno=0&Noticia=467070](http://www.correiodopovo.com.br/Impresso/?Ano=117&Numero=359&Caderno=0&Noticia=467070)>. Acesso em 27 fev. 2015.

Festival de cores nesta coleção outono-inverno. In.: **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 14 abr. 1971, p. 41.

GASPAROTTO, Paulo. **O Sul**, Porto Alegre, 23 jun. 2011, Magazine, p. 3.

\_\_\_\_\_. **O Sul**, Porto Alegre, 28 nov 2014, Magazine, p. 3.

GELL, Alfred. **Art and Agency: an anthropological theory**. Oxford: Clarendon Press, 2013.

GEERTZ, Clifford. **O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 1999.

GODART, Frédéric. **Sociología de la Moda**. Buenos Aires: Edhasa, 2012.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos Objetos: coleções, museus e patrimônios**. Rio de Janeiro, 2007.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos; GUIMARÃES, Roberta Sampaio; BITAR, Nina Pinheiro (Org.). **A Alma das Coisas: patrimônios, materialidade e ressonância**. Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2013.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

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

HOSKINS, Janet. **Biographical Objects: how things tell the stories about people's lives**. Nova York/Londres: Routledge, 2010.

\_\_\_\_\_. Agency, Biography and Objects. In.: TILLEY, Christopher *et al.* (Org.) **Handbook of Material Culture**. Los Angeles/Londres/Nova Delhi/Singapura/ Washington: Sage, 2013.

KAWAMURA, Yuniya. **Fashion-ology: an introduction to fashion studies**. Nova York: Berg, 2005.

KOPYTOFF, Igor. A Biografia Cultural das Coisas: a mercantilização como processo. In.: APPADURAI, Arjun (Org.). **A Vida Social das Coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói, RJ: Eduff, 2008, p. 89-142.

LEITÃO, Débora Krischke. **Brasil à Moda da Casa: imagens da nação na moda brasileira contemporânea**. Tese de doutorado em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

LETÍCIA, Annya. Rui: a moda do corte. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 18 abr. 1971, p. 31.

LIMA, Patrícia. Rui É Rui. **Zero Hora**, Porto Alegre, 24 nov. 2013, Donna, p. 12-19.

LIPOVESTKY, Gilles. **O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LORD, Lúcio. Estudo antropológico das crônicas da vida cotidiana porto-alegrense: 35 anos de observatório do colunista Gasparotto. In.: **Iluminuras**, v. 2, n. 4, 2001. Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/9123/5236>>. Acesso em 10 out. 2014.

MAGNANI, José Roberto C. Quando o Campo é a Cidade: fazendo antropologia na metrópole. In.: MAGNANI, José Roberto C.; TORRES, Lilian de Lucca (Org.). **Na Metrópole: textos de antropologia urbana.** São Paulo: Edusp, 1996.

\_\_\_\_\_. No Meio da Trama: antropologia urbana e os desafios da cidade contemporânea. In.: **Sociologia, Problemas e Práticas**, n. 60, 2009a, p. 69-80.

\_\_\_\_\_. Etnografia como prática e experiência. In.: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 15, n. 32, jul./dez 2009b, p. 129-156.

\_\_\_\_\_. Da Periferia ao Centro, Cá e Lá: seguindo trajetos, construindo circuitos. In.: **Anuário Antropológico**, Brasília, UNB, 2012, v. 38, n. 2, p. 53-72.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné e Melanésia.** São Paulo: Abril S.A., 1978.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a Dádiva: forma e razão das trocas nas sociedades arcaicas. In.: \_\_\_\_\_. **Sociologia e Antropologia.** São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 183-314.

McCRACKEN, Grant. **Cultura e consumo: novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e das atividades de consumo.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas – 1948.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MILLER, Daniel. Why some things matter. In.: \_\_\_\_\_. (org.). **Material Cultures: why some things matter.** UCL Press, 1998, p. 3-23.

\_\_\_\_\_. Materiality: an introduction. In.: \_\_\_\_\_. (Org.). **Materiality.** Durham/Londres: Duke University Press, 2005.

\_\_\_\_\_. Consumo como cultura material. In.: **Horizontes Antropológicos.** Porto Alegre, ano 13, n. 28, p. 33-63, jul./dez., 2007.

\_\_\_\_\_. **Trecos, Troços e Coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material.** Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MIZRAHI, Mylene. Indumentária Funk: a confrontação da alteridade colocando em diálogo o local e o cosmopolita. In.: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 13, n. 28, p. 231-262, jul./dez., 2007.

MORAIS, Fernando. **Chatô, o Rei do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MORIN, Violette. L'objet biographique. In.: **Communications**, n. 13, 1969, p. 131-139.

NORONHA, Renata Fratton. **A Identidade Regional Celebrada no Vestir: Rui Spohr e a moda que vem do Sul**. Dissertação (Mestrado em Processos e Manifestações Culturais). Feevale, Novo Hamburgo, RS, 2013.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O Trabalho do Antropólogo**. Brasília: Paralelo 15/Editora Unesp, 2006.

PONTES, Heloisa. Modo e Modas: uma leitura enviesada de *O espírito das roupas*. In.: **Cadernos Pagu**, n. 22, 2004, p. 13-46.

RIBEIRO, Célia. Nos bastidores de um grande desfile. **Zero Hora**, Porto Alegre, 12 abr. 1971, Variedades, contracapa.

RIBEIRO, Célia. **Zero Hora**, Porto Alegre, 1º dez. 2013, Donna, p. 10.

SAHLINS, Marshall. La Pensée Bourgeoise: a sociedade ocidental enquanto cultura. In. \_\_\_\_\_. **Cultura e Razão Prática**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

SAINT MARTIN, Monique de. A Nobreza em França: a tradição como uma crença. In.: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, n. 20, ano 7, Rio de Janeiro, Relume Dumará.

SALVATORI, Elena. **Nem Tudo o que Reluz É Ouro: estilo de vida e sociabilidade na construção de um espaço urbano de prestígio em Porto Alegre/RS**. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996.

SANT'ANNA, Mara Rúbia. **Elegância, Beleza e Poder na Sociedade de Moda dos Anos 50 e 60**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

SCHUCH, Patrice. Antropologia de Grupos Up, Ética e Pesquisa. In.: SCHUCH, Patrice; VIEIRA, Miriam S.; PETERS, Roberta (Org.). **Experiências, Dilemas e Desafios do Fazer Etnográfico Contemporâneo**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010, p. 29-48.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In.: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). **O Fenômeno Urbano**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987, p. 11-25.

\_\_\_\_\_. A Determinação Quantitativa dos Grupos Sociais e Superordenação e Subordinação. In.: MORAES FILHO, Evaristo de (org.). **Georg Simmel: sociologia**. São Paulo: Ática, 1983, p. 90-106 e p. 107-114.

\_\_\_\_\_. Fashion. In.: **The American Journal of Sociology**, vol. 62, n. 6, 1957, p. 541-548.

SILVA, Sergio Baptista da. Apresentação: repensando objetos, arte e cultura material. In.: **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, ano 17, n. 36, p. 7-11, jul./dez. 2011.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O Espírito das Roupas: a moda no século dezenove**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SPOHR, Rui; VIÉGAS-FARIA, Beatriz. **Memórias Alinhavadas**. Porto Alegre, RS: Artes e Ofícios, 1997.

SPOHR, Rui. Um vestido de 1971 é agora uma obra de arte. In.: **Correio do Povo**, Porto Alegre, 9 abr. 2011. Disponível em [www.correiodopovo.com.br/Impresso/?Ano=117&Numero=310&Caderno=6&Noticia=45049](http://www.correiodopovo.com.br/Impresso/?Ano=117&Numero=310&Caderno=6&Noticia=45049). Acesso em 20 jun. 2013.

STALLYBRASS, Peter. **O Casaco de Marx**: roupa, memória, dor. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

TEIXEIRA, Sergio Alves. A Camisola do Dia e seu Divino Conteúdo. In.: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 10, n. 22, p. 285-328, jul./dez. 2004.

TROY, Nancy J. **Couture Culture**: a study in modern art and fashion. Cambridge: The MIT Press, 2003.

VEBLEN, Thornstein. **Teoria da classe ociosa**. São Paulo: Abril, 1980, p. 48-64.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e Cultura**: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

VICTORA, Ceres; OLIVEN, Ruben George; MACIEL, Maria Eunice; ORO, Ari Pedro. Introdução. In.: \_\_\_\_\_ (org.). **Antropologia e Ética**: o debate atual no Brasil. Niterói: EdUFF, 2004, p. 13-18.

WAGNER, Roy. **A Invenção da Cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WILSON, Elizabeth. **Adorned in Dreams**: fashion and modernity. Nova York: I.B. Tauris, 2003.

## OUTRAS REFERÊNCIAS ON LINE

<[instagram.com/p/v1reWVwmJw/?modal=true](https://www.instagram.com/p/v1reWVwmJw/?modal=true)>. Acesso em 26 nov 2014.

Blog de Rui Spohr. Disponível em <<http://www.rui.com.br/>>

Moda no Brasil: criadores contemporâneos e memórias. Disponível em <[www.FAAP.br/hotsites/moda-brasil/](http://www.FAAP.br/hotsites/moda-brasil/)>

<<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/C.I.69.23>>

<<http://abest.com.br/blog/?cat=30&paged=15>>