



PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO
EM DESIGN
EBA | UFRJ



eba ESCOLA DE
BELAS ARTES

UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN**

Rodrigo de Sousa Barreto

O Auspicioso *Lóngpáo* (龙袍, ou “Túnica do Dragão”) da Coleção

Sophia Jobim, no Museu Histórico Nacional:

Uma biografia cultural

Rio de Janeiro
2025

Rodrigo de Sousa Barreto

O Auspicioso *Lóngpáo* (龙袍, ou “Túnica do Dragão”) da Coleção Sophia

Jobim, no Museu Histórico Nacional: Uma biografia cultural

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Design.

Linha de Pesquisa: Design e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Madson Luís Gomes de Oliveira

Rio de Janeiro

2025

O presente trabalho foi realizado com apoio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) no período 2023-2025, processo nº 170701/2023-9.

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CIP - Catalogação na Publicação

B273a Barreto, Rodrigo de Sousa
O Auspicioso Lóngpáo (龙袍, ou “Túnica do Dragão”) da Coleção Sophia Jobim, no Museu Histórico Nacional: Uma biografia cultural / Rodrigo de Sousa Barreto.
- Rio de Janeiro, 2025.
303 f.
Orientador: Madson Luis Gomes de Oliveira.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Design, 2025.
1. Ásia-América-Latina como Método. 2. Indumentária Chinesa. 3. Museu Histórico Nacional.
4. Museografia. 5. Orientalismo. I. Oliveira, Madson Luis Gomes de, orient. II. Título.

Rodrigo de Sousa Barreto

O Auspicioso *Lóngpáo* (龙袍, ou “Túnica Do Dragão”) da Coleção Sophia Jobim, no Museu Histórico Nacional: Uma biografia cultural

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Design.

Aprovada em 06 de agosto de 2025.

BANCA EXAMINADORA:

Documento assinado digitalmente
gov.br MADSON LUIS GOMES DE OLIVEIRA
Data: 12/08/2025 17:22:03-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Madson Luis Gomes de Oliveira
Programa de Pós-Graduação em Design – Escola de Belas Artes – UFRJ

Documento assinado digitalmente
gov.br FABIANA OLIVEIRA HEINRICH
Data: 15/08/2025 06:42:35-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Fabiana Oliveira Heinrich
Programa de Pós-Graduação em Design – Escola de Belas Artes – UFRJ

Documento assinado digitalmente
gov.br ROSANA PEREIRA DE FREITAS
Data: 14/08/2025 05:39:39-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Rosana Pereira de Freitas
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Escola de Belas Artes – UFRJ

Documento assinado digitalmente
gov.br IVAN COELHO DE SÁ
Data: 14/08/2025 19:23:37-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Ivan Coelho de Sá
Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – UNIRIO/MAST

*À todas as pessoas racializadas na Academia.
É brutal aqui. Mas desde que as primeiras
sementes foram plantadas, há algo de
diferente no ar.*

AGRADECIMENTOS

Se tem algo que aprendi durante o redigir desta dissertação foi a importância de um nome, seja lá o nome do menor adorno de alguma roupa ou o sobrenome da família imperial. Não será estranho que eu me atenha a um bom número deles, então.

Inicio oficialmente esta seção agradecendo a meu orientador, Madson Luís Gomes de Oliveira. O crédito prestado ao primeiro rascunho deste corpo de pesquisa (o qual se transformou em algo completamente diferente com o passar do tempo) nunca será esquecido. Muito menos todos os conselhos (acadêmicos ou não) e revisões textuais.

Agradeço a toda a equipe do MHN, a qual, importante frisar, tem sua maioria composta por mulheres – algo emblemático ao pensarmos nas considerações finais desta pesquisa. Em especial, pela atenção dedicada: a Adriana Bandeira Cordeiro, do Núcleo da Reserva Técnica; a Daniella Gomes dos Santos e Isabel Lenzi, do Núcleo do Arquivo Histórico; a Bianca Mendes e Adilson Silva, do Núcleo do Arquivo Institucional; a Gisely Miranda de Melo, da Biblioteca; e a Valéria Abdalla, do Núcleo de Exposições.

As professoras Fabiana Oliveira Heinrich e Rosana Pereira de Freitas que afetuosa e criticamente acolheram meu trabalho e contribuíram com valiosos comentários durante o exame de qualificação. Rosana não apenas me iniciou na vida científica como continua a me guiar (à sua maneira singular) por estes entremeios acadêmicos, algo que jamais esquecerei. Estendo meus agradecimentos as duas por sua presença, comentários e sugestões em minha banca de defesa, agradecendo também às contribuições do professor Ivan Coelho de Sá.

Um agradecimento especial aos colaboradores Christopher Munford e Rodrigo Marques, pelas ilustrações (feitas sob muitas medidas) mais do que perfeitas.

Aos amigos e colegas da academia, com quem pude realizar tantas trocas intelectuais (e, não obstante, afetuosas) nas quais tomei para mim uma coisa mais substancial ou outra. Agora todos eles estão incrustados neste corpo de trabalho: Ana Júlia F. Ramos, Erica Huebra da Silva, Filipe Chernicharo Trindade, Filipe Panace Menino, Lucas Elber de Souza Cavalcanti, Luiz Vinicius Rodrigues dos Santos, Natália Alvim Braz, Rafael Rodrigues de Maynart Ramos. Estendo meus agradecimentos a toda a equipe da revista “Pedagogia da Ancestralidade”, com menção especial a Carlos Pereira pela sempre calorosa acolhida.

Aos amigos e colegas para além da academia, os quais me mantiveram nos trilhos através da lembrança, das conversas mais ordinárias até as mais profundas; especialmente a: Alice Araújo, Guilherme Vargas, Igor Nascimento, Júlia Araújo, Juliana Alves, Leandro Honório, Liliana Araújo, Luan Castor, Luiz Fernando Araújo Fonseca, Raul Pogetti, Sophia Chueke, Stephany Luiza Almeida Vieira Sant’Anna, Victor Kiori, Marcos Vinicius da Silva Lopes, Victoria Felix, Vinicius Nobre dos Reis, entre tantos outros encontros que tornaram tudo mais leve.

À UFRJ, pela oportunidade de cursar uma especialização de excelência em instituição pública e gratuita.

Finalmente, à minha família. Mesmo sem entender completamente *tudo* o que eu fazia (Deus sabe que nunca me dispus a explicar com muito afinco), vocês continuaram. E há um pouco de Deus nisso também.

O imperador — assim dizem — enviou a ti, o único à parte, o miserável súdito, sombra ínfima ante o sol imperial, refugiada na mais remota distância, precisamente a você o imperador enviou, do leito de morte, uma mensagem. Fez ajoelhar-se o mensageiro ao pé da cama e sussurrou-lhe a mensagem no ouvido; tão importante lhe parecia que mandou repeti-la em seu próprio ouvido. Com um aceno de cabeça, confirmou a exatidão das palavras do mensageiro. E diante de toda a plateia de sua morte — haviam derrubado todas as paredes impeditivas, e na escadaria em curva ampla e elevada, dispostos em círculo, estavam os grandes do império —, diante de todos, despachou o mensageiro. O mensageiro partiu imediatamente; homem vigoroso, infatigável; estendendo ora um braço, ora outro, ele abriu caminho pela multidão; cada vez que encontra resistência, aponta no peito a insígnia do sol; e avança com facilidade, como nenhum outro. Mas as multidões são tão vastas; suas moradas não têm fim. Se o campo aberto se estendesse à sua frente, como ele voaria, e de fato você logo ouviria a magnífica batida de seus punhos à porta. Mas, ao contrário, esforça-se inutilmente; comprime-se pelas câmaras do palácio central; nunca as atravessará; e se conseguisse, de nada valeria: precisaria empenhar-se em descer as escadas; e se as vencesse, de nada valeria; teria que percorrer os pátios; e depois dos pátios, o segundo palácio circundante; e novamente escadas e pátios; e mais outro palácio; e assim por milênios; e quando finalmente escapasse pelo último portão — mas isto nunca, nunca poderia acontecer — diante dele ainda jaz a capital real, o centro do mundo, empilhada em seus sedimentos. Ninguém consegue passar por aqui, muito menos com a mensagem de um morto. Você, porém, senta-se à janela e sonha com a mensagem quando a noite chega.

— *Uma Mensagem do Imperador*, Franz Kafka

RESUMO

Barreto, Rodrigo de Sousa. **O Auspicioso Lóngpáo (龙袍, ou “Túnica do Dragão”) da Coleção Sophia Jobim, no Museu Histórico Nacional: Uma biografia cultural.** Rio de Janeiro, 2025. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Design) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

Esta dissertação apresenta o contexto histórico-cultural e a trajetória museográfica do item 019.367, o *lóngpáo* da categoria *jífú* (吉服, lit. “traje auspicioso” ou “traje festivo”), da Coleção Sophia Jobim (CSJ) do Museu Histórico Nacional (MHN). O trabalho se desenvolve a partir de três linhas argumentativas. A primeira apresenta a figura de Maria Sophia Jobim Magno de Carvalho (1904-1968) e contextualiza suas práticas colecionistas em relação a artefatos asiáticos. O debate é estruturado por meio de uma pesquisa histórica em documentos primários e secundários relacionados ao objeto de estudo e utiliza da teoria crítica orientalista para examinar como tais práticas colecionistas influenciaram na documentação deste traje chinês. A segunda linha evidencia uma revisão bibliográfica acerca da história e vestimentas da dinastia Qīng, com uma análise visual e estilística mais aprofundada do artefato investigado. O debate se expande, ainda, às noções de produção artística da China Imperial. Finalmente, a terceira abordagem parte da teoria crítica decolonial para tratar do MHN como “museu universal” e analisa o percurso museográfico da indumentária *in situ*, contrastando-o com práticas universalistas de diferentes instituições. Como contribuições, propõe-se uma revisão catalográfica da peça, pranchas gráficas detalhadas de seus elementos estéticos, simbólicos e técnicos e uma proposta de projeto museográfico que contextualiza o artefato dentro de uma perspectiva decolonial alinhada ao conceito de "Ásia-América-Latina como Método". A conclusão destaca a urgência da reinserção crítica do objeto na expografia do MHN a fim de alcançar uma museografia mais assertiva, ética e intercultural.

Palavras-Chave: Ásia-América-Latina como Método, Indumentária Chinesa, Museu Histórico Nacional, Museografia, Orientalismo.

ABSTRACT

Barreto, Rodrigo de Sousa. **The Auspicious *Lóngpáo* (龙袍, or “Dragon Robe”) from the Sophia Jobim Collection, in the National Historical Museum: A cultural biography**. Rio de Janeiro, 2025. Master's Dissertation (Postgraduate Program in Design) – School of Fine Arts, Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

This dissertation examines the historical-cultural context and museological trajectory of item 019.367, the *lóngpáo* of the *jífú* category (吉服, lit. “auspicious attire” or “festive dress”), from the Sophia Jobim Collection (CSJ) at the National Historical Museum (MHN). The study develops through three analytical frameworks. First, it investigates Maria Sophia Jobim Magno de Carvalho (1904-1968) and contextualizes her collecting practices regarding Asian artifacts, employing primary and secondary historical documentation alongside Orientalist critical theory to analyze how these practices influenced the archival record of this Chinese garment. Second, it presents a bibliographic review of Qing dynasty history and dress, complemented by in-depth visual and stylistic analysis of the artifact, while expanding the discussion to imperial China's artistic production. Third, it applies decolonial critical theory to treat the MHN as a “universal museum”, conducting an *in situ* analysis of the garment's museographic trajectory and contrasting it with universalist practices at other institutions. As contributions, the study proposes a catalog revision of the piece, detailed graphic plates highlighting its aesthetic, symbolic, and technical elements, and a museographic project recontextualizing the artifact through decolonial lenses aligned with the “Asia-Latin America as Method” framework. The conclusion emphasizes the urgency of critically reintegrating the object into MHN's exhibitions to achieve more ethical, intercultural, and theoretically grounded museography.

Keywords: Asia-Latin America as Method, Chinese Clothing, Museography, National Historical Museum, Orientalism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Gráfico de itens de Indumentária, do acervo Sophia Jobim. Fonte: Madson Oliveira	40
Figura 2: Gráfico de acessórios de indumentária da Coleção Sophia Jobim. Fonte: Madson Oliveira	40
Figura 3: Gráfico de objetos de adorno da Coleção Sophia Jobim. Fonte: Madson Oliveira	40
Figura 4: Gráfico de peças de indumentária da Coleção Sophia Jobim, com destaque para peças de origem chinesa (em amarelo). Fonte: Madson Oliveira.....	41
Figura 5: Traje típico: Japão. Sophia Jobim. Meados do século XX. Esboço em lápis; 63 x 49 cm. Fonte: MHN – Nº de Acesso: Smar13	44
Figura 6: Livro “Costume Throughout The Ages” de Mary Evans. Fotografia: Madson Oliveira. Fonte: MHN.....	45
Figura 7: Página de uns dos cadernos de Sophia, com tradução do livro “Costume Throughout The Ages” de Mary Evans. Fotografia: Madson Oliveira. Fonte: MHN	45
Figura 8: Fotografia de Sophia vestindo um “samurai”. Fotografia.”. Fonte: MHN – Nº de Acesso: SMm 20/1	46
Figura 9: Notícia de viagens do casal Magno de Carvalho. Fonte: Diário da Noite, RJ, sábado, 30/07/1953, p. 5	54
Figura 10: Cardápio do restaurante <i>Shang Sun</i> , em Nova Iorque. Fonte: MHN – Nº de Acesso: SMv6 ...	55
Figura 11: <i>A poesia triste de Ban Tié Tsu</i> . Fonte: MHN - Nº de Acesso: SMdp21	59
Figura 12: O item 019.367. Fonte: MHN	60
Figura 13: Ficha museológica 1 (frente e costas), 2 (frente e costas) e 3 (frente e costas) do “Lung-po”, escrita a punho por Sophia Jobim. Fonte: MHN – Nº de Acesso: 68.9	63
Figura 14: Capa e folha de rosto do catálogo do leilão do embaixador C. B. Clark. Fonte: MHN	64
Figura 15: Detalhes de duas páginas do catálogo. A primeira descreve a relação de vendas de cada dia do leilão e a segunda conta com descrições de têxteis e trajes majoritariamente chineses. Fonte: MHN	65
Figura 16: Jovens chineses da etnia Han cortando o “rabicho” após a queda da Dinastia Qīng, em 1911. Fonte: Pictures from History / Granger, NYC	66
Figura 17: Manuscrito de Sophia acerca do item 019.367. Fonte: MHN – Nº de Acesso: SMet 131	68
Figura 18: Recorte do livro de Roger Fry (p. 45) do Plate 57,A e o painel em cores das costas da mesma Túnica do Dragão. 1736-1795 (feito). 93,35 x 111,76 cm. Fonte: V&A – Nº de Acesso: 1643-1901	69
Figura 19: Ilustração de um Mandarim e cópia dela, realizada por Sophia Jobim, respectivamente. Fonte: Dalmau, 1946, p. 432 e MHN – Nº de Acesso: SMet84.....	70
Figura 20: Folhas de rosto de livros consultados na Biblioteca do MHN. Fonte: MHN	77
Figura 21: Representação e descrição de costumes Manchu e Han, feitos por Sophia Jobim. Sem data. Fonte: MHN – Nº de Acesso: SMe5	78
Figura 22: Detalhe (com dedicatória do autor da edição) de <i>A China é Sempre Formosa</i> , de Ricardo Joppert. Conte: MHN – Nº de Acesso: 68.161	79
Figura 23: Letreiro da “Loja da América e China”. Óleo sobre tela. 174 x 337 cm. Fonte: MHN – Nº de Acesso: 311.653.....	83
Figura 24: Detalhe de uma nota fiscal da "Loja da América e China", 1886. Fonte: Leilão Alberto Lopes	83
Figura 25: Símbolo (<i>tàijítú</i>) <i>Yin</i> (preto) e <i>Yang</i> (branco) e diagrama das interações <i>Wǔxíng</i> adaptado, respectivamente. Fonte: Klem e Parmassus.....	96

Figura 26: Esquema das cores cardinais principais e intermediárias. Tradução nossa. Fonte: Karaeng Matoaya	97
Figura 27: Wáng Ào, um grande secretariado da Dinastia Míng. Fonte: Museu de Nanquim (Garrett, 1998, p. 41).....	99
Figura 28: Recorte de Hongyan, príncipe Guo (1733-1765), lendo em um jardim de primavera. Autor desconhecido. Pintura em seda. 162.7 x 107.7 cm. Século XVIII. Fonte: National Museum of Asian Art – Número de acesso: S1991.48	102
Figura 29: Portrait of a Manchu Lady. Mangulli. Pintura em seda. 168.9 x 111.1 cm. Início do século XVIII. Fonte: Philadelphia Museum of Art – Nº de Acesso: 1970-259-2.....	103
Figura 30: Ilustrações do enrolamento do fio de seda e tecimento de um painel de tecido, respectivamente. Séc. XIX. Fonte: Gray, 1878, pp. 227-228	104
Figura 31: Corte de um <i>lóngpáo</i> . Fonte: Garrett, 1998, p. 44.....	107
Figura 32: Rascunho para a padronagem e bordados de um <i>lóngpáo</i> . Fonte: Chris Hall Collection Trust, Hong Kong, SAR - Garrett, 2007, p. 22	108
Figura 33: Lóngpáo não cortado. Seda em gaze vermelha, bordados em seda e fios metálicos. 145 x 317 cm. 1825-75. Fonte: V&A – Nº de Acesso: T.227-1928	108
Figura 34: a) Carta assinada pelos oficiais das três manufaturas (Sūzhōu, Hángzhōu e Nanquim) dos Trabalhos Imperiais da Seda. Fonte: Chris Hall Collection Trust, Hong Kong, SAR – Garrett, 2007, p. 24;.....	110
Figura 35: Explanatory text about the Emperor's court robe. Pintura em seda. 42,3 x 41,3 cm (por página). 1736-1795. Fonte: V&A – Nº de Acesso: 822&A-1896	117
Figura 36: Recorte da pintura O Imperador Qianlong usando cháfufu. Pintura em seda. 242,2 x 179 cm. Giuseppe Castiglione, 1736. Fonte: Museu Palácio de Pequim.....	118
Figura 37: Recorte da pintura A Imperatriz Xiaoxian usando cháfufu. Pintura em seda. 242,2 x 179 cm. Giuseppe Castiglione, 1736. Fonte: NPM	119
Figura 38: O <i>lóngpáo</i> da categoria <i>jífú</i> 019.367. Fonte: MHN.....	122
Figura 39: Parte do dossiê do item 019.367, desenvolvido para a exposição de 1985, <i>A Carreira das Índias e o Gosto do Oriente</i> . Fonte: MHN	123
Figura 40: Li Zhen (1303-1379), estrategista da Dinastia Míng, e Wang Ao utilizando o <i>mǎngpáo</i> . Fonte: No livro de Valery Garrett (1998) são, respectivamente, as Figuras 1.1 e 1	128
Figura 41: O imperador Guangxu (1871-1908) – o segundo, da esquerda para a direita, de sobrecasaca com emblema circular – e membros da família imperial. Os oficiais de menor escalão vestiam sobrecasacas com emblemas quadrados. Por volta de 1900. Fonte: Garrett, 2007, p. 29.....	130
Figura 42: Representação do caractere <i>jǐng</i> em comparação com o esquema do sistema de bom-campo e a locação dos principais dragões do <i>jífú</i> . Fonte: Vollmer, 2002, p. 104	131
Figura 43: Detalhe do item 019.367 semiaberto. Vemos apenas o detalhe do rabo e garras do 9º dragão escondido sob o lado sobreposto. Fonte: MHN	133
Figura 44: Lóngpáo 019.367. Detalhe da padronagem de suásticas (<i>wàn</i>) e seu desenho técnico. Fonte: do autor.....	134
Figura 45: Lóngpáo 019.367. Detalhe de manga e punho do traje. Fonte: MHN	136
Figura 46: Esquema de posicionamento dos Doze Símbolos de Autoridade Imperial. Fonte: Vollmer, 2002, p. 111. Indicação de nomenclaturas e posicionamento nossa	138
Figura 47: Desenho técnico (frente e costas) sem bordados do <i>lóngpáo</i> da categoria <i>jífú</i> 019.367. Fonte: do autor.....	140
Figura 48: Detalhe do “Sol” e seu desenho técnico. Fonte: Dickinson; Wrigglesworth, p. 83	141
Figura 49: Detalhe da “Lua” e seu desenho técnico. Fonte: Dickinson; Wrigglesworth, p. 84	141
Figura 50: Lóngpáo 019.367. Detalhe da “Constelação” e seu desenho técnico. Fonte: do autor.....	142

Figura 51: Lóngpáo 019.367. Detalhe da “Pedra” e seu desenho técnico. Fonte: do autor	142
Figura 52: Lóngpáo 019.367. Detalhe do “Fú” e seu desenho técnico. Fonte: do autor	143
Figura 53: Lóngpáo 019.367. Detalhe do “Machado” e seu desenho técnico. Fonte: do autor	143
Figura 54: Lóngpáo 019.367. Detalhe do “Par de Dragões” e seu desenho técnico. Fonte: do autor.....	144
Figura 55: Lóngpáo 019.367. Detalhe da “Criatura Florida” e seu desenho técnico. Fonte: do autor.....	145
Figura 56: Lóngpáo 019.367. Detalhe dos “Vasos” e seu desenho técnico. Fonte: do autor.....	145
Figura 57: Lóngpáo 019.367. Detalhe da “Planta D’água” e seu desenho técnico. Fonte: do autor	146
Figura 58: Lóngpáo 019.367. Detalhe dos “Grãos” e seu desenho técnico. Fonte: do autor	146
Figura 59: Lóngpáo 019.367. Detalhe das “Chamas” e seu desenho técnico. Fonte: do autor	147
Figura 60: Costas do <i>lóngpáo</i> da categoria <i>jífú</i> 019.367. Fonte: MHN	148
Figura 61: Lóngpáo 019.367. Detalhe do “Chakra” e seu desenho técnico. Fonte: do autor	149
Figura 62: Lóngpáo 019.367. Detalhe da “Concha” e seu desenho técnico. Fonte: do autor	149
Figura 63: Lóngpáo 019.367. Detalhe do “Dossel” e seu desenho técnico. Fonte: do autor	150
Figura 64: Lóngpáo 019.367. Detalhe do “Nó Infinito” e seu desenho técnico. Fonte: do autor	150
Figura 65: Lóngpáo 019.367. Detalhe do “Guarda-Sol” e seu desenho técnico. Fonte: do autor.....	150
Figura 66: Lóngpáo 019.367. Detalhe do “Flor de Lótus” e seu desenho técnico. Fonte: do autor	151
Figura 67: Lóngpáo 019.367. Detalhe do “Vaso do Tesouro” e seu desenho técnico. Fonte: do autor....	151
Figura 68: Lóngpáo 019.367. Detalhe dos “Peixes Dourados” e seu desenho técnico. Fonte: do autor...	152
Figura 69: Lóngpáo 019.367. Detalhe das “Pérolas Flamejantes” e seu desenho técnico. Fonte: do autor	153
Figura 70: Lóngpáo 019.367. Detalhe dos “Sinos de Jade” e seu desenho técnico. Fonte: do autor.....	153
Figura 71: Lóngpáo 019.367. Detalhe do “Rolo”. Fonte: do autor.....	153
Figura 72: Lóngpáo 019.367. Detalhe do “Chifre de Rinoceronte” e seu desenho técnico. Fonte: do autor	154
Figura 73: Lóngpáo 019.367. Detalhe do “Moeda” e seu desenho técnico. Fonte: do autor	154
Figura 74: Lóngpáo 019.367. Detalhe do “Coral” e seu desenho técnico. Fonte: do autor	154
Figura 75: Lóngpáo 019.367. Detalhe do “Losango Aberto” e seu desenho técnico. Fonte: do autor	155
Figura 76: Lóngpáo 019.367. Detalhe do “Cetro” e seu desenho técnico. Fonte: do autor	155
Figura 77: Lóngpáo 019.367. Detalhe da região da gola. Podemos ver moedas duplas, dois rolos e dois losangos abertos nas águas do mar Fonte: MHN	155
Figura 78: Lóngpáo 019.367. Detalhe da região da gola e punho, respectivamente. Podemos ver algo no formato de um cogumelo, o cetro e o chifre de rinoceronte nas águas do mar Fonte: MHN	156
Figura 79: Lóngpáo 019.367. Detalhe do “shòu” e seu desenho técnico. Fonte: do autor	156
Figura 80: Lóngpáo 019.367. Detalhe do “shòu” e seu desenho técnico. Fonte: do autor	156
Figura 81: Lóngpáo 019.367. Detalhe do “wǔshòu” e seu desenho técnico. Fonte: do autor	157
Figura 82: Lóngpáo 019.367. Detalhe do “Morcego” e seu desenho técnico. Fonte: do autor.....	157
Figura 83: Lóngpáo 019.367. Detalhe dos morcegos com pêssimos e suástica na boca e seu desenho técnico. Fonte: do autor.....	158
Figura 84: Lóngpáo 019.367. Detalhe da flor de lótus e seu desenho técnico. Fonte: do autor	159
Figura 85: Lóngpáo 019.367. Detalhe da flor de jasmim e seu desenho técnico. Fonte: do autor	160
Figura 86: Lóngpáo 019.367. Detalhe da flor de pessegueiro e seu desenho técnico. Fonte: do autor	160
Figura 87: Lóngpáo 019.367. Detalhe do “Disco Sagrado” e seu desenho técnico. Fonte: do autor.....	160

Figura 88: Os dragões seguram pérolas flamejantes (detalhe do item 019.367 e seu desenho técnico). Fonte: do autor	161
Figura 89: O dragão busca a pérola flamejante (detalhe do item 019.367). Fonte: MHN	162
Figura 90: Desenho técnico (frente e costas) com medidas bordados do <i>lóngpáo</i> da categoria <i>jífú</i> 019.367. Fonte: do autor	163
Figura 91: Recorte do <i>Huángcháo Lǐqì Túshì</i> . Fonte: Bibliothèque Nationale de France, Département des Manuscrits – Nº de Acesso: Chinois 2294.....	164
Figura 92: <i>Lóngpáo</i> da categoria <i>jífú</i> (detalhe). Início do séc. XIX. Fonte: V&A Museum – Nº de Acesso: T.10-1967	165
Figura 93: A Imperatriz Viúva Ci'an (detalhe). Autor desconhecido. Fonte: NPM	168
Figura 94: <i>Traje típico: Oriente</i> , Sophia Jobim, 19xx. Lápis sobre papel. 63 x 49 cm. Fonte: MHN.....	169
Figura 95: Detalhe da parte frontal do <i>Lóngpáo</i> 019.367. Fonte: MHN	171
Figura 96: Ficha bibliográfica do item 019.367 perante a exposição do MHN de 1985, <i>A Carreira das Índias e o Gosto do Oriente</i> . Fonte: MHN	172
Figura 97: Diferentes formas do vestir Han, Dinastia T'ang. Desenhos de Yan Wang. Fonte: Tieba Baidu	177
Figura 98: Esquema de sazonalidade do vestuário do período Edo (1603 - 1868 d.C.) até atualmente. Apresentação <i>Quimono: Símbolos no Feminino</i> , 2021. Fonte: do autor.....	178
Figura 99: Inauguração do Museu de Indumentária. – 15/07/1960. Fonte: MHN – SMm17 112.203	207
Figura 100: Noiva da China Moderna e China Antiga (noiva), respectivamente. Fonte: MHN – SMmm 50 – 112.236 e SMmm 48 – 112.234.....	208
Figura 101: Imperador da China. Fonte: MHN – SMm 61 – 112.208.....	208
Figura 102: Capa do catálogo da exposição Indumentária: Arte e Documento, 1970. Fonte: MHN	214
Figura 103: Planta baixa da exposição Indumentária: Arte e Documento. Fonte: MHN – 158.908	215
Figura 104: Exposição Indumentária: Arte e Documento, p. 6, 7. 1970. Número de acesso na Biblioteca: 158.908	216
Figura 105: Jornal do Brasil (RJ), Edição 109, p. 10, 1970. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional	217
Figura 106: Manchete (RJ), Edição 959, p. 32, 1970. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional	217
Figura 107: Detalhe do catálogo <i>História do Vestuário</i> , 1982. Fonte: MHN – 159.004.....	219
Figura 108: Cartaz da exposição “A Carreira das Índias e o Gosto do Oriente”. Buda Amida – Japão, séc. XIX – madeira lacada e dourada, 84 cm. Fonte: MHN – Cartaz 11: AI (360 A) M1G2	220
Figura 109: Capa do catálogo da exposição “A Carreira das Índias e o Gosto do Oriente”. Detalhe do <i>jífú</i> <i>lóngpáo</i> 019.367. Fonte: MHN	222
Figura 110: Cromo P&B. Objetos expostos na exposição <i>A Carreira das Índias e o Gosto do Oriente</i> . Fonte: MHN – Nº de Acesso: 0157	223
Figura 111: Salão do MHN, exposição <i>A Carreira das Índias e o Gosto do Oriente</i> . Fonte: MHN – Nº de	223
Figura 112: Salão do MHN, abertura da exposição <i>A Carreira das Índias e o Gosto do Oriente</i> . Fonte: MHN– Nº de Acesso: 0157	224
Figura 113: Salão do MHN, exposição “A Carreira das Índias e o Gosto do Oriente”. Trajes em um expositor de vidro. Fonte: MHN – Nº de Acesso: 0157.....	225
Figura 114: Tribuna da Imprensa (RJ), Edição 11152, p. 5, 1985. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional	226
Figura 115: Detalhe do catálogo <i>Museu Histórico Nacional: 70 anos de bons amigos</i> , 1992. Fonte: MHN	227

Figura 116: Catálogo da exposição <i>Sedução do Oriente: A Arte Asiática na Coleção do Museu Histórico Nacional</i> . Fonte: MHN	228
Figura 117: Salão do MHN, exposição <i>Sedução do Oriente: A Arte Asiática na Coleção do Museu Histórico Nacional</i> . Detalhe de metade do lóngpáo à direita. Fonte: MHN – Nº de Acesso: 104.108.....	230
Figura 118: Salão do MHN, exposição <i>Sedução do Oriente: A Arte Asiática na Coleção do Museu Histórico Nacional</i> . Detalhe do traje de noiva e da saia de mulheres Han em caixas de vidro. Fonte: MHN – Nº de Acesso: 104.108.....	231
Figura 119: Jornal do Commercio (RJ), Edição 28, p. C-6, 2008. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional	231
Figura 120: Cartaz da exposição “Aparência Majestosa: Trajes dos Imperadores e Imperatrizes Qīng da Coleção do Museu do Palácio”, 2020. Fonte: Museu de Arte de Macau	233
Figura 121: Exposição “Aparência Majestosa: Trajes dos Imperadores e Imperatrizes Qīng da Coleção do Museu do Palácio”. Detalhe de um lóngpáo em uma vitrine bilateral. Fonte: Museu de Arte de Macau	234
Figura 122: Exposição “Aparência Majestosa: Trajes dos Imperadores e Imperatrizes Qīng da Coleção do Museu do Palácio”, 2021. Detalhes de um lóngpáo são projetados em uma tela acima das vitrines expositoras. Fonte: Government Information Bureau of the Macao SAR	235
Figura 123: Exposição “Aparência Majestosa: Trajes dos Imperadores e Imperatrizes Qīng da Coleção do Museu do Palácio”, 2021. Proposta de atividade de desenho dos Doze Símbolos da Autoridade Imperial em um cháofú. Fonte: Museu de Arte de Macau.....	236
Figura 124: Lóngpáo da categoria jísfú nº 019.359. Fonte: MHN	242
Figura 125: Planta baixa do 1º pavimento do MHN. Percurso da exposição <i>Os Auspiciosos Lóngpáo (龙袍, ou “Túnica do Dragão”): Coleção Sophia Jobim – Museu Histórico Nacional</i> em amarelo. Fonte: Guia do Visitante, 1955, MHN	242
Figura 126: Esboço do Pátio de Minerva, MHN, com cartazes em suas colunas centrais. Fonte: do autor	243
Figura 127: Esboço da entrada da galeria 106 com envelopamento. Fonte: do autor.....	244
Figura 128: Sala 106 em meio a um processo de desmontagem. Fonte: MHN	244
Figura 129: Cores das seções da exposição <i>Os Auspiciosos Lóngpáo (龙袍, ou “Túnica do Dragão”): Coleção Sophia Jobim – Museu Histórico Nacional</i> . Fonte: do autor.....	245
Figura 130: Esboço de planta baixa da exposição <i>Os Auspiciosos Lóngpáo (龙袍, ou “Túnica do Dragão”): Coleção Sophia Jobim – Museu Histórico Nacional</i> . Fonte: do autor.....	245
Figura 131: Quadro de Sophia, pintado por Lazlo Burjan. No. 776. Fonte: Reserva Técnica – MHN	246
Figura 132: Catálogo <i>Sedução do Oriente</i> , p. 30. Fonte: MHN	247
Figura 133: Esboços das seções da exposição <i>Os Auspiciosos Lóngpáo (龙袍, ou “Túnica do Dragão”): Coleção Sophia Jobim – Museu Histórico Nacional</i> . Fonte: do autor	252
Figura 134: Plantas baixas da exposição <i>Os Auspiciosos Lóngpáo (龙袍, ou “Túnica do Dragão”): Coleção Sophia Jobim – Museu Histórico Nacional</i> . Fonte: do autor	253
Figura 135: Protótipos iniciais da disposição dos painéis da exposição <i>Os Auspiciosos Lóngpáo (龙袍, ou “Túnica do Dragão”): Coleção Sophia Jobim – Museu Histórico Nacional</i> . Fonte: do autor	254
Figura 136: Protótipos avançados da exposição <i>Os Auspiciosos Lóngpáo (龙袍, ou “Túnica do Dragão”): Coleção Sophia Jobim – Museu Histórico Nacional</i> . Fonte: do autor	255
Figura 137: Imagens renderizadas do projeto 3D da exposição <i>Os Auspiciosos Lóngpáo (龙袍, ou “Túnica do Dragão”): Coleção Sophia Jobim – Museu Histórico Nacional</i> . Fonte: do autor.....	261
Figura 138: QR Code para simulação de vídeo da exposição <i>Os Auspiciosos Lóngpáo (龙袍, ou “Túnica do Dragão”): Coleção Sophia Jobim – Museu Histórico Nacional</i> . Fonte: do autor.....	262

Figura 139: O Imperador Nurhaci. Autor desconhecido. Séc. XVII. Fonte: NPM – Nº de Acesso: 故 00006366	291
Figura 140: O Imperador Huang Taiji. Autor desconhecido. Tinta em seda. Séc. XVII. Fonte: NPM – Nº de Acesso: 故00006373	292
Figura 141: O Imperador Shunzi. Autor desconhecido. Tinta em seda. Séc. XVII. Fonte: NPM – Nº de Acesso: 故00006383.....	293
Figura 142: O Imperador Kangxi. Autor desconhecido. Tinta em seda. Séc. XVIII. 274.7 x 125.6 cm. Fonte: NPM – Nº de Acesso: 故00006396	294
Figura 143: O Imperador Yongzheng. Autor desconhecido. Tinta em seda. Séc. XVIII. 277 x 143 cm. Fonte: NPM – Nº de Acesso: 故00006431	295
Figura 144: O Imperador Qianlong. Giuseppe Castiglione. Tinta em seda. 1736. 277 x 143 cm. Fonte: NPM	296
Figura 145: O Imperador Jiaqing. Autor desconhecido. Tinta em seda. Séc. XVIII. Fonte: NPM	297
Figura 146: O Imperador Daoguang. Autor desconhecido. Tinta em seda. Séc. XVIII-XIX. Fonte: NPM	298
Figura 147: O Imperador Xianfeng. Autor desconhecido. Tinta em seda. Séc. XIX. Fonte: NPM	299
Figura 148: O Imperador Tongzhi. Autor desconhecido. Tinta em seda. Séc. XIX. Fonte: NPM	300
Figura 149: O Imperador Guangxu. Autor desconhecido. Tinta em seda. Séc. XIX. Fonte: NPM	301
Figura 150: O Imperador Xuantong. Autor desconhecido. Fotografia. Séc. XX. Fonte: BBC	302

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Períodos Dinásticos e seus povos dominantes. Adaptado de Harrison-Hall, 2018	89
Tabela 2: Troca sazonal dos trajes de corte do imperador. Tabela adaptada a partir do livro Imperial Wardobre de Gary Dickinson e Linda Wrigglesworth, 2000, p. 66	114
Tabela 3: Os 24 Termos Solares. Tabela adaptada a partir do livro Imperial Wardobre de Gary Dickinson e Linda Wrigglesworth, 2000, p. 66	116
Tabela 4: Relação de objetos a serem alocados na exposição <i>Os Auspiciosos Lóngpáo</i> (龙袍, ou “Túnica do Dragão”): <i>Coleção Sophia Jobim – Museu Histórico Nacional</i> . Fonte: do autor	249
Tabela 5: Relação dos Doze Símbolos da Autoridade Imperial e seus significados. Feita a partir das bibliografias de Vuilleumier, 1939; Dickinson, Wrigglesworth, 2000	283
Tabela 6: Relação dos <i>Os Oito Emblemas Budistas do Glorioso Augúrio</i> e seus significados. Feita a partir das bibliografias de Vuilleumier, 1939 e do glossário Gotheborg de Nilsson, 2023.	284
Tabela 7: Relação dos Os <i>Oito Tesouros</i> (八宝, <i>Bābǎo</i>) e seus significados.	285
Tabela 8: Símbolos esparsos na extensão do traje e seus significados.....	287

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CSJ	Coleção Sophia Jobim
EBA	Escola de Belas Artes
E.F.C.B.	Estrada de Ferro Central do Brasil
FBN	Fundação Biblioteca Nacional
ICOM	Conselho Internacional de Museus
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MAM	Museu de Arte de Macau
MHN	Museu Histórico Nacional
MIH	Museu de Indumentária Histórica e Antiguidades
NPM	The National Palace Museum
ONU	Organização das Nações Unidas
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1937-1946)
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UNICEF	Fundo das Nações Unidas para a Infância
V&A	Victoria & Albert Museum

SUMÁRIO

Nota Técnica	20
1. INTRODUÇÃO	22
2. SOPHIA JOBIM E UMA COLEÇÃO DE “MARAVILHAS DO MUNDO”	30
2.1 “Ásia-América Latina como Método”: um primeiro olhar sobre a Coleção Sophia Jobim	32
2.2 Sophia na China	48
2.3 A formação de um <i>Oriente</i> – um olhar <i>ocidental</i> ?	71
3. QÍZHUĀNG: HÍBRIDOS E DÍSPARES.....	87
3.1 Os Trajes da Grande Qīng	101
3.2 O Auspicioso <i>Lóngpáo</i> (龙袍, ou “Túnica do Dragão”) 019.367	121
3.3 O <i>Oriente</i> pelo <i>Oriente</i> – questões de Design.....	174
4. MUSEOGRAFIA E ORIENTALISMO: O MUSEU UNIVERSAL NO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL	182
4.1 O <i>Museu Universal</i> no Museu Histórico Nacional	189
4.2 O Modelo de Museu de Sophia	200
4.3 O <i>Lóngpáo</i> em Perspectiva: Algumas exposições.....	209
4.3.1 1970: Indumentária: Arte e Documento	213
4.3.2 1982: História do Vestuário	218
4.3.3 1985: A Carreira das Índias e o Gosto do Oriente.....	220
4.3.4 1992: Museu Histórico Nacional: 70 anos de bons amigos	227
4.3.5 2008: Sedução do Oriente: A Arte Asiática na Coleção do Museu Histórico Nacional	228
4.3.6 2012: Museu Histórico Nacional: 90 anos de histórias, 1922-2012.....	232
4.3.7 2020: Aparência Majestosa: Trajes dos Imperadores e Imperatrizes Qīng da Coleção do Museu do Palácio	233
4.4 Uma <i>Desimperialização</i> Visual: Retorno ao Museu Histórico Nacional	237
4.4.1 <i>Os Auspiciosos Lóngpáo</i> (龙袍, ou “Túnica do Dragão”): <i>Coleção Sophia Jobim – Museu Histórico Nacional</i> : Um projeto museográfico	241
5. CONCLUSÃO	263
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	266
GLOSSÁRIO	277

APÊNDICES.....	281
I. Relação de Símbolos Bordados no item 019.367.....	281
II. Reportagens sobre exposições do MHN encontradas na FBN.....	288
ANEXOS	290
I. Relação de Dinastias da China.....	290
II. Relação de Imperadores da Dinastia Qīng.....	291

Nota Técnica

A relação entre a nomenclatura dos conceitos e termos presentes nesta dissertação foi mantida, majoritariamente, em *pīnyīn*¹. A escolha por este sistema de romanização dentre tantos outros, como, por exemplo, o *Wades-Giles*², parte de nosso esforço em padronizar os conhecimentos advindos de diferentes fontes bibliográficas, que se utilizam de diferentes sistemas de romanização e transliteração.

Deste modo, a escrita dos caracteres chineses – usados tanto pelo significado pictográfico quanto por sua pronúncia fonética (Pater, 2020, p. 21) – e sua possível tradução para o português é sempre explicitada de imediato no texto. Com isto, também temos a intenção de fornecer um glossário de termos indumentários como anexo desta dissertação. Reiteramos, caro leitor, mesmo que não especializados na área linguística, que este registro pode servir de auxílio para uma melhor compreensão do texto e facilitar o acesso desses termos sob uma perspectiva mais globalizada – principalmente àqueles menos inteirados do assunto que abordamos.

A preferência pela manutenção do termo escolhido pela professora Sophia Jobim em português, “túnica”, partiu da análise das raízes contidas nos sinogramas, *hànzì* (漢字 ou “caracteres chineses”), *páo* (袍) e *lóng* (龍). 袍 (*páo*) conta com o radical³ 衣 (*yī*, para “roupas”, “vestes”, “cobertura”, “pele”) e componentes 丶 (yī, para “roupas”) e 包 (*bāo* ou *páo* ou *fú*, para “invólucro”, “pacote”, “embrulho”, “bolsa”). Já o caractere 龍 (*lóng*) é uma palavra e um radical, encontrado como componente em uma miríade de caracteres, demonstrando assim a primazia própria do dragão na cultura sínica. O termo original, *Gǔn lóng páo* (袞龍袍), traz ainda o substantivo arcaico *gǔn* (袞), cuja definição é “traje ceremonial para a realeza” (Pleco Dictionary, 2024), contando além do mesmo radical e componente *yī* (衣), o componente *gōng* (公, para “equitativo”, “justo”, “público”), o que nos ajuda a comprovar a utilização da simbologia do “dragão” por outros membros da corte, de maneiras diferentes das do imperador.

¹ Método de romanização e/ou transliteração criado na China em 1958, utilizado atualmente para o mandarim padrão. *Pīnyīn* (拼音) significa "fonética" (lit. "som soletrado").

² Método de romanização da língua chinesa desenvolvido por Thomas Wade e Herbert Giles no século XIX.

³ Chamados de *bùshǒu* (部首). São componentes individuais dos caracteres que indicam a categoria de significado do caractere. Eles também são mesclados e organizados de formas variadas, assim como blocos de construção, para formar uma grande variedade de caracteres com diferentes significados, que indicarão desde sua classificação até sua pronúncia. (Laoshi Online. **Conheça todos os radicais chineses**. Disponível em: <https://laoshionline.com/conheca-todos-os-radicais-chineses/> – Acesso em: 24 maio de 2024).

Junta-se a isto a definição de “túnica” no português brasileiro, alcançada através da triangulação do termo a partir do *Dicionário Escolar da Língua Portuguesa* (Bueno, 1963), do livro *Terminologia e catalogação do vestuário: percursos interdisciplinares* (Pimentel; Volpi, 2023) e do site *DICIO, Dicionário Online de Português* (2024): uma veste antiga, de comprimento variado e ajustada ao corpo, com ou sem mangas e vistosamente bordada que geralmente completa seu visual com outra peça (coletes ou calças); análoga à dalmática⁴. A referência litúrgica pode nos ajudar, ainda, a formar a ideia precisa do que o Imperador representava mesmo em situações não formais: um “mensageiro dos Céus na Terra”. É sobre esta peça do vestuário imperial sínico-manchu que repousa nos armários do Museu Histórico Nacional que trata este estudo, como vemos a seguir.

⁴ S. f. Paramento que os diáconos e subdiáconos vestem sobre a alva (Bueno, 1963).

1. INTRODUÇÃO

Essas terras merecem, portanto, que busquemos um
caminho mais fácil e curto até elas; pois dali podem vir
grandes riquezas [...]
— Marco Polo⁵

O interesse inicial pelo tema abordado nesta dissertação foi instaurado ainda em 2020, quando, desde graduando, fui integrante do projeto de pesquisa desenvolvido e coordenado pela prof.^a Dr.^a Rosana Pereira de Freitas⁶, “*Lá e Cá: O Moderno Descentralizado*”⁷. Desta forma surgiu o projeto de pesquisa “*O Vestir na Ásia*”. O projeto continua ativo e busca avançar a pesquisa sobre indumentária asiática no Brasil através de três eixos: (a) a relação entre cultura e vestuário tradicional, (b) suas adaptações contemporâneas no contexto transnacional, e (c) a análise material e simbólica das peças. A abordagem combina exame técnico das vestimentas com fontes históricas (relatos de viagem, crônicas), registros memoriais e produções audiovisuais, articulando-as com textos analíticos sobre o tema.

Este projeto e sua metodologia se restringiram, em sua fase inicial, ao território nipônico, com ampla revisão bibliográfica e imagética levantada, majoritariamente, em formato digital devido ao processo da pandemia global de Covid-19, o qual passamos de 2020 até meados de 2022. Com apresentações de trabalhos temáticos que explicitaram algumas categorias do amplo repertório de icônicas vestimentas japonesas, desenvolvimento de artes visuais baseadas em seus clássicos referenciais e a produção de um artigo descritivo-analítico sobre um croqui de traje japonês da conhecida professora e fundadora do curso de Artes Cênicas da UFRJ, Maria Sophia Jobim Magno de Carvalho (1904-1968), a pesquisa seguiu em pleno funcionamento, financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, até o mês de abril de 2021. E, para além da graduação, continuou-se a esquadrinhar novas possibilidades de estudo de roupas de outros territórios da Ásia.

A partir da contextualização acima, apresentamos aqui o desdobramento que se transformou no projeto de pesquisa de mestrado. Sophia Jobim foi uma pesquisadora de ações variadas, como professora, colunista de moda, figurinista, colecionadora e museóloga. É

⁵ POLO, Marco. *As Viagens*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martin Claret, 2022.

⁶ Professora adjunta do Departamento de História e Teoria da Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

⁷ O projeto pretende contribuir ao aprofundamento dos estudos sobre arte no Brasil a partir dos diálogos estabelecidos entre nossos artistas e intelectuais e a Ásia. Desde finais do século XIX, com o estabelecimento das relações diplomáticas oficiais entre o Brasil e o Japão, intensificaram-se os contatos e as experiências vividas diretamente por nossos compatriotas por lá. O projeto baseia-se na análise de relatos de viagem, crônicas, memórias e textos analíticos à luz da produção artística da época.

justamente a partir das últimas duas facetas descritas, de colecionadora e museóloga, que esta pesquisa de mestrado se assenta: a coleção que ela juntou ao longo de três décadas de viagens, estudos e muito esforço encontra-se no Museu Histórico Nacional – MHN, pois foi doada por familiares devido ao desejo explicitado por ela enquanto viva.

Por meio da pesquisa do tipo guarda-chuva coordenada pelo prof. Dr. Madson Luís Gomes de Oliveira, intitulada “*Indumentária e Memória no acervo Sophia Jobim do Museu Histórico Nacional-MHN*”, produzimos o anteprojeto que tomou forma nesta dissertação. A pesquisa supracitada visa o resgate da memória do curso de Artes Cênicas – Indumentária a partir do estudo da Coleção Sophia Jobim – CSJ, integrante da Reserva Técnica do MHN, além de outros materiais que propiciam a produção de uma cartografia histórica e cultural do acervo, em documentos históricos da própria colecionadora, seja no Arquivo Histórico ou na Biblioteca da instituição.

A CSJ, junto ao MHN, é uma das maiores coleções de indumentária do Brasil, em termos quantitativos, e uma das mais importantes, tendo em vista que estão catalogadas 690 peças, entre objetos de adorno, acessórios e peças de indumentária. A origem dessas peças é muito variada e abrangente, o que corresponde aos interesses que a colecionadora demonstrava ao adquiri-las. Sophia viajou para diferentes localizações do globo terrestre e nessas viagens ela adquiriu e ganhou peças, assim como comprou em leilões exemplares raros para serem expostos naquilo que ela chamava de Museu de Indumentária Histórica e Antiguidades – MIH, inaugurado oficialmente em 1960, em Santa Teresa/RJ (Oliveira, 2016).

Por conta do número expressivo de peças, selecionamos uma, entre tantas outras, devido a sua grande expressividade dentro da coleção: o item 019.367, intitulado de “Túnica do Imperador Chinês” pela própria Sophia Jobim e adquirida por ela em 1957. Sua ficha catalográfica já no MHN, com dados copiados da ficha elaborada por Sophia para seu MIH, mantém quase que o mesmo número de informações de quando escrita por Sophia nos anos 1950. Para além disso, em uma breve análise das fichas catalográficas, notamos como as informações contidas nelas assumem possuir caráter generalista, um tanto deficitário, sem a apuração de características históricas e particulares ao traje. Pouco trabalho foi realizado sobre o item 019.367 desde sua chegada ao MHN, a não ser por sua alocação em algumas exposições da casa em todos esses anos – a contar, mais precisamente, por cerca de seis exposições em que provavelmente esteve presente. Das indagações acerca da história, simbologia e significantes desta tunicado surge o título desta dissertação, “*O Auspicioso Lóngpáo (龙袍, ou Túnica do Dragão)*”.

O termo *lóngpáo* (utilizado como definição apenas no MIH dentre os âmbitos museográficos nos quais o objeto esteve inserido) é alcançado já em meio ao desenvolvimento desta dissertação. Outras nomenclaturas e classificações mais específicas do artefato foram delineadas por meio da hipótese inicial deste trabalho, obtida a partir de um primeiro encontro visual com a peça: “Se esta é uma ‘túnica do imperador’, por que possui certas características estruturais diferentes de outros tunicados da mesma tipologia?”. Este questionamento passou a ser nosso guia durante a investigação e retomaremos a indagação ao longo dessa dissertação.

Como objetivo geral desta pesquisa, buscamos traçar uma historiografia para o item 019.367 que dialogue com as questões pós-coloniais do orientalismo, discorridas por Edward Said (2007), como modelo de lidar com o “Oriente”, particularmente, em relação ao tópico do Vestuário como documento histórico nos ramos dos Estudos de Indumentária, Colecionismo e Museografia, da CSJ até os trânsitos no MHN. Os objetivos específicos podem ser elencados em: (a) enumerar as relações e o conhecimento que a colecionadora, Sophia Jobim, possuía e propagava sobre o tunicado e seu território de origem, a China; (b) contextualizar e interpretar histórica e estilisticamente o artefato em questão a fim de categorizá-lo de maneira assertiva; (c) avaliar a relação museográfica do item 019.367 em um contexto crítico “Peça vs. Museu”, a partir da CSJ – MIH até seu deslocamentos no MHN; e, por fim, (d) elaborar um guia de pesquisa visual dos simbolismos contidos na peça investigada e (e) um projeto expográfico para ela.

Com ênfase metodológica em uma abordagem qualitativa, temos a proposta de uma pesquisa histórica de natureza teórica-aplicada com base em uma metodologia de observação e análise de artefatos, da língua inglesa *object-based research* (Mida; Kim, 2015). Embasado em uma análise material não apenas do próprio traje investigado, mas também da historicidade e documentos existentes por detrás deste traje, decidimos adotar as concepções marxistas da história, utilizando-nos do materialismo histórico-dialético (o qual defende a totalidade social global da história) em oposição à teoria hegeliana que prega pela continuidade homogênea do tempo cronológico e sua categoria do presente histórico (Harnecker, 2000).

Deste modo, buscamos investigar materialmente a indumentária imperial sínica e toda documentação disponível sobre a peça. A partir de uma aproximação teórico-crítica pós-colonial⁸ orientalista (Said, 2007), a qual justifica que o orientalismo — conceito instituído pelo

⁸ “[...] Apesar de não existir uma teoria pós-colonial, o que parece aproximar as várias percepções deste campo de estudos é a construção de epistemologias que apontam para outros paradigmas metodológicos na análise cultural, sendo porventura a mais importante mudança a assimilar no campo dos estudos culturais (e literários) a análise das relações de poder, nas diversas áreas da atividade social caracterizada pela diferença: étnica, de raça, de classe, de gênero, de orientação sexual... Apesar disso, muitos estudiosos, particularmente de ex-impérios, convergem para

próprio Ocidente — se origina no olhar do “Ocidente” sobre o “Oriente” em seu papel de alteridade com o *Outro* ao produzir concepções xenófobas, racistas etc. sobre eles, buscamos relacionar as influências e práticas colecionistas e catalográficas de Sophia Jobim ao atual estado documental do item 019.367. Para isso, também utilizamos pesquisas como a de Ana Audebert de Oliveira (2018), que trata da CSJ sob uma perspectiva de gênero, como aporte teórico. Da mesma forma, outros trabalhos acadêmicos sobre Sophia Jobim e sua coleção foram elencados a fim de nos fornecerem suporte em nosso mergulho na história da colecionadora.

A contextualização das características histórico-culturais, técnicas e simbólicas da roupa investigada é alcançada por meio de ampla revisão bibliográfica. Baseamo-nos nas bibliografias de Cammann (1952, 1948), Dickinson e Wrigglesworth (2000), Garrett (1998, 2007), Visser (1918), Vollmer (1977, 2002), Vuilleumier (1939) etc., aprofundadas na temática do guarda-roupa imperial da dinastia Qīng. Outrossim, artigos mais recentes sobre a cosmovisão chinesa do vestir (Peng, 2014; Xue, 2021; Zhang; Yang, 2024 etc.) e suas outras particularidades também foram utilizados.

Deste modo, nossa análise visual é realizada com apoio nos referenciais teóricos de Jean Baudrillard e seu “sistema dos objetos” (2005) e no de análise “iconográfica e iconológica” de Erwin Panofsky (1991), nos quais ambos observam seus significados simbólicos, o contexto cultural e a relação do objeto com o consumo e a sociedade. Encontramos apporte para esta abordagem materialista do artefato também nas metodologias dos Estudos Patrimoniais, que levam em consideração o “objeto real como fonte de informações sobre a rede de relações e o contexto histórico” (Horta; Grunberg; Monteiro, 1999) no qual o artefato foi produzido.

A partir da triangulação destes conceitos, promovemos a escrita de uma “biografia cultural” (Kopytoff, 2008) do artefato. Esta biografia vai para além de seu contexto histórico base e leva em consideração seu percurso historiográfico individual. Desta forma, promovemos um olhar sobre a temática de trajes musealizados e suas relações expográficas tendo como balizas as pesquisas de doutorado desenvolvidas pelos professores Flávio Bragança (2021), que investigou peças de indumentária do Museu Casa da Hera, e Rita Andrade (2008), que se dedicou a investigar um vestido da década de 1920 pertencente ao Museu Paulista. Em última instância, pesquisas de análise estilística, como a de datação de garrafas de porcelana chinesa

brasonada realizada por Maria Fernanda Lochschmidt (2015), serviram como referências metodológicas de análise visual.

É interessante citar Krysztof Pomian (1984) como importante contraponto a este tópico da pesquisa, no qual o teórico defende a qualidade do Museu de criar certas narrativas, mas o indivíduo, em sua parcialidade, traz uma perspectiva própria para o documento histórico musealizado. A questão aqui é justamente retrabalhar o ponto da subjetividade do indivíduo, a partir do Museu e seus itens, ao fornecer informações mais abrangentes que as de cunho *estruturante* típicas das construções do saber ocidental. Temos então uma abordagem estruturalista, de base teórica interdisciplinar, que busca compreender fenômenos culturais, sociais e linguísticos a partir das estruturas subjacentes que os organizam e dão significado. Ela se originou no início do século XX e influenciou áreas como linguística, antropologia, filosofia, literatura e estudos culturais. A principal premissa do estruturalismo é que os elementos individuais não têm significado isoladamente, mas apenas em relação a outros elementos dentro de um sistema ou campo. Françoise Vergès em *Decolonizar o Museu: Programa de desordem absoluta* (2023) será a principal baliza de nossa contextualização estruturalista em museus. Os tratamentos ontológicos e museográficos dados à peça selecionada para análise, mesmo antes da referida roupa chegar ao MHN, são tópicos importantes a todos os desdobramentos da investigação.

Neste contexto, é intenção deste trabalho explorar o fazer técnico associado às questões do design em um *mundo complexo* (2012) — na CSJ e suas exposições — e como sua feitura se relaciona com o estado do que seria um “design antes do design” (2005), ambas defendidas por Rafael Cardoso, aliado a práticas decoloniais, mais especificamente às correspondentes ao referencial teórico de Vergès (2023) e de Junyoung Verónica Kim (2017). A proposição metodológica de Kim (2017), “Ásia-América-Latina como Método”, preza pelo deslocamento do “Ocidente” a partir de críticas epistemológicas e do desenvolvimento de uma produção embasada em noções “Sul-Sul” do Sul Global⁹. Em um breve resumo, o conceito de “Ásia como Método”, desenvolvido por Chen Kuan-Hsing (2010), preza pela elaboração de pontos interreferenciais dentro do próprio território asiático. Ademais, o conceito de “Ásia-América-Latina como Método” frisa, de forma mais explícita do que Chen, o *lugar* (Bhabha, 1998) do

⁹ “O termo Sul Global, apesar de sua imprecisão (Dirlik, 2007), remonta historicamente às tradições dos estudos pós-coloniais que buscavam reorganizar os termos usados nas décadas de 1970 e 1980 para designar países como subdesenvolvidos ou de terceiro mundo (Sajed, 2020)”. Com o avanço de questões geopolíticas e econômicas, vem sendo utilizado (ao lado do termo “Norte Global”) como nomenclatura de divisão de grupos de países, alinhados com o “Ocidente” (Estados Unidos da América/Norte Global) ou o “Oriente” (China/Sul Global) (PERES-NETO, Luiz. **Sul Global: uma agenda política para pensar a comunicação?** In: MATRIZes, São Paulo, Brasil, v. 18, n. 1, pp. 127–143, 2024).

Sul Global em relação ao posicionamento da Ásia, ou melhor, do “Oriente” perante a Euroesfera. Nestes termos, todos os territórios em oposição às métricas e objetivos do autodeclarado “Ocidente” se configuram como “Oriente”.

Em primeira mão, um olhar mais desatento poderia atribuir considerável parte da produção de Sophia Jobim à metodologia de “Ásia-América-Latina como Método”, entretanto ressaltamos (em todo o corpo desta dissertação) a necessidade do apuro crítico quanto a sua formação orientalista e a dos acadêmicos dos quais provêm boa parte dela.

Com o maior número de imigrantes e descendentes japoneses do mundo (Cury, 2008¹⁰) e uma considerável população de origem asiática reconhecida por fenótipos (dos libaneses aos chineses) em solo nacional, situação advinda do intenso período de imigrações do século XIX (Diegues Júnior, 1980; Dezem, 2008), o número de pesquisas acadêmicas no Brasil que envolvam contextos históricos e culturais do maior continente do mundo vem em uma crescente (Sayuri, 2022¹¹). Entretanto, ainda envolto em uma mística exotizada pelo “Ocidente”, o famigerado “Oriente” e sua cultura continuam a sofrer com preconcepções racistas, xenofóbicas etc. em diferentes âmbitos, a incluir as instituições museológicas, devido a um inerente projeto orientalista (Said, 2007) que permeia a história da imigração asiática no Brasil.

Outrossim, “[...] a história do vestir no Brasil está ainda por ser escrita [...]” (Andrade, 2008, p. 139). A carência de articulação de pesquisas em espaços públicos e sociais, como no meio museológico, que compreendam o mundo fora do eixo Eurocentrado é vigente em território nacional. Esta questão abarca tanto a própria história do vestir brasileiro quanto a de outros países. Como um espaço de memória, integração e relação social, o setor museológico carrega a função de agir pela supressão de dúvidas e na ampliação do conhecimento e capacidade crítica dos cidadãos. Ao compreendermos o âmbito museal como uma frente de possibilidades de articulações mais ampliadas, constatamos a necessidade de expansão de seu repertório histórico-cultural no referente a exposição e articulação de produções acadêmicas com pautas mais abrangentes e inclusivas.

A fim de darmos fluidez ao texto, subdividimos em capítulos os universos que se cruzam para uma melhor compreensão. A partir de uma pesquisa histórica mesclada à teoria crítica, abordamos no segundo capítulo, “SOPHIA JOBIM E UMA COLEÇÃO DE ‘MARAVILHAS

¹⁰ CURY, Cintia. **Estado de São Paulo tem cerca de 1 milhão de japoneses e descendentes**. São Paulo: São Paulo Governo do Estado, 2008. Acesso em 14 de março de 2023. Disponível em: <https://www.saopaulo.sp.gov.br/ultimas-noticias/estado-tem-cerca-de-1-milhao-de-japoneses-e-descendentes/#:~:text=No%20Brasil%20vivem%20mais%20de,com%20um%20milh%C3%A3o%20de%20pessoas>. Acesso em: 4 jan. 2024.

¹¹ SAYURI, Juliana. **O Brasil redescobre a Ásia**. São Paulo: Jornal da UNESP, 2022. Disponível em: <https://jornal.unesp.br/2022/01/11/o-brasil-redescobre-a-asia/>. Acesso em: 11 nov. 2025.

DO MUNDO”, como as atividades colecionistas de Sophia Jobim dialogam com as questões pós-coloniais do Orientalismo, discorridas por Edward Said (1978), como modelo de lidar com o “Oriente”, particularmente em relação ao tópico do *Vestuário* como documento histórico dentro dos ramos do Colecionismo e dos Estudos de Indumentária. A formação do pensamento da professora Jobim se mostra fragmentado na CSJ em uma série de itens que vão para além das peças de roupa e nos atentam à sua formação orientalista (por meio de algumas bibliografias, objetos de arte e até mesmo cardápios), como exposições realizadas independentemente por ela. Sob a perspectiva proposta por Gilles Deleuze e Felix Guattari (2011), buscamos seguir a vertente da cartografia como a arte de construir um “mapa” inacabado, que deduz a linha biográfica dos objetos de maneira “conectável, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 21). Dessa forma, esperamos formar um panorama tanto físico quanto cultural das atividades, aprendizados e percepções de Sophia sobre a China, particularmente.

Já no capítulo três, “*QÍZHUĀNG: HÍBRIDOS E DÍSPARES*”, buscamos suprir parte das necessidades museológicas apresentadas anteriormente, abordando o contexto histórico específico do qual o item 019.367 é proveniente. Comentamos a formação híbrida do sistema vestimentar sínico, advinda de diferentes territórios e grupos étnicos (chineses e não chineses). Apresentamos a questão de uma formação cultural múltipla e as constantes trocas interculturais, além de outras influências, como as filosófico-religiosas (taoístas, confucionistas *etc.*), e suas implicações na cosmovisão chinesa. Com isto, esboçamos como as trocas interculturais são necessárias para o alcance de novos modelos; sejam estes nos ramos sociais, das artes ou das tecnologias. Na sequência, realizamos um exame visual do traje e seu corpo simbólico, pautado no referencial teórico de análise de objetos de Baudrillard (2005), parte da compreensão de características e particularidades do item 019.367 sem a interferência de uma noção centralizadora de “saberes” eurocêntricos — o que serve também para uma contextualização histórica do traje estudado. Deste modo, podemos observar detalhes por meio da biografia cultural do artefato e destrinchar, de forma minuciosa, aspectos técnicos, como materiais e sua datação, oferecendo assim uma perspectiva histórica mais acurada. Pranchas gráficas (croquis) e técnicas (desenhos técnicos e modelagens planas) do item e seus simbolismos também compõem este capítulo, o que configura parte de nosso trabalho prático para a pesquisa.

No capítulo quatro, “*MUSEOGRAFIA E ORIENTALISMO: O MUSEU UNIVERSAL NO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL*”, buscamos contextualizar o histórico da instituição *Museu* no Ocidente e suas implicações em relação ao MHN, sobretudo. Ademais, exploramos

as questões museográficas aferidas sobre o artefato analisado antes e depois de adentrar nos acervos do MHN a partir de algumas exposições — a seguir na linha de sua biografia cultural —, que cobrem um período de mais de quarenta anos na instituição. Abordamos a relação expográfica da peça em um contexto crítico ao levarmos em consideração aspectos importantes de sua exposição para uma compreensão pública mais assertiva em relação à cosmologia do item. Em seguida, propomos um projeto expográfico que busca apontar para um caminho de melhor visualização e compreensão da peça, com informações teórico-práticas relevantes para um *mundo complexo* ao trabalhar com referenciais essencialmente asiáticos em território brasileiro em uma produção “Ásia-América-Latina como Método”.

Na “CONCLUSÃO” entregamos um último parecer sobre as hipóteses levantadas no corpo do texto, os resultados alcançados e possíveis reverberações futuras desta pesquisa.

Nos “APÊNDICES” trazemos materiais utilizados na dissertação de uma maneira mais condensada, por meio de listas e tabelas. Já nos “ANEXOS” temos informações complementares importantes acerca de alguns temas mais abrangentes tratados no texto que nos ajudaram na contextualização de tais assuntos para uma melhor — e mais contundente — compreensão do leitor.

Mesmo envolta nos limites de um mundo ainda não tão globalizado em seu período de atuação, Sophia tinha o ímpeto de aproximar culturas muito díspares com o intuito de uma melhor representação, um olhar mais atento e preciso sobre determinados fatores. Com foco na devolução de tais produções para o Museu Histórico Nacional, buscamos utilizar desses itens e memória, levando em conta as problemáticas ocorridas no passado, para construir um presente e um futuro mais assertivo, ético e interreferencial. Deste modo, acreditamos que esta dissertação possa contribuir para um entendimento de múltiplas áreas (Indumentária Chinesa, Teoria Crítica, Museografia) que, mesmo em sua aparente disparidade inicial, encontram-se e, quando orquestradas corretamente, potencializam-se na construção de um mundo tão harmonioso quanto complexo.

2. SOPHIA JOBIM E UMA COLEÇÃO DE “MARAVILHAS DO MUNDO”

FÉ

Antes de partir para o desconhecido (1955)

Vou partir para um mundo milenar
onde a vida parou há tantos anos...
talvez assim soe que esta alma aflita
de desejos e anseios bem profanos.
Mas antes de ganhar longínquas terras...
eu beijarei o solo da Jordânia,
como um "Cruzado" humilde e reverente
cheio de amor e fé, na sua insânia.

Verei na Índia uma horda de famintos,
esquecida da humana condição,
com um olhar, que é só febre e fanatismo,
pedir Nirvana p/ra libertação.
Insatisfeitos... sujos... miseráveis...
aqueles pobres parias rastejantes,
são tochas vivas de uma fé confusa
queimando as almas em transmigração.

Na China, um Buda amável e sorridente,
receberá meu coração tristonho,
transformando minh'alma sofredora,
entorpecendo-a de ilusão e sonho...

Mais além, bem além, no Extremo Oriente
onde medita Buda – em Kamakura,
meu pensamento há de subir tão alto
que encherá o meu peito de doçura.
Talvez ali, em Nikko, em qualquer parte,
esquecida a matéria, indiferente...
entre jardins e bosques de pinheiros,
preferisse eu dormir eternamente...

Mas si eu voltar um dia à minha terra,
si o Deus meu permitir que eu volte um dia,
depois de rezar tanto, em terra estranha,
a estranhos Deuses que não me entenderam,
beijando humilde a Cruz do meu rosário,
com a alma mais ampla e o coração mais triste...
Acredite talvez que é esta fé,
que eu trouxe desde a infância,
a única força que em minh'alma existe!

— Sophia Jobim¹²

O poema *FÉ* (1955) foi escrito por Sophia Jobim e faz parte do espólio deixado por seus familiares ao Museu Histórico Nacional – MHN. Nesse sentido, o legado de Maria Sophia Jobim Magno de Carvalho¹³ (1904-1968) tem sido continuadamente investigado por uma série

¹² O poema foi transcrito com respeito às noções ortográficas da época na qual foi escrito. Fonte: Museu Histórico Nacional. N° de Acesso: SMdp 18 e 19.

¹³ Este foi o nome civil de casada, mas também existem outras maneiras de citá-la, como: Sophia (assinatura artística); Sophia Jobim (mais comum); Sophia Magno de Carvalho (utilizado nas colunas de moda); Mme.

de pesquisadores¹⁴ nos últimos anos. Podemos citar tópicos mais específicos das pesquisas, para além da persona, como investigações acerca de seus modelos docentes¹⁵, sua produção de figurinos para a cena audiovisual¹⁶, suas práticas museográficas¹⁷ e seus traquejos colecionistas¹⁸.

Entretanto, muito pouco foi dito, até o presente momento, sobre Sophia Jobim como uma *orientalista*. O poema *FÉ* (1955), usado porventura como epígrafe deste capítulo, demonstra-nos um tanto de seu estado emocional e seu percurso profissional por meio de um viés lírico e ressalta seu inerente interesse pelos países mais ao Leste do globo terrestre. A intenção deste capítulo é, sobretudo, contextualizar o nível de entrosamento pessoal e conhecimento científico do qual Sophia Jobim dispunha sobre os itens asiáticos de sua coleção; principalmente em relação a itens do referido “Império do Meio”, mais conhecido como China.

A escolha de um item de indumentária proveniente da China como ponto focal desta dissertação se dá pelo destaque particular da peça em questão — isto em meio a uma coleção de itens verdadeiramente expressivos. Outrossim, devido ao já extenso número de publicações e estudos realizados sobre a vida pessoal e profissional de Sophia Jobim, focamos em pontos específicos de sua trajetória para destacar seus percursos colecionistas e conhecimentos relacionados à cultura asiática; não obstante, sobre o quão orientalistas estes eram.

Embasado em uma análise materialista não apenas do traje investigado, mas também da historicidade e documentos existentes por detrás dele, fica claro que esbarraríamos nas concepções marxistas dialéticas da história, em oposição a “Teoria Hegeliana da História” que

Carvalho (entre 1932 e 1935, quando fundou o Liceu Império) e Sofia (com F, muito comum nas matérias jornalísticas, considerando a reforma ortográfica implantada na década de 1930, mas que obviamente não se aplicava ao caso de nomes próprios. Em função disso, a própria Sophia escreveu um poema, no qual finaliza: “com PH eu exijo que meu nome seja escrito” (SMet 122).

¹⁴ Com a publicação mais recente sendo a de VIANA, Fausto et al. **O sistema de corte e costura de Sophia Jobim: os anos de ouro de Mme. Carvalho no Liceu Império: 1932-1954**. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes, 2024.

Fausto Viana tem realizado um singular trabalho de destrinchar diversificados momentos da vida de Sophia, com alguns títulos anteriores a este, sobre os mais diferentes tópicos.

¹⁵ SOUZA, J. S. B. **Sophia Jobim e o Liceu Império**: análise comparativa do ensino de modelagem plana (blusa e saia), no Liceu Império (1936) e na Escola de Belas Artes-EBA/UFRJ (2022). 2020. Dissertação de Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Design – EBA – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Orientação: Madson Luis Gomes de Oliveira.

¹⁶ SILVA, C. G. **Dos cinzas nascem as cores**: os figurinos de Sophia Jobim para o filme *Sinhá Moça* (1953). 2023. Dissertação de Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Design – EBA – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Orientação: Madson Luis Gomes de Oliveira.

¹⁷ OLIVEIRA, Wagner L.. **Os museus de Sofia Jobim: indumentária e experiência estética entre o público e o privado**. Rio de Janeiro. 2017. Dissertação de Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Orientação: Marize Malta.

¹⁸ DELLA TORRE, Patrícia A. R. **A reproduzibilidade museológica no legado de Sophia Jobim**: biografia cultural do mantelete da baronesa no MHN. 2024. Dissertação de Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Design – EBA – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Orientação: Madson Luis Gomes de Oliveira.

prega pela continuidade homogênea do tempo cronológico e sua categoria do presente histórico, que defende sua totalidade social global (Harnecker, 2000, p. 206), uma vez que

A teoria marxista da história é, portanto, um estudo científico da sucessão descontinua dos diferentes modos de produção.

[...] A teoria marxista da história que tem por objetivo o estudo dos diferentes **modos de produção (estrutura global dinâmica composta por três estruturas regionais: econômica, ideológica e jurídico-política)** deve ser posta a serviço do estudo de realidades concretas, deve servir para produzir conhecimentos históricos que se situam em outro nível, ao nível das formações sociais e de suas conjunturas políticas (Harnecker, 2000, pp. 208-211, **grifo nosso**).

Apenas desta maneira, com a análise da peculiar formação da Coleção Sophia Jobim – CSJ, seus documentos e elementos que envolvem e estão próximos do objeto investigado, a compreensão total do nosso objeto de estudo poderá vir à tona, uma vez que sua mera composição material não teria força para elucidar todos os tensionamentos nos quais ele está inserido e apresentar um panorama atualizado de seu histórico e de formas mais assertivas de apresentação do artefato sob uma perspectiva museológica:

Por vezes, a mera composição material dos objetos torna-se secundária, e a documentação do processo de coleta [...] agora se torna a informação de maior importância, a qual acompanhará não apenas a pesquisa, mas também os dispositivos de comunicação com o público. A coleção do museu sempre teve de ser definida em relação à documentação que a acompanha e pelo trabalho que resultou dela, para ter a sua relevância reconhecida. Esta evolução levou a uma acepção mais ampla da coleção, como uma reunião de objetos que conservam sua individualidade e reunidos de maneira intencional, segundo uma lógica específica. Esta última acepção [...] engloba tanto as coleções mais específicas quanto as coleções tradicionais dos museus, mas também coleções de testemunhos da história oral, de memórias ou de experimentos científicos (Desvallées; Mairesse, 2013, pp. 34-35).

2.1 “Ásia-América Latina como Método”: um primeiro olhar sobre a Coleção Sophia Jobim

Vocês ouvirão por si mesmos, e isso certamente os deixará maravilhados.
— Marco Polo¹⁹

Como precursora dos estudos de moda e indumentária no Brasil durante o século XX, Sophia Jobim atuava como educadora desde a década de 1920, graças às suas múltiplas formações nacionais (e, *a posteriori*, internacionais) e sede pelo aperfeiçoamento contínuo. Sophia cursou Escola Normal (no interior de São Paulo) e foi professora de História na Escola

¹⁹ “You will hear it for yourselves, and it will surely fill you with wonder” (Polo, 2016, p.152, tradução nossa).

Normal São José, na cidade de Santos Dumont (quando ainda se chamava Palmyra), em Minas Gerais; deu aulas de Indumentária Histórica, em diferentes instituições pelo Rio de Janeiro; atuou como figurinista em algumas montagens de peças teatrais e cinema; fundou, dirigiu e foi professora da escola profissionalizante feminina, o Liceu Império (1932-1954); introduziu a disciplina de Indumentária Histórica no curso de Arte Decorativa, na Escola Nacional de Belas Artes (entre 1949 e 1968) (Volpi; Oliveira, 2017, p. 216). Para além de todas essas características, Sophia também era uma exímia colecionadora, como afirma Madson Oliveira:

A CSJ (Coleção Sophia Jobim) foi agregada por muito tempo e sua formação era composta desde bonecas em trajes nacionais (que ela afirmava ter ganhado de sua avó quando pequena, mas também de amigos, já em idade adulta), até perucas e instrumentos musicais, adquiridos nas viagens que realizou, bem como presentes que ganhou ou em encomendas que fez (Oliveira, 2021, p. 91).

A dita CSJ apenas passou a integrar o acervo do MHN em 1968, após o falecimento de Sophia, doada em sua integridade pelo irmão da professora, Danton Jobim (1906-1978). A CSJ, no Arquivo Histórico, reúne um total de 6.659 documentos históricos, sem apresentar uma forma específica de agrupamento. É interessante observar a vastidão de itens e seus locais de origem, o que a estabelece com um repertório bastante consistente, principalmente ao levarmos em consideração seu modelo de formação limitada às ações de Sophia, muitas das vezes, restritas às viagens de trabalho de seu marido, Waldemar Magno de Carvalho (1894-1967), engenheiro e funcionário da Estrada de Ferro Central do Brasil – E.F.C.B., responsável pela compra de locomotivas e outros equipamentos da firma. Antes de se encontrar no MHN, a coleção figurava em seu museu particular, que ela avocava de Museu de Indumentária Histórica e Antiguidades – MIH:

Oficialmente, o MIH (Museu de Indumentária Histórica e Antiguidades) foi inaugurado, pelo casal Magno de Carvalho, em 15 de julho de 1960, numa parte de sua residência onde morava, localizada no alto do bairro de Santa Teresa (RJ). Ali, ela e o marido destinaram algumas salas para expor os manequins com trajes históricos ou de terras longínquas, assim como armários e vitrines com itens menores, que também ficavam à mostra (Oliveira, 2021, p. 91).

Krzysztof Pomian define “coleção” como “qualquer conjunto de objetos naturais físicos ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial em um local fechado preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público” (Pomian, 1984, p. 53). O autor continua:

Em qualquer *sociedade* existem objectos mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das actividades económicas (cf. *economia*), sujeitos a uma proteção especial e expostos ao olhar dos deuses ou dos homens: os objectos de colecção. Privados de *utilidade*, estes são portanto privados de valor de uso, tendo todavia um valor de troca (cf. *valia/mais valia*) que se traduz na existência de um *mercado* em que são comprados e vendidos. Este valor de troca depende dos diversos significados (cf. *significado*) atribuídos aos objectos de colecção pelos mitos (cf. *mito/rito*), e em geral pelas *tradições*. Com efeito, aqueles são considerados no quadro da *permuta* que une os deuses e os homens, os heróis e o comum dos mortais, o além e o mundo terreno (cf. *sagrado/profano*), o tempo das origens e o presente (cf. *idades míticas, passado/presente*), o longe e o perto. Daí o seu vínculo à religião, substituído apenas na idade moderna por interesses estéticos, científicos ou, mais recentemente ainda, pela afirmação ideológica de entidades nacionais (cf. *nação*). Suporte da *memória* colectiva e das fontes (cf. *documento/monumento*) da história dos homens e da *terra* (cf. *fóssil*), os objectos de colecção fazem parte de uma classe mais ampla, a dos semióforos, a que pertencem também as obras de arte (cf. *artes, produção artística*), os objectos em metais preciosos (cf. ouro e prata), a *moeda* etc. Enquanto portadores de significado, todos estes objectos encarnam a *riqueza* e/ou o poder (cf. *poder/autoridade*), o que explica os comportamentos agonísticos (cf. *agonismo*) de que são muitas vezes a expressão (Pomian, 1984, p. 86).

A ação do colecionismo, nas concepções de Jean Baudrillard (2005), é uma prática que vai para além da mera acumulação de itens; é uma forma de criar significado e atribuir identidade ao indivíduo que coleciona. Em um dos capítulos do livro *O Sistema de Objetos*, Baudrillard discorre sobre a palavra “objeto” e chega à conclusão de que um objeto é apenas uma “propriedade privada”, alvo de uma intensa “paixão”, uma vez que “Se eu uso uma geladeira para refrigerar, é uma mediação prática: não é um objeto, mas uma geladeira” (Baudrillard, 2005, p. 85-86). Baudrillard destrincha tal afirmação da seguinte maneira:

Um **utensílio** nunca é possuído, porque um utensílio remete alguém ao mundo; o que é possuído é sempre um objeto **abstraído de sua função e, portanto, trazido para o relacionamento com o sujeito**. Neste contexto, todos os objetos possuídos participam da mesma abstração e se referem uns aos outros apenas na medida em que se referem unicamente ao sujeito. Tais objetos juntos constituem o sistema através do qual o sujeito se esforça para construir um mundo, uma totalidade privada.

Todo objeto, portanto, tem duas funções – ser colocado em uso e ser possuído²⁰ (Baudrillard, 2005, p. 86, tradução nossa).

O colecionismo de Sophia se refletia em sua carreira e intenções profissionais. Do mesmo modo, ainda segundo Baudrillard, o colecionador sempre está em busca de preencher

²⁰ “A **utensil** is never possessed, because a utensil refers one to the world; what is possessed is always an object **abstracted from its function and thus brought into relationship with the subject**. In this context all owned objects partake of the same abstractness, and refer to one another only inasmuch as they refer solely to the subject. Such objects together make up the system through which the subject strives to construct a world, a private totality. Every object thus has two functions – to be put to use and to be possessed”.

uma falta simbólica individual através da posse de certos objetos, que são organizados em séries ou conjuntos. O que, equitativamente, promove um ciclo de consumo e agregação sem fins, uma vez que sempre há algo novo a ser desejado. Para ele, o colecionismo é, outrossim, uma manifestação da lógica do consumo, onde os objetos são fetichizados e transformados em signos de *status*, poder ou, finalmente, identidade. Baudrillard ressalta que o encontro de tal identidade é uma forma de ilusão pois o colecionador acredita que, ao possuir tais objetos, pode dominar o mundo simbólico que eles representam — o que na maioria das vezes, como constataremos neste trabalho, não se mostra uma verdade — e agregar tais simbolismos à sua persona. Esses objetos, fora de sua função utilitária, ganham valor afetivo ou emocional, pois, no fim

[...] o que você realmente coleciona é sempre você mesmo.

Isso torna mais fácil entender a estrutura do sistema de posse: qualquer coleção compreende uma sucessão de itens, mas o último no conjunto é a pessoa do colecionador. Reciprocamente, a pessoa do colecionador é constituída como tal somente se ela substitui cada item na coleção por sua vez. Uma estrutura análoga no nível sociológico pode ser encontrada no sistema de modelo e série: tanto a série quanto a coleção servem para instituir a posse do objeto — isto é, elas facilitam a integração mútua entre objeto e pessoa²¹ (Baudrillard, 2005, p. 91).

As definições de Baudrillard e Pomian se encontram, na qual Pomian (1984) argui sobre o desprendimento da utilidade do objeto, uma vez que, dentro da coleção, sua “utilização” estará restrinida a um modelo de exposição. Deste modo, tais objetos mantêm seu valor de troca, mesmo ao perder seu valor de uso, uma vez que estão “temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, por outro lado, são submetidas a uma proteção especial, sendo por isso considerados objetos preciosos” (Pomian, 1984, pp. 53-54). Outrossim, Pomian também define as inclinações para a agregação de itens selecionados como “um instinto de propriedade ou uma propensão para acumular, que seriam próprias, senão de todos os homens, pelo menos de todos os homens civilizados ou, ainda, de certos indivíduos” (Pomian, 1984, p. 54). Desta forma, sua formação consente à aquisição de uma edificação pessoal. O autor reafirma a passagem anterior no seguinte trecho:

Diz-se também que certas peças de coleção são fonte de prazer estético; que outras — e por vezes são as mesmas — permitem adquirir conhecimentos históricos ou científicos. Enfim, observa-se que o fato de as possuir confere

²¹ “[...] what you really collect is always yourself.

This makes it easier to understand the structure of the system of possession: any collection comprises a succession of items, but the last in the set is the person of the collector. Reciprocally, the person of the collector is constituted as such only if it replaces each item in the collection in turn. An analogous structure on the sociological level is to be found in the system of model and series: both the series and the collection serve to institute possession of the object — that is, they facilitate the mutual integration of object and person”.

prestígio, enquanto testemunham o gosto de quem as adquiriu, ou as suas profundas curiosidades intelectuais, ou ainda a sua riqueza ou generosidade, ou todas estas qualidades conjuntamente. Não é caso para espanto, então, que se encontrem pessoas que queiram apropriar-se de tais objetos e que para atingirem este fim sacrificuem uma parte das suas fortunas; ou outras que, não podendo apropriar-se de tais objetos, queiram ter pelo menos o direito de olhá-los. Donde o aparecimento de uma procura, que atribui um valor aos objetos que virtualmente são peças de coleção, e cria um mercado. Donde também a pressão exercida sobre o Estado para que torne possível o acesso a estes bens àqueles que não podem comprá-los nem o prazer estético, nem os conhecimentos históricos e científicos, nem o prestígio (Pomian, 1984, p. 54).

A questão da decorrente “fetichização dos objetos” (Vergès, 2023, p. 226) a partir das coleções e acervos é outra disputa pungente na história da arte e que se relaciona, em outra instância, ao próprio arco do orientalismo, conceito que exploraremos mormente no subcapítulo a seguir. Vemos ainda, no próximo capítulo, como a extensão dos conceitos sobre “coleção” e “colecionismo” se prolongam às prerrogativas chinesas, que também possuem uma ampla tradição com o antiquariado e suas relações de prazer estético, conhecimento histórico e científico e suas atribuições de prestígio pessoal. Já a construção de autoconhecimento a partir do colecionismo, trazida para o prospecto de Sophia Jobim, pode ser conferida na tese de doutorado de Ana Audebert de Oliveira (2018), que se utiliza do termo “narrativas autobiográficas” para refletir sobre o colecionismo como prática social condicionada pelas relações de gênero” (Oliveira, 2018, p. 112).

O termo (**narrativa autobiográfica**) é de autoria de Margo Glantz e nos parece oportuno, pois refere-se a estratégias narrativas que contém traços autobiográficos. Ainda que para nós a coleção possa ser vista também como narrativa autobiográfica, o termo estratégias autobiográficas aponta caminhos para um processo de construção da memória de si (ficcional ou não) que pode apoiar-se em resistências, complexidades, fissuras, descontinuidades e confusão para romper com a linearidade e a coerência de um texto clássico autobiográfico (Oliveira, 2018, p. 112, **grifo nosso**).

Ana Oliveira vai mais adiante, discorrendo sobre como o próprio colecionismo, historicamente, esteve intrinsecamente ligado a ações masculinas e como às mulheres era reservada a obtenção de itens que as relembrassem de elementos de uma feminilidade forjada e ignobilmente dita “fútil”, como roupas e bibelôs. Notoriamente, a persona por detrás da coleção também ditaria seu valor social e a relevância de tal coleção para além das paredes do colecionador. Neste contexto, uma coleção de indumentária agregada por um homem poderia até ser considerada de valor histórico e/ou científico intrínseco enquanto a de uma mulher não receberia o mesmo reconhecimento. Sobre isso, Ana Audebert de Oliveira afirma:

A constatação de que esses sistemas arbitrários de valor e significados mudam historicamente nos impulsiona a refletir sobre os lugares das mulheres como colecionadoras, seja nos museus ou não, colocando em evidência suas coleções e suas trajetórias. Esse é apenas um passo para construir uma museologia feminista e libertária que colabore para questionar a lógica patriarcal e hegemônica, tanto museográfica, quanto museológica, presente nos museus e mesmo na Museologia. É um esforço para tornar as mulheres visíveis e garantir equidade na construção da memória social a partir de uma perspectiva de gênero.

Nesse sentido, coleções de indumentária ou de roupas de modo geral parecem especialmente interessantes para pensar relações de gênero e as mudanças que se processam historicamente nessa esfera, uma vez que essa tipologia de objeto vem sendo ao longo dos anos fortemente identificada com a cultura feminina, especialmente através da moda em seus mais diferentes aspectos. Roupas parecem ser assunto de mulher, assim como tudo o que diz respeito a elas tais como tecer, costurar, remendar, bordar, lavar, passar (Oliveira, 2018, p. 123).

Em uma articulação mais contemporânea, Desvallées e Mairesse (2013, pp. 32-33) continuam com a definição de “coleção” (desta vez em relação específica às coleções de instituições museológicas) como “um conjunto de objetos materiais ou imateriais que um indivíduo, ou um estabelecimento, se responsabilizou por reunir, classificar, selecionar e conservar em um contexto seguro” e, desta maneira, tal conjunto comunica “tanto como a fonte quanto como a finalidade das atividades do museu percebido como instituição”:

Nesta perspectiva, a coleção é concebida simultaneamente como o resultado e como a fonte de um programa científico visando à aquisição e à pesquisa, a partir de testemunhos materiais e imateriais do homem e de seu meio. Este último critério, entretanto, não permite distinguir o museu da coleção privada, na medida em que esta última pode ser reunida com um objetivo perfeitamente científico, do mesmo modo que, por vezes, o museu chega a adquirir coleções privadas desenvolvidas, eventualmente, com uma intenção pouco científica (Desvallées; Mairesse, 2013, pp. 33-34).

Desta maneira, por toda a CSJ, inicialmente coleção privada, podemos encontrar detalhes biográficos de Sophia que se misturam com suas inclinações profissionais e vão de encontro ao desejo de uma congratulação final, pela qual segundo Wagner Louza argui:

A necessidade de colecionar é quase atávica ao ser humano e se operou, em momentos primordiais, em meio às atividades de descobertas científicas que procuravam explorar, representar e organizar o caos do mundo através da coleção. Um objeto é descontextualizado ao ser retirado de seu lugar de origem e passa a adquirir um novo contexto ao compor uma coleção, auxiliando a dar sentido ao próprio conjunto. Portanto, o ato de colecionar é um ato filosófico. [...] colecionar é um ato dialético, pois ao retirarmos um objeto de seu ambiente nós o matamos, mas ao mesmo tempo tais objetos adquirem uma nova vida, como um organismo vivo, como parte da imagem duplicada do colecionador: ‘Por intermédio deles, o colecionador pode

continuar a viver depois que sua própria vida termina; e a coleção torna-se um baluarte contra a mortalidade' (Oliveira, 2017, p. 17).

A CSJ conta com muitos documentos pessoais, recortes de jornais que ressaltam conquistas profissionais, poemas e outras miudezas que englobam, também, elementos de sua vida privada, como receitas culinárias. Igualmente, muito do universo particular de Sophia pode ser compreendido a partir da coleção de itens encontrados sob o tópico da “Indumentária”.

Composta substancialmente por documentos iconográficos elaborados e/ou utilizados pela titular como material didático para ministrar aulas sobre indumentária histórica, a CSJ agrupa, também, além de trajes: livros, cartões postais, fotografias, menus, programas de viagem etc. de suas frequentes viagens pelo mundo, além de significativa documentação sobre suas atividades sociais e ocupações domésticas, como culinária e corte e costura. Todos os documentos citados estão divididos em três departamentos: o Arquivo Histórico (produções iconográficas, cadernos de aulas etc.), a Biblioteca (livros e bibliografias pertencentes à indumentarista — como ela preferia ser referenciada) e a Reserva Técnica (os trajes e acessórios de indumentária). O Arquivo Histórico conta com um bom número de divisões por assuntos, que incluem “Indumentária”, “Série Artística” e “Artigos Diversos”, para além das subséries que as compõem. Na Biblioteca, também encontramos itens seriados, divididos em uma miríade de categorias, a citar “Indumentária: Etnográfica, Histórica, Militar, Religiosa, Teatral e Têxteis”, “Corte e Costura/Modelagem/Design de Moda”, “História das Artes: Literatura, Teatro, Dança”, entre outros (Oliveira; Mautoni, 2023). Somente entre a seção da Biblioteca foram encontradas cerca de trinta literaturas relacionadas à Indumentária Mundial, cultura e costumes — com, aproximadamente, dez bibliografias que tratavam de chinesices. Já no Arquivo Histórico, encontram-se mais de uma dezena de outros itens acerca do país, como fotografias e até mesmo menus e bilhetes de passagens.

No trecho a seguir, observamos um recorte da conferência feita por Sophia Jobim na mostra industrial II Feira Nacional da Indústria Têxtil – FENIT, pronunciada no Pavilhão Internacional do Parque Ibirapuera, São Paulo, na tarde de 19 de novembro de 1958. Em seu discurso notamos seu apreço e dedicação envolvida na construção de sua coleção de indumentária — a qual, segundo ela, levou um bom número de anos:

Há nesta coleção de peças selecionadas com carinho, através de vários lustros, raros trajes de terras estranhas e longínquas, destinadas a enriquecer as minhas aulas e levar um pouco de beleza às almas sensíveis a Arte.

Essas peças são como todas as peças dos Museus de Antiguidade, recordações de um mundo que já vai desaparecendo... – Feliz? Ou infelizmente? Infelizmente! Diremos nós, porque não queremos ser ingratos, com aqueles que nos deixaram o legado da sua rica existência artística.

Olhemos pois com carinho e reverência os trajes que aqui trouxemos. Lembrem-se que cada um deles tem uma lenda... uma história... uma mensagem... para a sensibilidade e o espírito do nosso tempo.

[...] Desde que comecei meus estudos de indumentária, há muitos anos, em terras distantes, pensava no nosso pobre país, onde não temos museus especializados no assunto, e concebi a ideia de reunir uma coleção como esta, da qual trago aqui simples amostra.

Foi este sempre o meu velho e legítimo sonho de bandeirante! Por isso nenhum tropeço, nenhuma dificuldade me faz desanimar. Foi um sonho de louco, mas feliz! Que só agora depois de longos e árduos anos de pesquisas, de canseiras e de perseverança, sobretudo, se faz realidade.

Através de minhas andanças por este mundo de Deus, consegui juntar uma coleção de trajes, onde cada um tem, repito, a sua história... A sua lenda... A sua mensagem... Sim, uma mensagem! Porque um Museu de Antiguidades é sempre uma mensagem viva de um mundo morto ou agonizante que nós gostaríamos de poder fazer reviver a todo custo.

[...] O estilo de cada traje, meus senhores, através de sua interessante história, revela admiravelmente as qualidades essenciais de cada período a que pertence. Tanto assim, que um filósofo e crítico social como Montesquieu disse: “As Modas fazem compreender, mais rapidamente que os escritos contemporâneos, os sentimentos das diversas gerações”.

[...] A moda, soberana absoluta dos reis e rainhas, de todos os tempos, que tem merecido considerações filosóficas de grandes pensadores, não deve e não pode ser encarada como uma futilidade! (Viana, 2020, pp. 149-154).

É importante observar que essa palestra foi realizada em 1958, portanto, dois anos antes da inauguração oficial do MIH. No entanto, ela já era reverenciada, há algum tempo, por seu conhecimento e expertise nos assuntos referentes à indumentária e ao colecionismo. Ao considerarmos que Sophia inaugurou (oficialmente) o seu “museu” em julho de 1960, tenhamos em mente que muitas das peças que se transformaram em chamariz para visitação já estavam em posse da colecionadora.

Nas figuras a seguir (1 a 4) temos a representação, em gráficos quantitativos, de itens presentes na Reserva Técnica da CSJ, com destaque para aqueles de maior quantidade e tipologia correspondente ao estudo sobre indumentária. Das 690 peças catalogadas, 63 são acessórios de indumentária, 124 correspondem a objetos de adorno e 360 são peças de indumentária, categorias utilizadas pelo sistema Thesaurus²², análogo a todos os museus ao redor do mundo.

²² Ou também **Tesáuro**, é um dito **dicionário de sinônimos**, uma obra de referência que organiza as palavras por seus significados (ou em termos mais simples, um compêndio onde se pode encontrar palavras diferentes com significados semelhantes a outras palavras) dentro de um domínio específico do conhecimento, propondo uma hierarquia de termos mais amplos e mais restritos. Eles são frequentemente utilizados como auxílio na busca a determinadas classes de objetos, uma vez que o principal objetivo do tesáuro é eliminar as ambiguidades entre os termos.

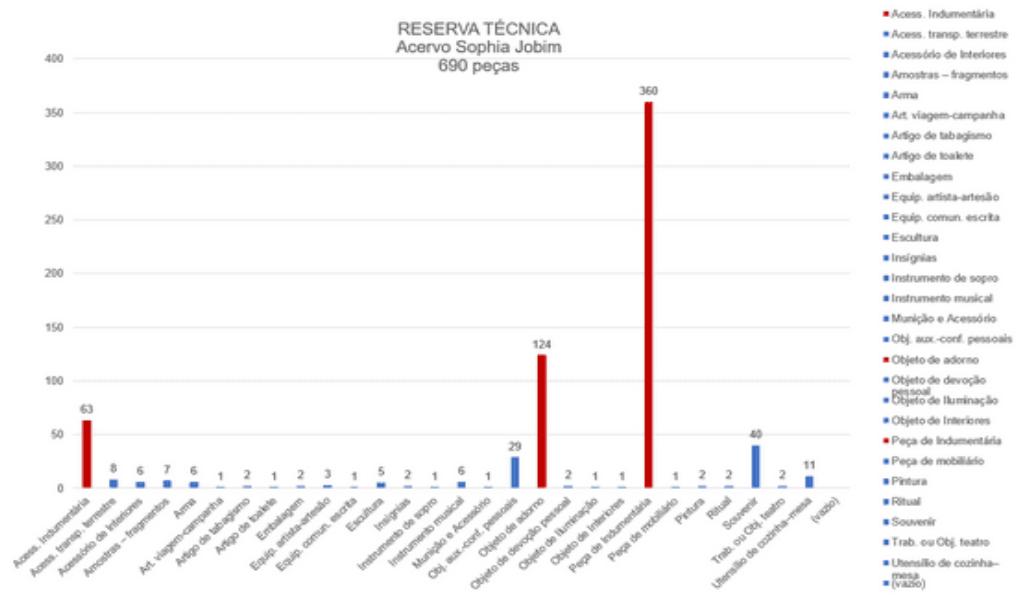


Figura 1: Gráfico de itens de Indumentária, do acervo Sophia Jobim. Fonte: Madson Oliveira



Figura 2: Gráfico de acessórios de indumentária da Coleção Sophia Jobim. Fonte: Madson Oliveira

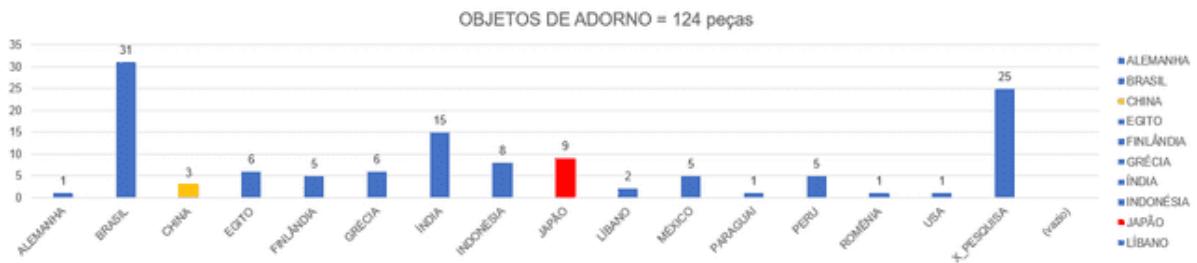


Figura 3: Gráfico de objetos de adorno da Coleção Sophia Jobim. Fonte: Madson Oliveira



Figura 4: Gráfico de peças de indumentária da Coleção Sophia Jobim, com destaque para peças de origem chinesa (em amarelo). Fonte: Madson Oliveira

Das Figuras 2 a 4 são ressaltadas as áreas de China e Japão, respectivamente em amarelo e vermelho, a fim de explicitar a dimensão do número de documentos históricos dos respectivos países na CSJ. No âmbito indumentário, encontramos um total de 36 itens chineses e 59 itens japoneses. É importante ressaltar o amplo repertório que Sophia construiu: quando levamos em consideração que dois países asiáticos possuem as duas maiores acumulações por região registrada, a perspectiva da necessidade deste trabalho fica mais clara. Mesmo que boa parte dos documentos históricos desta relação careçam de informações histórico-culturais mais específicas sobre sua memória, e ao contar que a exatidão das informações levantadas por ela acerca de alguns trajes seja, por vezes, flutuante, as falas e posicionamentos de Sophia como colecionadora nos apresentam a consciência que a indumentarista possuía sobre a eloquência de sua coleção, para muito além do maravilhamento que a coleção poderia proporcionar através de formatos diferentes e particularidades ditas exóticas. Sobre Sophia Jobim e o campo da Indumentária, lemos que:

Cabe aqui, apresentar o seu claro entendimento pelo campo da indumentária. Para Sophia, a indumentária, incluía diferentes esferas: arte (processo criador que afeta a sensibilidade do ser humano, com elementos emotivos e intelectuais, ao mesmo tempo), história, sistema, técnica em relação à certa época ou povo, ciência social e o ramo fascinante da etnografia. Sendo assim, os trajes teriam profundas significações, pois não só foram construídos para as necessidades do corpo, mas também do espírito, ou seja, pareciam não apenas um acessório, um envoltório, mas na realidade seriam os mais seguros símbolos das qualidades ocultas de um indivíduo, de uma nação e de uma época (Almeida, 2017, p. 217).

Sob uma perspectiva pedagógica, onde ela empregava seus colecionáveis e conhecimentos, Sophia dissertava sobre “o poder da persuasão do *Traje*”, no qual sua correta

representação “distingue, nivela e disciplina os indivíduos” (Arquivos, 1960) — algo muito próximo da visão confucionista sobre o *vestir*, diga-se de passagem. Outrossim,

Também é importante ressaltar sua notável insistência em colocar a História da Indumentária como um dos capítulos da Indumentária Histórica. A primeira, a História da Indumentária, seria apenas a análise de um vestuário técnico, sem tecer suas profundas relações com os meios sociais, psicológicos e históricos. A segunda, a Indumentária Histórica, seria mais abrangente e profunda, fixando-se nos biótipos, mas baseando-se em uma pesquisa etnográfica dos caracteres de cada grupo humano e conhecendo a formação étnica de cada raça. Ademais destaca que a Indumentária Histórica, estaria emersa em três eixos temáticos: Tradição-Símbolo-Moda (Almeida, 2017, p. 217).

Sophia representava trajes etnográficos na busca por entender suas composições visuais e estruturais, assim como intencionava compreender a *eloquência* do traje a partir do tripé conceitual: *Tradição, Símbolo e Moda*. A *tradição*, em suas delimitações, incluiria vestimentas de períodos já passados, que permanecem no mundo absorto às mudanças sociais (ou que se apropriam, em menor escala, das mudanças propostas, como na utilização de novos materiais), a citar trajes regionais ou de cunho religioso. O *símbolo* partia de uma “expressão de uma ideia traduzida materialmente no traje”, como exemplo, as vestes monárquicas ou militares. Já a *moda* se classificava por sua temporalidade e constante mudança, na produção de estilos e “tendências dos agrupamentos humanos” (Arquivos, 1960), o que impediria sua apropriação não contextualizada. Sua colocação do *símbolo* como um dos pilares de sua interpretação dos trajes nos remete às definições semióticas, no qual, segundo a filosofia peirceana²³, o símbolo seria uma generalidade na qual “o objeto representado pelo símbolo é tão genético quanto o próprio símbolo” (Santaella, 1983, p. 14). Com isso, vemos aqui uma inclinação a reconhecer a indumentária em seu valor semióforo, termo que o próprio Pomian utiliza para definir o caráter das coleções (Pomian, 1984).

Só para se ter uma ideia da autoridade da sua coleção, em meio à categoria chinesa, um traje identificado como “Traje do Imperador Chinês” — pela própria Sophia, em fichas técnicas manuscritas do seu MIH — pode ser encontrado entre sua seleção. Sophia deixou registrado em um caderno manuscrito a raridade de tal peça, explicando que poucos museus no mundo possuíam um exemplar tão antigo e completo como o que ela havia adquirido para o MIH (Oliveira, 2021). A presença de um item de tal categoria, tão bem conservado e de providência

²³ A semiótica peirceana se refere à teoria dos signos desenvolvida pelo filósofo e cientista norte-americano Charles Sanders Peirce (1839-1914). Essa teoria é um dos pilares da semiótica moderna e busca entender como os signos funcionam na comunicação e na produção de significado através da tríade *Síntese – Objeto – Interpretante* e as possíveis classificações dos signos em *Ícone, Índice ou Símbolo*. Para além disso, a tricotomia peirceana categoriza os signos em três níveis: *Primeiridade, Secundida ou Terceiridade* (Santaella, 1983).

verídica — *a priori*, em um primeiro olhar —, fez-nos despontar perguntas como “A qual imperador pertencera tal peça?”, “Quais os materiais de sua construção?”, “Qual o significado de seus simbolismos?” etc.. A partir de então, os apontamentos deixados por ela, assim como decorrentes atualizações do dossiê da peça, já no MHN, foram investigadas inicialmente e serviram-nos como mote volante desta pesquisa.

Logo de partida, podemos constatar que, nas supracitadas viagens que Sophia empreendeu pelo mundo ao lado de seu marido (Volpi, 2020), a indumentarista adquiriu uma miríade de trajes e outros objetos, desenvolvendo pontos de referências por todo o mundo, mas, principalmente, pela Europa. Quanto ao território asiático, por exemplo, poderíamos aludir tal movimento ao sugerido por Chen Kuan-Hsing de tomar “*Ásia como Método*” (2010), que articula suas motivações da seguinte maneira:

A implicação da Ásia como método é que usar a Ásia como um ponto de ancoragem imaginário pode permitir que sociedades na Ásia se tornem pontos de referência umas das outras, para que a compreensão de si mesmo possa ser transformada e a subjetividade reconstruída. Levando o projeto um passo adiante, torna-se possível imaginar que experiências e práticas históricas na Ásia podem ser desenvolvidas como um horizonte, perspectiva ou método alternativo para colocar um conjunto diferente de questões sobre a história mundial²⁴ (Chen, 2010, p. 15, tradução nossa).

A proposta de Chen pode ser traduzida de outra maneira, ancorada sob uma perspectiva mais internacionalista:

Para Chen a “Ásia e o Terceiro Mundo proporcionam um horizonte de comparação imaginário, ou um método” que ele chama de interreferencialidade. Segundo Kuan-Hsing Chen devemos “multiplicar e mudar nossos pontos de referência para incluir comparações históricas com o colonizado em vários lugares do mundo”. O que não significa, claro, suprimir apressadamente as diferenças (Freitas, 2015, p. 244).

O contraponto destas aproximações se revela no fato de que Sophia bebeu de pouquíssimas fontes e referências propriamente asiáticas, ao considerarmos a primeira metade do século XX, para além da materialidade dos trajes que colecionou. Este fato se mostra pungente em muitas das bibliografias encontradas no escopo de sua coleção, biblioteca e nas bibliografias utilizadas como referências em seus cadernos de aulas, ao lado de croquis e outras informações técnicas, como veremos a seguir.

²⁴ “The implication of Asia as method is that using Asia as an imaginary anchoring point can allow societies in Asia to become one another’s reference points, so that the understanding of the self can be transformed, and subjectivity rebuilt. Pushing the project one step further, it becomes possible to imagine that historical experiences and practices in Asia can be developed as an alternative horizon, perspective, or method for posing a different set of questions about world history.”

No texto “*O Orientalismo Gráfico de Sophia Jobim*” (2021), analisa-se um croqui de Sophia feito a partir de um “kimono japonês” (Figura 5), como consta sua classificação na própria folha. Aplicado ao caso do “kimono japonês”, entendemos o caráter generalizante de Sophia logo a partir da redundância realizada pela indumentarista, já que por quimono ou *kimono* (きもの/着物), abreviação de *kirumono*, temos literalmente “coisa de vestir” (Yamanaka, 1982), sendo *ki* (着) = “vestir” e *mono* (物) = “coisa”, ou, ainda, “objeto”. Deste modo, a palavra *kimono* denotaria qualquer tipo de traje, a bem da verdade, mas toda sua construção cultural através dos anos atribuiu um valor simbólico restrito aos famosos trajes em formato de “T” do Japão. Muitas outras especificidades desta tipologia de traje são deixadas de lado.

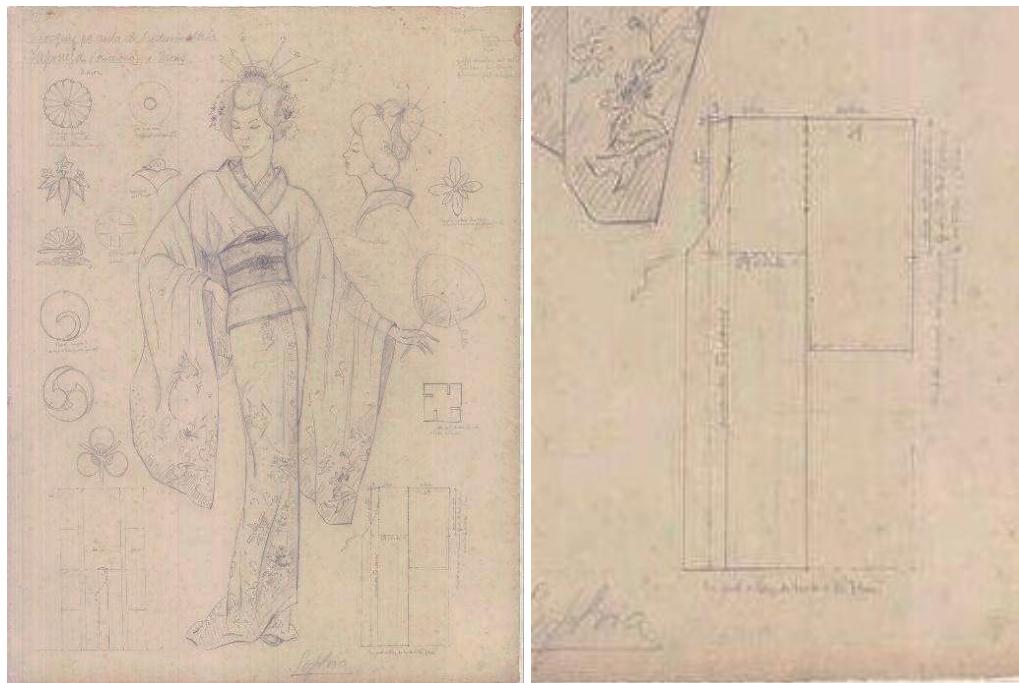


Figura 5: Traje típico: Japão. Sophia Jobim. Meados do século XX. Esboço em lápis; 63 x 49 cm. Fonte: MHN – Nº de Acesso: Smar13

Isto posto, mesmo com um inerente interesse por “colher da fonte” informações verossímeis, toda sua formação e maioria dos seus referenciais teóricos provêm de um viés e concepções orientalistas; e essas se confirmam no decorrer da análise do croqui supracitado com uma série de representações equivocadas, mesmo que em menor número, só para demonstrar alguns enganos. Neste vislumbre do esboço do “kimono japonês” de Sophia (Figura 5) visualizamos seus métodos de trabalho bastante ilustrativos, com projeção da modelagem do traje referenciado e anotações sobre significados de alguns emblemas japoneses utilizados em diferentes instâncias desta tipologia de vestuário. O apreço pelo detalhamento técnico de seus

croquis é louvável e comentado com maior detalhamento em pesquisas mais destacadas sobre o tema, como a dissertação de mestrado de Wagner Louza de Oliveira (2017).

Ainda assim, uma miríade de outras extensões orientalistas podem ser observadas em distintos pontos da CSJ. Um dos livros encontrados em meio ao acervo, *Costume Throughout The Ages* (1950), de Mary Evans, consta trechos inteiros traduzidos por Sophia que figuravam em seus cadernos de aula, servindo de conteúdo para sua disciplina de Indumentária Histórica ofertada na E.N.B.A. Fatos que endossam a questão orientalista podem ser retirados no correr do texto de Evans, no qual oficiais chineses são referidos simplesmente como “mandarins” e algumas questões da construção do quimono são retratadas de forma bastante generalizada. Nas figuras abaixo, vemos um prelúdio do trabalho de tradução realizado por Sophia já a partir do sumário da obra em questão.

PART II	
NATIONAL COSTUME IN EUROPE, NORTHERN AFRICA, ASIA, AND THE AMERICAS	
COSTUME IN EUROPE	
XV. Costume in Spain, France, Italy, Switzerland, and Tyrol.....	191
XVI. Costume in Germany, The Netherlands, Ireland, Scotland, Wales, Norway, and Sweden	211
XVII. Costume in Russia, the Central European, and the Balkan States.....	230
COSTUME IN NORTHERN AFRICA AND ASIA	
XVIII. Costume in Northern Africa and the Near East.....	258
XIX. Costume of the Far East.....	276
	ix

Figura 6: Livro “Costume Throughout The Ages” de Mary Evans. Fotografia: Madson Oliveira. Fonte: MHN

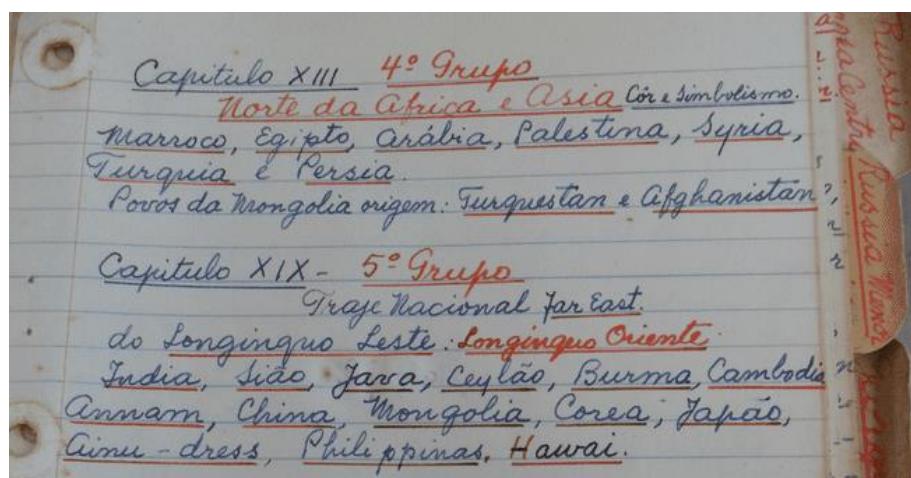


Figura 7: Página de uns dos cadernos de Sophia, com tradução do livro “Costume Throughout The Ages” de Mary Evans. Fotografia: Madson Oliveira. Fonte: MHN

Em outra frente, Sophia, como notória indumentarista, trabalhava “dando vida” a alguns de seus itens adquiridos. Na Figura 8 vemos a colecionadora assistindo um ator a vestir o “quimono” (item 68.106) — peça essa não localizada no acervo do MHN atualmente — e uma

“peruca de samurai” (item 68.344) correspondente à peça 019.128. A posição de perfil do “manequim” não nos permite obter uma leitura completa do visual do quimono sobre seu corpo; notamos, contudo, a falta de um *obi*²⁵ para a completude de seu traje. Já o penteado — um *chonmage* (丁髷) — era um estilo extremamente popular entre muitos homens do período Edo (1603-1868)²⁶ (o que não incluía apenas samurais) e, atualmente, entre lutadores de sumô. Todas essas articulações nos auxiliam a perceber a devoção de Sophia por seu trabalho. Entretanto, com um olhar crítico atual, as inexatidões de suas representações não poderiam passar desapercebidas.



Figura 8: Fotografia de Sophia vestindo um “samurai”. Fotografia.”. Fonte: MHN – N° de Acesso: SMm 20/1

A partir de seu “kimono japonês” ou da prática que observamos na Figura 8, podemos avançar e traçar um paralelo com a metodologia de “*Ásia-América-Latina como Método*”, de Junyoung Kim (2017), que prega pelo desenvolvimento de referências interculturais entre o território asiático e latino-americano, em uma exaltação do “Sul Global”. Junyoung afirma que “A tarefa da Ásia como Método é multiplicar quadros de referência em nossa subjetividade e visão de mundo, para que nossa ansiedade em relação ao Ocidente possa ser diluída e o trabalho crítico produtivo possa avançar” (Kim, 2017, p. 101). Entretanto, ela reitera que, mesmo que concorde com a proposta de Chen Kuan-Hsing, apenas multiplicar pontos autorreferenciais em

²⁵ Lit. “faixa”. Uma espécie de cinto, que varia de formatos, utilizado para atar roupas tradicionais japonesas.

²⁶ Período da história japonesa marcado pelo governo do xogunato Tokugawa, o qual promoveu estabilidade política, isolamento internacional e um florescimento cultural nos mais diversos âmbitos, como no teatro e na produção indumentária.

um único território não seria o suficiente para findar as ansiedades em relação ao “Ocidente”. Deste modo,

Analogamente à proposta de Alberto Moreiras de um “latino-americanismo pós-colonial”, a Ásia-América Latina como Método é um “aparelho antirrepresentacional, anticonceitual... cujo desejo não passa por uma articulação de diferença ou identidade, mas sim por suas constantes desarticulações, por um apelo radical a um exterior epistêmico”²⁷ [...] (Kim, 2017, p. 100).

Desta maneira, Kim busca por negociações e justaposições de diferentes sistemas de conhecimentos “e, ao fazê-lo, pretende lançar luz sobre as subjetividades que surgem por meio de tais encontros” (Kim, 2017, p. 101). Ela reconhece os impactos do “aceleração cultural” e as prerrogativas da modernidade global, embasada na dominação do capital²⁸, e comprehende que os “estudos de área são sinônimos de estudos não-ocidentais” (Kim, 2017, p. 102). Tudo nesta proposta teórico-metodológica envolve comparar e contrastar as experiências destas regiões, com a identificação de paralelos e diferenças, questionando as hierarquias globais de poder. A autora afirma:

Ao não “se encaixar” em estruturas disciplinares estabelecidas ou imaginários cartográficos, Ásia-América Latina (**como Método**) coloca em contato diferentes formas de poder-conhecimento e elucida o funcionamento da política do conhecimento e da política da nossa falta de conhecimento. Por exemplo, Ásia-América Latina envolve uma negociação entre as estruturas epistemológicas dos estudos de área e dos estudos étnicos. Surgindo de contextos históricos distintos — a Guerra Fria e a hegemonia dos EUA no caso dos estudos de área, o movimento pelos direitos civis no caso dos estudos étnicos — essas duas disciplinas diferem na construção de seu objeto de estudo, bem como em suas metodologias e políticas²⁹ (Kim, 2017, pp. 101-102, **grifo nosso**).

Como a “instituição autorizada a lidar com o Oriente”, o orientalismo, segundo Edward Said (2007, p. 29), parte de uma rede de construções — sempre embasadas no materialismo das

²⁷ “Analogous to Alberto Moreiras’s proposal of a ‘postcolonial Latinamericanism’, Asia– Latin America as method is an ‘antirepresentational, anticonceptual apparatus . . . whose desire does not go through an articulation of difference or identity but instead goes through their constant disarticulations, through a radical appeal to an epistemic outside’[...].”

²⁸ Bourdieu define o “capital” como um recurso social acumulado, que pode ser convertido em diferentes formas de poder e influência, a citar três tipos de capital identificados por ele: o cultural, o econômico e o social. Questão amplamente trabalhada em: Bourdieu, Pierre. **Sociologia geral, vol. 3: as formas do capital: Curso no Collège de France (1983-1984)**. Tradução de Fábio Ribeiro. Petrópolis: Vozes, 2023.

²⁹ “By not “fitting in” to established disciplinary frameworks or cartographic imaginaries, Asia-Latin America brings into contact different forms of power-knowledge and elucidates the workings of the politics of knowledge and the politics of our lack of knowledge. For instance, Asia-Latin America entails a negotiation between the epistemological frameworks of area studies and ethnic studies. Arising from distinct historical contexts—the Cold War and U.S. hegemony in the case of area studies, the civil rights movement in the case of ethnic studies—these two disciplines differ in their construction of their object of study as well as in their methodologies and polities.”

relações sociais do mundo — para descrever, colonizar e pregar sobre o que seria o “Oriente”. Como viajante e frequentadora entusiasta de instituições — acadêmicas e/ou museológicas — europeias e eurocentradas, ainda na primeira metade século XX, Sophia Jobim, mais do que ninguém, viveu entre as prerrogativas do orientalismo e o que apreendeu partiu, sobretudo, daqueles que portavam tal poder de contrafação.

Não obstante, o olhar deste trabalho sobre Sophia Jobim parte deste viés conceitual. Repensar relações globais a partir das perspectivas e experiências de uma mulher latino-americana para com assuntos asiáticos, doravante à promoção de uma visão mais inclusiva, descolonizada e interconectada do mundo. Ao questionar as hierarquias estabelecidas seguidas e valorizar saberes e histórias de indivíduos marginalizados — uma vez que, mesmo como uma mulher branca e de grande status pessoal e profissional no Brasil, Sophia ainda assim era mulher latino-americana em um contexto eurocêntrico — pretendemos descrever a conjuntura de suas ações colecionadoras e magisteriais em condições culturais, históricas e políticas.

2.2 Sophia na China

Em suma, a China continua uma incógnita aos olhos dos ocidentais e nesse imaginário
estamos nós também mergulhados e assombrados com os números enormes que
envolvem tudo que lhe diz respeito.
— Antonio Dimas³⁰

Uma curta frase é capaz de encapsular muito bem os princípios, meios e fins do Orientalismo: “*O Oriente é uma carreira*”³¹ (Disraeli, 2002, p. 38). Não obstante, a frase dita entre um dos diálogos do romance “*Tancredo: ou, A Nova Cruzada*” (1847) figura na epígrafe do livro de Edward Said, “*Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*” (1978). Em suas palavras, o fato do Oriente “ser uma carreira” poderia ser compreendido da seguinte forma:

Em primeiro lugar, seria errado concluir que o Oriente foi essencialmente uma ideia ou uma criação sem realidade correspondente. Quando Disraeli disse no seu romance *Tancredo* que o Leste era uma carreira, ele queria dizer que estar interessado pelo Leste era algo que os jovens ocidentais brilhantes descobririam ser uma paixão absorvente; não se deve interpretar a sua frase como uma afirmação de que o Leste era apenas uma carreira para os ocidentais. [...] O meu ponto é que a afirmação de Disraeli sobre o Leste se refere principalmente a essa coerência criada, a essa constelação regular de ideias como ponto relevante no que diz respeito ao Oriente, e não ao seu mero *ser* (Said, 2007, p. 32).

³⁰ DIMAS, Antonio. **Felina China**. In: TELLES, Lygia Fagundes. **Passaporte para a China**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

³¹ “The East is a career”.

As referenciadas viagens do veneziano Marco Polo a países asiáticos, por exemplo, corresponderam ao “aumento da importância do comércio de produtos exóticos da Ásia” (Wood, 1995, p. 19) na Europa. Tais viagens também cooperariam para o que o próprio Edward Said chama de “orientalização” do “Oriente”, algo que diz respeito à produção de uma geografia estabelecida a partir de relações de poder, dominação e hegemonia cultural, uma vez que “viajantes como Marco Polo [...] traçaram as rotas comerciais e padronizaram um sistema regulado de intercâmbio comercial” (Said, 2007, p. 96) e, anos depois, de intercâmbio cultural. O assunto continua:

Uma segunda observação é que as ideias, as culturas e as histórias não podem ser seriamente compreendidas ou estudadas sem que sua força ou, mais precisamente, suas configurações de poder também sejam estudadas. Seria incorreto acreditar que o Oriente foi criado — ou, como digo, “orientalizado” — e acreditar que tais coisas acontecem simplesmente como uma necessidade da imaginação. A relação entre o Ocidente e o Oriente é uma relação de poder, de dominação, de graus variáveis de uma hegemonia complexa, o que está indicado com muita acuidade no título do clássico de K. M. Panikkar, *A dominação ocidental na Ásia*. O Oriente não foi orientalizado só porque se descobriu que era “oriental” em todos aqueles aspectos considerados lugares-comuns por um europeu comum do século XIX, mas também porque poderia ser — isto é, submeteu-se a ser — *transformado em* oriental (Said, 2007, pp. 32-33).

Edward Said tem fôlego para discutir ao longo de seu “*Orientalismo*” uma série de questões de alteridade entre “Ocidente” e “Oriente” embasadas no fato de que ambos os conceitos não possuem “estabilidade ontológica: ambos são constituídos de esforço humano — parte afirmação, parte identificação do Outro” (Said, 2007, p. 13). Os trechos anteriores nos colocam frente a um ímpeto inato a, talvez, todas as nações do Mundo: a transformação de um *Outro* em uma ideia conversível e, na maioria das vezes, redutível.

Desde os tempos de Plínio, que formou a imagem shakespeariana dos “canibais que comem uns aos outros, os Antropófagos, e homens cujas cabeças realmente estão abaixo dos seus ombros”, as terras distantes do Oriente não eram somente estranhas, mas aterrorizantes. É interessante que os chineses também tinham imagens equivalentes sobre os habitantes do Ocidente distante: acreditavam que eles pulavam de uma perna só ou que tinham cabeças de cachorro (Wood, 1997, p. 33).

O contexto que Frances Wood nos oferece acima também pode ser observado na obra de Kuan-Hsing Chen, “*Asia as Method: Towards Deimperialization*” (2010), na qual ele nos contempla com uma espécie de gênese do racismo do povo Han, grupo étnico hegemônico na China há séculos, o que será muito importante para a conjuntura desta dissertação mais à frente. Chen (2010, pp. 259-260) afirma que o “racismo Han é muito anterior ao encontro da China

com o Ocidente” como algo que se propagou milenarmente dos Han para com grupos étnicos minoritários e estrangeiros e ainda hoje é perceptível na relação dos chineses Han com seus vizinhos asiáticos.

O que emerge da leitura do relato de Epstein é um conjunto de três estratégias discursivas e psíquicas para lidar com o Outro. A primeira é demonizar (*guīhuà*) os sujeitos desconhecidos. Esses Outros são imaginativamente retratados como tendo “rostos verdes com dentes longos expostos”, ou às vezes com caudas, corpos emplumados e coisas do tipo. Este é um gênero de fascínio por — e medo de — o que os chineses tradicionalmente chamam de demônio estrangeiro. Dentro desta categoria, há vários subconjuntos, como os demônios estrangeiros ocidentais, que são fisicamente imponentes, e os demônios estrangeiros orientais — os japoneses — que são mais baixos. Demonizar o Outro faz parte de um imaginário Han familiar em que o *eu* é humano, enquanto o Outro não é³² (Chen, 2010, p. 260).

Seguindo em frente, vemos que a segunda instância da operação do racismo Han ocorre na dita “animalização do Outro” (Chen, 2010, p. 260), algo comum ao racismo eurocêntrico³³, por exemplo. À guisa de uma contextualização aprofundada, Chen parte do artigo de Maram Epstein, *Confucian Imperialism and Masculine Chinese Identity in the Novel Yesou Puyan* (1998), que “contrasta descrições de encontros sexuais do protagonista Han na edição de 1880 do romance [...]” (Chen, 2010, p. 260). À medida que a narrativa da novela sucede, o protagonista interage com personagens de terras distantes da Europa e Ásia, assim como aqueles que vivem em lugares da periferia do império chinês, incluindo Taiwan, Japão, Birmânia, Sião, Ceilão e os reinos Miao e Yao. Em todos esses territórios, espécies de animais humanoides, como ursos e serpentes, interagem com o protagonista da história. Assim,

O interessante é que mesmo esses Outros animalizados estimulam o desejo sexual do protagonista. Esse desejo por sexo com animais é divertidamente justificado porque em tais encontros “o caos se transforma em civilização” [...]. Esta é mais uma vez a história da missão civilizadora Han. Outros animalizados podem ostensivamente se tornar humanos por serem educados por nós, embora, a nível visceral, saibamos que eles nunca poderiam, realmente, se tornarem como nós³⁴ (Chen, 2010, p. 261).

³² “What emerges from reading Epstein’s account is a set of three discursive and psychic strategies for dealing with the Other. The first is to demonize (*guīhuà*) the unfamiliar subjects. These Others are imaginatively portrayed as having ‘green faces with exposed long teeth,’ or sometimes with tails, feathered bodies, and the like. This is a genre of fascination with—and fear of—what Chinese have traditionally called the foreign devil. Within this category there are various subsets, such as Western foreign devils, who are physically imposing, and Eastern foreign devils—the Japanese—who are shorter. To demonize the Other is part of a familiar Han imaginary in which the self is human while the Other is not.”

³³ Ver mais em BAUMEISTER, David. **Black Animality from Kant to Fanon.** In: Theory & Event, vol. 24 no. 4, p. 951-976. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2021.

³⁴ “What is interesting is that even these animalized Others stimulate the protagonist’s sexual desire. This desire for sex with animals is amusingly justified because in such encounters ‘chaos transforms itself into civilization’ [...]. This is once again the story of the Han civilizing mission. Animalized Others can ostensibly become human through being educated by us, though at the gut level, we know they can never really become like us.”

A terceira estratégia, mormente desenvolvida entre ávenas fronteiriços à China, dá-se na ação de “diferenciar os forasteiros por meio de distinções ainda mais sutis, produzindo assim conjuntos adicionais de hierarquias” (Chen, 2010, p. 261). Logo, determinados grupos eram divididos entre duas especificações: “os ‘cozidos’ e os ‘crus’, com os cozidos sendo aqueles que eram ‘culturalmente diferentes, mas podiam ser facilmente ‘digeridos’ (*xiāohuà*) na esfera de influência da cultura chinesa” (Ibidem.). Ao levarmos em consideração seus fenótipos, enquanto um indiano jamais estaria de acordo com os ideais Han, os membros do grupo étnico Miao poderiam ser “Hanificados” — mesmo que jamais ocupassem o mesmo lugar que um legítimo Han.

Esta estratégia de empurrar o Outro através de um projeto de humanização enquanto mantém para sempre uma posição superior na hierarquia social é intrínseca ao funcionamento do colonialismo.

[...] Para os Han, a posição do humano no topo da hierarquia se aplica não apenas às relações de gênero, mas também às relações de raça e classe. “Somos iguais, mas você não é humano o suficiente para assumir minha posição de santo” é o mecanismo psíquico constantemente mobilizado em encontros com o Outro, uma fórmula básica de autodefesa através da manutenção da superioridade psíquica.

[...] Superficialmente, humano é um horizonte universal; uma vez que este plano é alcançado, diferenças em gênero, sexualidade, classe, nação e raça são transcendidos. Em outras palavras, diferenças hierárquicas dentro das categorias de gênero, sexualidade, classe, nação e raça são as expressões naturais do humano como um regime operacional. Este regime tem o formato de uma pirâmide, onde o humano está no topo, e o meio-humano e o não-humano (a sombra e a penumbra) olham para cima com admiração enquanto continuam sua lenta e fútil escalada. Enquanto isso, o humano olha para baixo. Ele é a autoridade que determina o quanto longe o Outro está de chegar ao topo e se tornar um ser humano real como ele. Este humano transcendente não tem traços: ele está acima de gênero, sexualidade, classe e raça³⁵ (Chen, 2010, pp. 261-265).

O orientalismo, de certa forma, apresenta-se como um dos variados contrapontos possíveis no Ocidente a esta visão (nem tanto) “exclusiva” dos chineses Han: existe, tanto no

³⁵ “This strategy of pushing the Other through a humanization project while forever maintaining a superior position in the social hierarchy is intrinsic to the functioning of colonialism.

[...] For the Han, the position of human at the top of the hierarchy applies not only to gender relations but also to race and class relations. “We are equal, yet you are not quite human enough to take over my speaking position as a saint” is the psychic mechanism constantly mobilized in encounters with the Other, a basic formula of self-defense through the maintenance of psychic superiority.

[...] On the surface, human is a universal horizon; once that plane is reached, differences in gender, sexuality, class, nation, and race are transcended. In other words, hierarchical differences within the categories of gender, sexuality, class, nation, and race are the natural expressions of human as an operating regime. This regime is shaped like a pyramid, where human is on top, and the half-human and nonhuman (the shadow and the penumbra) look up in admiration as they continue their slow, futile climb. Meanwhile, the human looks downward. He is the authority who determines how far the Other is from reaching the top and becoming a real human being like him. This transcendent human has no traits: he is above gender, sexuality, class, and race.”

O Orientalismo como no racismo Han (e outras formas de racismo), um quê de *maravilhamento, repulsa e atração* pungentes, intrínsecos. O Outro é uma incógnita a ser parcialmente decifrada, estranha, uma vez que vê-lo em sua totalidade — como um igual — retiraria toda sua *maravilha* e possíveis “interesses” de aproximação, como uma consequente intenção de naturalização. A diferença entre ambos pode ser encontrada, sobretudo, no funcionamento da hegemonia cultural do Ocidente, em um sinal de seu poder euro-atlântico e do manuseio de suas instituições de poder político e socioeconômico.

Outrossim, nada no dito “Oriente” é meramente imaginativo e ficcional. O Oriente exerceu importante posição na definição de uma *imagem* para a Europa. Não apenas a partir de seus contrastes, mas de epistemologias basilares manipuladas a frente de Instituições eurocentradas; sendo assim, “o Orientalismo expressa e representa essa parte em termos culturais e mesmo ideológicos, em um modo de discurso baseado em instituições, vocabulário, erudição, imagens, doutrinas, burocracias e estilos coloniais” (Said, 2007, p. 28).

O Orientalismo nunca está muito longe do que Denys Hay chama “a ideia de Europa”, uma noção coletiva que identifica a “nós” europeus contra todos “aqueles” não-europeus, e pode-se argumentar que o principal componente da cultura europeia é precisamente o que tornou hegemônica essa cultura, dentro e fora da Europa: a ideia de uma identidade europeia superior a todos os povos e culturas não europeus. Além disso, há a hegemonia das ideias europeias sobre o Oriente, elas próprias reiterando a superioridade europeia sobre o atraso oriental, anulando em geral a possibilidade de que um pensador mais independente, ou mais cético, pudesse ter visões diferentes sobre a questão.

De um modo bem constante, a estratégia do Orientalismo depende dessa posição de superioridade flexível, que põe o ocidental em toda uma série de possíveis relações com o Oriente sem jamais lhe tirar o relativo domínio. [...] O cientista, o erudito, o missionário, o negociante ou o soldado estava no Oriente ou pensava a respeito porque podia estar ali ou podia pensar a respeito, com muito pouca resistência da parte do Oriente. Sob o título geral de conhecimento do Oriente e no âmbito da hegemonia ocidental sobre o Oriente a partir do fim do século XVIII, surgiu um Oriente complexo, adequado para o estudo na academia, para a exibição no museu, para a reconstrução na repartição colonial, para a ilustração teórica em teses antropológicas, biológicas, linguísticas, raciais e históricas sobre a humanidade e o universo, para exemplo de teorias econômicas e sociológicas de desenvolvimento, revolução, personalidade cultural, caráter nacional ou religioso. Além disso, a indagação imaginativa das coisas orientais era baseada mais ou menos exclusivamente numa consciência ocidental soberana, de cuja centralidade não questionada surgia um mundo oriental, primeiro de acordo com ideias gerais sobre quem ou o que era um oriental, depois de acordo com uma lógica detalhada regida não apenas pela realidade empírica, mas por uma bateria de desejos, repressões, investimentos e projeções (Said, 2007, pp. 34-35).

Isto posto, Said deixa claro que não devemos — nem podemos — assumir a estrutura do Orientalismo como somente uma rede de ficções³⁶ e mitos. O Orientalismo é mais um “corpo elaborado de teoria e prática em que, por muitas gerações, tem-se feito um considerável investimento material” (Said, 2007, p. 33) do que a proposta de um panorama fiel e verídico sobre o dito Oriente. Ele é a reafirmação do poder de (re)caracterização do Ocidente, pois este dispõe das ferramentas *estruturantes* que particularizam todas as *estruturas*. Este fato se espelha, por exemplo, na trajetória do supracitado Marco Polo.

O orientalismo tem suas premissas na exterioridade, ou seja, no fato de que o orientalista, poeta ou erudito, faz com que o Oriente fale, descreve o Oriente, torna os seus mistérios simples por e para o Ocidente. Ele nunca se preocupa com o Oriente a não ser como causa primeira do que ele diz. O que ele diz e escreve, devido ao fato de ser dito e escrito, quer indicar que o orientalista está fora do Oriente, tanto existencial como moralmente. O principal produto dessa exterioridade é, claro, **a representação** (Said, 2007, p. 19, **grifo nosso**).

Frances Wood (2002) realiza um avançado estudo ao redor da máxima de que Marco Polo teria ido à China. Em resumo, ela se utiliza das descrições do livro *Descrição do mundo* (1298-1299), escrito por Rustichello de Pisa a partir dos relatos de Marco Polo, sobre algumas partes do leste asiático para chegar à resposta do título de seu livro, *Marco Polo foi à China?* (2002). Entre muitas características e exposições verídicas entre os relatos de Polo, Wood ressalta e confronta muitas das imprecisões e imposturas, como o fato de que Marco Polo não havia sido o primeiro latino-europeu a conhecer o imperador mongol Kublai Khan³⁷ (Wood, 2002, pp. 113-114). Entre idas e vindas, a autora conclui que uma série de ocorrências poderiam ter se passado em meio a esta história, como: Marco Polo ter duplicado relatos persas e árabes de pessoas que estiveram *realmente* na China ou erros na interpretação dos diálogos que teve com a população local — ou dos que apenas leu. Wood conclui a obra com o seguinte parágrafo:

Mesmo que eu tenda a acreditar que o próprio Marco Polo provavelmente jamais tenha ido além dos postos de comércio do mar Negro e de Constantinopla, e que não tenha sido responsável pelo sorvete italiano ou pelos bolinhos chineses, isso não significa que o *Descrição do mundo* não continue sendo uma preciosa fonte de informações sobre a China e sobre o Oriente Próximo, em particular. A sua utilidade como registro de informações, que de outro modo estariam perdidas, é semelhante ao caso de Heródoto (c. 484 a. C. a c. 425 d. C.), que não foi a todos os lugares que descreveu e que misturou fatos com contos fantásticos, mas cuja obra, entretanto, não deve ser descartada facilmente. Se usado junto com textos árabes, persas e chineses que transmitem o espírito, mas não os seus detalhes, o *Descrição do mundo* continua sendo uma fonte muito rica. O retrato do planejamento urbano de

³⁶ No sentido pós-modernista, de descrever conceitos ou construções de estruturas de poder que não possuem base objetiva ou material, mas que se mostram úteis como ferramentas intelectuais e legitimadoras do *status quo*.

³⁷ Fundador da dinastia Yuan (1271-1368).

Pequim em forma de tabuleiro de xadrez ainda é válido, e continua sendo, independente de qual tenha sido a sua fonte, um relato confiável de uma cidade que não existe mais, mas que tem o seu lugar na história do povoamento daquela região. O conteúdo do *Descrição do mundo*, se usado criticamente, continua sendo importante, e pode ser visto como um exemplo do tipo de geografia de mundo que estava começando a se popularizar no século XIV. O interesse pelo mundo além da Europa, pelas suas lendas, pelos seus líderes e pelos seus produtos levaram às grandes viagens de exploração do final do século XIV e do século XV; e, mesmo no início do século XX, grandes viajantes como *sir* Aurel Stein partiram rumo ao deserto de Góbi pouco conhecido, sobre o qual o *Descrição do mundo* de Marco Polo continuava sendo uma das poucas fontes de referência, por mais inconfiável que fosse (Wood, 2002, p. 159).

Tal como Marco Polo, algumas evidências relatam que Sophia Jobim teria visitado países do extremo oriente, como a própria “China” e o Japão. Em relato do *Diário da Noite*, do Rio de Janeiro, temos a informação de que:

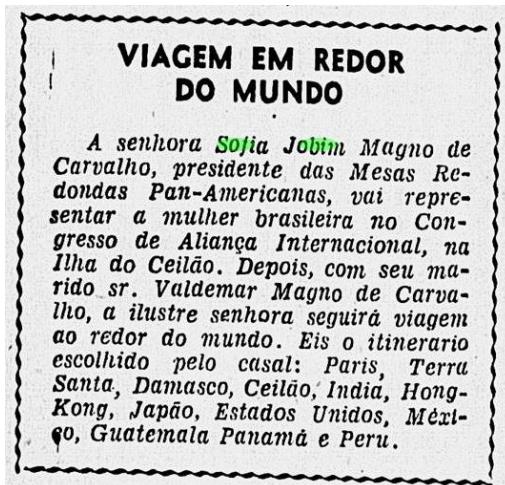


Figura 9: Notícia de viagens do casal Magno de Carvalho. Fonte: *Diário da Noite*, RJ, sábado, 30/07/1953, p. 5

Sophia Jobim possuía uma eminente relação com causas sociais em sua época mais ativa, tendo sido uma das fundadoras e diretora da primeira sede brasileira (e da América Latina) do Clube Soroptimista³⁸, no Rio de Janeiro, em 1947, um clube de mulheres que

38 “O termo Soroptimista foi criado nos Estados Unidos e o nome surgiu a partir da junção das palavras ‘soror’ irmã e ‘optimus’ melhor, ou seja, ‘o melhor para as mulheres’. Em 1921, Stuart Morrow, um rotariano, procurando sócios para seu clube, escreveu a diversas personalidades residentes na Califórnia. Entre as respostas, uma curiosa: ‘Não sou um homem, mas uma mulher. Entretanto, estou interessada na organização de um Clube de servir para mulheres. Assinado: Adelaide Goddard, Diretora da Escola de Comércio Parker-Goddard’. Entraram ambos em contato, a ideia teve ótima receptividade, e a 3 de outubro de 1921 era diplomado o 1º desses Clubes – o de Alameda Star, na Califórnia com um quadro social de 80 mulheres de posições executivas e de profissões liberais. O movimento se espalhou rapidamente pela Califórnia e outros estados dos Estados Unidos, Canadá, França, Holanda e a Grã-Bretanha. Objetivo – Dar e Servir. Trabalhar para um melhor entendimento entre as criaturas, e, consequentemente entre os povos, objetivando a harmonia universal. Para atingi-lo procura o Soroptimismo melhorar as condições de vida da mulher e as condições locais de vida, com a ONU, através de suas agências especializadas, a UNICEF, para proteção à maternidade, à infância e com a UNESCO, pela erradicação do analfabetismo. Faz assistência social, promove intercâmbio cultural e artístico, cuida da defesa dos direitos da

defendia a independência financeira e melhores condições locais de vida para a mulher brasileira, em um momento oportuno para a ampliação das questões dos direitos femininos no país (Oliveira, 2018). Neste ínterim, tornou-se presidente eleita da instituição por quatro anos e auxiliou na fundação de outras sedes pelo Brasil. Sophia também possui em seu histórico trabalhos relacionados a grandes organizações, como a ONU e a UNICEF, em razão da proteção da maternidade e da infância, e com a UNESCO, pela erradicação do analfabetismo no Brasil (Jornal do Brasil, 1955). Foi também presidente da mesa redonda Pan-Americana do Brasil, como relatada na Figura 9. Para além disso, seus movimentos feministas se estenderam a iniciativas e congressos, tanto nacionais quanto internacionais, que pregavam por um papel mais ativo da mulher nas mais diferentes esferas público-sociais e culturais.

Como uma de suas práticas colecionistas, Sophia recolhia os cardápios dos restaurantes, linhas aéreas, ferroviárias e marítimas que frequentava em suas viagens pelo Brasil e o mundo, ao lado do marido (Volpi, 2018). Temos, na CSJ, o total de 286 cardápios coletados entre os anos de 1936 e 1957. Forma-se então uma espécie de cartografia de viagens empreendidas pelo casal. Entretanto, é interessante observar que, em relação à China, encontramos poucos itens no inventário de itens SMv6, onde foram anexados os comprovantes de viagens. Apenas dois restaurantes chineses podem ser localizados na lista: *China House*, em Tóquio, Japão, e *China Doll*, em Nova Iorque, EUA. Encontramos também o cardápio do restaurante *Shang Sun*, alocado também em Nova Iorque, que não consta no inventário presente no MHN. Porventura, ele corresponda ao supracitado *China Doll* do dossiê do MHN.

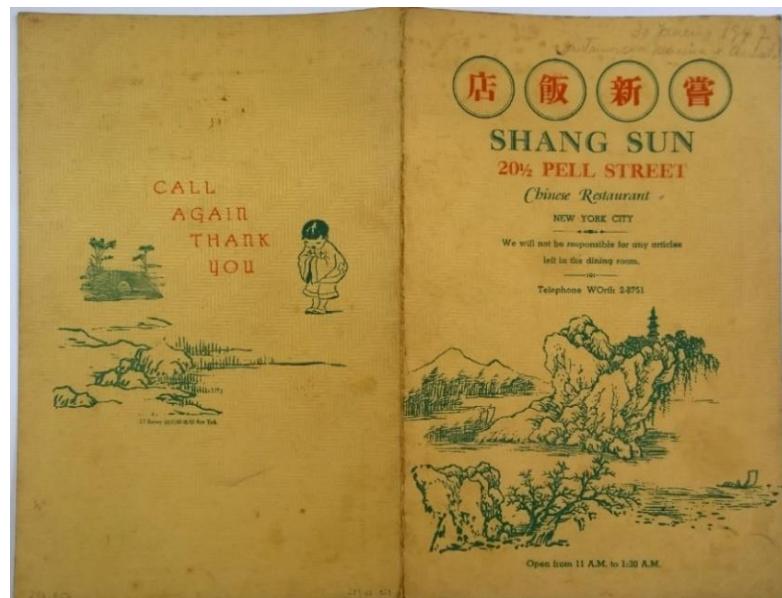


Figura 10: Cardápio do restaurante *Shang Sun*, em Nova Iorque. Fonte: MHN – Nº de Acesso: SMv6

mulher e do reajustamento de mulheres desajustadas. (Documento SMcs 4/1. Arquivo Histórico. Museu Histórico Nacional)” (Oliveira, 2018, p. 80).

A situação entre Hong Kong e a China Continental é um tópico delicado, que envolve questões como o colonialismo britânico, o surgimento do maoísmo e suas reformas políticas e econômicas³⁹. Tendo isto em vista, a viagem de Sophia para Hong Kong parece mais palpável do que para qualquer outro ponto da China Continental uma vez que sua ida era baseada em um itinerário elaborado a partir da agenda de uma instituição ocidental com interesses próprios. Todavia, não encontramos nenhum relato sobre sua viagem à Hong Kong em meio aos documentos disponíveis na CSJ – MHN. Com uma presença mal catalogada e evidências de que ela frequentara restaurantes chineses somente fora da China, é interessante que nos perguntarmos: “*Sophia Jobim foi mesmo à China?*”. Sobre a presença e intenções de algumas movimentações brasileiras em direção ao Extremo Oriente, é afirmado:

Nova Delhi, 1956: Maria Martins integra a delegação brasileira na reunião destinada ao confronto dos pontos de vista entre o Ocidente e o Oriente “sobre o homem e sua educação”. O projeto da UNESCO prevê dez anos de iniciativas destinadas a estimular tal aproximação, por meio de bolsas de estudo, publicações, traduções, pesquisas etc.

Se a visita de Freyre à Índia antecede o projeto da UNESCO, as de Maria Martins e Lygia Fagundes Telles à China parecem ser frutos de tal iniciativa. O relato de Fagundes Telles, seu “*Passaporte para a China*”, embora tenha sido publicado apenas em 2011, é escrito no calor da hora, como também o de Maria Martins. Bem mais longo, o livro de Maria Martins sobre a China se detém em muitos pormenores, inclusive na produção artística (Freitas, 2013, p. 579).

Como lemos acima, a presença de mulheres brasileiras em território chinês no século XX pode ser traçada a partir de alguns nomes ilustres, como o da multiartista Maria Martins (1894-1973), em 1956, e o da escritora Lygia Fagundes Telles (1918-2022), em 1960. Ambas realizaram viagens de cunho oficial, tendo Lygia estado ao revés de uma representação diplomática, na qual escritores de setenta e duas delegações foram convidados para as comemorações do “11º aniversário da vitória das forças de Mao Zedong contra os nacionalistas de Chiang Kai-Shek” (Telles, 2011, p. 81), o que acabou por resultar em suas crônicas publicadas no jornal *Última Hora* — com diversas impressões acerca de seu percurso em direção e sobre o país — e posteriormente compiladas em seu *Passaporte para a China* (2011). Já com Maria Martins, esposa do prestigiado embaixador Carlos Martins, a viagem se tratou não de um convite oficial, de “representação diplomática”, tal como Lygia, mas de um “convite pessoal do presidente Mao Zedong e do primeiro-ministro Chou En-Lai, o que revela [...] a alta consideração de que dispunha junto às autoridades máximas da República Popular da China bem como o interesse estratégico dos dirigentes chineses em alargar sua área de influência e de

³⁹ A saber mais em TSANG, Steve. **A Modern History of Hong Kong**. Londres: I.B. Tauris, 2003.

simpatizantes para além do círculo estreito do ainda unificado bloco sino-soviético” (Hardman, 2024, p. 19). Predecessora de Lygia, Maria publicou sua coletânea de relatos em 1958, *Ásia Maior: Planeta China*.

Ambas as obras se desenrolam em uma China que se encontra aos ares da Guerra Fria, mas se contêm em narrativas e descrições de minúcias diárias. É claro que descrever o “exímio encontro” com o grande líder nacional, Mao Zedong, ou as “magnâimas ondulações d’A Grande Muralha” se encontram entre estas ditas “minúcias”, mas temos então, na própria tradição literária, a atribuição de que “a literatura de viagem feminina ocupa um espaço muito mais intimista e confessional do que a masculina” (Marchioro, 2023, p. 4). Tal afirmação poderia ser deixada de lado durante a leitura da obra de Martins — que funciona quase como um manual de chinesices clássico, só com a vantagem de estar em nossa língua — caso muitas de suas exclamações sobre o alvo de todo o seu maravilhamento, por exemplo, a querida “Cidade Azul” de Pequim, não fossem, de fato, tão passionais.

Ainda que mulheres tenham feito relatos e viagens com fins de mapeamento e descrição territorial, esse ar intimista se dá [...] no modo como a história é contada e recebida pelo público. [...] Até boa parte do século XX, uma mulher que viajasse causava espanto, estranheza que se reproduzia há séculos, desde livros de conduta sobre mulheres em que se recomenda que estas [...] tomem conta da casa e falem pouco. A aprovação social da viagem da mulher estava condicionada à presença do marido, uma vez que [...] a viagem autêntica, representando conquista e domínio, é comparada ao sexo, pelo que “a tradição histórica da viagem remete para uma visão do território enquanto entidade feminina, conquistada pelo homem”. Portanto, mesmo nos textos ficcionais em que a viagem é mote central, as mulheres aparecem mais como objeto de desejo - não como companheira e menos ainda como protagonista da aventura da viagem (Serrano, 2014:28).

[...] O relato revela, de certo modo, uma construção de identidade que não se pauta na individualidade. [...] Ela se identifica como mulher, de modo coletivo, organizando o universo da escrita em feminino e masculino e definindo a sua capacidade de ação de acordo com a ideia que a sua sociedade reproduz sobre as mulheres - o que limita a imagem que faz sobre si mesma e se projeta sobre a sua atividade escrita (Marchioro, 2023, pp. 4-5).

Longe de nós a suposição de que a “passionalidade” ou a “sensibilidade” devam ser lidas como intempéries. Muito pelo contrário, elas nos apresentam um lado mais assertivo e imaginativo de uma situação, principalmente quando em voga relatos de viagem ao observarmos um panorama mais ampliado; o próprio Confúcio diria que “A pessoa sábia alegra-se com os rios; a pessoa humana, com as montanhas” (Confúcio; Sinedino, 2011, p. 201). De volta ao panorama ocidental, a questão de uma inerente falta de passionalidade à figura masculina, e em seus consequentes relatos, mostra-se ainda como um tópico marcante na história de Sophia Jobim, cuja tradição de estar sempre circunscrita à figura de seu marido se

apresenta persistente em muitas das comunicações realizadas sobre sua persona e seus percursos profissionais e políticos.

A posição social e profissional ocupada por Waldemar Magno de Carvalho o permitia usufruir de certas regalias, como as viagens que perpetuou por meio da E.F.C.B.. Outrossim, poderíamos encontrar entre Waldemar e Sophia um certo nível de disparidade, que pendia para o lado da Sr.^a Jobim. Segundo a própria Sophia, em um de seus diversos escritos pessoais, Waldemar nunca fora um homem muito espirituoso. Em poemas como o seu *Justificando*, Sophia reitera o fato de que seu marido não era amigado à poesia: “Para o meu marido que não nasceu poeta — feliz ou infelizmente — não tive audácia de escrever em alexandrinos [...]” (SMdp 19). Sobre a grande coleção que ocupava diversos cômodos de sua casa, Sophia havia comentado em uma matéria do Jornal do Brasil (1966) que seu marido não se sentia confortável perante a ocupação dos itens pela casa, dizendo: “meu marido era homem das ciências exatas e não gostava muito da minha coleção, e por isso eu a fiz em local reservado”⁴⁰.

Isto posto, está claro que a categoria de “literato”⁴¹ ficava ao cargo de Sophia na dinâmica do casal. Waldemar estava sempre lá, como “exímio marido, viajando a negócios, resolvendo questões relativas à E.F.C.B.” (O Jornal, 1963), mas nunca como alguém digno de nota quanto a um referencial cultural na linha das Letras ou das Artes. É interessante observar que mesmo a partir das evidências de todo o seu legado intelectual e magisterial, Sophia ainda produzisse algumas contradições, como podemos ver em uma de suas declarações: “(...) a mulher não devia ser nem muito doméstica, nem muito intelectual. Os homens tiraram-nos tudo, deixando-nos apenas como deusas do lar e se não formos isso, fracassaremos”⁴². Outrossim, Sophia construiria seu status de *connoisseur* através dos anos de seu colecionismo — nem tanto estimado por Waldemar, como apontado pela própria Sophia diferentes vezes⁴³ — e educação proveniente de diferentes partes do globo. Mas estas geografias não se estendiam, até onde sabemos, à China propriamente dita.

⁴⁰ **Museu da Indumentária Histórica pode acabar soterrado.** Jornal do Brasil, sexta-feira, 28 de janeiro de 1966.

⁴¹ Do latim *litteratus, a, um* “marcado com letras, que tem letras; instruído, letrado” (Oxford Languages).

⁴² **Rio tem Museu de Indumentária.** O Jornal, do Rio de Janeiro, domingo, 28 abril de 1963. Fonte: Arquivo Histórico, MHN (SMdp20).

⁴³ Há, na CSJ, muitos outros exemplos de declarações em relação a seu marido, em forma de poemas e outros escritos. Alguns deles nos indicam o descontentamento de Sophia acerca de algumas situações, íntimas ao casal, enquanto outros exaltam a figura “sempre muito protetora” de Waldemar. *En passant*, podemos constar que o casal não estava muito distante de um casal comum, entre altos e baixos.

Entre tantos outros, encontramos o poema *A poesia triste de Ban Tié Tsu* (Figura 11), dito, no dossiê do MHN, de autoria de Ban Tié Tsu⁴⁴ e transcrito pelo calígrafo Hwang Der Deng em papel de carta da Embaixada da China no Brasil, em tradução alterada por Pádua de Almeida.

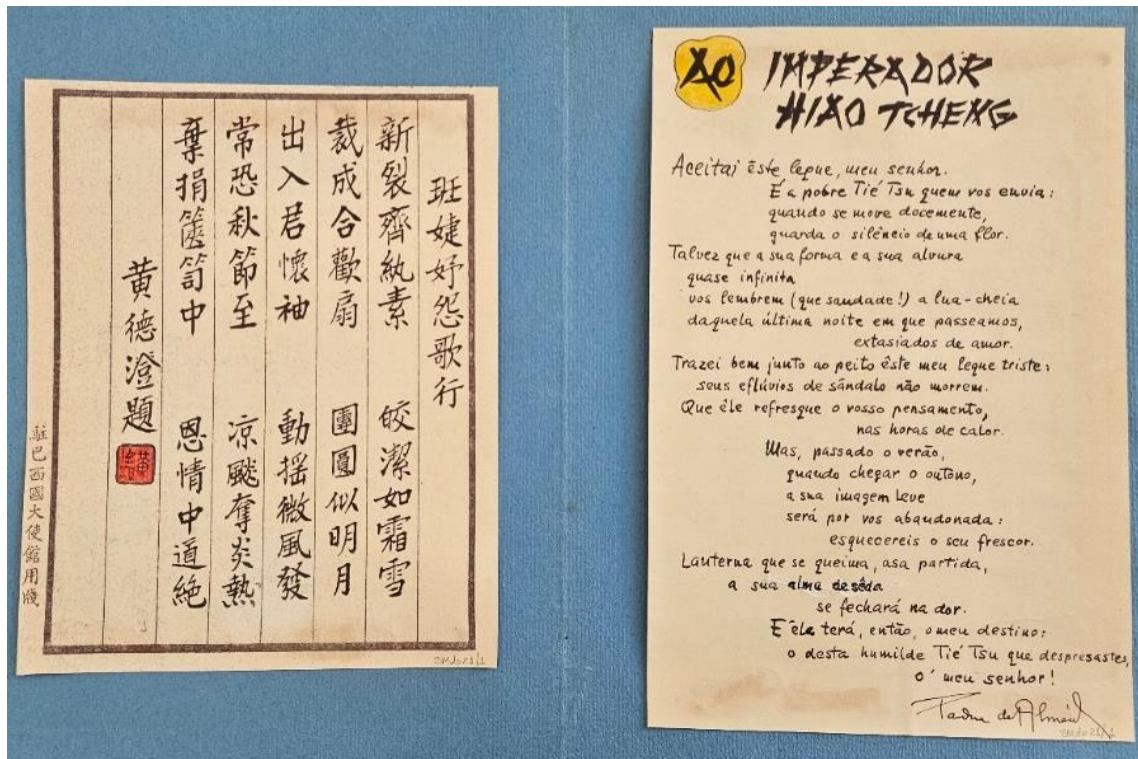


Figura 11: *A poesia triste de Ban Tié Tsu*. Fonte: MHN - Nº de Acesso: SMdp21

O poema, que lamenta o afastamento do imperador de sua consorte, serve-nos como mais uma das facetas de definição de Sophia Jobim, uma vez que poemas sobre periódicas infelicidades entre o Sr. e a Sr.^a Jobim não são estranhos àqueles que se interessam pela CSJ. Outrossim, poderíamos apontar a predileção de Sophia por poesias femininas, como fonte própria de inspiração. Contudo, Sophia nunca escrevera nada a respeito de tal inclinação ou expressara seus conhecimentos acerca do grau de autoridade da figura de Lady Bān. Quanto a sua relação com a Embaixada da China no Brasil, temos menos informações ainda — a Embaixada só seria fundada no Brasil em 1974; contudo, até o ano de 1949, o Brasil mantinha relações com o país⁴⁵, vedadas devido à Revolução da República Popular da China. A poesia foi retirada da Coleção Poesia Viva, de 1949, com edição de Victor Pedro Brumlik. Não foi

⁴⁴ No processo de transliteração *Wade-Giles*, uma vez que no pīnyīn falamos de Bān Jiéyú (48 a.C. – 2 d.C.), uma letrada e poeta da Dinastia Han Ocidental (206 a.C. – 23 d.C.). *Jiéyú* (婕妤) era um título para uma consorte de terceira categoria, três categorias abaixo da Imperatriz (Knechtges, 1993).

⁴⁵ O tópico é tratado em detalhes no texto de FARES, T. M.. *A Diplomacia Chinesa e as Relações com o Brasil (1949-1974)*. In: SÉCULO XXI: Revista de Relações Internacionais - ESPM, [S. l.], v. 7, n. 1, p. 28–47, 2017.

possível encontrar grandes informações sobre a Coleção ou seu editor, para além de que a Coleção se tratava de um compilado de diversos artistas e o último fora um editor ativo de tal período.

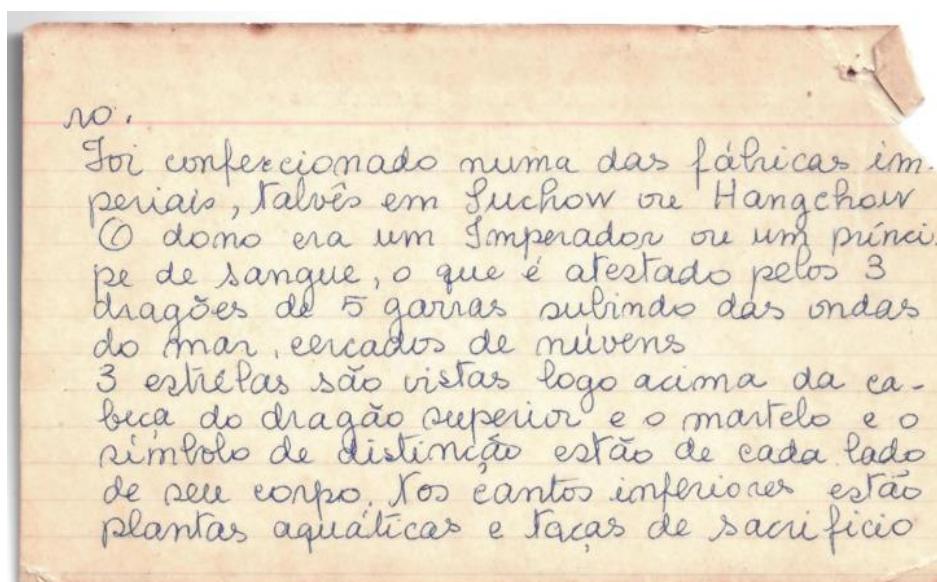
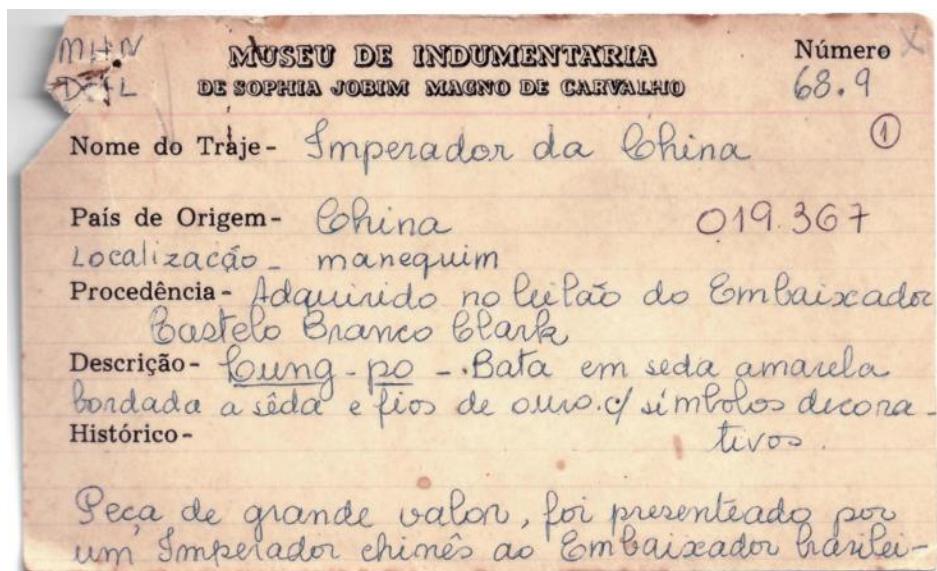
Tomemos, por outra referência, seus conhecimentos acerca do traje focal deste estudo, o item 019.367 da CSJ – MHN:

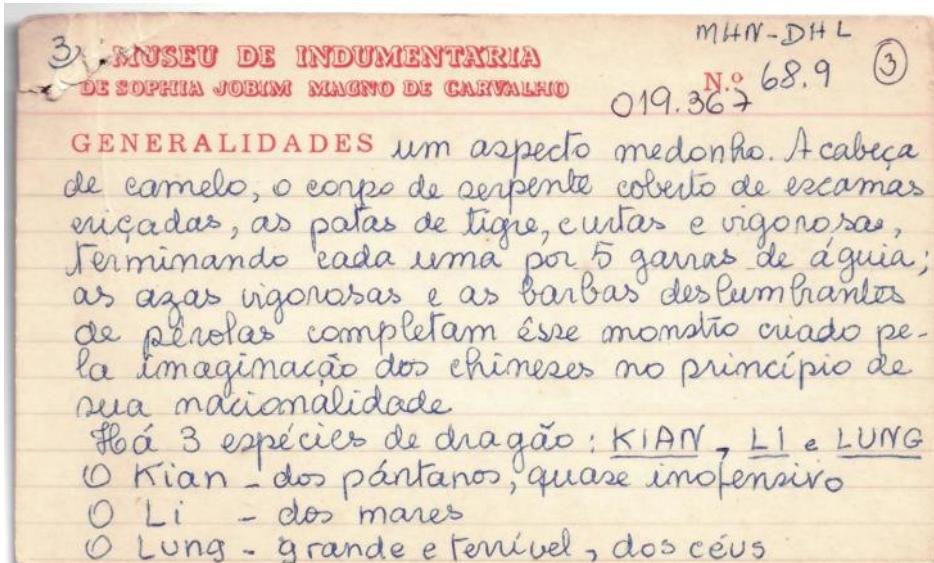
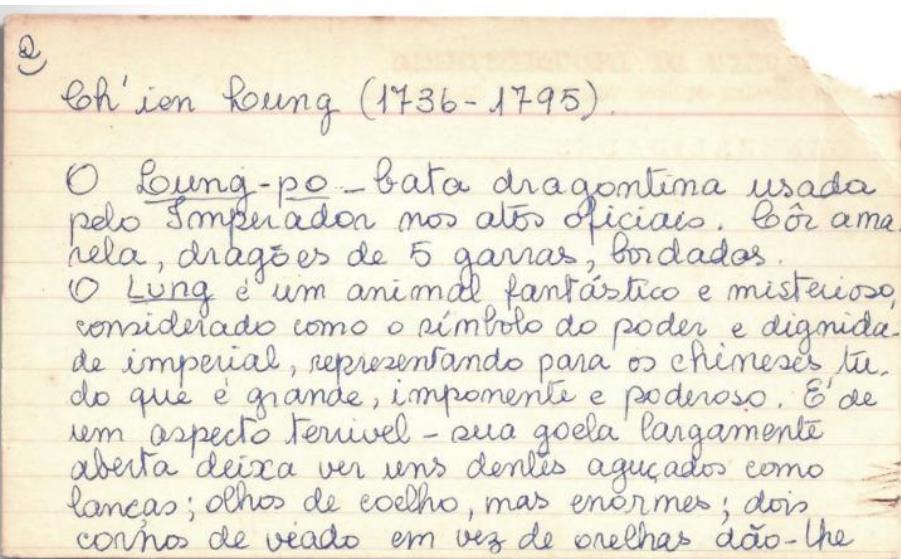
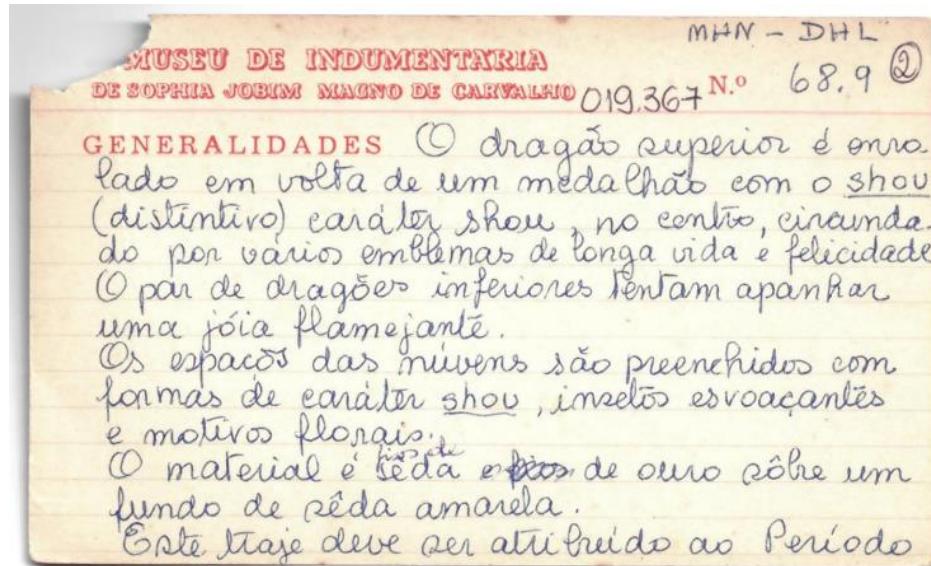


Figura 12: O item 019.367. Fonte: MHN

Como uma vestimenta de formato trapezoidal alongado, com mangas compridas e uma silhueta ampla que remete ao formato de um “T” quando estendida, o tunicado em questão apresenta uma gola circular com fechamentos laterais sobrepostos no lado direito — iniciando-se pela gola — e punhos no estilo “casco-de-cavalo”, um modelo comum, como é observado em outras túnicas mais simples da dinastia Qīng (Anawalt, 2011; Fogg, 2013), com todas as partes mencionadas discriminadamente bordadas. Isto posto, o aspecto mais fascinante de sua anatomia reside em sua superfície, mais do que em sua estrutura. As cores e os bordados presentes revelam uma cosmologia única, característica da cultura chinesa da dinastia em que foi confeccionado, representando uma fusão de tradições taoístas, budistas, confucionistas e xamanísticas, conforme discutimos com maior detalhamento nesta dissertação.

As fichas museológicas iniciais do traje 019.367 (Figura 13), que dispusemos verticalmente em uma sequência a permitir a leitura de seu conteúdo, escritas a punho pela própria Sophia Jobim para seu Museu de Indumentária Histórica e Antiguidades – MIH, contam com as seguintes informações:





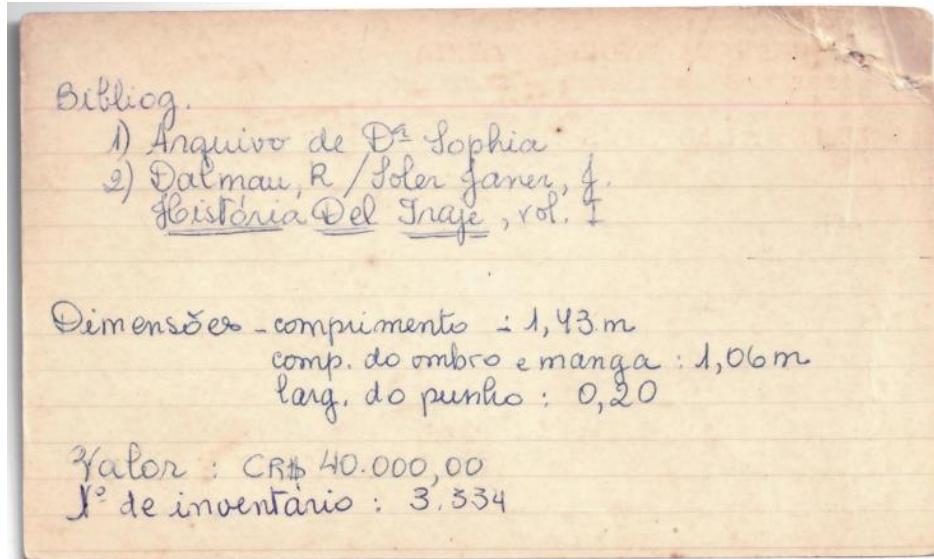


Figura 13: Ficha museológica 1 (frente e costas), 2 (frente e costas) e 3 (frente e costas) do “Lung-po”, escrita a punho por Sophia Jobim. Fonte: MHN – Nº de Acesso: 68.9

Começamos com a informação de procedência do traje, que foi arrematado por Sophia Jobim em um leilão realizado no Hotel Copacabana Palace, a partir da coleção do embaixador Frederico Castello Branco Clark (1887-1971), realizado entre abril e maio de 1957 (Oliveira; Mautoni, 2021) — mais especificamente, no dia 6 de maio. Deste modo, seu arremate pelas mãos de Sophia não teve nada a ver com a viagem dela ao seu país de origem. O Embaixador Castello Branco Clark possuía numerosas atribuições em vida, mas a mais relevante para o escopo deste trabalho talvez seja a de embaixador do Brasil em Tóquio, entre os anos de 1939 e 1942 (Funcionarios do Ministerio das Relações Exteriores, 1950, p. 45).

Sobre o embaixador Frederico C. B. Clark, encontramos que ele iniciou carreira diplomática em 1908, galgando cargos e atuando em delegações que o fizeram viajar o mundo. Morou em Londres, Buenos Aires, Santiago, Lima, Paris, Venezuela, Genebra, La Paz, Havana, Estocolmo, Helsinque, Tóquio e Vaticano, aposentando-se em 1952 (CPDOC/FGV). Desses lugares, trouxe objetos e peças de arte que participaram do leilão citado. A partir do nome desse embaixador brasileiro, iniciamos uma pesquisa na Hemeroteca da Biblioteca Nacional e conseguimos descobrir que, no ano de 1957, houve um importante leilão com boa parte do acervo dele [...] (Oliveira; Mautoni, 2021, p. 60).

A citação acima faz parte de um artigo escrito a quatro mãos, pelo professor Madson Oliveira e a museóloga Jeanne Mautoni, no qual eles decifraram a existência do leilão de peças colecionadas pelo embaixador Clark e a identificação do catálogo do referido leilão, com descrição dessas peças, como vemos na sequência (Figura 14).



Figura 14: Capa e folha de rosto do catálogo do leilão do embaixador C. B. Clark. Fonte: MHN

A Figura 14 refere-se à capa e páginas iniciais do catálogo que nos apresenta, para além da relação de dias de venda do leilão, mais de 700 itens diversos. Entre suas páginas, a descrição do item 771 (Figura 15) é o que nos remete ao traje 019.367 com maior precisão. No catálogo existem poucos detalhes sobre as peças para além do que vemos na Figura 15. A hipótese de que Castello Branco adquiriu tais roupas enquanto ainda era embaixador em Tóquio é a mais provável. Entretanto, devido à sua presença profissional em inúmeras federações, nada impediria que muitos desses artefatos tivessem chegado em suas mãos com ele já em algum país europeu. Fatos históricos que serão comentados nesta dissertação nos detalharão mais das relações diplomáticas que a China Imperial exercia com grupos étnicos que viviam exteriormente a seus domínios. Sendo assim, a cessão de têxteis e trajes completos (de tipologia semelhante ao próprio item 019.367, por exemplo) como “presentes diplomáticos” se mostra como marco histórico.

768 — 1 Antiga colcha de seda grenat, Portuguesa.
769 — 1 Roupa Imperial chinês.
770 — 1 Brocado chinês de seda com bordados e desenhos pavões e flores.
771 — 1 Valioso brocado chinês de seda amarela com dragões dourado. Imperial.
772 — 3 Brocados com desenhos de flor se quadruplicados.
773 — 3 Ponchos Bolivianos antigos, cores indeléveis.
774 — 3 Panos Bolivianos diversos. No estado.
775 — 1 Roupagem Imperial chinesa, de seda azul dourada.

Figura 15: Detalhes de duas páginas do catálogo. A primeira descreve a relação de vendas de cada dia do leilão e a segunda conta com descrições de têxteis e trajes majoritariamente chineses. Fonte: MHN

Todavia, assumir o item 019.367 como um presente diplomático é praticamente inviável, pelo menos ao considerarmos-no um presente diplomático vindo da China. Entre os anos de 1937 e 1945 ocorreu a Segunda Guerra Sino-Japonesa e territórios significativos para a China (a citar a própria capital, Pequim) estavam tomados por forças nipônicas. Neste panorama, a opção mais crível é de que tantos itens chineses chegaram às mãos de Castello Branco, pelo menos enquanto residente do Japão, através de um intenso movimento contrabandista por parte dos japoneses. Para além do mais, não foram encontrados registros de que o embaixador já tivesse estado, ele mesmo, na China. É preciso colocar em relevo de que na Figura 13 (ficha 1), a própria Sophia reiterava que o traje foi dado como presente ao Embaixador Castello Branco Clark por um imperador chinês.

A escassez de maiores informações acerca da peça arrematada não desanimou Sophia, como podemos constar no volume da ficha museológica (Figura 13). Sophia segue para a seção de “histórico” da peça com a afirmativa: “Peça de grande valor, foi presenteada por um imperador chinês ao embaixador brasileiro”. O último imperador da China, Xuantong (1906-1967), também conhecido como Puyi, abdicou em 1912, o que marcou o fim de mais de dois mil anos do império sínico. O Império fora substituído pela República da China, estabelecida por Sun Yat-Sen (1866-1925) e outros revolucionários republicanos no que ficou conhecida como Revolução Xinhai. Embora o governo imperial tenha terminado, o Japão viria a restaurar Puyi como líder do estado-fantoche ao nordeste da China, Manchukuo, em 1932, após a invasão japonesa no território da Manchúria, em 1931. Puyi (então nomeado “Kangde”) foi feito imperador desse regime-fantoche, o qual não possuía a menor relação com o antigo Império e era amplamente considerado ilegítimo. Sendo assim, mesmo que usufruisse de muitas regalias, nada se comparava à suntuosidade da vida palaciana na Cidade Proibida:

Não há um só país asiático em que ainda se possa falar de “despotismo oriental”.

[...] O Filho do Céu só voltará a ascender ao Trono do Dragão depois que o povo chinês retornar aos Cinco Princípios da Obediência ou aceitar de novo deixar-se mistificar por qualquer mandato divino. O "despotismo oriental" foi, em todas as épocas, a expressão de certas ideias e de certos princípios aos quais o povo geralmente estava ligado. Essas ideias e esses princípios hoje em dia não despertam mais qualquer repercussão. Assim, mesmo admitida a hipótese de, por algum milagre, um imperador [...] tomar assento na Cidade Proibida, não lhe seria possível ressuscitar no seio do povo aquela veneração que uma ininterrupta tradição monárquica arraigara nos espíritos. Cortado o fio, está morta a mística (Panikkar, 1977, p. 494).

As alegações de Panikkar apenas reforçam a já sabida facciosidade por detrás das intenções nipônicas em território sínico, as quais em pouco tempo foram remedidas ao fim da Segunda Guerra Sino-Japonesa, em 1945. Todos os símbolos atrelados ao poder imperial manchu eram vigorosamente renegados há muitos anos, como podemos constar no exemplo abaixo com o corte da trança ao estilo manchu:



Figura 16: Jovens chineses da etnia Han cortando o “rabicho” após a queda da Dinastia Qīng, em 1911. Fonte: Pictures from History / Granger, NYC

Outrossim, o encontro de Castello Branco Clark com Puyi, ou qualquer outro de seus correlatos, não possui registros. Muito provavelmente, tal atribuição feita à peça estudada aqui fora utilizada como um *slogan* para sua pronta venda no leilão; outrossim, existe a possibilidade de que o governo japonês tenha dado ofertado o tunicado ao Embaixador C. B. Clark e dito que aquele era um “presente do imperador” — este último instituído por eles mesmos. Esta talvez seja a hipótese mais crível tendo em vista a valorização trazida pelo título “roupagem imperial chinesa”, também reiterada por Sophia Jobim, colocada à mostra no leilão de C. B. Clark.

Kopytoff (2008, p. 100-105) aborda como a questão da singularização de artefatos pode influir em seu valor cultural e, com recorrência, na mercantilização. Vemos como esta singularização reflete na biografia do objeto que, uma vez retirado de seu contexto original — e após o leilão, de seu contexto de mercadoria — passa a ser visto como único ou especial, seja por suas qualidades simbólicas, emocionais ou culturais. Esse processo retira o objeto do ciclo de troca e de mercado, já nas mãos de Sophia, o que lhe confere um valor pessoal ou social que vai para além do valor econômico — algo que se completa com as definições de *colecionismo* de Baudrillard.

Examinar as biografias das coisas pode dar grande realce a facetas que de outra forma seriam ignoradas. Por exemplo, em situações de contato cultural, elas podem mostrar aquilo que os antropólogos tanto enfatizam: o que é significativo sobre a adoção de objetos estrangeiros — e ideias estrangeiras — não é a sua adoção, mas sim a maneira pela qual eles são culturalmente redefinidos e colocados em uso (Kopytoff, 2008, p. 92).

Ao realizar suas pesquisas bibliográficas, Sophia abordou questões da produção do traje, onde acertadamente cita as manufaturas de Sūzhōu e Hángzhōu. Ela seguiu afirmando que o traje pertencera a um imperador ou a um príncipe devido aos dragões de 5 garras bordados em sua extensão, contudo, ignora outras questões estruturais que diferenciavam trajes femininos e masculinos, como veremos com maior atenção no Capítulo 3 desta dissertação. Ela também comentou alguns dos *Doze Símbolos da Autoridade Imperial* sem fazer menção ao conjunto, mas com plena noção de sua carga simbólica para a classe imperial. Ela constatou que o dragão central da parte superior está “enrolado” em um símbolo *shòu* (壽, lit. longevidade), entretanto, confundiu o *shòu* com o “Disco Sagrado” (*Bi*, 璧); todavia, ela reitera que o dragão está rondado por símbolos de felicidade e longa vida — o que termina por ser um fato, de certa forma. Ela abordou a questão de que os dragões inferiores “buscam uma pérola flamejante” e afirma que “os espaços entre as nuvens são preenchidos com formas do carater *shòu*”, quando na verdade estas seriam suásticas — *wàn*. Sophia fez a atribuição de seda ao tecido do traje, para além de bordados em fios de ouro, e diz que tal vestimenta deve ser delegada ao período do imperador Qianlong, como vemos no manuscrito redigido por ela (Figura 17), após a incorporação da peça ao MIH.

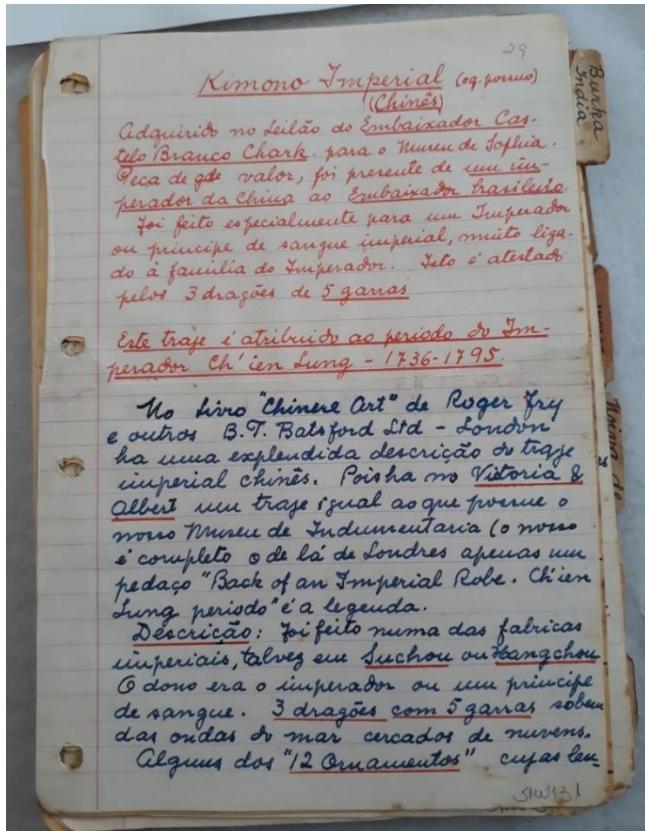


Figura 17: Manuscrito de Sophia acerca do item 019.367. Fonte: MHN – Nº de Acesso: SMet 131

No manuscrito acima da CSJ, podemos averiguar algo que parece ser o rascunho do texto contido na ficha museológica do MIH. Na Figura 17, lemos “Kimono Imperial (chinês) (o que posso)”. A atribuição de tal vestimenta à categoria dos quimonos se reflete em uma primeira leitura incipiente do traje⁴⁶. Ela cita o livro “*Chinese Art*” de Roger Fry como uma referência e reitera que “há no *Victoria & Albert* um traje igual ao que possui o nosso Museu de Indumentária (o nosso é completo e o de lá de Londres apenas um pedaço) ‘*Back of an Imperial Robe. Ch'ien Lung period*’ é a legenda”. É interessante notar, a partir da referência da bibliografia de Roger Fry que consultamos, a repetição metodológica de Sophia empregada aqui. O texto abaixo é um recorte do referido livro:

Quando esta tapeçaria é utilizada em peças de vestuário, os painéis são tecidos especialmente para este fim. As costas de um manto no Victoria and Albert Museum são ilustradas na PLATE 57.A. Foi feito em uma das manufaturas imperiais, talvez em Suchou ou Hangchou. O usuário era o imperador ou um príncipe de sangue. Três dragões com 5 garras sobem das ondas do mar cercados de nuvens. Alguns dos “Doze Ornamentos”, cuja lenda remonta a

⁴⁶ Uma vez que *kimono* (きもの/着物) é literalmente “coisa de vestir”, tudo que engloba o mundo vestível poderia se encaixar nesta categoria, não fosse a atribuição histórica posterior dada à palavra em relação aos trajes nipônicos da categoria *kosode* (小袖), lit. “pequenas mangas” – termo que se refere mais a pequena abertura para passagem das mãos e braços do que ao comprimento da manga, neste caso. As mangas das variadas camadas dos trajes de corte eram deixadas sem costura, abertas; já as do *kosode* existiam como pequenas bolsas, atadas (Dalby, 2001).

mais de 4.000 anos atrás, aparecem aqui. O conjunto completo está ilustrado em “Simbolismo na Arte Chinesa”, do professor Yett. Três estrelas podem ser vistas logo acima da cabeça do dragão superior, e a machadinha e o “símbolo de distinção” estão em cada lado de seu corpo. Nos cantos inferiores estão a grama aquática e as taças de sacrifício. O dragão superior está enrolado em um medalhão com o caractere *shou* no centro, cercado por vários emblemas de longa vida e felicidade. O par de dragões abaixo agarra a joia flamejante. Os espaços de nuvens são preenchidos com formas do personagem *shou*, morcegos voadores e sprays florais. O material é seda e fio de ouro sobre fundo de seda amarela. Esta vestimenta pode ser atribuída ao período do Imperador Ch'ien Lung (1736-1795)⁴⁷ (Fry, 1947, p. 45, **tradução nossa**).



Figura 18: Recorte do livro de Roger Fry (p. 45) do Plate 57,A e o painel em cores das costas da mesma Túnica do Dragão. 1736-1795 (feito). 93.35 x 111,76 cm. Fonte: V&A – N° de Acesso: 1643-1901

As semelhanças do trecho de Fry (1947) com o texto da catalogação museológica de Sophia Jobim para o MIH não são meras coincidências. Assim como indicado no início deste capítulo, Sophia continuava a traduzir e adaptar parágrafos inteiros das bibliografias que consultava. A situação nos oferece respostas quase que completas a todas as nossas perguntas: o traje que Sophia “descreve” não chega nem a ser o seu próprio, e sim o *Plate 57,A* do livro de Roger Fry (p. 45). Ao vermos a imagem em cores (Figura 18) entendemos a atribuição do

⁴⁷ When this tapestry-work is used for garments the panels are specially woven for the purpose. The back of a robe in the Victoria and Albert Museum is illustrated in PLATE 57,A. It was made at one of the imperial factories, perhaps at Suchou or Hangchou. The wearer was the emperor or a prince of the blood. Three five-clawed dragons rise from the waves of the sea, encircled by clouds. Some of the “Twelve Ornaments”, which legend dates back more than 4,000 years ago, appear here. The full set is figured in Professor Yett's “Symbolism in Chinese Art.” Three stars are to be seen just above the upper dragon's head, and the hatchet and “symbol of distinction” are on either side of its body. In the lower corners are the aquatic grass and sacrificial cups. The upper dragon is coiled round a medallion with the *shou* character in the centre surrounded by various emblems of long life and felicity. The pair of dragons below grasp the flaming jewel. The cloud-spaces are filled in with forms of the *shou* character, flying bats, and floral sprays. The material is silk and gold thread on a yellow silk ground. This garment may be attributed to the period of the Emperor Ch'ien Lung (1736-1795).

símbolo de *shòu* central em relação ao dragão central, por exemplo. Para além disso, compreendemos o motivo da datação muito anterior do traje — dito do Século XVIII.

A partir da segunda parte da ficha museológica, o fato ocorre de novo, mas desta vez Sophia utiliza uma bibliografia diferente: o livro “*Historia del Traje*”, de R. Dalmau (1946). O termo “*bata dragontina*”, utilizado por ela na ficha, pode ser encontrado na página 430 do livro de Dalmau, assim como a acertada atribuição da relação de seu uso aos “atos oficiais do Império”. Importante registrar que o referido livro fazia parte da biblioteca pessoal de Sophia e que, atualmente, encontra-se na biblioteca do MHN, onde o consultamos presencialmente. Sophia segue em sua exposição sobre a materialidade do traje e conclui com comentários acerca do dragão e sua visualidade, inclusive no referente a suas múltiplas partes provindas de diferentes animais, como destrincharemos no capítulo seguinte.

Na Figura 19 observamos a imagem da esquerda como sendo ilustração do livro de Dalmau. Ao mesmo tempo, na imagem da direita, vemos a interpretação que Sophia fez, em um dos muitos manuscritos e cadernos de pesquisas para suas aulas (imagem a qual ela voltaria a interpretar, como vemos na Figura 94).



Figura 19: Ilustração de um Mandarim e cópia dela, realizada por Sophia Jobim, respectivamente. Fonte: Dalmau, 1946, p. 432 e MHN – Nº de Acesso: SMet84

Algo importante para a compreensão da colecionadora Sophia Jobim se desdobra aqui e confirma-se por meio das bibliografias que utilizou para definir o item 019.367: tanto Fry quanto Dalmau desenvolveram trabalhos generalistas, característica espelhada em toda a carreira de Sophia Jobim. Havia muito pouco espaço para especificidades em seu currículo no que diz respeito à Ásia, pelo menos. Sendo assim, Sophia procurava conhecer um pouco de tudo, mesmo que isso conduzisse a uma produção de conhecimento, por vezes, deficitária.

2.3 A formação de um *Oriente* – um olhar *ocidental*?

[...] E, ainda assim, devemos nos perguntar várias vezes se o que importa no Orientalismo é o grupo geral de ideias que domina a massa de material — impregnadas de doutrinas da superioridade europeia, vários tipos de racismo, imperialismo e coisas semelhantes, visões dogmáticas do “oriental” como uma espécie de abstração ideal e imutável — ou o trabalho muito mais variado produzido por um número quase incontável de autores individuais [...] que tratam do Oriente

— Edward Said⁴⁸

Como definido por Stuart Hall (2006, p. 50): “Uma cultura nacional é um *discurso* — um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos”.

Porquanto, uma comunidade imaginada, mesmo que localizado na América, o Brasil não é um país *ocidental*, muito antes fora *ocidentalizado*. Algo parecido com o fato de que “a nomenclatura ‘índio americano’ celebra um erro factual por parte de Colombo” (Spivak, 2010, p. 115) — uma vez que há ambiguidade no termo inglês *indian*, que serve para qualificar um “indígena” ou, ainda, um “indiano” —, existe, nos apontamentos sobre a formação do Brasil e sua consequente pós-colonialidade, um teor de isolamento que se difere, em tudo, das ações propagadas na África e na Ásia, a citar o Pan-Asianismo do fim do século XIX e início do século XX, por exemplo:

No Brasil, a dinâmica da sociedade pós-colonial que se estabeleceu era muito distinta daquela encontrada em vários países da África e da Ásia do pós-guerra, [...] as figuras dos *ocupantes* e *ocupados* tornaram-se relativamente indistintas ao longo dos séculos de colonização, a ponto de [...] não haver, entre a nação brasileira e o ocidente, “a barreira natural de uma personalidade hindu ou árabe” [...] que precisasse “ser conscientemente sufocada, contornada e violada” [...]. Na Argélia, lembra Paulo Emílio, os franceses foram expulsos do país após a descolonização, o que representaria uma “aberração sociológica” se a mesma medida fosse aplicada à situação brasileira. Em linha semelhante de raciocínio, Roberto Schwarz argumenta que os brasileiros “já não somos mais os índios e africanos da primeira época, de modo que há também ingenuidade e mitificação em considerar o colonizador como o *outro*, com quem nós, povos colonizados, não temos parte” (1999, p. 71, *grifos do autor*). Tanto os brasileiros teriam parte com o colonizador que, para retornar à elaboração de Paulo Emílio, seriam vistos como um “prolongamento do Ocidente” (1980, p. 76), habitando a América com valores e preceitos europeus, [...]. A configuração pós-colonial gerava no letrado brasileiro essa sensação perene de deslocamento, isto é, de alguém que vive na periferia do ocidente, em comunhão espiritual com a Europa, mas segregado do seu centro dinâmico de poder e criação cultural. Não é por acaso que Antonio Cândido define a literatura brasileira como “galho secundário da

⁴⁸ Said, 2007, p. 36.

[literatura] portuguesa, por sua vez, arbusto de segunda ordem no Jardim das Musas” (Melo, 2020, pp. 20-21).

Deste modo, assim como Alfredo Cesar Melo (2020) explanará, temos no Brasil — e em toda a América-Latina — a atribuição de “Extremo Ocidente”, formada por indivíduos à margem periférica do eurocentro cultural. Diferente de algumas nações asiáticas, e seguiremos então com o exemplo da China, o momento pós-colonial do Brasil se mostrou frágil uma vez que, diferente da China, a formação do Brasil, como conhecido até o momento de sua Independência, deu-se através dos colonizadores e do senhoreado colonial europeu, dos negros e dos variados povos indígenas. Isto traz à tona a notória problemática da identidade nacional brasileira. Enquanto isso, na China, as prerrogativas sobre identidade pessoal — mesmo que problemáticas, em certa instância, como o levantado sobre o racismo Han —, seu atribuído chauvinismo, e identidade nacional eram definitivas. Isto é basilar, uma vez que as “narrativas da nação”, suas consequentes “origens” e “tradições”, advindas de uma miríade de “mitos fundacionais” (Hall, 2006) se alinharam na China em artefatos e outras materialidades milenares, estas muito bem preservadas, mesmo que imaterialmente. O trecho abaixo pode nos ajudar a decodificar, ainda, algumas das prerrogativas imbuídas no racismo Han, assim como a necessidade universal de unificação quando tratamos de uma *nação*:

O discurso da cultura nacional não é, assim, tão moderno como aparenta ser. Ele constrói identidades que são colocadas, de modo ambíguo, entre o passado e o futuro. Ele se equilibra entre a tentação por retornar a glórias passadas e o impulso por avançar ainda mais em direção à modernidade. As culturas nacionais são tentadas, algumas vezes, a se voltar para o passado, a recuar defensivamente para aquele “tempo perdido”, quando a nação era “grande”; são tentadas a restaurar as identidades passadas. Este constitui o elemento regressivo, anacrônico, da estória da cultura nacional. Mas frequentemente esse mesmo retorno ao passado oculta uma luta para mobilizar as “pessoas”, para que purifiquem suas fileiras, para que expulsem os “outros” que ameaçam sua identidade e para que se preparem para uma nova marcha para a frente (Hall, 2006, p. 56).

Daí que enfrentamos, no Brasil, as intempéries de um ocidentalismo que parte da intenção de formação de um Estado nacional embasado nas políticas culturais e científicas de uma de nossas bases: a eurocêntrica, dita a mais “instruída”:

De acordo com o antropólogo venezuelano Fernando Coronil (1996), o ocidentalismo não poderia ser interpretado como o reverso do orientalismo (isto é, uma representação estereotipada do Ocidente produzida pelos orientais) porque a imagem estigmatizada ou caricatural do Ocidente eventualmente criada por orientais está longe de afetar a vida dos ocidentais, enquanto o orientalismo estrutura políticas públicas e modos de atuação estatal e empresarial que reverberam no cotidiano daqueles que são “representados” em tal discurso. [...] ocidentalismo poderia ser interpretado como a própria

condição de possibilidade do orientalismo. Afinal, se o orientalismo é uma formação discursiva ocidental que inventa o Oriente, tal fabricação da alteridade só faz sentido quando contraposta à autoimagem do seu criador, o intelectual ocidental. O pressuposto da representação do Outro oriental seria a elaboração de parâmetros definidores da diferença abissal entre o objeto oriental representado e o sujeito ocidental, sempre marcado por sua suposta superioridade racial, excepcionalismo cultural, além dos fardos e missões civilizatórias autoatribuídas (Melo, 2020, p. 23).

Sendo assim, a América Latina não ocuparia um lugar de alteridade em oposição à Europa, à América do Norte e a outros centros do Norte Global, mas sim como um anexo do Velho Continente, naturalizado, capaz de ser “cozido”, mas nunca de alcançar sua qualidade mais alta de “humano” — ocidentalizado. O ocidentalismo propõe, então, que os preceitos do Ocidente sejam seguidos ao invés de demonizados, como no caso do orientalismo. Sobre isso, Alfredo Melo continua:

Tal como se manifesta nos países latino-americanos, o ocidentalismo está, portanto, intrinsecamente ligado à questão nacional. Não há a menor dúvida que essa relação extensiva com a Europa, de prolongamento e pertença, fartamente encontrada na imaginação letrada brasileira em vários momentos históricos, vem acompanhada de uma busca pela singularidade nacional. O que vale também destacar é que, para o letrado brasileiro, nacionalismo e ocidentalismo nunca foram forças em oposição (Melo, 2020, p. 24).

Isto posto, devemos encarar o fato de que a produção das narrativas pós-coloniais no Brasil foi, majoritariamente, prescrita não pelos colonizadores, mas pelos seus herdeiros, o senhoreado-colonial, que pretendia seguir as práticas colonizadoras e imperialistas ao mesmo tempo que entendia romper com suas origens portuguesas:

Como não é propriamente um colonizador nem um colonizado, esse senhoreado (pós-)colonial precisa se diferenciar da cultura metropolitana, a portuguesa, construindo os símbolos próprios da nação, ao mesmo tempo que quer continuar a colonização de negros, índios e mestiços. Manter a colonização, nesse caso, deve ser compreendido tanto no sentido de continuar subjugando e explorando economicamente essas populações (**negros, povos indígenas e outros grupos minoritários**) para se inserir de maneira competitiva no mercado internacional de gêneros primários (dentro da lógica agromercantil), como no sentido de “civilizar” esses povos, incutindo padrões socioculturais ocidentais com o objetivo de modernizar o povo brasileiro (seguindo a lógica progressista). Os dois modos de “continuar colonizando” não deixam de ser, cada um à sua maneira, e seguindo um figurino próprio, formas de integrar os “colonizados” ao Ocidente. Daí podemos apreender nessa posição estrutural do senhorado pós-colonial brasileiro as condições históricas de possibilidade para o nexo entre nacionalismo (que pretende se diferenciar da ex-Metrópole) e ocidentalismo (que pretende integrar o povo brasileiro ao Ocidente, seja dentro da lógica agromercantil, seja dentro da retórica progressista) (Melo, 2020, p. 26, **grifo nosso**).

Como síntese deste assunto, colocamos em voga a afirmativa de K. M. Panikkar sobre as ações do colonialismo e do imperialismo em território asiático e americano:

Foi o afluxo dos lucros do comércio com a Ásia (e a América) que tornou possível a grande revolução industrial da Inglaterra. Mas o capitalismo e a instauração de suas estruturas econômicas nas nações colonizadoras revolucionaram literalmente as relações com os países colonizados. No século XVIII, a conquista tinha um só fim: o comércio. Invadia-se um país, expulsavam-se os concorrentes, comprava-se ao menor preço e organizava-se um vantajoso trabalho forçado; depois, enviavam-se os lucros à mãe pátria. No século XIX, porém, não era mais o comércio que motivava uma conquista, mas a necessidade de mercados para os capitais. Assim é que a maioria dos interesses ingleses na Índia era representada por plantações de chá e estradas de ferro

[...] Assim, o imperialismo, por sua característica principal – a exportação de capitais – levara para a Ásia (e à América) os germes de sua própria destruição (Panikkar, 1977, pp. 479-480, **grifo nosso**).

Ainda dentro das teorias pós-coloniais, é relevante trazermos algumas das concepções de Homi K. Bhabha a fim de contextualizarmos uma parte da realidade nacional brasileira: as questões do *lugar* e do *entre-lugar* são pungentes em nosso território. Estamos longe, é claro, de apresentar um estudo aprofundado e detalhado sobre tais tópicos, mas denominar alguns dos sentidos que discutem essa relação e como tais conceitos impactam, ainda hoje, nossa vida sob uma perspectiva de Sul Global é necessário.

Em uma breve tomada, um *lugar*, em sentido geográfico, seria um *ponto de referência*. Aplicado a um contexto geopolítico mais amplo, podemos também denominar o dito *lugar* como um *ponto de alteridade*, principalmente ao partirmos das concepções do “Ocidente”, ou melhor, dos países alocados no Norte Global como *estruturadores* de uma série de noções que abarcam questões sociais, culturais, raciais *etc.*, que dispõem tais noções em direto confronto com uma variedade de valores divergentes de diferentes nações não-ocidentais. Sob uma perspectiva menos ampliada, a relação do *lugar* com a alteridade também se mantém; existe, segundo Martins (2011), uma formação essencialista quanto à formação dos *lugares*: a ideia de uma realidade essencial, anterior, que se sobrepõe ao momento presente e a própria existência.

Esse essencialismo, presente e soberano nas construções do pensamento ocidental, pode e existe dentro das concepções de grupos não centralizados, mas não é tomado como danoso vide a falta de poder hegemônico de seus povos e/ou grupo étnicos. Deste modo:

[...] Enfatiza-se o referencial humano na definição do lugar quanto ao papel dos sentidos, no qual a visão é a dominante pela quantidade de informações que permite (distância, textura, luz, cor, formas, contrastes *etc.*), mas sofre influências de cada cultura (Rapoport, 1978). Considera-se o lugar como a

trama banal e elementar do espaço, onde é possível detectar funções que não são idênticas por toda parte [...] (Lôbo Nogueira da Gama, 2019, p. 1512).

Já o termo *entre-lugar* foi cunhado por Bhabha (1998) e definido como um lugar de possibilidades interrelacionais. Logo, o modelo de seu *entre-lugar* não se dá através da justaposição do divergente entre culturas, mas através de uma assimilação mútua (Han, 2019). Ao partir de uma abordagem pós-colonialista, fica claro que Bhabha aborda problemáticas que giram em torno de dicotomias como “colonizador vs. colonizado”, “dominante vs. dominado”, “senhor vs. escravo”. A partir de tais dicotomias é que ele influi o conceito de alteridade ao pregar pela necessidade de posicionamento da parte *outra* à de maior poder nessas relações, a necessidade de uma construção de mundo a partir da perspectiva do subalterno em questão.

Deste modo, o *entre-lugar* poderia ser chamado de *terreno comum*, um solo híbrido que vai contra o ideal de pureza e originalidade que se forma no imaginário de determinados *lugares*, principalmente os que dispõe de um histórico colonizador e/ou imperialista. Dizer que a América-Latina ou, mais objetivamente, o Brasil é um *entre-lugar* por excelência é assumir sua formação mestiça, híbrida de diferentes cartografias e, potencialmente, múltipla. Sua multiplicidade abrange um infinitésimo número de novas possibilidades, sejam essas sociais, culturais, intelectuais ou econômicas; mas até que ponto tais possibilidades são consideradas em meio a instituições que preveem a manutenção de determinados *status quo*?

Silviano Santiago foi exímio em abordar a questão do *entre-lugar* de maneira mais essencialmente brasileira/latino-americana em seu texto, *Uma literatura nos trópicos* (2000), ao instigar os leitores a realizar uma reflexão sobre a imposição de verdades por entidades eurocêntricas e as construções de realidades heterogêneas ao real estado do país/continente. Trazendo à tona o próprio texto:

A América transforma-se em cópia, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original, mas em sua origem, apagada completamente pelos conquistadores. Pelo extermínio constante dos traços originais, pelo esquecimento da origem, o fenômeno de duplicação se estabelece como a única regra válida de civilização (Santiago, 2000, p. 14).

Panikkar (1977) reconhece que os legados das vias ferroviárias e outras tecnologias ocidentais instauradas na Ásia foram de grande serventia até mesmo para a construção do decorrente nacionalismo asiático, algo que pode ser atribuído, em instâncias diferentes, à formação do Estado brasileiro. Logo, pretendemos tornar mais clara a relação entre as afirmações a respeito do Brasil nacional-ocidentalista e sua relação com assuntos chineses, que viriam a ser relevantes ainda no século XIX, próximo ao período da Independência Brasileira.

Descendente da inclinação europeia de exaltar o aspecto revolucionário de *sua* cultura — excluindo em boa parte muitas das influências advindas de países da Eurásia, não se distanciando das civilizações romana e grega, no máximo (Goody, 2008) —, temos, no movimento de construção de uma identidade brasileira e consequentes comparações com culturas fora do eixo Norte, algo parecido.

A modelagem de “uma história da nação” (Schwarcz, 1995) é um tema recorrente em estudos culturais. O Brasil como nação miscigenada, como *entre-lugar*, é um conceito vigente. A criação do “mito das três raças” e seus retrabalhos, como os realizados por Gilberto Freyre em *Casa-Grande e Senzala* (1933), seriam noções de praxe para a acepção da mestiçagem brasileira como objeto de identidade. Processos atrelados à miscigenação, como o tido na interracialidade como projeto de desafricanização e embranquecimento da população negra e indígena (Schwarcz, 1995), também são discutidos em ampla literatura.

De volta ao tema principal desta dissertação, em outros manuscritos de Sophia Jobim, nos é oferecida uma gama de percepções acerca do território sínico. Na coleção de manuscritos SMet84, Sophia articula em uma página: “A China passa pelo país mais conservador do mundo; nós cremos que seu estado é pouco progressivo. A China é um país essencialmente trabalhador, mas seus hábitos são estranhos”. Ela segue com afirmações de que o não contato da China com países “mais avançados imprimiram ao caráter dos chineses traços que se contradizem”. Em suma, suas opiniões são formadas a partir de uma já conhecida métrica orientalista, que chega a reduzir indivíduos chineses como possuidores de “uma tendência à mentira e à trapaça”, visão também defendida por Hegel, em sua *Filosofia da História* (2008), com base nas condutas budistas que desprezam “o indivíduo como a mais elevada perfeição” (Hegel, 2008, p. 146), entre outros reducionismos de territórios asiáticos, sempre, em suas palavras, “estáticos” (Ibidem., p. 123). A página do manuscrito de Sophia é concluída com a — quase irônica — seguinte frase: “Eles detestam e menosprezam tudo aquilo que lhes é desconhecido”.

A partir de então, em todo este manuscrito sobre a China, ela segue com o desenvolvimento de uma episteme que trata desde questões étnicas e mitológicas até arquiteturais e vestíveis — o que reforça o caráter generalista que ressaltamos. Em outra página, ela descreve questões geográficas do país, caracterizando-o como um “vasto estado asiático que engloba [...] a Manchúria, a Mongólia, o Turquestão Oriental e o Tibet. A população de tão vasto país não pode ser homogênea: na periferia pelo menos a nordeste e sudeste vêm-se

mongóis, mas além de tibetanos, no sul da China vivem *miao-tsé*⁴⁹ e os povos seus aparentados” (SMet84). Entretanto, na extensão de seus manuscritos, Sophia se refere aos “chineses” como um povo unitário, sem fazer demarcações étnicas claras entre Han, Manchu etc. Existem especificações feitas aos manchus aqui e ali, como sua reconhecida distinção de que as mulheres manchu não deformavam seus pés, tal como as chinesas Han e que, após a conquista da China pelos estrangeiros Manchu, leis suntuárias relacionadas ao cabelo e vestimenta foram instauradas. Bibliografias como as de John Henry Gray (*China: a History of the Laws, Manners and Customs of the People*, 1878, um livro de relatos de viagem) e V. R. Burkhardt (*Chinese Creeds and Customs*, 1960, sobre crenças e mitologias), encontradas na biblioteca que pertenceu à Sophia (Figura 20), podem tê-la ajudado na fomentação desta parte dos manuscritos.

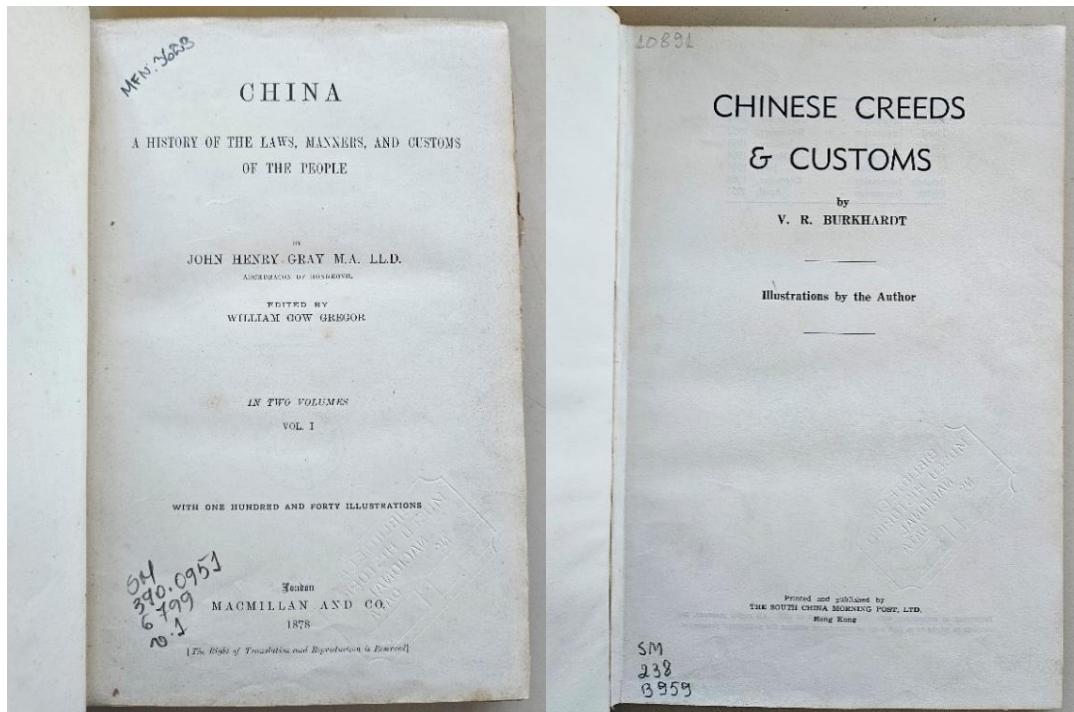


Figura 20: Folhas de rosto de livros consultados na Biblioteca do MHN. Fonte: MHN

Ao considerarmos estes manuscritos como “rascunhos”, primeiras minutas de seu entendimento acerca dos temas que estudava, podemos relevar algumas contradições escritas, como o fato dela se referir, em certo momento, aos antes reinantes manchus como um simples “povo tributário da China” — o que eles realmente foram em tempos anteriores. Nas pranchas

⁴⁹ A etnia Miao (ou Hmong) é um dos 56 grupos étnicos oficialmente reconhecidos pela República Popular da China. Os Miao são um povo minoritário com uma longa história e cultura distinta, que vive principalmente nas províncias de Guizhou, Hunan, Yunnan e Guangxi, além de outras áreas montanhosas do sudoeste da China.

da Figura 21, podemos conferir um pouco de sua pesquisa sobre penteados e costumes Manchu, que Sophia sintetizou para uma aula específica sobre “usos e costumes” do povo chinês.



Figura 21: Representação e descrição de costumes Manchu e Han, feitos por Sophia Jobim. Sem data. Fonte: MHN – Nº de Acesso: SM5

Mesmo que dispondo de uma maioria de livros e referências estritamente orientalistas, encontramos certo respiro nos livros do escopo da CSJ, como no do diplomata e sinólogo Ricardo Joppert⁵⁰, *A China é Sempre Formosa* (1958) — com dedicatória que diz: “À Dn.^a Sophia Magno de Carvalho — Lembrança de um admirador de seu amor pela arte — Ricardo Joppert, Rio de Janeiro, 1959” (Figura 22) —, que conta com as impressões de viagem do sinólogo por Taipei, Taiwan. Isto nos confirma a inclinação de Sophia Jobim por se manter inteirada dos acontecimentos do mundo perante seus contemporâneos.

⁵⁰ Diplomata e sinólogo doutor em Estudos do Extremo-Oriente pelo *Institut National des Langues et Civilisations Orientales* da Universidade de Sorbonne Nouvelle, Paris. Membro da *Société Asiatique de Paris*. Professor de Língua e Civilização da China na Universidade Cândido Mendes, Rio de Janeiro. Membro-fundador do Wenming Círculo de Estudos, Amizade e Intercâmbio Cultural Brasil-China (MHN, 1985, p. 9).

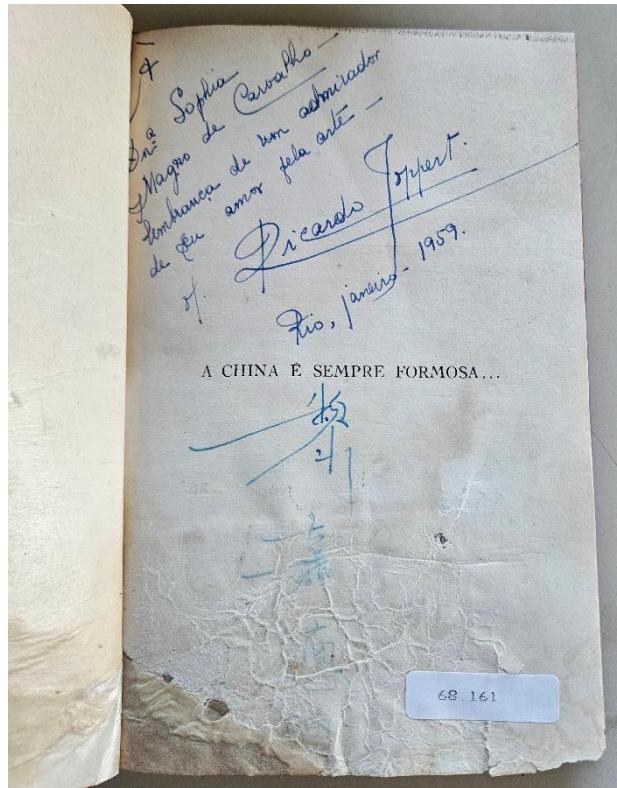


Figura 22: Detalhe (com dedicatória do autor da edição) de *A China é Sempre Formosa*, de Ricardo Joppert.
Conte: MHN – Nº de Acesso: 68.161

Em razão do escopo deste trabalho, buscamos focar nas referências manuscritas que dizem respeito a seus entendimentos sobre indumentária chinesa, sobretudo a imperial, na intenção de entender como se dava a própria visão de Sophia a respeito da China; contudo, seu entendimento sobre algumas das questões filosóficas do país — tão caras à construção desse sistema vestimentar — deve ser ressaltado. De fato, em muitos momentos, notamos certo reducionismo no dissertar de muitos desses conceitos, como, por exemplo, o conceito de *Yin-Yang*, segundo ela: “Princípio criativo. Yang é o símbolo do Macho. Yin é o símbolo da Fêmea. Agentes da força criativa denotando o positivo e o negativo” (SMet84). Temos, então, uma leitura primária do conceito, que em um panorama mais generalista não é errônea, sem maiores aprofundamentos em relação à sua natureza cíclica e subjetiva. Ela discorria também sobre o confucionismo e o budismo de maneira dispersa e incipiente.

Quanto ao vestir das classes sociais chinesas, Sophia se ateve, com destaque, às classes dos oficiais do governo (onde ela fez acertadas observações sobre a figura do “mandarim”⁵¹ e deixou a origem do termo, totalmente português, explícita) e dos civis. Muito pouco é dito

⁵¹ O termo original para “mandarim” é *guān* (官), que significa “funcionário” ou “oficial”. No contexto histórico, os mandarins eram oficiais do governo imperial da China, selecionados por meio de rigorosos exames de serviço civil, especialmente durante as dinastias Míng e Qīng.

acerca do âmbito imperial, para além de que o amarelo era a cor reservada ao imperador — e àqueles que ele concedesse seu uso — e que muitos de seus símbolos, como o dragão de cinco garras e outras parafernálias, também lhe eram restritos, no que ela conclui: “A classe mais rica não ousa aparecer em público sem estar vestida e sem as meias e as botas” (SMet84). Para além de ressaltar o fato de que muitos dos itens a sua disposição eram muito mais dispendiosos do que os da plebe, como o próprio tecido de suas vestes.

Acompanhada desta carga etnográfica e descritiva, Sophia também promovia leituras críticas às noções estéticas não somente da China, mas também de territórios europeus. Ao comentar sobre a deformação dos pés das chinesas Han, ela indagava: “pois o ‘espartilho’ não é pior? [...] Qual é mais ridículo — uns pés de cobra, ou uma cintura de vespa?” (SMet84). E sugere que, por fim, a conclusão para tal assunto se daria através das próprias senhoras europeias e chinesas e, quiçá, “as duas adotem as duas modas ao mesmo tempo [...] e tenhamos ainda por companheira não a mulher que Deus criou, mas um animal diferente... que deve ser muito curioso” (SMet84). Quando problemáticas do mundo feminino estavam em voga em seus escritos, Sophia se permitia ocupar lugar no texto, o que nos lega uma noção de seu viés progressista e, consequentemente, feminista.

Seu dito poderia, por que não, ser comparado ao artigo bastante posterior, publicado em 1985, de Gayatri Spivak, “*Pode o Subalterno Falar?*” (2010). Em sua crítica — estruturada a partir de um viés marxista, pós-estruturalista, desconstrucionista e alinhada aos ideais teóricos de um feminismo contemporâneo, do pós-colonialismo, do multiculturalismo e questões de globalização de décadas posteriores nas quais, reiteramos, Sophia não chegou a estar plenamente inserida — Spivak trata “de como o sujeito do Terceiro Mundo é representado no discurso ocidental” (Spivak, 2010, p. 20) e de como o “desenvolvimento (**local/individual**) do subalterno é complicado pelo projeto imperialista” (Ibidem., p. 55, **grifo nosso**). Ao levar em conta, principalmente, a situação de representação da mulher subalterna indiana, na qual a qualidade do “peculiar infortúnio de se ter um corpo feminino” (Spivak, 2010, p. 109) é ressaltada, mesmo nos textos clássicos dos quais a autora se utiliza. Spivak chega à conclusão de que “Não há nenhum espaço a partir do qual o sujeito subalterno sexuado possa falar” (Ibidem., p. 121) após um considerável número de páginas destinadas a descrever as intempéries do patriarcado e as problemáticas geradas por meio do colonialismo e do imperialismo, que culminaram a partir de uma divisão internacional do trabalho desigual. Deste modo, fica claro que sua resolução passaria por uma tomada de consciência global, não apenas pelo julgamento de aspectos da cultura local indiana — esta última muito mal representada pelo sujeito colonizador, segundo a própria Spivak, conforme:

O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à “mulher” como um item respeitoso nas listas de prioridades globais. A representação não definhou. A mulher intelectual como uma intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não deve rejeitar com um floreio (Spivak, 2010, p. 126).

A conclusão de Spivak está intrinsecamente ligada à figura da mulher subalterna indiana. Entretanto, as sanções atribuídas à subalterna indiana não lhe são exclusivas, uma vez que o indivíduo sexuado, e principalmente os alocados no Terceiro Mundo, no Sul Global, enfrenta silenciamentos e digressões patentes nos mais diversos âmbitos sociais.

Isto posto, podemos assimilar — de maneira preliminar — a proporção da cobertura de temas propostos por Sophia Jobim e temas que se desenvolvem a partir de suas ações no mundo material, como ativista e feminista, por exemplo. É interessante observarmos o contraponto colocado por Sophia, materializado no “senhoras europeias”: mesmo como ocupante de um lugar de privilégio na sociedade brasileira, burguesa e esposa de um rico engenheiro, Sophia possuía reconhecimento de seu lugar de periferia — e, de certa maneira, — em um panorama geral de Mundo, advindo, talvez, de seus contatos prévios com países estrangeiros, como a própria Inglaterra, mas também da noção *literati* e intelectual brasileira da necessidade de emulação de pensamentos ocidentais em razão do alcance do prestígio profissional e pessoal — para além do estabelecimento do Estado como pertencente ao Ocidente, com a reiteração de suas políticas nacionais-ocidentalistas.

Ponto interessante a se ressaltar é que Gilberto Freyre abordou, durante toda sua carreira — já no supracitado *Casa-Grande e Senzala*, inclusive — uma série de alegações das sociedades Orientais como formadoras da identidade brasileira (como os próprios árabes e escravizados mulçumanos vindos do período da colonização), além da aproximação de Freyre a diversos intelectuais (principalmente indianos) que discutiam as questões da colonização e do discurso pós-colonial. Em um dos capítulos contidos no livro “*China Tropical*” (2011), Gilberto Freyre justifica em como o próprio Brasil assimilou elementos provindos do Oriente em diferentes instâncias, mais até que em relação ao Ocidente:

Pois o que parece é que, ao findar o século XVIII e ao principiar o XIX, em nenhuma outra área americana o palanquim, a esteira, a quitanda, o chafariz, o fogo de vista, a telha côncava, o banguê, a rótula ou gelosia de madeira, o xale e o turbante de mulher, a casa caiada de branco ou pintada de cor viva e em forma de pagode, as pontas de beiral de telhado arrebitadas em cornos de lua, o azulejo, o coqueiro e a mangueira da Índia, a elefantíase dos árabes, o cuscuz, o alfeolo, o alfenim, o arroz-doce com canela, o cravo das Molucas, a canela de Ceilão, a pimenta de Cochim, o chá da China, a cânfora de Bornéu, a muscadeira de Bandu, a fazenda e a louça da China e da Índia, os perfumes do Oriente, haviam se aclimado com o mesmo à vontade que no Brasil; e formado com valores indígenas, europeus e de outras procedências o mesmo

conjunto simbótico de natureza e cultura que chegou a formar no nosso país. É como se ecologicamente nosso parentesco fosse antes com o Oriente do que com o Ocidente, que, em sua mística de pureza etnocêntrica ou em sua intolerância sistemática do exótico, só se manifestaria, entre nós, através de alguns daqueles estilos e de algumas daquelas substâncias inglesas e francesas de cultura generalizadas no litoral brasileiro após a chegada de D. João VI ao Rio de Janeiro (Freyre, 2011, p. 38).

A história é sabida. Em seu *O roubo da história: Como os Europeus se apropriaram das ideias do Oriente* (2008), Jack Goody não tarda em nos contextualizar as apropriações do Ocidente em relação a filosofias, tecnologias e artefatos do Oriente, que se estendem em tópicos que vão do usurpado pensamento árabe até tecidos indianos e chineses. Já em contexto brasileiro, em seus escritos, Sophia nunca deu tanta preferência ao Oriente como fez Gilberto Freyre, por exemplo. Muito pelo contrário, muitas de suas opiniões foram formadas a partir da bibliografia de orientalistas e de personas prontas a dividir suas opiniões orientalistas, como as já comentadas de Hegel, e, não obstante, da própria construção negativa da imagem do “amarelo” dentro das mídias de comunicação brasileiras já ao final do século XIX, associada ao *boom* da cafeicultura após o fim do tráfico de escravizados e os prelúdios do abolicionismo da escravidão:

A partir de argumentos históricos, preconceituosos e racistas as oligarquias agrárias do Império optaram por descartar a mão-de-obra negra (sinônimo de atraso) e o trabalhador nacional (sinônimo de preguiça), resolvendo-se por trazer, como elemento transitório (Dezem, 2005, pp. 61-73), o imigrante chinês ou simplesmente *chim*, considerado pelos fazendeiros um elemento mais barato e dócil, se comparado ao imigrante europeu.

[...] Era a Questão Chinesa (1879) que passava a ser debatida entre as elites agrárias e representantes do governo. Entre os defensores da vinda destes “imigrantes” se encontrava Moreira de Barros, Ministro dos Negócios Estrangeiros que afirmou: “Pode-se chamar os chins de raça inferior, mas onde eles se estabelecerem hão de multiplicar-se, crescer, espalhar-se por toda parte, e ainda que a raça superior os domine, os escravize, os governe, qualquer que seja o futuro da raça branca no mundo, onde eles obtiverem uma pátria, hão de fatalmente ocupar o país. Para isso basta-lhes viver, o que eles conseguem nas piores condições”.

[...] a *Revista Illustrada* “representava” os trabalhadores chineses ou chins, primeiros imigrantes “amarelos” trazidos para o Brasil (em reduzido número) no início do século XIX (Dezem, 2005). O viés irônico dos cartuns do jornalista Ângelo Agostini (1843-1910) contribuiu para consolidar estereótipos relativos a esse elemento, constatação que denomino “equação amarela”, na qual o “outro” denominador seria o japonês.

Os estereótipos veiculados com relação ao *chim* materializaram uma imagem negativa desse elemento, que além de ter sua figura associada “às suas tranças”, foi sempre lembrado como “preguiçoso”, “viciado em ópio”, “ladrão de galinhas”, “pouco higiênico”, “civilizadamente atrasado”, “supersticioso”, “racialmente inferior” etc. Em um primeiro momento a perpetuação desses estigmas no imaginário coletivo deve-se ao fato de que,

segundo o historiador da arte, E. Gombrich, todos nós temos a faculdade de “fabricar” mitos, e é inserido nesse universo de mitologização do mundo que o cartunista/chargista assume um importante e, talvez, “único” papel ao encaixar toda uma cadeia de ideias ou uma ideia mais complexa dentro de uma imagem inventiva (Gombrich, 1999, pp. 130-139) de modo que o leitor possa captar tudo num simples olhar (Idem, p. 97) (Dezem, 2008, pp. 2-10).

A partir de alguns índices históricos, fica claro que a representação do *Outro* no Brasil não é inexistente. Neste ínterim, percebemos como os reducionismos de sua representação são latentes, como podemos constatar visualmente nas Figuras 23 e 24:



Figura 23: Letreiro da “Loja da América e China”. Óleo sobre tela. 174 x 337 cm. Fonte: MHN – Nº de Acesso: 311.653



Figura 24: Detalhe de uma nota fiscal da "Loja da América e China", 1886. Fonte: Leilão Alberto Lopes⁵²

52 Nota fiscal da “Loja da América e China”, Rua do Ouvidor, 40. Passada no Rio de Janeiro, julho de 1886. Conservada. Disponível em: <https://www.albertolopesleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=25454143&ctd=260&tot=&tipo=&artista=>. Acesso em: 13 fev. 2025.

No quadrante central do letreiro comercial em fundo de cor bege, de formato retangular, com inscrições nas cores vermelha e preta, temos figuras alegóricas de uma mulher indígena e de uma mulher chinesa e, entre ambas as mulheres, dois brasões, um com esfera armilar e outro com a figura alegórica de um dragão. As inscrições "LOJA DA AMÉRICA E CHINA" / "FUNDADA EM 1840" / "ERNESTO PEREIRA & CIA LTDA" / "RUA DO OUVIDOR, 62" / "MARCA REGISTRADA" também podem ser lidas. A loja, fundada no século XIX, era importadora de uma variedade de artigos para uso doméstico, de chás até acessórios de bilhar, como podemos constar na Figura 24, na qual vemos as figuras de um homem indígena e de um homem chinês desta vez. A indumentária diz pouco destas figuras, ao contrário do embranquecimento dos indígenas representados. Estes que representam a tradição da América ocidentalizada ao passo em que os chineses representam as finezas vindas do exterior. As figuras demonstram certa inclinação a ideia de uma hibridização cultural brasileira, de fato; mas somente caso a cultura ádvena (ao Ocidente, ao Branco) se curve ao imaginário orientalista, é claro. Mesmo aqueles incluídos na história sofrem da constante descaracterização ou são totalmente invisibilizados (afinal, um negro não poderia ser embranquecido a fim de ser representado).

A presença chinesa no Brasil é relatada ainda em uma série de fontes históricas pouco exploradas, de acordo com André Bueno (2023, p. 219). Para além das publicações de Gilberto Freyre (2011) e suas alegações das similaridades e importações culturais entre China e Brasil (por meio das igrejas, ofícios e lavouras), “sua provocação ecoou na produção de obras importantes na historiografia brasileira [...]” (Bueno, 2023, p. 219), uma delas sendo *A China no Brasil* (1999), de José Roberto Leite, o qual, ainda segundo André Bueno, impulsionou a renovação dos estudos sobre “chinesices” no arte e cultura brasileira. Bueno (2023) nos oferece um contundente levantamento (dos jornais aos livros) sobre pesquisas mais recentes acerca da presença chinesa no Brasil; do mesmo modo, nos oferece uma série de obras do século XIX e XX que nos servem como um rico demonstrativo do efervescente debate da questão dos chineses no Brasil.

Diversos estudos foram feitos sobre a questão, como os de Quintino Bocayuva (1868), José Xavier Pinheiro (1869), Ignácio Galvão & Miguel Macedo (1870) e Nicolau Moreira (1870), mostrando que o debate estava aceso, e a vinda de milhares de chineses para o Brasil era uma opção bastante real. Contudo, não havia qualquer unanimidade nas opiniões: livros como *Demonstração das conveniencias e vantagens á lavoura no Brasil pela introducção dos trabalhadores asiáticos* (1877) apresentavam uma coletânea de artigos a favor dos “chins”, enquanto pensadores importantes como Machado de Assis, Joaquim Nabuco e José do Patrocínio se puseram frontalmente contra a vinda dos chineses, entendendo que isso seria uma nova forma de escravidão velada. Em outro sentido, o governo do império corria

atrás de informações mais seguras; o estudo de Salvador Mendonça, *Trabalhadores Asiáticos* (1879), foi encomendado para fornecer um parecer mais sólido sobre a vinda dos chineses. Por fim, planejou-se a primeira missão oficial ao império chinês, com o intuito de estabelecer relações mais diretas.

Em 1880, aportavam os representantes diplomáticos brasileiros na China, construindo o primeiro contato oficial entre ambos os impérios. As negociações não saíram como esperado, mas proporcionaram um escrito valioso, *A China e os chins*, de Henrique Lisboa (1888). O diplomata, presente na missão, faz um relato minucioso do panorama chinês naquele período, realizando reflexões importantes sobre os diálogos entre a China e Ocidente. Lisboa se mostrou altamente favorável à vinda dos chineses para o Brasil, e traçou um quadro bastante compreensivo da cultura chinesa, afastando-se das visões corriqueiramente preconceituosas e eurocêntricas desse período. Lisboa trabalhou arduamente pela ideia, mas acabou sendo transferido para o Japão. Lá, continuou a defender seus pontos de vista; e futuramente, contribuiria para articular a vinda de japoneses para o Brasil (Bueno, 2023, p. 219).

Há também na própria tradição literária brasileira uma série de textos, dos mais renomados autores, que reafirmam as incertezas e ansiedades em relação aos chineses, provindas dos que aportaram no Brasil no início do século XIX ou não. Em uma crônica das “*Balas de Estalo*” (1886), de Machado de Assis, temos a apresentação do Rio de Janeiro por meio de um eu-lírico chinês; a peça de Artur de Azevedo, “*O Mandarim*” (1884), que nos conta a história de um chinês que é confundido por uma mulher pelo fato de utilizar saias; Olavo Bilac e suas retratações jornalísticas animalescas do povo sínico perante A Revolta dos Boxers⁵³; Guimarães Rosa e seu conto, “*Orientação*”, presente em sua coletânea “*Tutameia – Terceiras Estórias*” (1967), que define os chineses como seres que “vivem de arroz e sabem salamaleques”, entre outros exemplos mais pontuais possíveis (Dimas, 2011, p. 80-81). Nenhum desses *na China*, mas *sobre* a China e seus conterrâneos — China esta envolta em uma rede de convenções orientalistas.

Deste modo, *sim*. Tudo o que se desenrola na visão de Sophia Jobim e de outros intelectuais brasileiros (apesar de não restrinido a eles) acerca da China neste espaço de tempo se trata de um “olhar ocidental” — mesmo que deslocado, à margem — preocupado, sobretudo, com a representação; mesmo aqueles mais empáticos, atenciosos e atentos às reverberações *in loco*, como os de Lygia F. Telles e Maria Martins.

Todavia, mesmo enquanto professora e pesquisadora atuante, Sophia não pôde usufruir do ápice da globalização e da pós-modernidade; isto é, suas fontes eram estritamente limitadas,

⁵³ A Revolta dos Boxers foi um levante popular ocorrido na China entre 1899 e 1901, dirigido contra a influência estrangeira e a presença de missionários cristãos no país. O movimento foi liderado por uma sociedade secreta autointitulada "Os Boxers" (义和团, *Yihétuán*, lit. “Sociedade dos Justiceiros e Harmoniosos”), cujos membros praticavam artes marciais e rituais que, segundo acreditavam, tornavam-nos imunes a balas e outros ataques.

provindas da língua inglesa, sobretudo, e muito pouco (para não dizer *nada*) inclusivas etnicamente — algo que se reflete, em certo nível, na produção dos escritores supracitados e além. As instituições — e temos aí a Academia e Museus europeus como pontos norteadores dos percursos de Sophia —, como *estruturas estruturantes*, ainda possuíam a palavra final, o veredito do que era certo ou errado, generalista ou não. Edward Said (2007, p. 52) afirma que “todo o Orientalismo representa e se afasta do Oriente: o fato de o Orientalismo fazer sentido depende mais do Ocidente do que do Oriente” pois, de fato, *o Oriente é uma carreira* e foi dobrado para favorecer a uma classe determinada como tal.

Entretanto, o ímpeto de Sophia por desvendar mais sobre assuntos étnicos diversos, de diferentes localidades do Globo, nos confirma sua alta capacidade de “absorção cultural”, defendida por Gilberto Freyre (2011) como instinto básico interrelacional entre Brasil e China, algo próprio dos *entre-lugares* gerados no Sul Global. Outrossim, seu trabalho em meio a diferentes “fluxos culturais” reforçou seu entendimento geral da inviabilidade da existência de “lugares ‘fechados’ — etnicamente puros, culturalmente tradicionais e intocados” (Hall, 2006, pp. 79-80), algo que vemos mesmo em meio a seus escritos pessoais mais orientalistas. Sophia Jobim possuía claras noções de seu lugar como brasileira — e periférica, assim sendo — no âmbito acadêmico e museológico internacional e, ainda assim, exibia orgulho de seu percurso como pesquisadora em nossas terras. Não obstante, as limitações do seu tempo — e suas próprias limitações pessoais, como sujeito sexuado e, consequentemente, subalterno (Oliveira, 2018) — não permitiram que ela se apartasse de raízes orientalistas tão fecundas na epistemologia nacional-ocidentalista ainda vigente no Estado brasileiro.

Cabe a nós, então, dar continuidade ao revisionismo de seus estudos e ampliação de seu escopo teórico a partir dos itens remanescentes em sua coleção, destarte. Comecemos aos poucos e pelo início da história.

3. QÍZHUĀNG: HÍBRIDOS E DÍSPARES

As roupas servem para exibir a propriedade ritual. A propriedade ritual serve para conduzir bem os negócios. Os negócios têm seus componentes próprios e cada componente tem suas aparências próprias.

— *Zuozhuan* (左传)⁵⁴

A função litúrgica da indumentária pode ser retomada em diferentes territórios e momentos históricos. A motivo de comparação, podemos citar sua fundamentalidade na própria ritualística do teatro grego onde, através da indumentária, recebíamos informações de identificação das personagens, seu status social e divino, além da potencialização da performance do ator a partir da amplificação da dramaticidade por meio de simbolismos e utensílios de cena, como máscaras.

Em terras sínica, a questão da “ritualidade” reverbera em espaços para muito além da supradita Cena. Byung-Chul Han define os rituais como

[...] *técnicas simbólicas de instalação de uma casa*. Eles transformam ‘estar no mundo’ em ‘estar em casa’. Eles tornam o mundo um lugar confiável. Eles são no tempo o que uma casa é no espaço. Eles tornam o tempo habitável. Além disso, permitem festejar o tempo tal como se celebra a instalação numa casa. Eles ordenam o tempo, eles o condicionam (Byung-Chul Han, 2020, p. 6).

Na China Imperial, amplamente referenciada como “Estado dos Rituais” — não apenas de práticas religiosas, mas também cerimônias sociais e políticas que permeavam todos os aspectos da vida, desde a família até o governo —, temos o espelhamento desta concepção de essencialidade do vestuário na psique coletiva da sociedade: “julgar as pessoas pela aparência, a distinção entre roupas humildes e roupas de honra e a diferenciação entre cores superiores e inferiores estão entre os valores de cognição e ética de pensamento únicas aos orientais” (Zhang; Yang, 2024, p. 1). Foi, ainda, durante o período da Primavera e Outono Chinês (770-446 a.C.) que esta perspectiva ritualística se estabeleceu de maneira definitiva, com o desenvolvimento das filosofias moísta, taoísta e, sobretudo, confucionista, as quais defendiam conceitos próprios sobre “vestir-se”, conforme:

⁵⁴ Também conhecido como "Crônicas de Zuo" ou "Comentários de Zuo", é um dos textos clássicos mais importantes da literatura chinesa antiga. Ele é um comentário histórico sobre o *Chunqiu* (春秋, lit. "Anais de Primavera e Outono"), um registro cronológico dos eventos históricos do Estado de Lu, um dos estados feudais durante o Período das Primaveras e Outonos (770-476 a.C.) (**Zuo tradition = Zuozhuan: commentary on the “Spring and autumn annals”**. Tradução de Stephen Durrant, Wai-ye Li e David Schaberg. Seattle: University of Washington Press, 2016).

Confúcio é o fundador do confucionismo e defensor do sistema ritual desde a Dinastia Zhou Ocidental (1046-771 a.C.). Ele deu o seu melhor para explicar “rituais” com “benevolência”, na esperança de retornar ao estado estável da ordem dos governantes e ministros e da ordem dos mais velhos e mais jovens estipulada pelos rituais. Portanto, sua visão de vestuário é, principalmente, a visão do sistema ritual da vestimenta. Ele acredita que as roupas devem estar em conformidade com os rituais, expressar os rituais e desempenhar o papel dos rituais para regular o comportamento⁵⁵ (Zhang; Yang, 2024, p. 4, **tradução nossa**).

Confúcio também trabalhou, como apontam Zhang e Yang (2024), valores estéticos que dizem respeito a um “estilo” — muito próxima à visão ocidental contemporânea de moda e estilo, por exemplo, ao externar, esteticamente, gostos pessoais e traduzi-los como aspectos de individualidade — que refletiriam os ideais de “gentiliza e refinamento” (Zhang; Yang, 2024, p. 5) de um sujeito a partir de bons materiais têxteis e construção dos trajes, valor atribuído à visão ritualística necessária para “encarar o mundo”, uma vez que “bondade e beleza, estilo e qualidade estão intrinsecamente ligados” (Ibidem). As concepções ritualísticas de Confúcio permaneceriam destacadas na sociedade chinesa pelos próximos séculos, em constante evolução a cada novo regime governamental.

De fato, a China Imperial possui um considerável histórico de mudanças regimentais que podem ser notadas por meio de seu sistema vestimentar. Com uma civilização continuada por mais de “sete mil anos comprovados, no estágio atual dos conhecimentos arqueológicos” (Joppert, 1999, p. 93), é somente a partir da Dinastia Qin (221–206 a.C.) que temos o primeiro “império unificado da China”⁵⁶ e passamos a contar uma série de dinastias imperiais e alguns

⁵⁵ “Confucius is the founder of Confucianism and the defender of the ritual system since the Western Zhou Dynasty. He tried his best to explain “rituals” with “benevolence”, hoping to return to the stable state of the ruler and ministers’ order, and the elders and younger ones’ order stipulated by the rituals. Therefore, his view of clothing is mainly the view of the ritual system of clothing. He believes that clothing should conform to the rituals, express the rituals and play the role of the rituals to regulate behavior.”

⁵⁶ No que diz respeito à criação de um “império” propriamente dito, uma vez que: “Até a revolução do Kuomintang, as grandes províncias chinesas, embora diretamente dependentes do imperador, conservavam certa independência. Mesmo quando se tratava de guerras, o Império jamais se envolvia inteiramente. A Guerra do Ópio de 1839-1842 só interessava ao governo do Kuangtung e a corte de Pequim jamais foi informada exatamente do que se passava. A guerra sino-japonesa de 1895 foi mais um problema do vice-rei do Tchi-li que do governo imperial. O império era, de fato, uma confederação bastante frouxa de vice-reinados, unidos apenas pelo sentimento da unidade chinesa, o modo de nomeação dos funcionários e a personalidade do imperador. Mas quando teve de opor-se às potências europeias, o governo de Pequim, foi obrigado a transformar-se lentamente numa ad-ministração centralizada, dotada de um Ministério dos Negócios Estrangeiros (criado por solicitação reiterada das potências), sustentado por um exército nacional e possuindo organismos especializados como a administração das alfândegas. Só após a revolução do Kuomintang (1925-1927), tentou-se realmente transformar a China num Estado nacional, possuindo sua própria administração central, um verdadeiro exército regular e programas bem definidos de ação política. Cabe dizer que o Kuomintang não obteve completo sucesso, pois os senhores feudais, como Ien Hi-shan, no Chensi, os príncipes muçulmanos “Ma” no Kuang-su, muitos outros recusaram-se a prestar mais que um juramento teórico ao governo central. Mas as forças unificadas já estavam em ação e a República popular só teve que completar a obra já empreendida” (Panikkar, 1977, p. 497).

outros regimes governamentais fragmentados. O imperador Qin Shi Huang (259–210 a.C.) realizou a distinta tarefa de “padronizar a língua escrita, a moeda, os pesos e medidas e melhorar a infraestrutura” (Harrison-Hall, 2018, p. 70) do império em um curtíssimo espaço de tempo e seus feitos dariam força para a integração do grupo étnico hegemônico da China, o povo Han, que possui bases milenares anteriores ao período dinástico.

Em razão de uma contextualização mais comedida, podemos citar 11 dinastias de grande significado para a história do que chamamos de “China”, um território de proporções continentais que abrigou revoluções socioculturais ínfimas em diferentes momentos de sua cronologia. Dentre as 11, 8 delas foram dominadas por governantes do supradito hegemônico povo Han. Em razão de fornecer uma compreensão mais direta, desenvolvemos a seguinte linha do tempo das demarcações dinásticas:

Períodos Dinásticos e seus povos dominantes	
Os primórdios da China (5000-221 a.C.) e a Era do Bronze (1700-221 a.C.)	
Dinastia Qin (221-206 a.C.)	Povo Qin
Dinastia Han (206 a.C.-220 d.C.)	Povo Han
Dinastia Xin (9-23 d.C.)	Povo Han
Dinastia Jin (265-420 d.C.)	Povo Han
Dinastias do Norte e do Sul (420-589 d.C.)	No Norte por confederações de tribos nômades, como os <i>Xianbei</i> ⁵⁷ , e no Sul pelos Han
Dinastia Sui (581-618 d.C.)	Povo Han
Dinastia Tang (618-907 d.C.)	Povo Han
Dinastia Song (960-1279 d.C.)	Povo Han
Dinastia Yuan (1271-1368 d.C.)	Mongóis
Dinastia Míng (1368-1644 d.C.)	Povo Han
Dinastia Qīng (1644-1912 d.C.)	Manchus

Tabela 1: Períodos Dinásticos e seus povos dominantes. Adaptado de Harrison-Hall, 2018

⁵⁷ (鮮卑) A maior e mais importante confederação tribal nômada da região da estepe do norte da China durante os períodos da dinastia Jin e dinastias do Norte. Os Xianbei eram caçadores, que também comercializavam peles de zibelina e lontra, pastores nômades e excelentes criadores de gado. Eles eram famosos por seus cavalos, ovelhas e, especialmente, pelos seus equipamentos de arquearia feitos de chifres do antílope. O povo Xianbei era organizado em tribos menores lideradas por chefes que, por sua vez, obedeciam a chefes superiores que comandavam estruturas sociais maiores – algo comum a federações nômades e seminômades da eurásia (THEOBALD, 2013).

Mesmo com uma clara hegemonia étnico-racial, a China, já em seus primórdios, contava com uma ampla rede de conexões socioculturais alimentada pelo comércio e expedições de outro cunho às regiões vizinhas. “Durante pelo menos dois mil anos, a China produziu *commodities* para consumo estrangeiro: inicialmente tecido, depois cerâmica e mais tarde, chá” (Harrison-Hall, 2018, p. 11). Esta afirmação remonta a uma série de contribuições tecnológicas para o próprio Ocidente através do continente da Eurásia, como disserta Ricardo Joppert, com atribuições à produção do “papel e o processo de imprensa, a pólvora e a bússola, mas também outras, como o relógio mecânico movido à água, usado em contexto astronômico (construído entre 700 e 1300 a.C.), dispositivos de engenharia básica, como a correia de transmissão, as pontes em arcos segmentares e diversas técnicas náuticas” (*ibid.*, 1999, p. 93), para não citar o advento dos tecidos mais a frente, no século XVII⁵⁸. A própria Rota da Seda, instituída ainda na Dinastia Han, que ligava o país a continentes como a África, performou um importante papel de difusor cultural, mas tais acontecimentos históricos não se restringem a ela, vide que outras formas de comércio já eram vigentes em períodos anteriores.

A tomada do poder imperial da China pelos manchus na Pequim de 1644, ação que culminou na formação da Grande — e última — dinastia Qīng, é um dos acontecimentos mais intrigantes da história chinesa devido às disparidades étnicas entre os estrangeiros Manchu, com ancestrais deste grupo étnico minoritário que provinham de uma federação de afiliações de clãs a noroeste da Grande Muralha (Dickinson; Wrigglesworth, 2000, p. 10) — em situação parecida com a dos supracitados Xianbei — e o tradicional povo Han. Já discutimos, no capítulo anterior, as intempéries e o ônus por trás do racismo Han. Como povo fronteiriço à China, os manchus “reconheceram, em diferentes épocas, a suserania chinesa” (Panikkar, 1977, p. 80), mas jamais foram realmente conquistados por ela.

Antes de efetivamente tomarem o império, o povo Manchu — neste período, ainda denominados *Jurchen* — realizava trocas de materiais, como pelos e ervas, com os militares da dinastia Míng que, por sua vez, concedia-os presentes diplomáticos como roupas de honra, títulos militares, terras e favores (Garrett, 1998; Panikkar, 1977). A efervescência do clã

⁵⁸ A Companhia Holandesa das Índias Orientais e a Companhia Inglesa das Índias Orientais desempenharam um papel crucial na importação de produtos chineses à Europa, a incluir tecidos de seda, brocados e algodão, ao fim da metade do século XVII. Tais tecidos, totalmente estampados e de cores vivas, foram logo incluídos nas modelagens de trajes tipicamente europeus da elite. Ademais, os têxteis sempre acompanhavam outros acessórios de luxo e porcelanas que, para além de demonstrar como os chineses se vestiam, serviam como aparato decorativo. Toda essa profusão cultural deu origem, já no século XVIII, ao fenômeno estético que cultuava o gosto por coisas chinesas conhecido como *chinoiserie*, ou “chinesices”, que designa a produção local (europeia) de uma gama de artigos, da moda à arquitetura, inspirados em itens provenientes da China, mas que não compreendiam as demarcações do cânones chinês, sendo assim, promulgando um senso orientalista (Martin, Richard; Koda, Harold. **Orientalism: Visions of the East in Western Dress**. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, 1994).

Manchu se iniciou com Nurhaci Aisin-Gioro (1559-1626), o progenitor do que viria a ser a linhagem imperial Qīng, que passara a identificar o povo Jurchen com uma identidade nacional própria, tendo em vista a formação de um império para além de seus domínios locais, e formou a divisão administrativo-militar d'Os Oito Estandartes⁵⁹, a qual permaneceria como a base social e militar da futura Dinastia Qīng até seu declínio no século XX.

Nurhaci tornou-se tão poderoso que seus irmãos do norte, os mongóis, já não mais submetidos à legislação precária dos Míng, intitulam-no como *Khan* (lit. “governante”). Em 1616, Nurhaci se autoproclamou imperador da dinastia Jin Tardia (1616-1636) (Dickinson, Wrigglesworth, 2000, p. 10). A junção destes povos se daria através das noções equitativas de Nurhaci com base em “suas vestimentas comuns: ‘Apenas a fala de nossas duas nações (Ma: *gurun*), Mongol e Jurchen, é diferente; nas roupas que vestimos e nossos modos de vida, somos parecidos’”⁶⁰ (Schlesinger, 2017, p. 26).

As autoridades chinesas tentaram aplacá-lo, confiando-lhe a vigilância das fronteiras militares e conferindo-lhe o título de General do Dragão e do Tigre. Tais distinções, porém, só concorreram para aumentar o poder e o prestígio de Nurhaci, que desse modo estendeu sua autoridade às tribos e pôde constituir um poderoso exército. Por volta de 1586, todas as tribos manchus estavam submetidas à sua lei: era o chefe incontestado da Manchúria. Sua autoridade estendeu-se progressivamente à Mongólia, onde a frouxa autoridade dos últimos Ming deixara praticamente de fazer-se notar. Quando o governo de Pequim, em 1618, ajudou os lehos, que tentavam abalar o poder de Nurhaci, este declarou guerra à China. A acelerada decadência dos Ming não impedia que o seu enorme império conservasse uma certa força: prova disso é que se enviou um exército para castigar o insolente manchu e que a luta prosseguiu de modo desordenado por 17 anos. No entanto, o poderio dos manchus afirmava-se de ano para ano, e, quando da morte de Nurhaci, em 1626, já se haviam introduzido na península de Liao Tung e ameaçavam diretamente o império (Panikkar, 1977, p. 80).

A influência de Nurhaci passaria ao seu oitavo filho, Hong Taiji (1592-1643) que, ao dar continuidade aos movimentos de conquista do pai como novo *Khan*, mudou o nome de seu povo de “Jurchen” para “Manchu”, em 1635, e o nome de sua dinastia de “Jin” para “Qīng”,

⁵⁹ Os Oito Estandartes (八旗, *Bāqí*) foram a principal estrutura militar, social e administrativa do povo Manchu durante o processo de dominação do império sínico e na sua sucessiva administração, até seu declínio. De valores multiétnicos, mas inicialmente voltados à integralização dos povos Manchu e Mongol, passaram a aceitar, durante a dinastia Qīng, membros do povo Han. O número “oito” se refere às oito divisões militares distintas, cada uma representada por uma cor: amarelo, branco, azul e vermelho, com duas variações de estandartes (bordas simples e bordas com detalhes) para cada cor, totalizando oito estandartes.

⁶⁰ “The founder of the imperial family, Nurhaci, justified alliances between Jurchens and Mongols on grounds of common dress: “Only the speech of our two nations (Ma: *gurun*), Mongol and Jurchen, is different; in the clothes we wear and our way of life, we are alike.”

em 1636. Daqui temos o “fim” da dinastia Jin proclamada por seu pai (Wang, 2019) e sua consolidação como primeiro imperador Qīng.

Envolta em muitas transmutações sociais e políticas, a sociedade chinesa enfrentaria mudanças significativas sobretudo no setor suntuário; a ressaltar na esfera vestimentar, com a mudança do sistema indumentário *hànfú* (汉服, lit. “roupas Han”) para o sistema *qízhuāng* (旗裝), ou ainda *mǎnfú* (滿服, lit. “roupas Manchu”), iniciada em um movimento político-cultural conhecido como *Tifāyífú* (剃发易服, lit. “raspar o cabelo e trocar de roupa”) que buscava a submissão do povo Han a partir da imposição feita aos homens Han de rasparem a cabeça somente o suficiente para manterem um longo rabo-de-cavalo trançado e utilizarem roupas Manchu (mulheres, crianças e religiosos eram, geralmente, excedidos de tais ordens). A utilização de alguns itens de indumentária Manchu era proibida aos Han, da mesma forma que indivíduos dos Estandartes não poderiam se vestir como os Han, a fim de manter visíveis suas disparidades étnicas — afinal, a principal função por trás de tais ordens suntuárias era gerir todos os que não fossem Manchu em um constante estado de resignação e espalhar sua ideologia de estado (Wang, 2019, p. 98), quase como um *revidar* ao racismo Han — como Jonathan Schlesinger reitera:

Quando a dinastia Míng entrou em colapso em 1644 e os manchus marcharam sobre Pequim, eles pareciam pertencer a um mundo diferente. Eles não se pareciam em nada com o povo que conquistaram; em vez de se vestirem como elites, eles pareciam “bárbaros” (Ch: *hu*). Outras diferenças se destacavam. Eles falavam e escreviam em uma língua estrangeira. Seus homens raspavam o cabelo na frente e o deixavam crescer atrás em um longo rabo de cavalo (o “rabicho”). Suas mulheres se recusavam a desfigurar os pés e, portanto, os mantinham naturais. Sua aristocracia montava cavalos, celebrava a cultura guerreira e usava peles e pérolas de água doce (Schlesinger, 2017, pp. 19-20, **tradução nossa**)⁶¹.

Mesmo que completamente interessados (antes mesmo da instituição formal da dinastia Qīng) em reformular o modelo governamental Míng com a injeção de normas que sanassem condutas corruptas que caracterizaram o final da última dinastia Han, os manchus estavam inteirados de que precisavam conquistar a simpatia do estatuto confucionista de chineses Han, que constituíam mais de 90% da população da China, e que, por sua vez, via o grupo étnico Manchu como meros “bárbaros” (Dickinson, Wrigglesworth, 2000). Quando tomaram o

⁶¹ “When the Ming dynasty collapsed in 1644 and the Manchus marched on Beijing, they seemed to belong to a different world. They looked nothing like the people they conquered; rather than dressing like elites, they appeared like “barbarians” (Ch: *hu*). Other differences stood out. They spoke and wrote in a foreign language. Their men shaved their hair in the front and let it grow in the back into a long ponytail (the “queue”). Their women refused to bind their feet and so kept them natural. Their aristocracy rode horses, celebrated warrior culture, and wore furs and freshwater pearls.”

império em 1644, os manchus constituíam pouco menos de 2% de uma população de cerca de 150 milhões de pessoas (Garrett, 1998, p. 7). Deste modo, “os hunos, os mongóis e os manchus haviam realmente conquistado o país, mas, longe de pretenderm possuir uma civilização superior, não desejavam outra coisa a não ser alcançar a de seus vencidos” (Panikkar, 1977, p. 490).

Sendo assim, o povo Manchu passou a produzir simbologias híbridas entre sua cultura mãe e as crenças chinesas Han; contudo, não eram permitidos de se casarem com chineses Han (assim como seus primos mongóis também eram proibidos de tal feito) em razão de preservar parte de seus traços culturais — o que vai de encontro do âmago da dinastia, na qual *Qīng* (清) quer dizer “puro”. Sobre isso, Fogg afirma:

Devotos, passaram a seguir a tradição secular dos Han de oferecer sacrifícios ao céu, à terra, ao sol e à lua. Esses rituais, realizados respectivamente no inverno, no verão, na primavera e no outono, eram as obrigações mais importantes de um imperador chinês, que nessas ocasiões trajava um manto ceremonial adornado com os Doze Símbolos. Além disso, usavam também chapéu, colar, cinto e botas de corte. Para ocasiões menos formais, o imperador usava um manto de dragão (Fogg, 2013, p. 82).

Jonathan Schlesinger (2017, p. 28) vai mais a fundo nestas definições suntuárias ao determinar que as formas de vestir e cultura material eram tópicos inseparáveis da identidade pessoal durante a dinastia *Qīng*. Ele defende a importância que artigos como peles (como as de zibelina e lontra) performavam sobre as roupas dos mais importantes membros do império Manchu ao dissertar que

Coisas selvagens sugeriam, dessa forma, uma subjetividade: uma maneira dura, íntima, honesta, viril e rústica de interagir com o mundo; ostensivamente, elas representavam um homem em contato com sua natureza original. Da mesma forma, o valor do objeto era inextricável de sua procedência e da história de sua produção⁶² (Schlesinger, 2017, p. 28, tradução nossa).

Ao tratarmos de *hànф*, referimo-nos a quatro formatos base gerais: uma jaqueta (*rú*, 襦 ou *ǎo*, 襦), saias (*qún*, 裙, ou *cháng*, 裳, antes da dinastia Han), calças (*kù*, 褲) e tunicados (*páo*, 袍). Majoritariamente, nestes casos, temos uma silhueta de vestes amplas e mangas longas. Em mais de mil anos de história, podemos notar uma série inconfundível de evoluções tecnológicas e simbólicas nas roupas do povo Han; contudo, a amplitude de seus trajes

⁶² “Wild things in this way suggested a subjectivity: a tough, intimate, honest, virile, and rustic way of interacting with the world; ostensibly, they represented a man in touch with his original nature. Likewise, the value of the object was inextricable from its provenance and the story of its production.”

continuou a imperar como principal característica. Feitos com fibras vegetais, como o cânhamo, ou de seda, os trajes dos chineses Han mais distintos eram constituídos por estampas tramadas — uma vez que o confucionismo pregava pela diferenciação estética entre a aristocracia e a plebe (Vollmer, 2002, p. 26). O artigo de Bin Zhang e Ping Yang, *O Contexto Ideológico da Antiga Cultura do Vestuário Chinês* (2024), realiza a louvável tarefa de comentar, brevemente, algumas das sucessões estéticas do império sínico Han a partir das mudanças e hibridizações do pensamento sociocultural de cada época, em um recorte mais específico das roupas da elite do país.

Outrossim, alguns conceitos epistemológicos básicos são requeridos para a compreensão do que chamamos de “cosmologia chinesa”, a citar o *qi* (氣) e o *lǐ* (理). Bibliografias como as de Anne Cheng (2008, p. 36) e Karyn L. Lai (2008, p. 162) concordam: o *qi* representa a essência vital de todas as coisas neste plano material, estão sempre em um curso cíclico, enquanto *lǐ*, discutivelmente “o conceito primário do confucionismo” (Lai, 2008, p. 29), representa o “princípio” ou a “ordem”, algo latente nas leis da natureza que “garante a harmonia das relações humanas, tanto sociais como políticas” (Cheng, 2008, p. 79). Deste modo, enquanto há energia (*qi*) em todas as coisas no universo, a maneira que os objetos e situações serão moldados, a partir de uma determinada ação humana confere ao mundo certa coerência, que se justifica em uma “atitude ritual” (*ibid.*, p. 78) que vai para além dos âmbitos religiosos ou divinos, uma vez que:

A dimensão ritual do humanismo confuciano confere-lhe uma qualidade estética, não apenas na beleza formal do gesto e no requinte sutil do comportamento, mas pelo fato de haver nisto uma ética que encontra sua justificação nela mesma, em sua própria harmonia (Cheng, 2008, p. 78).

O Taoísmo ou Daoísmo (道, *tao* ou *dao*, lit. “caminho”, “maneira”, “técnica” ou “doutrina”), tradição filosófica e religiosa compreendida, em sua essência, pelo fator enigmático processual e pessoal no desenvolvimento e seguimento do “caminho” — geralmente apreendido como uma “existência harmoniosa”, que entra de acordo com as prerrogativas do *li* — estabelece conceitos como os de *Yin-Yang* e *Wǔxíng* (五行, “Cinco Agentes” ou “Cinco elementos”), essenciais para a compreensão da formação da indumentária chinesa nas primeiras dinastias unificadas Qin e Han.

Em conjunto com o *yin* (em geral, sinteticamente compreendido como “o feminino”, “a escuridão”, “o frio”, “a contensão”, “a fraqueza”) o *yang* (em geral, sinteticamente compreendido como “o masculino”, “a luz”, “o calor”, “a expansão”, “a força”) simboliza a dualidade essencial cíclica da existência, no qual ambos são interdependentes e não podem

existir um sem o outro. Deste modo, o equilíbrio entre *yin* e *yang* é fundamental para a harmonia do mundo e o proceder da Vida (Lai, 2008, p. 216) e representa o movimento cíclico constante de todo o *qi*, o que vai de contramão ao conceito de “ser” ou “essência” (Han, 2023, p. 11):

Um homem é Yang em relação a uma mulher; no entanto, esse mesmo homem é Yin em relação aos seus pais. Uma mulher é Yin, mas é Yang em relação ao seu filho. A frente é Yang em relação às costas, mas é Yin em relação às coisas que estão na frente dela. Yin e Yang implicam mudança infinita; esta é a mensagem transmitida pelo pensamento *Yi Ching*. Portanto, Yin e Yang não são absolutos universais. É enfatizado que Yin e Yang são simplesmente opostos polares e não um caso de um ser superior ou inferior ao outro⁶³ (Nishiyama, 2013, p. 727, **tradução nossa**).

Deste modo, “todas as coisas entre Céu e Terra” (Parkes, 2021, p. 278) partem e recebem da energia *qi* em um *continuum* polarizante entre as forças *yin* e *yang*, como uma fonte de todas as partículas do mundo, sejam estas animadas ou inanimadas, como Graham Parkes reforça:

Um texto taoísta posterior conhecido como *Huáinánzǐ* (segundo século a.C.) oferece uma caracterização mais específica da energia *qi*:

‘Um marco dividiu o *qi* original.
Aquilo que era puro e brilhante se espalhou para formar o Céu;
Aquilo que era pesado e turvo congelou para formar a Terra...
As essências unidas do Céu e da Terra produziram *yin* e *yang*.
As essências de *yin* e *yang* acima causaram as quatro estações.
As essências dispersas das quatro estações criaram a miríade de coisas’⁶⁴ (Parkes in Ghillardi; Hans-Georg, 2021, p. 279, **tradução nossa**).

A Figura 25 demonstra o sistema dos *Cinco Agentes*, este intimamente conectado ao conceito de *yin* e *yang*, no qual temos um esquema conceitual quíntuplo formado por cores e elementos da natureza utilizado em muitos campos de estudos tradicionais chineses para explicar uma ampla gama de fenômenos, incluindo o passar das estações, ciclos cósmicos, musicalidade, as interações entre órgãos internos, a sucessão de regimes políticos e até a operação de medicamentos no corpo (Lai, 2008, p. 221).

⁶³ “A male is Yang in relation to a female; however, that same male is Yin in relation to his parents. A female is Yin, but is Yang in relation to her child. Front is Yang in relation to behind, but is Yin in relation to things that are in front of it. Yin and Yang imply infinite change; this is the message imparted by the *Yi Ching* thought. Hence, Yin and Yang are not universal absolutes. It is emphasized that Yin and Yang are simply polar opposites and not a case of one being superior or inferior to the other.”

⁶⁴ “A later Daoist text known as the *Huainanzi* (second century BCE) offers a more specific characterization of *qi* energy:

‘A boundary divided the original *qi*.
That which was pure and bright spread out to form Heaven;
That which was heavy and turbid congealed to form Earth...
The conjoined essences of Heaven and Earth produced *yin* and *yang*.
The supersessive essences of *yin* and *yang* caused the four seasons.
The scattered essences of the four seasons created the myriad things.’”

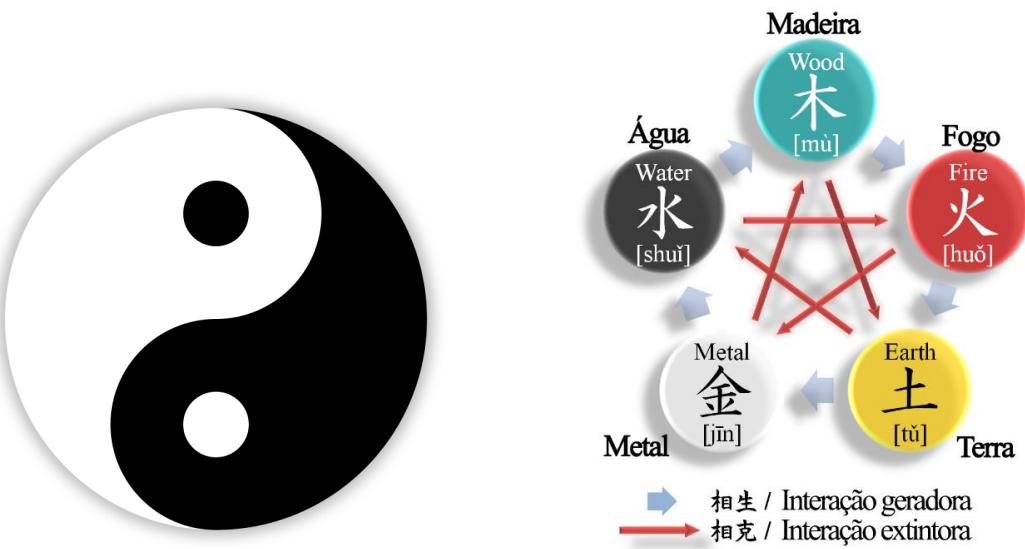


Figura 25: Símbolo (*tàijítú*) *Yin* (preto) e *Yang* (branco) e diagrama das interações *Wǔxíng* adaptado, respectivamente. Fonte: Klem⁶⁵ e Parmassus⁶⁶

Em suma, poderíamos esgotar os preceitos do caminho (*dao*) com a seguinte citação:

O *dao* não representa uma entidade monumental, sobrenatural ou suprassensível [...]. O *dao* se funde inteiramente à imanência do mundo, ao 'assim-é' das coisas, ao aqui e agora. No imaginário do Extremo Oriente, não há nada fora da imanência do mundo. Se o *dao* escapa à definição e à nomeação, não é porque ele é alto demais, mas porque ele flui, porque ele meandra (Han, 2024, p. 30).

Ademais, podemos retirar do próprio sistema *wǔxíng* uma relação de cores essencial para com diferentes âmbitos da simbologia sínica, a ressaltar sua imbricada relação com os pontos cardeais do território chinês. Deste modo, denominam-se cores padrão o preto (Norte) do inverno, o vermelho (Sul) do verão, o ciano (Leste) da primavera, o branco (Oeste) do outono e o amarelo (centro) representante da própria Terra (Garrett, 2007, p. 12). Já as cores intermediárias, feitas a partir da combinação das cores padrão, seriam: verde, azul esmeralda, vermelho claro, violeta e “marrom-cavalo” (硫, *liú*) (Kim, 2014, p. 32). Todas as cores para além deste esquema eram consideradas como inferiores por Confúcio. Cada dinastia se apropriaria de uma cor para reclamar seu poder e significados e a mudança de cores entre dinastias levava em consideração as relações de interação do diagrama *wǔxíng*, sintetizado na Figura 26.

⁶⁵ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Yin_and_Yang_symbol.svg. Acesso em: 10 out. 2024.

⁶⁶ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wu_Xing.png. Acesso em: 10 out. 2024.

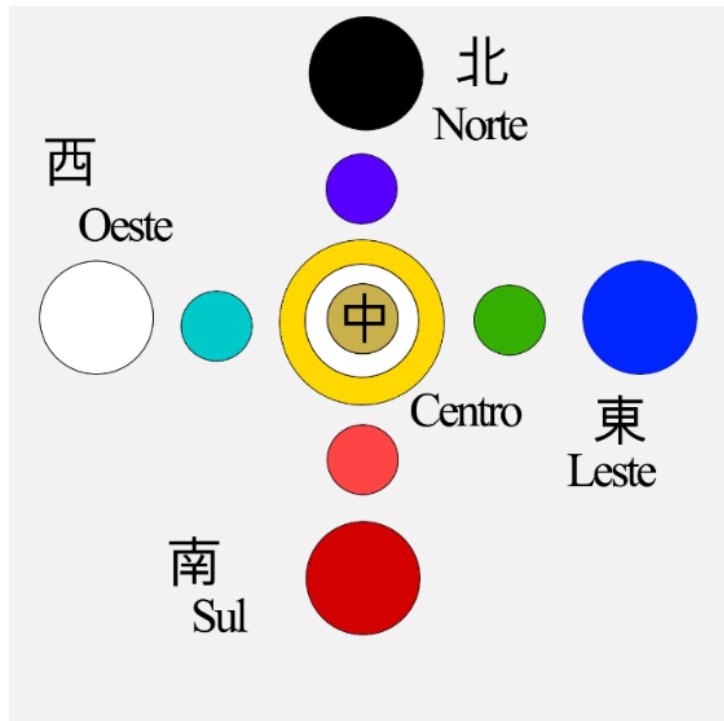


Figura 26: Esquema das cores cardinais principais e intermediárias. Tradução nossa. Fonte: Karaeng Matoaya⁶⁷

Em períodos posteriores à dinastia Han, teríamos a adição de máximas como a da metafísica, conceito que deriva “da adoração da natureza, da onda de conversa despreocupada, do temperamento elegante e livre de vulgaridade [...] tendo um grande impacto na cultura do vestuário das dinastias Wei, Jin e do Sul” (Zhang; Yang, 2024, p. 9)⁶⁸. Sendo, então, desenvolto a partir de conceitos metafísicos que vão ao encontro de uma cosmovisão de unidade e em razão de se apartarem dos ideais estritamente ritualísticos promulgados pelo confucionismo, um senso de emancipação passaria a integrar a sociedade chinesa destes períodos e, em termos vestimentares, visuais mais livres e suntuosos seriam utilizados — os longos robes amarrados com cintos amplos, visual tão marcante dentro da história da indumentária chinesa, surgiram neste momento da história (Ibidem).

Continuaríamos a ver copiosas vestes por um longo tempo: a profusão cultural, política e consequente riqueza e apuração estética da dinastia T'ang (que se mostra na utilização de novos e diferentes pigmentos em diferentes formas de arte do período) resultaria em um guarda-roupa vasto e colorido. Com efeito, seu asseio artístico ainda seria visto mesmo com o

⁶⁷ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chinese_cardinal_and_intermediary_colors.png. Acesso em: 10 out. 2024.

⁶⁸ “Metaphysics derived from the worship of nature, the wave of idle talk, the elegant and free temperament from vulgarity and Buddhism metaphysics had a great impact on the clothing culture of Wei, Jin and Southern Dynasties”.

refreamento suntuário da dinastia seguinte, Song, que utilizava de cores mais sutis e trajes mais comedidos a partir do avanço do pensamento neoconfucionista, no qual o povo Han manteria vivo os valores da tríade taoísta, confucionista e budista (Wang, 2020, p. 22) e os conceitos metafísicos adquiridos e retrabalhados com o passar dos séculos em políticas aglutinadoras que levavam em consideração povos estrangeiros com quem mantinham relações comerciais (Zhang; Yang, 2024, p. 10).

A dinastia Míng, antecessora à dinastia Qīng, oferece-nos uma perspectiva abrangente quanto ao estado das coisas entre séculos de tradição e inovação perante o que seria a última dinastia Han. Com uma dinastia coroada pela cor vermelha, representante do fogo, do verão e do Sul, os membros da corte Míng esbanjavam um “estilo de vida sedentário”, segunda Valery Garrett (1998, p. 2), refletido em suas pesadas roupas com cerca de 12 metros de tecido de seda — deste modo, dispondo de movimentos restritos para qualquer tarefa que não fosse debater questões do império ou tarefas manuais mínimas, como praticar a caligrafia. Na Figura 27 temos a visão de um grande secretariado e tutor júnior do imperador do governo Míng (The Metropolitan Museum⁶⁹): na imagem, o corpulento Wáng Ào (1450-1524) utiliza um *mǎngpáo* (蟒袍, lit. “Túnica da ‘Pítón’⁷⁰”), da exata cor dinástica, preso por um cinto com sua insígnia de posição pendente. Parte do visual de um oficial, como sugerido por Rawski (1998, p. 40), “embaixo de seu chapéu de pelo de cavalo, estariam longos cabelos presos em um penteado elaborado”. Este tipo de traje só poderia ser utilizado pelos funcionários de mais alto escalão uma vez que, para além de servirem a um propósito ritual, demonstravam a luxuosa grandeza imperial.

⁶⁹ Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/39766> – Acesso em: 02 set. 2024.

⁷⁰ O *mǎng* é uma criatura inferior ao dragão (*lóng*), identificada através do seu número de garras (quatro). A ‘pítón’ referenciada não é uma alusão exata à espécie de cobras, mas sim uma indicação de seu valor reptiliano menor perante o poderoso *lóng*.



Figura 27: Wáng Ào, um grande secretariado da Dinastia Míng. Fonte: Museu de Nanquim (Garrett, 1998, p. 41)

Com o sedentarismo da corte Míng evidenciado, é de fácil compreensão que os manchus, um povo seminômade com culturas de subsistência voltadas à caça e referidos como mestres do hipismo, uma vez que “conquistaram o país a cavalo” (Fogg, 2013, p. 85), realizariam mudanças bruscas no código vestimentar do império. A começar pelo corte da abundância de tecido nos indumentos imperiais e pelos cortes de cabelo (*tìfàiyìfù*).

O vestir na dinastia Qīng representava uma pessoa

[...] tanto quanto a cor de sua pele ou as marcas de varíola em seu rosto. [...] Por lei, os fugitivos eram ‘capturados e investigados de acordo com sua aparência física e vestimentas’. Era ilegal arrancar o chapéu de alguém (ou puxar suas franjas) durante uma briga. Quando um estrangeiro morria na Mongólia Qīng, seu corpo e suas roupas eram devolvidos à sua jurisdição de origem⁷¹ (Schlesinger, 2017, p. 29, tradução nossa).

A indumentária Manchu contrastava da indumentária Han ao dispor de proporções mais justas e curtas, com “botas, calças e casacas de montaria típicas de cavaleiros nômades [...]. Onde as amplas vestes de mangas longas Han limitavam os movimentos, as vestes manchu permitiam mobilidade física [...] e eram sinônimo de vigor marcial” (Rawski, 1998, pp. 39-40). As peles que utilizavam nos períodos invernais não apenas representavam uma funcionalidade inerente, “elas invocavam uma constelação consistente de objetos associados ao estilo Manchu

⁷¹ “Clothing represented one’s person as much as the color of one’s skin or the pockmarks on one’s face. [...] By law, fugitives were ‘captured and investigated according to their physical appearance and clothing’. It was illegal to knock off someone’s hat (or tug on his tassels) during a fight. When a foreign man died in Qing Mongolia, his body and clothing alike were returned to his home jurisdiction”.

e ao governo Qīng: masculinidade (Ma: *haha erdemu*), vigor marcial, ‘simplicidade’ sem adornos (Ma: *gulu*) e ‘pureza’ (Ma: *nomhon*). Todos esses valores implicavam uma visão da história; usar pérolas e peles era aludir às origens Manchu e a uma era mais antiga”⁷². E mesmo que em determinadas situações — principalmente durante os rigorosos invernos — chineses Han utilizassem peles, tal artifício não correspondia de forma alguma aos valores Han.

Embora inicialmente, com Hong Taiji, os conquistadores da dinastia renegassem completamente os códigos vestimentares Han, com o passar dos anos seriam promulgadas condutas, principalmente pelo imperador Qianlong (1711-1799), que agiriam de forma a combinar elementos Han e Manchu, como vemos com maiores detalhes a seguir, ao reconhecerem a importância simbólica da indumentária e seus dispositivos de controle atuantes em um contexto sociocultural maior, dos rituais e da piedade filial⁷³. Macabe Keliher condensa esta afirmativa ao constatar que

[...] o Conselho dos Ritos trabalhou para padronizar o traje imperial. Em uma produção constante de regulamentação sumptuária ao longo do século XVII e início do século XVIII, o Conselho trabalhou não apenas para continuar a distinguir o imperador de outros atores políticos, limitando o que outros podiam e não podiam usar, mas também para moldar a representação imperial, baseando-se em ambas as tradições. No entanto, somente no período Qianlong a questão foi explicitamente resolvida por meio de uma amalgama de alfaiataria Manchu e design chinês. O imperador Qīng se sentaria no trono adornado com os símbolos e cores chineses refletindo a natureza de seu governo como imperador chinês, mas simultaneamente o corte de suas vestes expressava a conexão com a tradição marcial Manchu de montaria e tiro. Dessa forma, não era nem chinês nem manchu, mas uma forma amalgamada nascida das circunstâncias políticas e culturais imediatas para facilitar a conquista e o governo de um império multiétnico⁷⁴ (Keliher, 2019, p. 147, tradução nossa).

⁷² “They invoked a consistent constellation of objects associated with the Manchu Way and Qing rule: manliness (Ma: *haha erdemu*), martial vigor, unadorned ‘plain-ness’ (Ma: *gulu*), and ‘purity’ (Ma: *nomhon*). All of these values implied a vision of history; to wear pearls and fur was to allude to Manchu origins and an older age”.

⁷³ Valor moral confucionista que prevê a devida dedicação de amor e respeito aos pais, anciãos e ancestrais. “Por exemplo, a relação entre um pai e filho apresenta uma estrutura e um desenvolvimento ao longo do tempo, uma vez que se envelhece, e tem como função manter a unidade familiar, que toma por consequência a comunidade em que se vive. Este tipo de relação — e valor — é chamado pelos neoconfucionistas de piedade filial, que corresponde não apenas a como os filhos devem obedecer a seus pais, como também, em contrapartida, como devem cuidar dos mesmos” (Wang, 2020, p. 24).

⁷⁴ “[...] the Board of Rites worked to standardize the imperial dress. In a steady output of sumptuary regulation throughout the seventeenth and early eighteenth centuries, the Board worked to not only continue to distinguish the emperor from other political actors by limiting what others could not wear, but also to mold the imperial representation by drawing on both traditions. Not until the Qianlong period, however, was the issue explicitly resolved through an amalgamation of Manchu tailoring and Chinese design. The Qing emperor would sit on the throne adorned in the Chinese symbols and colors reflecting the nature of his rule as a Chinese emperor, but simultaneously the cut of his robes expressed the connection with the Manchu martial tradition of riding and shooting. In this way, it was neither Chinese nor Manchu, but an amalgamated form born out of the immediate political and cultural circumstances to facilitate conquest and rule of a multiethnic empire.

Já ao fim do século XVIII, as diferenças entre um homem Manchu e um homem Han eram quase inidentificáveis. Deste modo, o sistema vestimentar *qízhuāng* nos oferece uma interessante retomada na perspectiva de tópicos tratados anteriormente nesta dissertação: as recorrentes operações (impositivas ou não) de apropriação e consequente hibridismo cultural.

3.1 Os Trajes da Grande Qīng

No mundo de hoje, toda a cultura, toda a literatura e toda a arte pertencem a classes determinadas e estão subordinadas a linhas políticas determinadas. Realmente não existe arte pela arte, nem arte que esteja acima das classes, uma arte que se desenvolve fora da política ou independentemente desta.
— Mao Zedong⁷⁵

Todas as dinastias sínicas dispuseram de um programa político que utilizava dos meios artísticos e sua produção cultural como reafirmação dos valores interpessoais da dinastia. Uma das intervenções estéticas mais notáveis da dinastia Qīng ocorreria no guarda-roupa imperial e da corte, com cores e motivos regulamentados para se encaixarem na posição sociopolítica de quem os vestia, com um vestuário dividido em três categorias: *cháofú* (朝服, lit. “traje da corte”) ou *lǐfú* (礼服, lit. “traje de ritual”), trajes da corte para ocasiões ritualísticas, *jífú* (吉服, lit. “traje auspicioso” ou “traje festivo”), trajes semiformais, e *chángfú* (常服, lit. “traje ordinário”) ou *biànfú* (便服, lit. “traje diário”), trajes comuns ao dia a dia (Rawski, 1998, p. 41). E é majoritariamente sob a categoria *jífú* que se encontra o referido *lóngpáo* 019.367, ou “túnica do dragão”, objeto focal deste estudo.

O traje manchu masculino promulgado mediante à dinastia Qīng pode ser entendido a partir de quatro itens básicos (para além de suas “roupas de baixo” — calça e camisa de abotoamento lateral — e golas removíveis, de utilização unissex) ao tratarmos do meio cortesão: uma túnica interna (内搭, *Nèi dāo*) — que pode ser substituída por calças e casacos curtos —, uma túnica externa (外套, *Wài dāo*), chapéu (冠, *Guān*) e um par de botas de cavalaria (马靴, *Mǎxuē*). Deixando de lado peças e acessórios como sobrecasacas utilizado por cavaleiros (馬褂, *Mǎguà*), cintos e colares, chegamos à silhueta base dos trajes do império.

As referidas túnicas masculinas — desde as mais básicas às mais elaboradas — dispõiam de fendas inferiores frontais, traseiras e laterais, derivadas dos modelos de equitação ancestral deste e de outros povos nômades das estepes, juntamente com mangas cingidas, que isolavam os braços sem restringir seus movimentos, e seus punhos em forma de “casco-de-

⁷⁵ ARQUIVO Marxista na Internet. **Citações do Presidente Mao Zedong**. 2024. P. 527.

cavalo” (马蹄袖, *Mǎtíxiù*) que serviam como protetores das mãos; ademais, as solas inflexíveis de suas botas permitiriam ao cavaleiro “ficar em pé nos estribos ao atirar com o arco”⁷⁶ (Dickinson; Wrigglesworth, 2000, p. 38). Outrossim, “pérolas de água doce”, coletadas no rio Sōnghūa (na Manchúria) e no rio Ussuri (ao nordeste da China), “e pelos tipicamente Manchu eram utilizados em chapéus e acessórios de cabelo para evocar suas origens” (Schlesinger, 2017, p. 28). Na Figura 28 observamos a silhueta mais básica do *qizhuāng*, um traje *chángfú* utilizado por um príncipe imperial e alguns discípulos (quiçá, seus próprios filhos):



Figura 28: Recorte de **Hongyan, príncipe Guo (1733-1765), lendo em um jardim de primavera**. Autor desconhecido. Pintura em seda. 162.7 x 107.7 cm. Século XVIII. Fonte: National Museum of Asian Art – Número de acesso: S1991.48

Para as mulheres teríamos uma silhueta muito parecida: suas túnicas disporiam de fendas inferiores laterais, mas não frontais ou traseiras (vide que, naturalmente, mulheres Manchu não estariam envolvidas com equitação), e seus sapatos variavam para além de botas inflexíveis, dispondo, na maioria das vezes, de maior conforto em razão de terem uma vida majoritariamente baseada em ambientes privados. Elemento este que se estenderia para suas vestimentas, as quais poderiam contar com influências Han, com proporções mais fluídas e mangas mais amplas. A Figura 29 retrata uma senhora que utiliza trajes de seda fina (tunicado

⁷⁶ “The inflexible soles of the *ma xue* allowed the wearer to stand in the stirrups when firing a bow”.

sobre calças) com desenhos da “fênix” (*fènghuáng*, 凤凰) e um banco de porcelana azul e branco com a imagem de um “píton” *mǎng*, o que indicam sua estirpe de bom-nascimento e posição nobre.



Figura 29: **Portrait of a Manchu Lady**. Mangulli. Pintura em seda. 168.9 x 111.1 cm. Início do século XVIII.
Fonte: Philadelphia Museum of Art – Nº de Acesso: 1970-259-2

A produção dos tecidos da família imperial e dos nobres pelas manufaturas da seda, segundo Dickinson e Wrigglesworth (2000, p. 32), dava-se por meio dos “trabalhadores oficiais da seda no coração da região produtora de seda da China”. De fato, em lendas chinesas, é atribuída à esposa do semi-mítico imperador Huángdì⁷⁷, Lei Zu, a descoberta da fibra de seda:

⁷⁷ Com descobertas arqueológicas mais recentes, especula-se que foi um governador atuante entre os anos de 2697-2597 a.C. ou 2698-2598 a.C.. Huángdì é considerado uma das figuras fundadoras da civilização sínica e ancestral do povo Han (preponderantes na China). Foi através do sistema de governo e leis desenvolvidas por ele que se formou o conceito de “império chinês”; deste modo, ele é considerado o primeiro governante da China mesmo que não existam comprovantes históricos de sua existência para além dos mitos. Seu nome é um prelúdio de como os imperadores passariam a serem chamados, uma vez que o governante oficial da dinastia Qin mudaria seu nome para Qin Shi Huang em alusão ao mito. O caractere *huáng* (黃, “amarelo”) era frequentemente usado no lugar do homônimo *huang* (皇), que significa “agosto” (no sentido de “distinto”) ou “radiante”, uma vez que o amarelo tem relação direta com os atributos da central “terra”, elemento o qual a cor representa. Isto dava a Huángdì atributos próximos aos de Shangdi, o deus supremo também referido apenas como *Di*, o que leva muitos historiadores a crerem que a história de Huángdì é apenas uma expansão da mitologia de Shangdi (Allan, 1984, p. 245).

⁷⁷ Na tradição chinesa, acredita-se que cada uma das cinco direções — leste, oeste, norte, sul e centro — (Figura 26) é governada por um dragão (龍, *lóng*) específico e cada dragão está associado a uma cor, elemento e aspecto simbólico diferente. Esses dragões representavam não apenas o equilíbrio das forças cósmicas, mas também a harmonia do mundo natural e o poder dos imperadores, que eram vistos como mediadores dessas forças.

sentada sob uma amoreira, caíra em seu chá um casulo do bicho-da-seda — que eclodira um fio em decorrência do calor da bebida. As exímas propriedades naturais da seda — o fio já pronto, de longo comprimento e de natureza maleável e resistente — retiram qualquer mística por trás de seu emprego: seu uso corresponde as mais variadas situações imagináveis, do frio ao calor.

Nos tempos da dinastia Zhou (1050 a.C.-221 d.C.), tecidos de seda já eram produzidos por oficinas imperiais supervisionadas por oficiais do governo. Valery Garrett (1998, p. 38) aponta que a trama logo passou a figurar em roupas fora da corte e tornou-se muito popular para além das fronteiras chinesas, o que acabou por aumentar seu valor de troca e o produto figurou como uma importante *comoditiy* já em dinastias seguintes, com especial atenção para a formação da “Rota da Seda, durante a dinastia Han, que ligava Xian, capital da província de Shaanxi, através de Xinjiang, no noroeste da China, até à Síria”.

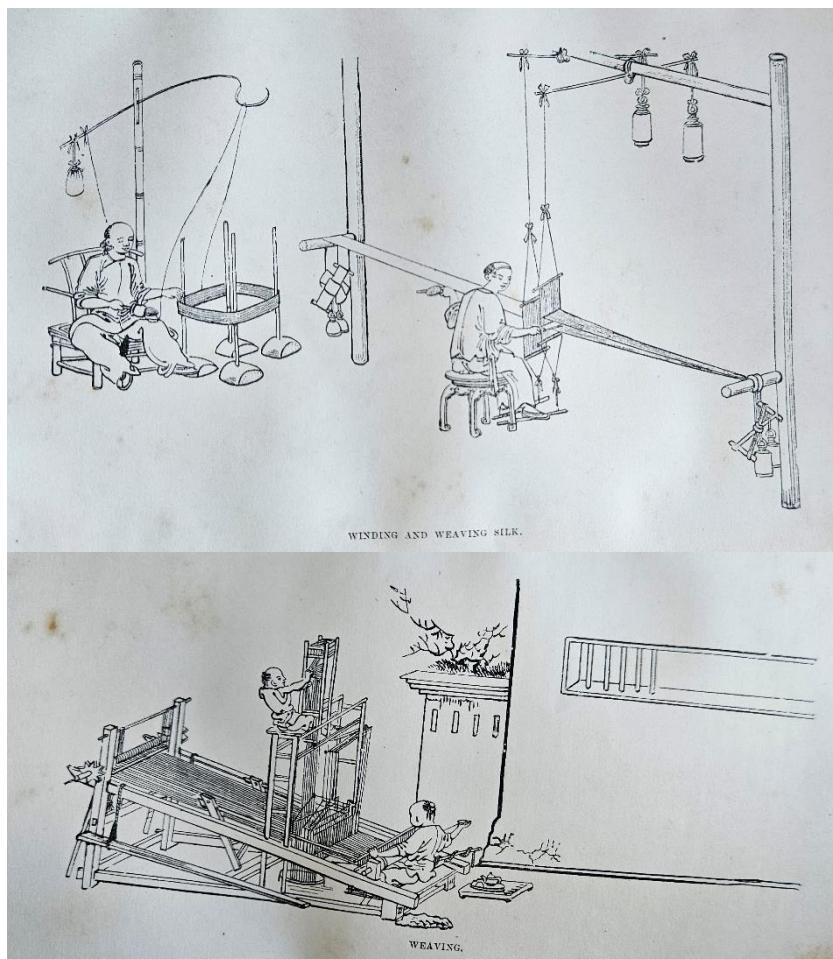


Figura 30: Ilustrações do enrolamento do fio de seda e tecimento de um painel de tecido, respectivamente. Séc. XIX. Fonte: Gray, 1878, pp. 227-228

Nas imagens acima temos representações do processo de enrolamento do fio de seda e tecitura de um painel de tecido do material. Algo importante a ser ressaltado sobre a produção

de artefatos na China, das cerâmicas às pinturas, se dá por meio de sua característica modular, afirmação essa que se estende à confecção têxtil. “Seu objetivo não é a produção de um objeto único e original, mas a produção em massa que permite, todavia, variações e modulações. Ela modula o idêntico e assim cria diferenças” (Han, 2023, p. 80).

Uma grande manufatura em Nanquim produzia tecidos brocados, a tapeçaria conhecida como *kèsī* (缂丝, lit. “seda cortada)⁷⁸ para a corte imperial. Os cetins, sarjas e gazes eram bordados por outra oficina oficial em Sūzhōu, uma cidade renomada por seus bordados. Para além dessas duas, fontes apontam para a produção têxtil em uma terceira cidade sulista, Hángzhōu (Garrett, 2007; Vollmer, 2002), com estas três bases estabelecidas ainda na dinastia Míng.

Os trabalhos da seda eram supervisionados pelo Gabinete da Casa Imperial, de 1652 até sua derrocada em 1894. “O grande comércio de Soochow [Sūzhōu] é a seda e em seus prédios são encontrados cem variedades de cetim e duzentas de sedas e gazes.... Nas guildas de Nanking [Nanjing] e Soochow [em Sūzhōu] apenas existem 7.000 teares em operação constante dentro e ao redor da cidade, onde 100 mil mulheres trabalham no bordado de mantos de mandarins, vestidos femininos e roupas de atores de teatro, e duas vezes por ano o alfaiate imperial envia como tributo mil baús de vestes bordadas para a casa do Imperador (Wade, 1895: 98)⁷⁹ (Garrett, 1998, p. 48, tradução nossa).

“Os trajes imperiais eram encomendados anualmente pelo Conselho dos Rituais, um dos mais importantes dos seis ministérios do governo” (Dickinson; Wrigglesworth, 2000, p. 32.), conhecidos como *jizaoju* (ou “gestão imperial das manufaturas de seda da corte”) (Vollmer, 2002, p. 89), e geralmente as oficinas oficiais trabalhavam dia e noite para concluir os pedidos da corte. “Após terminar as encomendas imperiais, os artesões da seda oficiais tinham

⁷⁸ Também referida como tapeçaria *k'o-ssu*, artigos mais recentes levantam textos clássicos sobre sua origem e apontam que o desenvolvimento desta técnica se deu para além das fronteiras chinesas, com atribuições a tribos turcas e grupos da Ásia Central (como os árabes), principalmente, através das trocas na Rota da Seda por volta do início do século XI. Trata-se de um tramoado de tapeçaria que utiliza seda em pequena escala onde a densidade dos nós é, normalmente, muito alta. “*Kèsī*” significa “seda cortada” pois a técnica utiliza pedaços curtos de fio que são tramados no tecido. Apenas os fios da trama ficam visíveis no tecido acabado. Ao contrário do brocado de trama contínua, no *k'o-ssu*, cada área colorida era tecida a partir de uma bobina separada, tornando o estilo tecnicamente complexo e demorado. O termo *chih-ch'êng* (um estilo de tramoado próximo ao brocado, feito com fios de ouro), que alguns afirmam ser a antiga expressão para *k'o-ssu*, parece ter sido um termo bastante geral, referindo-se principalmente a tecidos brocados, e um tipo bastante primitivo de proto-tapeçaria, embora pareça ter sido estendido para incluir a tapeçaria de seda pictórica produzida por povos estrangeiros. Aparentemente, foi gradualmente abandonado quando os chineses aprenderam a fazer o *k'o-ssu* para si próprios (CAMMANN, Schuyler. **Notes on The Origin of Chinese K'o-ssu Tapestry**. In: Artibus Asiae, vol. 11, nº 1-2, p. 90-110. Suíça: Artibus Asiae Publishers, 1948).

⁷⁹ “The silkworks were supervised by the Office of the Imperial Household from 1652 until they went out of service in 1894. The great trade of Soochow [Suzhou] is silk; and in the hongs are found a hundred varieties of satin and two hundred of silks and gauzes.... In the Nanking [Nanjing] and Soochow Guilds [in Suzhou alone] there are 7,000 looms in constant operation. In and around the city 100,000 women are employed in embroidering mandarins' robes, ladies' dresses and stage actors' apparel, and twice a year the Imperial tailor sends on as tribute a thousand trunks of embroidered robes for the Emperor's household (Wade, 1895: 98)”.

permissão para aceitar e executar encomendas particulares de cortesãos ricos. À medida que cada seção de um traje imperial saía do tear ou bastidor, ela era cuidadosamente inspecionada pelo *shīfū*” (师傅, lit. “mestre”), “o superintendente dos trabalhos de seda, para garantir que não houvesse nenhum defeito no padrão”⁸⁰ (Dickinson; Wrigglesworth, 2000, p. 32).

Produzidos com presteza, esses longos tecidos de *kèsī* logo “eram enviados em uma metragem não cortada para o depósito da seda imperial no palácio”, na Cidade Proibida (紫禁城, *Zǐjìngchéng*), em Pequim, “onde os rolos de material eram examinados uma segunda vez pelos funcionários de lá. Eles eram finalmente adaptados sob as ordens do *Yǐkù* (衣庫), o “Guarda-Roupa Imperial”, outro departamento da casa imperial”⁸¹ (Dickinson; Wrigglesworth, 2000, p. 32) e eram iniciados os trabalhos de corte e costura do traje pelos *Jíránhú* (集染局, lit. “Departamento de Coleta e Tingimento”) a oficina de costura de Pequim (Vollmer, 2002, p. 89). Portanto,

O tecido para uma túnica de dragão era urdido em um comprimento contínuo, cortado e unido no centro com a dobra na ombros, mas com tecido extra para a aba frontal externa. A seda tem 76 centímetros de largura e um nó vermelho marca os pontos médios dos ombros; o manto finalizado teria 147 centímetros. A Figura 4.2 mostra o corte de um manto de dragão [...] A aba frontal externa seria presa à costura frontal central da parte esquerda do manto. As mangas inferiores eram cortadas em diferentes tecidos de seda, muitas vezes canelado e forrado com gaze de seda endurecida. A gola e os punhos eram feitos de uma cor e material diferentes, novamente, incorporados com uma endurecido gaze de seda e forrado com seda em azul claro. O design do manto era repetido em miniatura na gola e o comprimento do brocado tem o desenho de dois dragões de perfil na frente, em cada lado da abertura central, com um dragão voltado para a frente na parte de trás. Na barra, está o *Li shui* e montanhas imponentes [...] A forma trapezoidal da peça seria alcançada cortando a área imediatamente abaixo do *Li shui* na parte de trás e adicionando peças triangulares nas barras laterais⁸² (Garrett, 1998, pp. 44-45, tradução nossa).

⁸⁰ “Court robes destined for the wardrobes of the imperial family were manufactured by the official silkworks in the heart of China's silk-producing region. A large factory in Nanjing produced brocades, the tapestry known as *kesi* or 'cut silk', and also the satins, twills and gauzes to be embroidered by another official workshop at Suzhou, a city renowned for its needlework. Imperial robes were commissioned on an annual basis by the Board of Ritual, one of the most important of the six government ministries. Occasionally, the official workshops had to work night and day to complete orders for the court. After finishing imperial commissions, the official silkworks were allowed to execute private orders from wealthy courtiers. As each section of an imperial robe came off the loom or embroidery frame it was carefully inspected by the *si fu*, the superintendant of the silkworks, to ensure that there were no defects in the pattern”.

⁸¹ “This was then sent as uncut yardage to the imperial silkstore in the palace where the bolts of material were examined a second time by the officials there. They were finally tailored on the orders of the *Yi ku*, the Imperial Wardrobe, another department of the imperial household”.

⁸² “The fabric for a dragon robe was woven in a continuous- length cut and joined down the centre with the fold at the shoulders, but with extra fabric for the outside front flap. Plate 14 shows a length of brocade for a dragon robe made in about 1800 with five-clawed dragons, all the same size, surrounded by bats, flowers, and the Buddhist emblems. The silk is 76 centimetres wide and a red knot marks the mid-shoulder points; the shoulder-to-hem measurement of the finished robe would be 147 centimetres. Figure 4.2 shows the cutting layout of a dragon robe [...] The outer front flap would be attached to the centre front seam of the left-hand portion of the robe. Lower

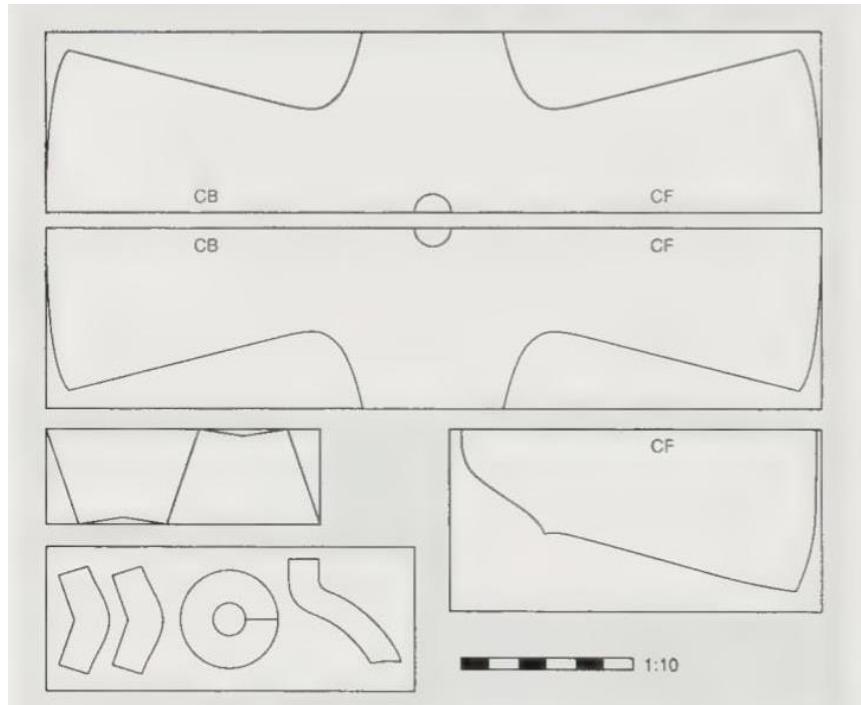


Figura 31: Corte de um *lóngpáo*. Fonte: Garrett, 1998, p. 44

Quanto aos procedimentos de beneficiamento, eles afirmam que “o Escritório de Tingimento e Tecelagem em Pequim fornecia todos os corantes e desenhos de padrões necessários para as vestes imperiais” (Dickinson; Wrigglesworth, 2000, p. 32). Garrett (1998, p. 41) afirma que tingimentos naturais — como o açafrão-bastardo para o tom de amarelo do Imperador — eram muito comuns e os artificiais chegaram apenas ao fim do século XIX em terras chinesas. “A importância do trabalho deste setor é refletida no fato de que estava sob a supervisão nominal de um príncipe imperial. Durante o período Qīng, certas cores eram de uso restrito à família imperial e as fórmulas para essas tinturas eram provavelmente guardadas de perto para evitar seu uso indevido. Os próprios desenhos dos padrões eram desenhos em tamanho real, desenhados a tinta na seda” (Dickinson; Wrigglesworth, 2000, p. 32) (Figuras 32 e 33). “Parte do desenho”, geralmente, sua metade, “era pintada para mostrar as cores que seriam empregadas pelos tecelões e bordadeiras. [...] Quando um motivo específico do lado direito não correspondia exatamente com o da esquerda, tal detalhe também era colorido”⁸³ (Dickinson; Wrigglesworth, 2000, p. 32).

sleeves were cut from different silk fabric, which was often ribbed, and lined with stiffened silk gauze. The neckband and cuffs were made of a different colour and material again, backed with stiffened silk gauze and lined with pale blue figured silk. The design of the robe was repeated in miniature on the neckband and The length of brocade has the design of two profile dragons down the front, each side of the centre opening, with one front-facing dragon at the back. At the hem is low li shui and towering mountains [...] The trapezoid shape of the garment would be achieved by cutting the area immediately under the Ji shui at the back and adding the triangular pieces to the side hems.”

⁸³ “The Dyeing and Weaving Office in Peking provided all the necessary dyestuffs and pattern drawings for imperial robes. The importance of the work of this office is reflected by the fact that it was under the nominal

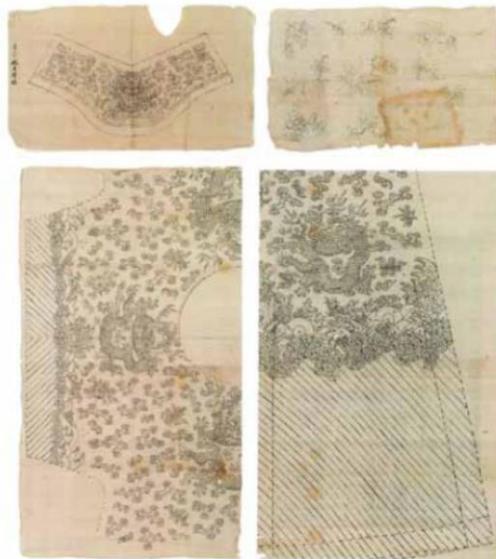


Figura 32: **Rascunho para a padronagem e bordados de um lóngpáo.** Fonte: Chris Hall Collection Trust, Hong Kong, SAR - Garrett, 2007, p. 22



Figura 33: Lóngpáo não cortado. Seda em gaze vermelha, bordados em seda e fios metálicos. 145 x 317 cm. 1825-75. Fonte: V&A – N° de Acesso: T.227-1928

supervision of an imperial prince. During the Qing period certain colours were restricted to use by the imperial family and the formulas for these dyes were probably closely guarded to prevent their misuse. The pattern drawings themselves were life-sized cartoons drawn in ink on silk. Part of the design was painted to show the colours that were to be employed by the weavers and embroiderers. Where a particular motif on the right-hand side does not correspond exactly with that on the left, the detail has also been coloured”.

Somente após o corte e união de todas as partes é que os trabalhos de bordado do traje se iniciariam, feitos, pelo decreto de 1652, de um brilhante cetim e mais tarde, no século XVIII, fios de gaze de seda teriam preferência pelo seu frescor, sobretudo nas roupas de verão. Fios de ouro e prata também viriam a ser utilizados, principalmente no desenho dos dragões. Para além disso, técnicas como a do bordado *dǎzi* (打籽, lit. “semear pontos”) que cria pontos em relevo, uma espécie de “nó francês”, eram muito valorizadas na construção de outros padrões (Garrett, 1998, p. 40).

Aspectos relacionados à teoria da arte chinesa, especialmente à pintura e à caligrafia, “Os Seis Princípios da Pintura Chinesa” de Xie He, poderiam ser inseridos aqui em razão de conjecturar um panorama sino-estético em relação à arte têxtil, mesmo que sem precedentes na literatura. A fluidez do tecido, o movimento da roupa e a combinação de cores e padrões evocavam vitalidade, poder e harmonia com o universo, adicionando uma “ressonância espiritual” (气韵, *Qìyùn*) à peça (Yutang, 1967, pp. 34-36). Ademais, o respeito pela sua construção por meio de “técnicas e símbolos tradicionais” (古法, *Gǔfǎ*) é vigente, principalmente nas categoriais de trajes ritualísticos (ibidem.). Um traje imperial, por exemplo, deve não apenas parecer majestoso, mas também ter proporções e adornos que se ajustem ao corpo e ao movimento de quem o veste, “correspondendo” ao “objeto” (物, *Wù*) — corpo — e seus significantes (ibidem.). A “aplicação de cores” (敷彩, *Fúcǎi*) é elemento essencial nas roupas, pois revelam a posição de quem as usa e carregam simbologias particulares na cosmologia sínica (ibidem.). A “composição” (位置, *Wèizhì*) pictórica feita a partir da organização dessas simbologias é essencial para a noção de “subjetividade aparente” típica da produção cultural chinesa (ibidem.). A última lei, referente à masterização da arte através da “realização de cópias e transcrições” (摹写, *Móxiě*) na pintura e na literatura pode ser virtualizada em relação aos tecelões, bordadeiros e costureiros do traje que, para chegar ao modelo perfeito, praticavam à exaustão (ibidem.); desta rigorosa feitura, a energia vital (*qi*) materializaria o espírito (*li*) destas roupas.

Toda esta cadeia de procedimentos nos contextualiza acerca dos seus métodos de produção modular e os níveis de restrição ritual desta sociedade, aos quais até mesmo os tecidos que cobririam o corpo do Imperador eram subjugados — e as vestes de seus súditos, ao menos aqueles mais próximos ao Trono do Dragão, não ficavam para trás em termos de paramento. Por vezes, seus trajes eram até mesmo concedidos pelo imperador, contudo

O regalo de um conjunto completo de mantos da corte pelo imperador era uma honra excepcional concedida a poucas pessoas. A maioria dos oficiais deviam

comprar seu próprio traje de corte, cujo custo frequentemente representava várias vezes seu estipêndio anual. Os oficiais alocados na capital recebiam subsídios adicionais para cobrir tais despesas⁸⁴ (Dickinson; Wrigglesworth, 2000, p. 32, tradução nossa).

Entretanto, o dispêndio da supérflua vida palaciana não impediria seus oficiais de se vestirem com esmero. Nos exemplos abaixo, constamos como funcionava tais requerimentos de cobrança e seus processos de transposição. Na Figura 34a, temos uma carta assinada por oficiais das três manufaturas (Sūzhōu, Hángzhōu e Nanquim) dos Trabalhos Imperiais da Seda, que foram requeridos de preparar trajes para um casamento imperial. A carta requer mais dinheiro do imperador para concluir as roupas. Já na Figura 34b, temos uma gravura com registro de autorização para transportar 61 baús com túnicas do dragão e outros itens para os Escritórios Oficiais em Pequim, e passá-los tranquilamente pelos vários postos de inspeção alfandegária no caminho. As inscrições em vermelho representam cada posto passado.

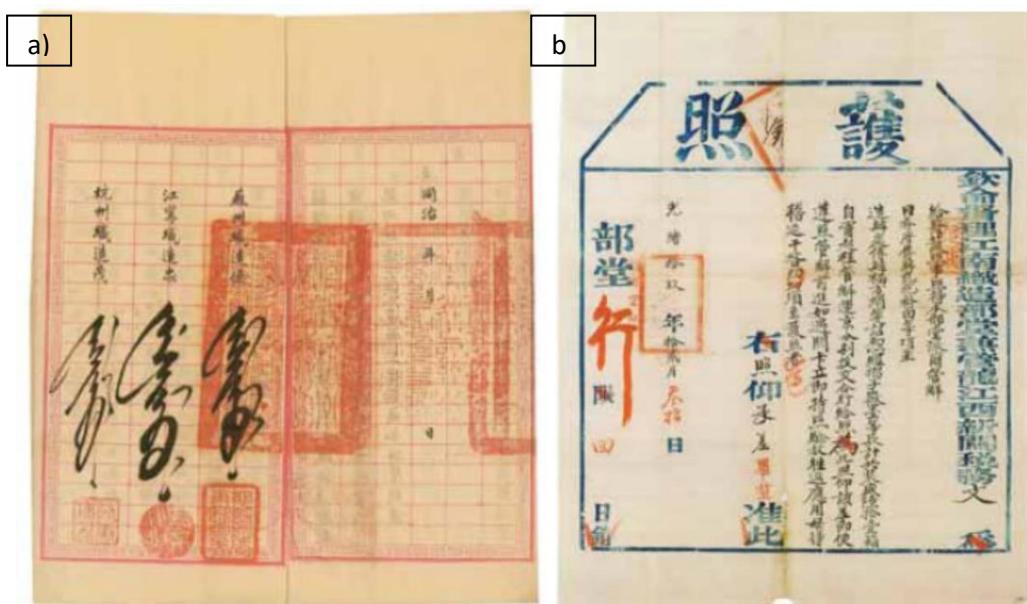


Figura 34: a) Carta assinada pelos oficiais das três manufaturas (Sūzhōu, Hángzhōu e Nanquim) dos Trabalhos Imperiais da Seda. Fonte: Chris Hall Collection Trust, Hong Kong, SAR – Garrett, 2007, p. 24; b) Gravura com registro de autorização para transportar 61 baús com túnicas do dragão e outros itens para os Escritórios Oficiais em Pequim. Fonte: Chris Hall Collection Trust, Hong Kong, SAR – Garrett, 2007, p. 25

Os membros da corte imperial eram classificados, em decrescente, em: Imperador (皇帝, *Huángdì*); as imperatrizes — tanto a imperatriz viúva (皇太后, *Huáng Tàihòu*) como a imperatriz (皇后, *Huánghòu*) do imperador vigente; as consortes imperiais — divididas em até

⁸⁴ “The gift of a full set of court robes from the emperor was an exceptional honour accorded to very few people. Most officials had to purchase their own court dress, the cost of which often represented several times their annual stipend. Officials stationed in the capital received additional allowances to cover such expenses”.

três posições⁸⁵, com a concubina imperial de primeiro grau (皇貴妃, *Huáng Guifēi*) equiparada à imperatriz; os filhos imperiais (皇子, *Huángzǐ*); os nobres imperiais — categorizados em quatro níveis de príncipes imperiais que poderiam ser indivíduos ligados à família imperial por sangue ou não; os nobres titulares — geralmente decretados a partir de famílias de grande renome e riquezas; os consagrados literatos ou oficiais civis — cabeças do governo e dos ministérios; os oficiais militares e os graduados — literatos recentemente aprovados em concursos (Dickinson; Wrigglesworth, 2000, pp. 46-52). Dito isto, nos retemos a esmiuçar alguns dos trajes da família imperial neste estudo.

A divisão supracitada pode ser encontrada em meio ao guia ilustrado *Huángcháo Lǐqí Túshì* (皇朝禮器圖式, lit. "Os Regulamentos Ilustrados da Parafernálio Ritual da Dinastia Atual"), que terminaria de ser compilado, por volta de 1760, por meio do mandato do quinto imperador da dinastia Qīng, Qianlong — e viria a ser impresso e disseminado apenas a partir de 1766 —, e figura na História como a conclusão dos esforços de uma década do Imperador para regulamentar os códigos e procedimentos rituais desde a sua entronização, além de servir como um registo da paixão do Imperador por uma vida rigidamente ritualizada (The V&A, 2005⁸⁶) a partir de sua instrução e formação de gosto antiquarista⁸⁷ e sua predileção pelo colecionismo e práticas curatoriais.

Como uma espécie de manual imperial regulador das normas sociais, o guia nos oferece uma gama de ilustrações e informações sobre a utilização de diferentes trajes e suas cores, instrumentos musicais da orquestra imperial, uniformes e armas militares e outras miudezas direcionadas a todas as classes sociais do império, de maneira definitiva para a dinastia (Dickinson; Wrigglesworth, 2000; Garrett, 1998). Em resumo, confrontamos neste documento questões de regulação suntuária, tópico também conhecido na história ocidental. Complementar a isto, vemos que:

Como uma das principais comissões imperiais, o livro é de escala monumental e de natureza colaborativa. Cerca de vinte e sete pintores e calígrafos da corte trabalhavam na comissão sob cinco editores-chefes, Yilu (1695-1767), Jiang Pu (1708-1761), Wang Youdun (1692-1758), Guanbao (?- 1776) e He Guozong (?-1766). Após edição e expansão nos anos seguintes, o manuscrito foi impresso pelo Escritório de Publicações do Palácio no Palácio Wuying em

⁸⁵ Embora o imperador pudesse ter quantas amantes desejasse para além desta organização.

⁸⁶ The Victoria & Albert Museum. **Illustrated Manuscript**. Londres, 2005. Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O109039/illustrated-manuscript-leng-jian/>. Acesso em: 10 set. 2024.

⁸⁷ Que na China se difere da sociedade europeia do século XIV, com sua reverencia ao antropocentrismo e à glória da Antiguidade Clássica (Díaz-Andreu, 2001), pelo fato de que os rituais aos ancestrais sempre seguiram tais prescrições em território chinês. A compreensão de Qianlong acerca destes artefatos e tradições, advindas da cultura Han, partem, de certa forma, do seu próprio confronto com as desvantagens do racismo Han e reverberam como uma forma de validação perante a uma hegemonia racial.

1766, e foi finalmente incluído como parte do projeto da biblioteca imperial dos Quatro Tesouros em 1773. Para esse fim, foram produzidas sete cópias. e armazenados em bibliotecas em todo o império. O livro é composto por seis partes - vasos ceremoniais, equipamentos científicos, vestimentas, instrumentos musicais, insígnias e armamento, contendo mais de 1300 folhas de ilustrações e textos explicativos⁸⁸ (The Victoria & Albert Museum. **Illustrated Manuscript.** Londres, 2005. Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O109039/illustrated-manuscript-leng-jian/>. Acesso em: 10 set. 2024, tradução nossa).

Para além disso, o *Huángcháo Lǐqì Túshì* reafirmaria a vontade Manchu de conciliar as culturas Manchu e Han ao adotar simbologias confucionistas e outros artefatos intrinsecamente ligadas às dinastias anteriores — as dinastias imperiais Han — que não faziam parte da cultura ádvena Manchu, baseada em vertentes xamanísticas com influências do budismo tibetano e do próprio confucionismo. No prefácio do guia temos uma summarização da intenção da propagação destes modos de vestir e adornar, escrita pelo próprio imperador Qianlong, que relaciona a queda dos mandatos de dinastias anteriores a práticas faccionalistas, “da dissensão interna e de um grau impróprio de atenção à gratificação estética egoísta em detrimento dos assuntos práticos” (Clunas, 1991, p. 169):

"Nós, portanto, seguimos as antigas tradições de nossa dinastia e não ousamos mudá-las temendo que, mais tarde, os homens nos responsabilizariam por isso e nos criticariam em relação as vestes e chapéus; e assim ofenderíamos nossos ancestrais. Isto, certamente, não deveríamos fazer. Além disso, no que diz respeito a (dinastia) Wei Norte, a Liao e a Chin, bem como à Yuan, todos as quais mudaram para túnicas e chapéus chineses (**lê-se, ‘de origem Han’**), todas elas desapareceram dentro de uma geração [após abandonar sua vestimenta nativa]. Aqueles de Nossos filhos e netos que aceitariam a Nossa vontade como a vontade deles certamente não se deixarão enganar por conversa fiada. Desta forma, o continuado Mandato de nossa dinastia receberá a proteção de Céu por dez mil anos. Não mudem nossas tradições nem as rejeitem. Cuidado! Estejam avisados!"⁸⁹ (Vollmer, 1977, p. 30, **grifo** e tradução nossos).

⁸⁸ “As one of the major imperial commissions the book is of monumental scale and collaborative in nature. As many as twenty-seven court painters and calligraphers were working on the commission under five editors-in-chief, Yilu (1695-1767), Jiang Pu (1708-1761), Wang Youdun (1692-1758), Guanbao (?-1776) and He Guozong (?-1766). After editing and further expansion in the ensuing years, the manuscript was printed by the Palace Publications Office in the Wuying Palace in 1766, and it was finally included as part of the Four Treasures imperial library project in 1773. For that purpose seven copies were produced and stored in libraries across the empire. The book consists of six parts - ceremonial vessels, scientific equipments, dress, musical instruments, insignia, and weaponry, containing more than 1300 leaves of illustrations and explanatory texts”.

⁸⁹ “We, accordingly, have followed the old traditions of our dynasty, and have not dared to change them fearing that later men would hold us responsible for this, and criticize us regarding the robes and hats; and thus we would offend our ancestors. This we certainly should not do. Moreover, as for the Northern Wei, the Liao, and the Chin as well as the Yuan, all of which changed to Chinese robes and hats, they all died out within one generation [of abandoning their native dress]. Those of Our sons and grandsons who would take Our will as their will shall certainly not be deceived by idle talk. In this way the continuing Mandate of our dynasty will receive the protection of Heaven for ten thousand years. Do not change our traditions or reject them. Beware! Take warning! ”.

Deste modo, as prerrogativas estéticas e do gosto de Qianlong se mostram como marco histórico que nos contextualizarão a respeito das mais diversas instâncias da nação chinesa da dinastia Qīng, a começar pelas operações do mercado de arte do período. As afirmações de Craig Clunas (1991) sobre as práticas de coleção de artefatos antigos e do mercado de arte chinês (principalmente da dinastia Míng) podem ser estendidas até aqui, uma vez que ambos os campos continuariam a se beneficiar das tendências ditadas por aqueles que detinham maior influência social e continuariam a reverberar no manuseio de itens de um tempo outro, mas de maneira “adaptada”.

Possuir tais objetos era claramente valioso para qualquer reivindicação de status de elite, mas a escrita ocidental da história da arte pode ter confundido sua centralidade no período anterior ao final do século XVI. Algumas delas dão a impressão de que um envolvimento apaixonado com a produção e consumo de obras de arte, ou seja, aqui a caligrafia e a pintura, era uma realização padrão da “pequena nobreza acadêmica” chinesa [...] e que colecionar arte foi um passatempo universal durante o final do período imperial. Não foi isso que pareceu aos contemporâneos, que estavam mais uma vez conscientes de que algo tinha acontecido nas décadas anteriores a 1600 para expandir enormemente o número daqueles que optavam por se envolver no mercado da arte. Shen Defu é, novamente, uma testemunha characteristicamente perspicaz:

‘No final do reinado de Jiajing (1522-66) o império estava em paz, e membros prósperos das classes oficiais, nos intervalos entre a construção de jardins e pavilhões e a formação de cantoras e dançarinas, voltaram-se para a fruição das antiguidades’⁹⁰ (Clunas, 1991, pp. 106-107, tradução nossa).

Como dito anteriormente, todas as divisões sazonais eram feitas entre trocas de “trajes de verão” e “trajes de inverno”. O Guia traçava claros limites quanto às mudanças sazonais que deveriam ser respeitadas na utilização da indumentária durante as ritualísticas do próprio imperador, como, por exemplo, a presença das peles — elemento hiper associado às estéticas Manchu (Schlesinger, 2017) — em diferentes itens do vestuário, como podemos ver na tabela a seguir:

⁹⁰ “To possess such objects was clearly of value to any claim to elite status, but Western art-historical writing may have mistaken its centrality in the period preceding the later sixteenth century. Some of it gives the impression that a passionate involvement with the production and consumption of works of art, meaning here calligraphy and painting, was a standard accomplishment of the Chinese 'scholar gentry' [...] and that art collecting was a universal pastime through the late imperial period. This is not how it seemed to contemporaries, who were once more aware that something had happened in the decades before 1600 to expand greatly the number of those choosing to involve themselves in the art market. Shen Defu is, again, a characteristically acute witness:

‘At the end of the Jiajing reign (1522-66) the empire was at peace, and prosperous members of the official classes, in intervals between the construction of gardens and pavilions and the training of singing and dancing girls, turned to the enjoyment of antiquities.’”

Data Lunar de Mudança	Peso do traje de corte
Primeiro dia da primeira lua	Trajes de inverno forrados com seda e adornados com zibelina; chapéu de inverno com zibelina.
Décimo quinto ou vigésimo quinto dia da terceira lua	Trajes de verão forrados com seda; chapéu de verão.
Primeiro dia da primeira lua	Trajes de verão feitos de gaze; chapéu de verão.
Primeiro dia da sétima lua	Trajes de verão forrados com seda; chapéu de verão.
Décimo quinto ou vigésimo quinto dia da nona lua	Trajes de inverno forrados com seda e adornados com zibelina; chapéu de inverno com zibelina.
Primeiro dia da décima primeira lua	Trajes de inverno forrados com pelo e adornados com zibelina; chapéu de inverno com pelo de raposa preta.

Tabela 2: Troca sazonal dos trajes de corte do imperador. Tabela adaptada a partir do livro **Imperial Wardrobe** de Gary Dickinson e Linda Wrigglesworth, 2000, p. 66

As trocas de trajes eram baseadas nos eventos cílicos e astronômicos do ano, geralmente embasadas nos **24 Termos Solares** (二十四节气, Èrshí sì jiéqì) um calendário lunissolar que divide o ano em 24 segmentos climáticos distintos por cerca de 15 dias de segmento para segmento. Esses segmentos refletem as mudanças sazonais e fenômenos climáticos, que são usados para guiar atividades agrícolas, festivais e costumes culturais ao longo do ano, conforme:

Nome do Termo	Posição do Sol
Lìchūn (立春)	Início da Primavera
Yǔshuǐ (雨水)	Água da Chuva
Jīngzhé (惊蛰)	Despertar dos Insetos
Chūnfēn (春分)	Equinócio da Primavera

Chūnfēn (春分)	Claridade Pura	por volta de 5 de abril
Gǔyǔ (谷雨)	Chuva de Grãos	por volta de 20 de abril
Lìxià (立夏)	Início do Verão	por volta de 6 de maio
Xiǎomǎn (小滿)	Grãos Amadurecendo	por volta de 21 de maio
Mángzhǒng (芒种)	Milho na Espiga	por volta de 6 de junho
Xiàzhì (夏至)	Solstício de Verão	por volta de 21 de junho
Xiǎoshǔ (小暑)	Pequeno Calor	por volta de 7 de julho
Dàshǔ (大暑)	Grande Calor	por volta de 23 de julho
Lìqiū (立秋)	Início do Outono	por volta de 7 de agosto
Chùshǔ (处暑)	Fim do Calor	por volta de 23 de agosto
Báilù (白露)	Orvalho Branco	por volta de 7 de setembro
Qiūfēn (秋分)	Equinócio de Outono	por volta de 23 de setembro
Hánlù (寒露)	Orvalho Frio	por volta de 8 de outubro
Shuāngjiàng (霜降)	Queda de Geada	por volta de 23 de outubro
Lìdōng (立冬)	Início do Inverno	por volta de 7 de novembro
Xiǎoxuě (小雪)	Pequena Neve	por volta de 22 de novembro
Dàxuě (大雪)	Grande Neve	por volta de 7 de dezembro
Dōngzhì (冬至)	Solstício de Inverno	por volta de 21 de dezembro

Xiǎohán (小寒)	Pequeno Frio	por volta de 5 de janeiro
Dàhán (大寒)	Grande Frio	por volta de 20 de janeiro

Tabela 3: Os 24 Termos Solares. Tabela adaptada a partir do livro **Imperial Wardrobe** de Gary Dickinson e Linda Wrigglesworth, 2000, p. 66

A questão das cores também era um importante elemento a ser observado durante esta dinastia e retoma o esquema *wǔxíng* que apresentamos no subcapítulo anterior. A maior parte dos teóricos apontam que a cor dinástica Qīng seria o amarelo, o que entra de acordo com o grau de sucessão de elementos no diagrama *wǔxíng*. Valery Garrett (2007) chega a afirmar que a cor azul era a escolhida como regente da dinastia, entretanto, não existem declarações oficiais que determinem nem o azul e nem o amarelo como símbolo dinástico oficial. Contudo, os imperadores Qīng se apropriaram em maior escala da cor amarela em seus trajes de manifestações sociais e políticas ao definirem os tons mais vibrantes do espectro “amarelo” como tons exclusivos de uso pessoal seu e de seus consortes imperiais de maior nível:

As cores das vestes eram cuidadosamente controladas e algumas eram restritas para o uso do imperador e sua família imediata. Amarelo brilhante, representando autoridade central, era reservado para o imperador, embora ele pudesse usar outras cores se quisesse ou conforme a ocasião exigisse, como ao adorar na cerimônia no Altar do Céu quando ele usava vestes azuis. O herdeiro aparente usava “amarelo damasco” enquanto os filhos do imperador usavam “amarelo dourado”, *jin huang*, que estava, na verdade, mais para um laranja. Príncipes de primeiro a quarto grau e duques imperiais usavam azul, marrom ou qualquer cor, a menos que “amarelo dourado” fosse-lhes conferido pelo imperador. Príncipes de menor escalão, nobres e oficiais de alto escalão usavam preto-azulado⁹¹ (Garrett, 2007, p. 13, tradução nossa).

⁹¹ “The colors of the robes were carefully controlled and certain ones were restricted for use by the emperor and his immediate family. Bright yellow, representing central authority, was reserved for the emperor, although he could wear other colors if he wished or as occasion demanded, such as when worshipping at the ceremony at the Altar of Heaven when he wore blue robes. The heir apparent wore “apricot yellow,” while sons of the emperor wore “golden yellow”, *jin huang*, which was, in fact, more of an orange. First to fourth degree princes and imperial dukes wore blue, brown, or any colour unless “golden yellow” was conferred by the emperor. Lower-ranking princes, noblemen, and high-ranking officials wore blue-black”.

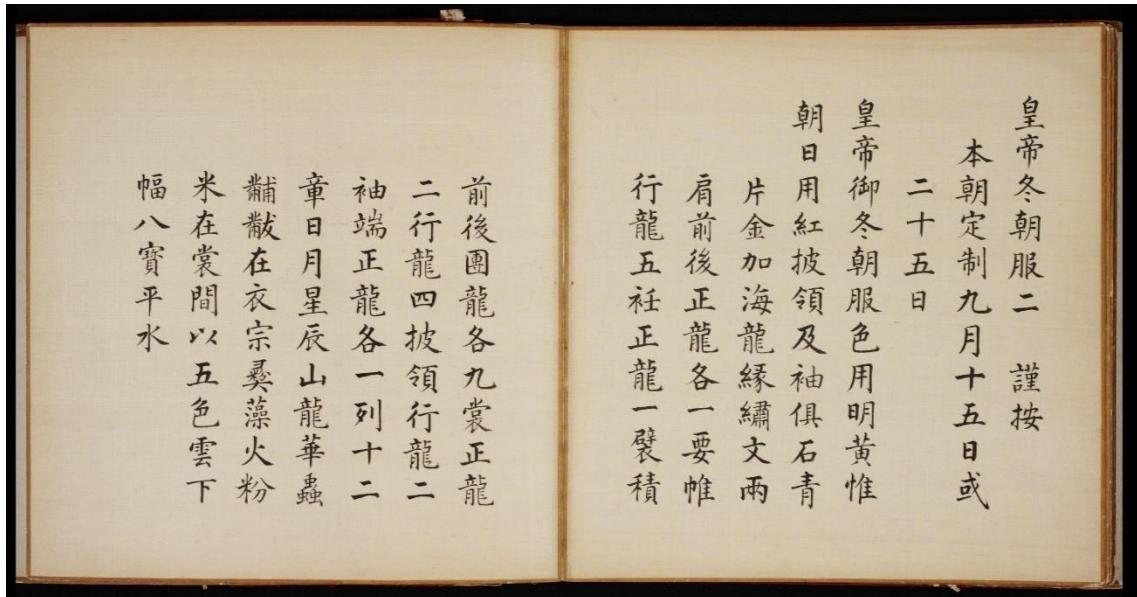


Figura 35: **Explanatory text about the Emperor's court robe.** Pintura em seda. 42,3 x 41,3 cm (por página). 1736-1795. Fonte: V&A – Nº de Acesso: 822&A-1896⁹²

Em resumo, havia cores e itens específicos que compunham desde a indumentária mais formal do imperador até a menos formal. O *Huángcháo Líqì Túshì* nos informa, ainda, quais as cores requeridas para cada ritual imperial atendido pelo imperador, tais cores podendo variar do azul ao vermelho (Figura 35). Observamos na Figura 36 o Imperador Qianlong utilizar o conjunto *cháofú*, a mais solene vestimenta do imperador e daqueles que assistem à corte. A

⁹² “O texto pode ser traduzido da seguinte forma: ‘O Manto da Corte do Imperador (*cháofú*). Observe respeitosamente: De acordo com o regulamento da atual Dinastia, o Imperador o coloca em uso no dia 15 ou no dia 25 do 9º mês. A cor do Robe de Inverno é amarelo brilhante, mas ao realizar o rito do Sol da Manhã, o azul é usado. A gola e os punhos são azuis escuros misturados com flocos dourados, aos quais se juntam dragões marinhos, todos guarnecidos com zibelina não tingida, enquanto as mangas são guarnecidas com zibelina perfumada com ornamentação. Na frente, nas costas e nos ombros está um dragão de rosto inteiro, na cintura cinco dragões correndo e, escondido sob a lapela, um dragão de rosto inteiro. Na saia, costas e frente, nos plissados estão dezoito dragões, enquanto na parte inferior da saia há dois dragões de rosto frontal e quatro de perfil. Na gola há dois dragões de perfil e em cada um dos punhos um dragão de rosto frontal. Doze símbolos também estão dispostos no manto. O sol, a lua, as estrelas, as montanhas, os dragões, o faisão, um machado e a figura ya estão bordados no corpo do manto, enquanto o par de vasos, o ramo de algas, as chamas do fogo e os grãos de arroz aparecem na saia. Na borda abaixo da decoração de nuvens estão os emblemas dos ‘Oito Tesouros’ e o padrão de ondas’’.

“The text may be translated as follows: ‘The Emperor’s Court Robe. Note respectfully: According to the regulation of the present Dynasty, the Emperor takes it into wear either on the 15th or 25th of the 9th month. The colour of the Winter Robe is bright yellow, but when performing rite for the Morning Sun the blue is worn. The collar and the cuffs are dark blue mixed with gold flakes (?), to which are added sea dragons. all trimmed with undyed sable, while the sleeves are trimmed with perfumed sable with ornamentation. In front, at the back and on the shoulders is a full-face dragon respectively, at the waist five running dragons, and hidden under the lapel one full-face dragon. On the plaits, back and front are eighteen dragons, while on the skirt there are two full-face dragons and four running ones. On the collar there are two running dragons and each of the cuffs a full-face dragon. Twelve symbols are also arranged on the robe. The sun, the moon, the stars, mountains, dragons, the pheasant, an axe and the figure ya are embroidered on the body of the robe, while the pair of goblets, a spray of pondweed, the flames of fire, and the grain of rice appear on the skirt. On the border beneath the decoration of clouds are the ‘Eight Precious’ emblems and pattern of waves.’” (The Victoria & Albert Museum. **Explanatory text about the Emperor's court robe. Grifos e tradução nossos.** 2005. Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O109061/explanatory-text-about-the-emperors-illustrated-manuscript-leng-jian/>. Acesso em: 23 set. 2024).

pintura também nos oferece uma ótima perspectiva da diferença de proporções entre os trajes das dinastias Míng e Qīng. O conjunto *cháofú* consiste — no caso da pintura — na utilização do chapéu da corte (朝官, *Cháoguān*) de inverno (暖帽, *Nuǎnmào*) sobreposto por uma insígnia de 12 dragões de ouro e 13 pérolas de água doce com uma pérola maior como sua joia de *rank* no topo; o drapeado *Cháopáo* (朝袍, lit. “túnica da corte”), com colarinho de “carcela inclinada” (偏襟, *Piānjīn*), a capa/gola destacável chamada *Pīlǐng* (披领), ambos de inverno, identificado através dos detalhes em pele de seus contornos, o cinto de corte (朝帶, *Cháodài*) que pode contar com uma miscelânia de elementos a depender de quem o utiliza, mas, sendo este o imperador, aqui teríamos um cinto amarelo com quatro placas redondas de ouro cravejadas com pedras coral ou turquesa e 25 pérolas; e o colar de contas da corte (朝珠, *Cháozhū*), uma espécie de rosário budista, cuja composição poderia variar, mas o colar do imperador era feito de cordas de jade e contava com 108 pérolas orientais, dividido em quatro seções de 27 pérolas, e pedras como corais, lápis lazúli e olho-de-gato (Dickinson; Wrigglesworth, 2000).



Figura 36: Recorte da pintura **O Imperador Qianlong usando cháofú**. Pintura em seda. 242,2 x 179 cm. Giuseppe Castiglione, 1736. Fonte: Museu Palácio de Pequim⁹³

⁹³ Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Qianlong_Empператор. Acesso em: 10 out. 2024.

A compreensão do traje de maior rigor do império nos ajuda a compreender as formas subsequentes utilizadas por indivíduos inferiores ao imperador. Mesmo que as mulheres fossem quase que excluídas dos compromissos da corte que não envolvessem os rituais aos antepassados, muitos itens eram atribuídos às mesmas no *Huángcháo Lǐqì Túshì* segundo Gary Dickinson e Linda Wrigglesworth (2000). Ao levarmos em consideração os trajes da imperatriz viúva, imperatriz e primeira consorte, podemos constar seu alto grau de elaboração em comparação com os do imperador.



Figura 37: Recorte da pintura **A Imperatriz Xiaoxian usando cháofú**. Pintura em seda. 242,2 x 179 cm. Giuseppe Castiglione, 1736. Fonte: NPM⁹⁴

⁹⁴ Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Empress_Xiaoxian — Acesso em: 10 out. 2024.

Temos no conjunto *cháofú* feminino (Figura 37) uma saia drapeada (朝裙, *Cháoqún*) abaixada do *cháopáo*, este não drapeado e utilizado sem cinto, encoberto sob o *Cháoguà* (朝褂), ou colete da corte, com a capa destacável *pīlīng* sob um colarinho especial (领约, *Língyuè*) bordado com uma série de pérolas. Segurado por seu diadema (金约, *Jīnyuè*, lit. “Promessa em ouro”) com plaquetas de ouro, pérolas e 5 fileiras pendentes de pérolas, seu *cháoguān* da categoria *Fèngguān* (凤冠, lit. “coroa de fênix”) possuía 6 fileiras pendentes de pérolas e era encrustado com 7 fénices de ouro e até 17 pequenas pérolas de água doce separadas por três níveis de pequenas fénices douradas, com uma pérola maior (东珠, *Dōngzhū*), que seria levemente rosada, como sua joia de posição no topo. Ao invés de um, ela utilizava três colares *cháozhū*, dois cruzados no peito, formando um “X” e um no pescoço, com os dois cruzados em uma composição de pedras coral e um de pérolas (*dōngzhū*) — que só a imperatriz ou imperatriz viúva poderia utilizar, tal qual o imperador. Além disso, no terceiro botão do seu colete, era utilizado uma espécie de lenço (彩帨, *Cǎiyuè*) bordado de pedras preciosas que representava a colheita, e ela sempre contava com três pares de brincos com pérolas (*dōngzhū*). Sob todo este esplendor, ela usaria um salto alto entre 5 e 15 centímetros chamado *Huāpéndī* (花盆底, lit. “Fundo de vaso de flor”) ricamente bordado e, por vezes, incrustado de joias.

Perceber as semelhanças e diferenças entre os trajes de maior patente do imperador e da imperatriz talvez nos leve à chave de um maior entendimento sobre ambas as figuras: compreender que, mesmo inteiramente subordinada ao imperador, a imperatriz possuía um dos maiores valores simbólicos dentre os itens da ampla rede de “parafernálias” que conferiam ao regente toda a sua distinção — uma vez que o aniversário da Imperatriz constava em documentos oficiais, sendo reconhecido como o “Festival *Qiānqiū* da Imperatriz”, diferente da primeira consorte, por exemplo. Se o imperador era o “mensageiro dos céus na Terra”⁹⁵, a imperatriz era a promessa de sua continuidade dinástica, representante da moral e estabilidade governamental e social, regente da energia *yin* dos âmbitos imperiais⁹⁶.

⁹⁵ A concepção do imperador da China como o “mensageiro dos céus na Terra” (天子, *Tiānzǐ*, “Filho do Céu”) remonta à antiga filosofia chinesa, especialmente à crença no Mandato do Céu (天命, *Tiānmìng*). Essa ideia foi formalizada durante a dinastia Zhou (1046–256 a.C.) e permaneceu uma doutrina central na legitimidade dos governantes chineses ao longo de várias dinastias, inclusive a dinastia Qīng. O título “Filho do Céu” indicava que o imperador era escolhido e investido pelo Céu (uma entidade divina ou força cósmica superior) para governar a Terra. Isso implicava que o imperador tinha a responsabilidade de manter a harmonia entre o Céu e a Terra, administrando o reino com justiça e virtude através dos rituais. Se ele falhasse em suas obrigações, como na ocorrência de desastres naturais ou má administração, acreditava-se que o Mandato do Céu poderia ser revogado, justificando rebeliões e a ascensão de uma nova dinastia (Rawski, 1998, p. 212).

⁹⁶ Entre algumas de suas atribuições, estava a administração do Palácio Feminino (后宫, *hòugōng*), lar das consortes, concubinas, servas e outras mulheres que viviam neste ciclo cortesão, o que também englobava a

De todo modo, o traje imperial que nos levará a uma leitura mais minuciosa destas simbologias imperiais está sob o guarda-chuva da classificação *jífú*, os trajes auspiciosos que estão no entre-espacó entre o formal e o informal. Os *lóngpáo* desta categoria eram utilizados durante a administração diária dos imperadores e eram, segundo Vollmer (2002, p. 103), “uma das maiores declarações políticas do orgulho Manchu”.

3.2 O Auspicioso *Lóngpáo* (龙袍, ou “Túnica do Dragão”) 019.367

咏龙诗

蛟龙潜匿苍波，
且与虾蟆作混和。
等待一朝头角就，
撼摇霹雳震山河。

(金. 完颜亮)

Cantando um Poema sobre um Dragão

Este dragão de pele áspera se esconde sob as ondas
azuis,

E é consorte de camarões e sapos.
Espere, apenas espere, até meu chifre crescer,
Trovão convulsionará a terra, iluminando, eletrizante,
montanhas e rios.

(Wan Yanliang, dinastia Jin, século XII)

De maneira generalizada, é correto afirmar que todo tunicado com motivos de dragão é um *lóngpáo*, inclusive o *cháopáo* da Figura 36. Entretanto, os estudos ocidentais do século XX passaram a atribuir esta denominação genérica mormente aos trajes da categoria *jífú* e deixaram de lado especificações mais particulares — o próprio termo *jífú* é pouco encontrado em catalogações de grandes museus universais ao redor do mundo; ainda hoje, existe uma carência de classificações mais contundentes acerca desta categoria de trajes.

Tal situação se repete em nosso objeto de estudo: o item 019.367 da CSJ – MHN (Figuras 12 e 38). Vimos como as fichas catalográficas do MIH (Figura 13) tratam-no por “long-po”, “bata dragontina”, “túnica do imperador” e apenas isso. Há um momento na história do MHN (por volta de 1985) em que o tunicado receberá uma complementação catalográfica (esta realizada pelo já comentado sinólogo Ricardo Joppert), que irá incluir o traje sob o agrupamento dos *cháofú* — atribuição incorreta (Figura 39).

certificação de que a educação e conduta dos filhos imperiais estava regulamentada. Embora não fosse obrigatório que o herdeiro legítimo do imperador, o escolhido para sucedê-lo no trono, fosse filho biológico da imperatriz, ela frequentemente exercia influência na escolha do sucessor e na criação dos filhos, inclusive daqueles nascidos de consortes e concubinas.



Figura 38: O *lóngpáo* da categoria *jífú* 019.367. Fonte: MHN

Como um tunicado retangular de formato trapezoidal, longo, de mangas compridas e silhueta ampla que lembram o formato de um “T” quando estendido, o referido *lóngpáo* possui uma gola em formato de “carcela inclinada” (偏襟, *Piānjīn*) com fechos laterais em sobreposição no lado direito – a começar pela gola – (mecanismo introduzido na China pelos manchus) e punhos de “casco-de-cavalo” (马蹄袖, *Mǎtíxiù*) (um modelo padrão, como já vimos em outras túnicas mais básicas da dinastia), com todas as seções citadas minuciosamente bordadas em seda policromica. Para além de tudo isso, temos um forro em gaze amarelo claro. A parte mais instigante da anatomia do traje pode ser efetivamente encontrada em sua superfície, mais até do que em sua construção. Suas cores e bordados nos revelam uma cosmologia particular à cultura sínica da dinastia em que foi produzido, em um amálgama de tradições taoístas, budistas, confucionistas e xamanísticas seculares que levantamos anteriormente neste texto.

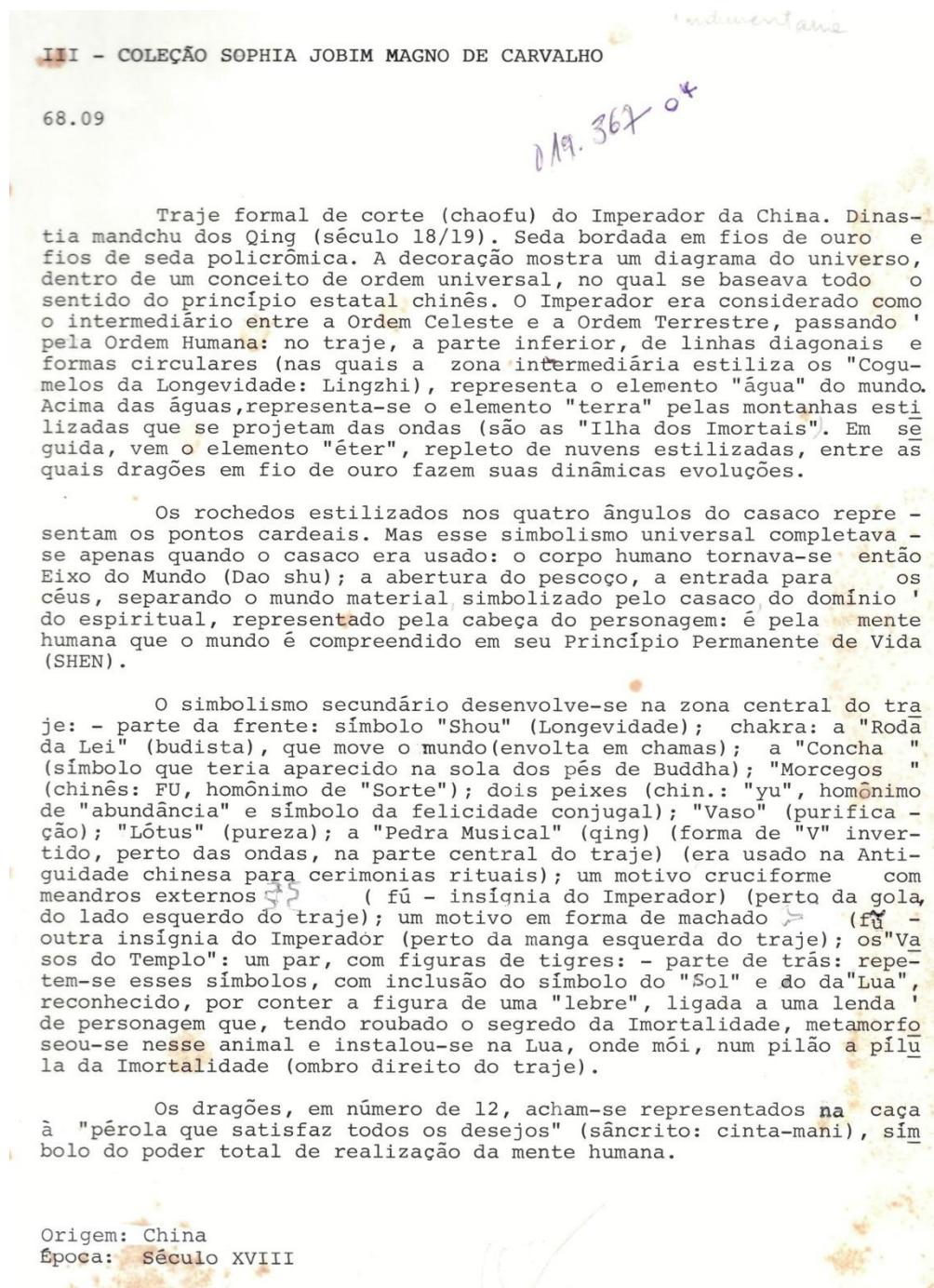


Figura 39: Parte do dossiê do item 019.367, desenvolvido para a exposição de 1985, *A Carreira das Índias e o Gosto do Oriente*. Fonte: MHN

Na Figura 39 temos um extenso texto acerca das definições do artefato investigado, desenvolvido por Ricardo Joppert para a exposição do MHN, *A Carreira das Índias e o Gosto do Oriente*, de 1985. Algumas atribuições, como a já ressaltada classificação de “cháofú”, são imprecisas. Ao mesmo tempo, o texto nos oferece um contundente material primário para comparação e checagem dos termos e seus significados, uma vez que algumas definições gerais acerca de seus simbolismos vão ao encontro de nosso levantamento bibliográfico.

Em seu texto, *A biografia cultural das coisas*, Igor Kopytoff (2008, pp. 89-91) desenvolve a ideia de que os objetos possuem uma “biografia cultural” tal qual as pessoas, isto é, possuem uma vida variante a partir dos contextos socioculturais aos que estiveram subjugados. Os valores de um artefato, mesmo que muito bem delimitados, não são imutáveis; logo, em seu percurso de criação, troca e circulação até o seu descarte, é possível entender como certas sociedades conferem valor às coisas e como estas mesmas coisas podem passar pelos processos de "mercantilização" e "desmercantilização". Deste modo, a intenção inicial deste capítulo é traçar uma biografia cultural para o item 019.367.

Ao fazer a biografia de uma coisa, far-se-iam perguntas similares às que se fazem às pessoas: Quais são, sociologicamente, as possibilidades biográficas inerentes a esse "status", e à época e à cultura, e como se concretizam essas possibilidades? De onde vem a coisa, e quem a fabricou? Qual foi a sua carreira até aqui, e qual é a carreira que as pessoas consideram ideal para esse tipo de coisa? Quais são as "idades" ou as fases da "vida" reconhecidas de uma coisa, e quais são os mercados culturais para elas? Como mudam os usos da coisa conforme ela fica mais velha, e o que lhe acontece quando a sua utilidade chega ao fim? (Kopytoff, 2008, p. 92).

Sendo assim, a começar por uma historiografia mais generalista, uma biografia nos ajuda a entender particularidades mais específicas deste artefato em específico — algo já iniciado no capítulo 2. Antes de nos aprofundarmos em aspectos próprios do traje em destaque, é interessante nos debruçarmos sobre algumas de suas simbologias generalistas mais marcantes — a começar pelo animal que o caracteriza. Com uma extensa história e influência cultural em terras sínicas, o dragão (龙, *lóng*), como um ser espiritual, induz a uma profusão de interpretações auspiciosas — a depender de sua tipagem e contexto em que está inserido ou como foi moldado e/ou desenhado — de boa sorte e prosperidade.

Mormente associado ao elemento *água* (水, *shuǐ*), o dragão chinês é uma criatura que hiberna em piscinas naturais — no fundo do mar ou lagos, cobrindo-se com cinco cores (Figuras 25 e 26) — durante o inverno e ascende aos céus na primavera (Visser, 1918). Seu voo sobre os campos traz a abastança em formato de — essencial para uma sociedade agrícola como a da China ancestral —, mas também as tempestades mais turbulentas: quando os *dragões* lutam entre si, provocam trovões com sua voz e colisões; seu sangue, ao respingar no céu, colore as nuvens negras — produzidas por seu hálito — de amarelo, abençoando a terra abundantemente uma vez mais. Por vezes, suas batalhas iam longe demais, causando fatalidades como enchentes e desabamentos, e eles recuavam somente depois que poderes maiores dos Céus enviavam o “calor do Paraíso” em formato de relâmpagos — uma vez que eles temem ao *fogo* (火, *huǒ*) (Visser, 1918; Lihui, *et al.*, 2005).

Tão fluído quanto a água, o dragão possui uma natureza dicotômica assim como têm transmutações ilimitadas. Pode se transformar em velhos homens ou belas jovens, assim como em peixes ou ratos, a fim de alcançar seus objetivos. Sua própria figura parte de um amálgama de imagens animalescas (especificamente, nove), conhecidas por serem: os chifres de um cervo, a cabeça de um camelo, os olhos de um demônio, o pescoço de uma cobra, a barriga de um molusco, as escamas de uma carpa, as garras de uma águia (impreterivelmente cinco garras durante a Dinastia Qīng), as patas de um tigre e as orelhas de um boi (Visser, 1918, pp. 70-71).

Passagens do livro de Marinus Visser (1918) afirmam que o dragão foi o formador de todas as criaturas (até mesmo as míticas) e que nenhuma destas criaturas é mais inteligente do que um dragão; para além disso, seu espírito vital se comunica por meio de seus olhos uma vez que ele é uma criatura surda (na maioria das histórias) e sua visão se estende a mais de mil quilômetros (ibid., p. 67). Sua presença se sobrepõe às experiências mundanas, deste modo, palavras malignas e sons distrativos não podem interferir seus objetivos. Naturalmente impetuoso, o dragão pode assumir um comportamento brando a depender daqueles que o cercam, o que cria a possibilidade de alguém digno montá-lo — como foi o caso do semi-mítico imperador Huángdì, conhecido como “Imperador Amarelo”. Entretanto, as escamas afiadas de um dragão, próximas a região do pescoço, também poderiam matar um possível montador. Seguindo outras lendas, Huángdì teria se transformado no grande “Dragão Amarelo” (黃龍, *Huánglóng*), uma das entidades representadas entre os *Dragões Reis das Cinco Direções*⁹⁷ (五方龍王, *Wǔfāng Lóngwáng*), à beira da morte.

Embásado no âmbito simbólico dos equilíbrios, da dualidade e interdependência própria ao Daoísmo, o devido corpo do dragão sustenta o ideal harmônico do mundo, uma vez que é composto por 117 escamas (9x13) sendo estas 81 escamas *Yang* e 36 escamas *Yin*. “As 81 escamas do dragão formam um número que consiste em nove vezes nove. Nove é *Yang*. As 36 escamas da carpa formam um número que consiste em seis vezes seis. Seis é *Yin*” (Visser, 1918, p. 71). A numerologia por trás da quantidade de escamas do mítico dragão e das carpas está associada aos ideais da filosofia Daoísta e foram instaurados a partir deste cânones: majoritariamente, números pares são associados ao *yin*, enquanto os ímpares ao *yang* (Nishiyama, 2013, p. 727). O próprio número 9, particularmente, possui forte associação com o imperador uma vez que este é o número de dígito único de maior força *yang* (o último número

⁹⁷ Na tradição chinesa, acredita-se que cada uma das cinco direções – leste, oeste, norte, sul e centro – (Figura 26) é governada por um dragão específico e cada dragão está associado a uma cor, elemento e aspecto simbólico diferente. Esses dragões representavam não apenas o equilíbrio das forças cósmicas, mas também a harmonia do mundo natural e o poder dos imperadores, que eram vistos como mediadores dessas forças.

antes do infinito) e pode ser representado por 3x3, a *tríade*⁹⁸ multiplicada por ela mesma. Suas representações no meio imperial reverberam desde a organização governamental (os oficiais do governo eram divididos em nove classes) até elementos da arquitetura palaciana.

Segundo a cosmovisão imperial chinesa, o reflexo do poder do dragão na Terra se encontra nos imperadores, homens que esbanjam da energia *Yang* (o masculino, a luz, o calor, a expansão, a força), e não é à toa que suas aparições aos humanos são prelúdios do nascimento de um novo Imperador e que um longo e poderoso reinado está por vir. “Iluminador é o *Dragão*” (Visser, 1918, p. 62) ao iluminar os 9 *Yin* — o feminino, a escuridão, o frio, a contensão, a fraqueza ou, ainda, os pontos cardinais — da nação: Norte, Sul, Leste, Oeste, Centro, Nordeste, Noroeste, Sudeste e Sudoeste. Neste contexto, no altar dos templos, durante muitos dos rituais da Dinastia Qīng, o espaço central era exclusivamente ocupado pelo Imperador uma vez que ele representava a ligação entre Céus e Terra (Keliher, 2019, p. 3). O amarelo (黃, *huáng*) está intrinsecamente relacionado à terra, como articula Aleksandra Woźniak-Marchewka (2022):

Este dicionário etimológico (*Shuowen Jiezi*, cujo título significa ‘Explicando Gráficos e Analisando Caracteres’), compilado pelo estudioso confucionista Xu Shen no início do século II, explica o significado de 9.353 caracteres. Define *huang* como a “cor da terra” (significado literal: *Huang, di zhi se ye*, “amarelo é a cor da terra”). No norte da China, onde o Império do Meio foi formado, a terra amarela era vista por toda parte. As tempestades de areia que varreram o deserto de Gobi trouxeram camadas de loes, colorindo a terra e as águas do rio-mãe da China, o *Huang He* (lit. ‘Rio Amarelo’)⁹⁹ (Woźniak-Marchewka, 2022, n.p., tradução nossa).

Do mesmo modo, a cor também pode ser encontrada no sistema dos *Cinco Agentes* (*wǔxíng*) ocupando a posição central, representada pelo elemento *terra* (土, *tǔ*) (Figura 25). É deste lugar central que os imperadores comandam o império e mantém o equilíbrio entre Terra e Céus. O *Dragão Amarelo* (como personificação da *terra*), abriga os conceitos de balanço entre as fases *Yin* e *Yang* e a estabilização das energias universais, além de representar as trocas

⁹⁸ No conceito original, **Céu** (*Tiān*, 天), **Terra** (*Di*, 地) e **Humanidade** (*Rén*, 人). Essa tríade representa a concepção que os chineses possuem da estruturação do mundo e do universo. O nível mais elevado é o **Céu**, que representa o princípio espiritual e divino. Ele é a fonte de autoridade suprema, a força que governa o universo e determina as leis naturais e morais — totalmente associado com os ideais do Tao. A **Terra** ocupa o segundo nível e representa o mundo físico, o espaço onde a humanidade e a natureza coexistem, o próprio ciclo da vida. O terceiro nível, **Humanidade**, está posicionado entre o Céu e a Terra, e é o mediador entre os dois reinos. Os seres humanos têm uma posição especial porque têm a capacidade de compreender e respeitar as leis tanto do Céu quanto da Terra.

⁹⁹ “This etymological dictionary, which was compiled by Confucian scholar Xu Shen at the beginning of the second century, explains the meaning of 9353 characters. It defines *huang* as the ‘colour of the earth’ (literal meaning: *Huang, di zhi se ye*, ‘yellow is the colour of the earth’). In northern China, where the Middle Kingdom was formed, yellow earth was seen everywhere. The sandstorms that swept through the Gobi Desert brought layers of loess, colouring the land and the waters of the mother river of China, *Huang He* (“Yellow River”).”

de estação do ano, assim como o amadurecimento dos elementos da vida. Todos esses símbolos são vistos — mesmo que por vezes implicitamente, uma vez que com as trocas dinásticas a cor dos trajes do imperador poderia mudar — na figura do Imperador.

Sobre o “Trono do Dragão” (龙椅, *Lóng yǐ*), os imperadores, metonimicamente, transformavam-se no *Trono do Dragão*. Ele já não era mais um ser humano, mas uma espécie de divindade — o próprio *lóng*. Seu corpo era o corpo do *dragão*; suas mãos, suas garras; sua capital era a piscina natural na qual o dragão repousaria (Rawski, 1998, p. 42). Antes de se tornar imperador, ele era “o dragão escondido nas profundezas” e o dia de sua morte seria quando ele “voltaria a ser um dragão” (Dickinson, Wrigglesworth, 2000, p. 76). Deste modo, nem mesmo seu nome de nascença “permanecia” com ele (ao menos não em situações formais e públicas) uma vez que ele ascendia como *Trono* — a afirmativa serve em relação a seu estado póstumo: o Imperador também recebia um novo nome ao morrer.

A utilização do imaginário do dragão através das artes e outros artefatos chineses pode ser retomada anteriormente à Era do Bronze (aprox. 2000 a.C-500 a.C.), com representações embrionárias. A utilização de dragões na indumentária chinesa advém desta intrínseca relação entre o divino e o terreno promulgada antes mesmo da primeira dinastia imperial chinesa unificada, Qin, onde se acredita ter sido outorgado o termo “Trono do Dragão”; contudo, o termo “Dragão Amarelo” provém de anos muito anteriores, como observamos em nota anterior (Nota 77), por meio do lendário Huángdì. Para além disso, o poder simbólico do *lóng* abrange uma mitologia de desenvolvimento crescente que adquiriu novos e distintos elementos com o passar das dinastias e seus diversos hibridismos culturais.

Se para Said “a história de todas as culturas é a história dos empréstimos culturais” (ibid., 2011, p. 242), os *lóngpáo* da dinastia Qīng são notórios exemplares de artefatos que articulam de maneira orgânica tais operações de hibridização cultural. Como um símbolo notório em culturas não-Han e Han, dragões já apareciam nas roupas das dinastias T’ang¹⁰⁰ e Song, segundo Valery Garrett (1998), com detalhes variados: o número de garras poderia ser menor que cinco (na maioria das vezes, eram¹⁰¹) e outros elementos visuais poderiam ser deixados de fora. Com a dinastia mongol Yuan, a figura do *lóng* é formalizada nos parâmetros

¹⁰⁰ A própria dinastia T’ang representava um extremo estrangeirista, uma vez que o imperador Taizong (598-649, segundo imperador T’ang) era ele mesmo metade xianbei (Xiong, 2009, p. 26).

¹⁰¹ Dragões de 3 garras eram a via de regra em dinastias Han, como T’ang e Song. O número 3 é altamente auspicioso por razões homófonas, por exemplo, onde, em mandarim, o número 3 é pronunciado *sān* (三), que soa semelhante à palavra *shēng* (生), que significa “nascimento” ou “vida”. Para além disso, ideais da *tríade* permeavam muitos aspectos culturais, como a ideia dos três poderes que governam o cosmos (Céu, Terra e Humanidade) (Cheng, 2008).

que citamos anteriormente (como pelo número de garras, por exemplo, impreterivelmente 5 em cada pata) e são mantidas nas duas dinastias seguintes.

Para compreendermos as Túnica do Dragão da Grande Qīng, é interessante que retomemos alguns dos trajes imperiais da dinastia antecessora, Míng. Quanto a isso, Valery Garrett elucida:

A forma padrão da túnica do dragão Míng era um volumoso traje elegante com mangas largas, gola redonda e fecho à direita, todo cingido por um estreito cinto arqueado com placas de joias que denotavam posição. Feito com até 12 metros de seda, essas vestes pesadas eram inadequadas para qualquer outra coisa senão o estilo de vida sedentário e acadêmico da corte Míng. Dois dragões principais no peito e nas costas estendiam-se sobre o ombros, como pode ser visto no retrato de um nobre Míng (Fig. 1.1), e mais tarde os dragões também se espalharam pelas mangas. Mais importante, e, portanto, mais cobiçado, foi um segundo estilo, em que os dois dragões eram visíveis no peito e costas, com mais duas na parte externa das mangas, enquanto acima da bainha da saia havia uma faixa horizontal com pares de dragões menores nas costas e na frente (Figura 1). Na bainha do manto as ondas ondulam sob os dragões, enquanto no centro, separando os dragões, uma montanha sobe¹⁰² (Garrett, 1998, pp. 2-3, tradução nossa).



Figura 40: Li Zhen (1303-1379), estrategista da Dinastia Míng, e Wang Ao utilizando o *mǎngpáo*. Fonte: No livro de Valery Garrett (1998) são, respectivamente, as Figuras 1.1 e 1

¹⁰² “The standard form of Ming dragon robe was a voluminous gown with wide sleeves, a round neck fastening over to the right, the whole girdled with a narrow hooped belt with jewelled plaques which denoted rank. Made with as much as 12 metres of silk, these cumbersome robes were unsuitable for anything other than the sedentary and scholarly lifestyle of the Ming court. Two main dragons on chest and back extended over the shoulders, as is seen in a portrait of a Ming nobleman (Fig. 1.1), and later dragons spread down the sleeves as well. More important, and therefore more coveted, was a second style, in which the two dragons were visible on the chest and back, with two more on the outside of the sleeves, while above the hem of the skirt was a horizontal band with pairs of smaller dragons at back and front (Plate 1). At the hem of the robe waves curl beneath the dragons, while in the centre, separating the dragons, a mountain rises up”.

Vemos aqui uma série de simbologias que continuariam a serem replicadas no futuro, com uma série de adaptações. A começar pela presença do já referido *mǎng*, temos a diferenciação que começaria a ser reproduzida aqui, na dinastia Míng, e continuada até a Grande Qīng: o imperador, seus filhos com a imperatriz e outros principados de alta posição sociopolítica utilizavam o *lóng* em suas vestes, assim como alguns outros nobres poderiam ser agraciados com um *lóngpáo* pelo imperador; principados menores, nobres e oficiais do governo de diferentes níveis teriam de utilizar vestes com o *mǎng* — a não ser que o imperador lhes concedesse um *lóngpáo*.

Garrett (1998) ressalta ainda que a utilização do símbolo do dragão com a cabeça voltada para frente é instaurada na dinastia Qīng, assim como os emblemas (補子, *Bǔzǐ*) circulares de dragão para as roupas semiformais da família imperial. É também constatado que os trajes com essas variedades de dragões se tornaram muito populares e muitos nobres e oficiais do governo ignoravam algumas das regras suntuárias básicas acima; com isso, houve a retificação de leis mais restritivas à sua produção — que foram firmemente confrontadas até que as leis fossem contornadas e a aquisição de novos trajes voltasse a ser acessível. Garrett (2007) ainda reforça como estas túnicas eram importantes nos funerais de seus donos, homens com poder e autoridade, que, ao morrerem, eram enterrados vestidos à excelência em razão de “chegarem ao próximo mundo com uma prova ampla do seu status na Terra” (ibid., p. 170), mais uma tradição que se estenderia à dinastia seguinte¹⁰³.

Podemos retomar a questão dos presentes diplomáticos dos agentes da dinastia Míng e dos líderes mongóis para os líderes Manchu (na época, ainda Jurchen): Cammann (1952, pp. 24-25) afirma que os manchus adaptavam os *mǎngpáo* e *lóngpáo* do império Han e os transformavam em algo próprio deles, com a adição de peles e reconstrução de seu formato — algo muito próximo à figura do *lóngpáo* instaurado já na dinastia Qīng — algo que, ainda segundo Cammann, justificaria a parte inferior das mangas dos *jífú* serem diferentes da parte superior, algo “incompreensível” para ele em termos de construção.

Definidos também como um “traje festivo” ou “auspicioso” e utilizados em ocasiões especiais, como casamentos e aniversários, e ações governamentais menos pomosas, os *jífú* representavam uma espécie de diagrama cosmológico das crenças sínico-manchus, segundo Vollmer (2002, p. 107).

¹⁰³ A razão de termos trajes antigos e bem conservados desta dinastia em muitas coleções pelo mundo se dá por sua preservação em meio a tumbas funerárias. Inclusive, trajes de inverno são maioria por essa mesma razão: a suntuosidade destes itens induzia a sua predileção na hora de vestir os defuntos (Dickinson, Wrigglesworth, 2000).

Quanto a seu uso, os *jífú* do imperador eram vestidos com um firme cinto (吉服帶, *Jífúdài*) parecido com os utilizados sobre o *cháopáo*, a não ser pelos berloques de formato distinto, uma gola removível (领套, *Lǐngtào*), chapéu auspicioso (吉冠, *Jiguān*), o já referido colar da corte (cháozhū) e uma sobrecasaca (補服, *Bǔfú*) com quatro emblemas (補子, *Bǔzǐ*) circulares no peito, costas e ombros, que poderia ser deixada de lado em ocasiões como aniversários reais ou aparições menos formais. A presença de peles nas sobrecasacas e golas seguia a já revista questão dos trajes de verão e de inverno — temos golas de pele na Figura 41. Coloquialmente, os chineses referiam-se ao *jífú* como “a grande túnica” e sua popularidade na corte, no século XIX, chegava a ser maior que a do próprio *Cháopáo* (Dickinson, Wrigglesworth, 2000, p. 159) — algo que indica, já naquele período, o início do declínio dinástico que viria a se concretizar na primeira metade do século XX.



Figura 41: O imperador Guangxu (1871-1908) — o segundo, da esquerda para a direita, de sobrecasaca com emblema circular — e membros da família imperial. Os oficiais de menor escalão vestiam sobrecasacas com emblemas quadrados. Por volta de 1900. Fonte: Garrett, 2007, p. 29

O *jífú* apresentava uma estrutura muito mais simples do que a do *cháopáo* e valoriza uma maior amplitude de movimentos, já que possui fendas laterais, frontal e traseira (somente para os homens, as mulheres possuíam apenas fendas laterais). Outra diferenciação chave entre túnicas masculinas e femininas se notava a partir da separação do corpo do traje com a manga inferior: a interseção dos trajes femininos contava com uma tira de tecido da mesma padronagem ricamente bordada presente na gola da túnica (Vollmer, 2002, p. 108). Seu tecido partia de técnicas como a de tapeçaria de seda, a tradicional *kèsī* — a depender do período da roupa — e era tecido em comprimento contínuo por artesãos exclusivos, no caso das túnicas da

família imperial. Os bordados eram inicialmente feitos de cetim, mas com as mudanças instauradas no século XVIII, fios de gaze de seda e fios de ouro ou prata passaram a serem incorporados (Garrett, 1998).

Utilizado para enfatizar a ordem universal das coisas, o *jífú* do imperador era de um amarelo brilhante a menos que ele estivesse se preparando para um dos rituais de sacrifícios anuais, daí cores específicas eram requeridas. A túnica era decorada com os já referidos nove dragões, alocados em pontos estratégicos que traduziam um sistema conhecido como *jǐngtien* (井田制度, lit. “bom-campo”), um sistema de redistribuição de terras — feito por latifundiários para alguns fazendeiros selecionados — que mantinha uma terra comum no centro de nove terras privadas onde a terra comum central seria cultivada por todos que a cercam, além de ser protegida pelos elementos ao redor de seus oito pontos cardinais — em uma clara utilização do sistema *wǔxíng*. O caractere 井 (*jǐng*, lit. “bem”), que se parece com o símbolo do hashtag (#), representa a aparência teórica do loteamento: uma área quadrada de terreno dividida em nove seções de tamanhos idênticos, como vemos na Figura 42.

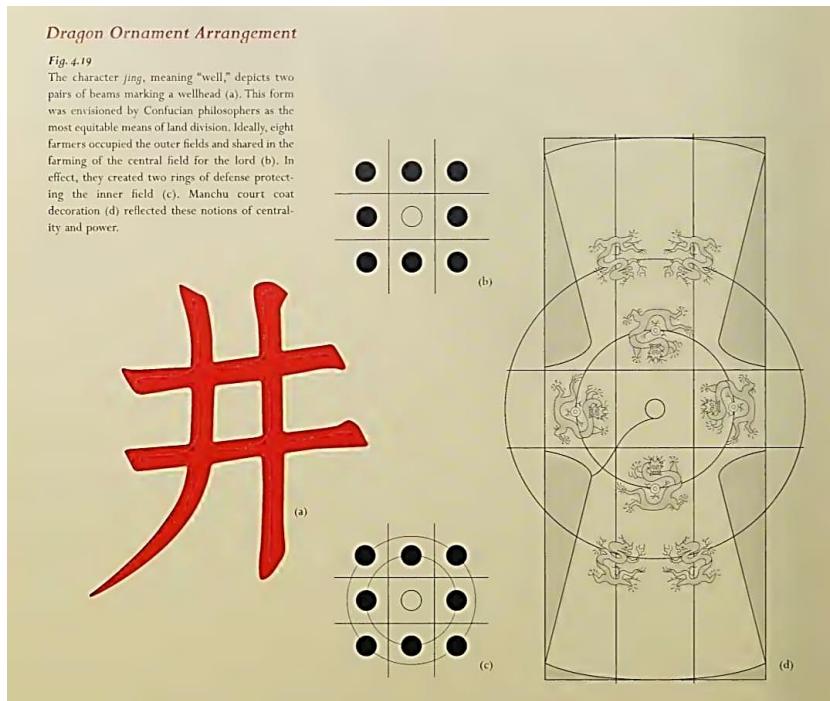


Figura 42: Representação do caractere *jǐng* em comparação com o esquema do sistema de bom-campo e a locação dos principais dragões do *jífú*. Fonte: Vollmer, 2002, p. 104

Somos então confrontados pela primeira relação cosmológica que o traje propõe e compreendemos que ele serve como um *instrumento* para aquele que o usa. No caso do imperador, regente de todo o reino, nove dragões conspiram para a prosperidade de seu reino e

montam sua guarda. O imperador é a peça central — o próprio *cosmos* — e sem ele um *lóngpáo* perde grande parte de seu significante. Com isso, Vollmer reitera:

O jífú também funcionava como um diagrama esquemático do universo. O bordado inferior, de faixas diagonais e ondas arredondadas, era água, representando o oceano universal que circunda a terra. Nos quatro eixos do casaco, os pontos cardeais, rochas em forma de prisma rosa simbolizando a montanha terrestre. Acima estava o firmamento cheio de nuvens contra o qual os dragões, os símbolos da autoridade imperial, enrolam-se e contorcem-se. O simbolismo estava completo apenas quando o casaco era usado. O corpo humano se torna o eixo do mundo: a abertura do pescoço, a porta do céu ou ápice do universo, separava o mundo material da túnica do reino do espiritual representado pela cabeça do usuário¹⁰⁴ (Vollmer, 2002, pp. 107-108, tradução nossa).

Todas as prerrogativas referentes à cosmologia e simbologia dos trajes da classe imperial da dinastia Qīng nos levam ao encontro do conceito conhecido como Cognição Indumentária (*Enclothed Cognition*). O objetivo de tal teoria é “designar a influência sistemática das roupas nos processos psicológicos e a predisposição comportamental de quem as veste” (Adam; Galinsky, 2012, p. 2). Advinda da teoria de Cognição Incorporada (*Embodied Cognition*), que considera nossa cognição como moldada através das interações com o ambiente a que estamos expostos, a Cognição Indumentária prega que a “experiência de usar roupas desencadeia conceitos abstratos associados e seus significados simbólicos. [...] usar roupas faz com que as pessoas “incorporem” a roupa e seu significado simbólico” (Adam; Galinsky, 2012, p. 2). Deste modo, em conjunto com uma ambientação propícia para a execução de seu poder, a vestimenta complementaria sua influência nos processos psicológicos de quem as veste. Deste modo, reitera-se o valor apenas instrumental da roupa, uma vez que

Embora a cognição incorporada e a cognição indumentária operem de maneiras semelhantes, há uma diferença importante. Na cognição incorporada, a ligação entre uma experiência física e seu significado simbólico é direta, pois é a própria experiência física que carrega o significado simbólico. Em outras palavras, o significado simbólico é sempre automaticamente incorporado porque decorre diretamente da experiência física. Na cognição indumentária, a ligação entre uma experiência física e seu significado simbólico é indireta, pois são as roupas que carregam o significado simbólico. Em outras palavras, o significado simbólico não é automaticamente incorporado porque decorre das roupas — portanto, não é percebido até que

¹⁰⁴ “The jifu also functioned as a schematic diagram of the universe. The lower border of diagonal bands and rounded billows were water, representing the universal ocean that surrounds the earth. At the four axes of the coat, the cardinal points, rose prism-shaped rocks symbolizing the earth mountain. Above was the cloud-filled firmament against which dragons, the symbols of imperial authority, coil and twist. The symbolism was complete only when the coat was worn. The human body became the world's axis: the neck opening, the gate of heaven or apex of the universe, separated the material world of the coat from the realm of the spiritual represented by the wearer's head.”

alguém vista fisicamente e, portanto, incorpore as roupas¹⁰⁵ (Adam; Galinsky, 2012, p. 2, tradução nossa).

Com o corpo tornado eixo do mundo, o mundo representado na própria roupa, a questão da cognição indumentária se complementa com o significado de *shèn* (神), que, neste caso, refere-se ao espírito (*lì*) ou psique humana refletido no corpo como brilho ou vigor e na mente como vitalidade e entusiasmo (Cheng, 2008). *Shèn* é o “princípio permanente da vida” (MHN, 1985, p. 11), o poder básico ou agência dentro dos homens, responsável pela vida e promotor da vida em seu potencial máximo.



Figura 43: Detalhe do item 019.367 semiaberto. Vemos apenas o detalhe do rabo e garras do 9º dragão escondido sob o lado sobreposto. Fonte: MHN

Ainda a partir da Figura 42 podemos notar a presença de apenas 8 dragões no esquema da túnica planificada. Isso se dá pois o nono dragão destes tunicados ficava “escondido” (tal qual o imperador antes de ascender ao trono) sob a aba de fechamento frontal, detalhe que nos fornece mais algumas ponderações sobre a cosmologia do traje (Figura 43). O imperador poderia ser lido como o nono dragão, mas é impreverível que a numerologia fosse seguida à risca dentro da narrativa tecida pelo próprio artefato.

¹⁰⁵ “Although embodied cognition and enclothed cognition thus operate in similar ways, there is an important difference. In embodied cognition, the link between a physical experience and its symbolic meaning is direct, as it is the physical experience itself that carries the symbolic meaning. In other words, the symbolic meaning is always automatically embodied because it directly stems from the physical experience. In enclothed cognition, the link between a physical experience and its symbolic meaning is indirect, as it is the clothes that carry the symbolic meaning. In other words, the symbolic meaning is not automatically embodied because it stems from the clothes—so it is not realized until one physically wears and thus embodies the clothes.”

A partir daqui, os motivos e bordados mais reservados desta túnica servirão para expandir nosso entendimento conceitual sobre a peça. Nesta túnica, contemplamos um fundo amarelo brilhante em boa parte justaposta por bordados *wàn* (万, lit. “dez mil”) em um tom mais escuro de amarelo. Segundo Bernard Vuilleumier (1939) a suástica, como um símbolo de origem budista, significava as “Dez Mil Infinidades”. No budismo, especialmente nas tradições Mahayana¹⁰⁶ e Zen¹⁰⁷, o número “dez mil” é frequentemente utilizado para simbolizar um número incalculavelmente grande que irá representar a totalidade do universo e a diversidade infinita das experiências e fenômenos. Como uma suástica em tom de amarelo, seu simbolismo aponta mais especificamente para a “prosperidade infinita” e acredita-se que o padrão *wàn* também possa representar as próprias nuvens (祥雲, *xiángyún*) neste contexto.



Figura 44: Lóngpáo 019.367. Detalhe da padronagem de suásticas (*wàn*) e seu desenho técnico. Fonte: do autor

¹⁰⁶ Uma das principais tradições do budismo, emergindo como uma expansão das práticas e ideias iniciais cerca de 400 anos após a morte de Buda, por volta do século I d.C. Conhecido como o “Grande Veículo”, o Mahayana se distingue pelo seu foco na compaixão e no ideal do *bodhisattva*, ou seja, alguém que alcança a iluminação, mas opta por permanecer no ciclo de renascimento (*samsara*) para ajudar todos os seres a alcançar a libertação (Schumann, 2007).

¹⁰⁷ É uma tradição budista originada na China. Suas raízes estão no Budismo Mahayana, mas o Zen possui um enfoque muito prático e direto em relação à prática e à realização da iluminação. Encoraja a plena atenção ao momento presente, com a crença de que o despertar não é algo distante, mas que pode ser encontrado no aqui e agora, ao simplesmente ser (Han, 2020).

As cores aqui têm um papel muito importante, mais uma vez. Os dragões da túnica são representados em cinco cores (amarelo, azul, branco, preto e vermelho), a partir dos princípios do *wǔxíng* (Figura 25), cores com as quais o dragão se cobriria ao repousar em sua piscina natural oculta. Nas estilizadas nuvens que cobrem boa parte do artefato, as cinco cores também são empregadas com algumas mudanças de nomenclatura, a citar sua forma mais auspiciosa *wǔsè xiángyún* (五色祥雲, lit. “nuvem de cinco cores”) (Xue, 2021, p. 25), sinais de grande paz e felicidade. As nuvens predominam como representantes dos benefícios da chuva e a fertilidade. Em si, essas nuvens constituem a água que podemos conferir na parte inferior da túnica.

Abaixo de uma linha de ondas, espuma e rajadas de vento, encontramos as “águas profundas” (立水, *Lishuǐ*, lit. “águas verticais”) representadas por linhas diagonais ondulantes em cinco cores (vermelho, azul claro, azul escuro, roxo e amarelo) — o motivo pelo qual os dragões da parte inferior do traje não nos confrontam: estão ascendendo, saindo das profundezas de suas piscinas naturais. Outro elemento que ascende das profundezas são as “montanhas sagradas” (山, *Shān*) nos centros frontal e traseiro da túnica e em suas laterais, uma vez que “os chineses antigos conceberam a terra como uma grande massa cercada por quatro oceanos” (Dickinson, Wrigglesworth, 2000, p. 78). Para além disso, elas indicam um ponto de adoração, dado que era para as montanhas que os grandes imperadores da antiguidade iriam para comungar com os deuses. Vuilleumier (1939) e Cammann (1952) afirmam que elas são referência direta à *Kunlun Shan* (ou simplesmente *Kunlun*, 昆仑山) — referenciada também como “Montanha dos Imortais” —, uma das cadeias de montanhas mais extensas e importantes da Ásia, localizada na região ocidental da China. Ela se estende por cerca de 3.000 quilômetros e atravessa o Planalto do Tibete e as províncias de Xinjiang, Qinghai e Tibete. Frequentemente descrita como a "espinha dorsal" do planalto tibetano, a Kunlun era muito mencionada na mitologia chinesa como uma montanha sagrada onde, segundo textos antigos, servia como a morada de deuses e seres imortais (Camman, 1952, p. 82).

Retratar “a montanha e a água” (*shan-shui*), conforme se designa a paisagem, é dar a ver a rede de correspondências entre o homem e o universo, no mínimo os dois polos do mundo físico em torno dos quais ela se estrutura e que correspondem, segundo Confúcio, aos dois polos da sensibilidade humana: o homem de paixões se encanta com a montanha, enquanto o homem de ideias se deleita com a água (Descola, 2023, p. 321).

Deste modo, somos guiados a uma primeira leitura de poderosas energias *yin* e *yang* divididos em blocos gráficos que representam os três campos das leis naturais — as profundezas

das águas (parte inferior do traje), a Terra (parte central) e o Céu (parte superior) — ou, ainda, o Paraíso. Estas simbologias ainda se estendem às mangas, onde temos linhas douradas nas mangas (que nos remetem a uma extensão das águas) e os punhos em formato de casco-de-cavalo, em referência a história Manchu, com bordados a replicar o “ecossistema” que vemos no tronco da túnica. É ainda interessante relatar que em cada manga inferior, temos 14 blocos de 3 fios dourados, o que dá um total de 42 fios dourados — um número *yin* —, conforme a Figura 45.



Figura 45: Lóngpáo 019.367. Detalhe de manga e punho do traje. Fonte: MHN

De outra maneira, o “vazio” encontrado nesta região das mangas inferiores (entendido no *preto*) pode ser compreendido como “uma falta de existência inerente” (Teixeira, 2022, pp. 43-44) dentro desta composição pictórica, conceito intrínseco às caracterizações de diferentes escolas do budismo. Tal concepção é notoriamente enfrentada na pintura de paisagem do extremo leste asiático (a citar a pintura aguada chinesa e japonesa, como exemplos) e, também, no contexto indumentário em diferentes instâncias.

Outrossim, os “símbolos” podem ser entendidos como pilares da interpretação de trajes em diferentes partes do globo. Isto nos remete às definições semióticas, nas quais, segundo a filosofia peirceana, o símbolo seria uma generalidade, na qual “o objeto representado pelo símbolo é tão genético quanto o próprio símbolo” (Santaella, 1983, p. 14). O trecho abaixo nos reitera ainda o valor variável dos simbolismos, questão levantada anteriormente:

É evidente também que o símbolo, como lei geral, abstrata, para se manifestar precisa de réplicas, ocorrências singulares. Desse modo, cada palavra escrita ou falada é uma ocorrência através da qual a lei se manifesta. Confiramos com Peirce: "Um símbolo não pode indicar uma coisa particular; ele denota uma espécie (um tipo de coisa). E não apenas isso. Ele mesmo é uma espécie e não uma coisa única. Você pode escrever a palavra estrela, mas isto não faz de você o criador da palavra — e mesmo que você a apague, ela não foi destruída. As palavras vivem nas mentes daqueles que as usam. Mesmo que eles estejam todos dormindo, elas vivem nas suas memórias. As palavras são tipos gerais e não individuais" (Santaella, 1983, p. 15).

Mesmo que com certo aporte na semiótica para a definição do “símbolo”, a digressão deste trabalho parte de uma análise visual das simbologias em questão ao perfazer sua definição. Os *Doze Símbolos da Autoridade Imperial* (十二章纹, *Shí'èr zhāng wén*), como antigos emblemas da cultura chinesa Han e representantes da legitimidade e do poder do imperador, são frequentemente associados ao vestuário oficial da corte (em sua totalidade, estão presentes apenas nos trajes do imperador, a priori) e são referenciados em várias relíquias e textos antigos relacionados ao mítico imperador Huángdì, para além de sua presença em outras culturas, a citar a coreana e a japonesa em momentos distintos da História (Cammann, 1952, pp. 85-86).

Esses símbolos remontam à dinastia e ao povo Han e sua utilização foi reafirmada ao longo de todas as dinastias Han subsequentes. Renegados pelos Manchu no início do império por conta de sua longa tradição étnica, sua utilização pelos imperadores da dinastia Qīng só seria retomada durante o governo de Qianlong, que decreta no *Huángcháo Lǐqì Túshì* sua necessidade em meio aos trajes semiformais de seus consortes imperiais, como a imperatriz, concubinas e principados (Vollmer, 2002).

Na numerologia chinesa, o número 12 possui grande significado cultural o qual reverbera em questões cíclicas do tempo e concepções espirituais do universo:

Durante o período Qīng, os chineses reconheciam os 12 signos do zodíaco, embora tivessem nomes diferentes dos do Ocidente. Eles também perceberam que o planeta Júpiter passa por apenas um desses signos a cada ano. O circuito celeste de 12 anos do planeta foi chamado de Grande Ano, e sacrifícios a Júpiter, ou a Estrela do Ano, foram oferecidos no Templo Imperial da Agricultura no primeiro dia do Ano Novo. Havia também 12 luas no calendário oficial. Mesmo durante um longo ano com 13 lunações, a Lua intercalar era contada duas vezes com mais um mês. Desde a antiguidade, os Doze Símbolos foram associados aos principais sacrifícios anuais oferecidos pelo imperador em nome do povo nos grandes altares imperiais. Esses importantes rituais estavam ligados aos quatro principais eventos astronômicos do ano, os solstícios e os equinócios. Os estudiosos há muito acreditam que os Doze Símbolos podem originalmente ter tido um significado astronômico. Na verdade, três do primeiro grupo de símbolos – o Sol, a Lua e

a Constelação – são todos corpos celestes relacionados com a medição do tempo¹⁰⁸ (Dickinson, Wrigglesworth, 2000, p. 82, **tradução nossa**).

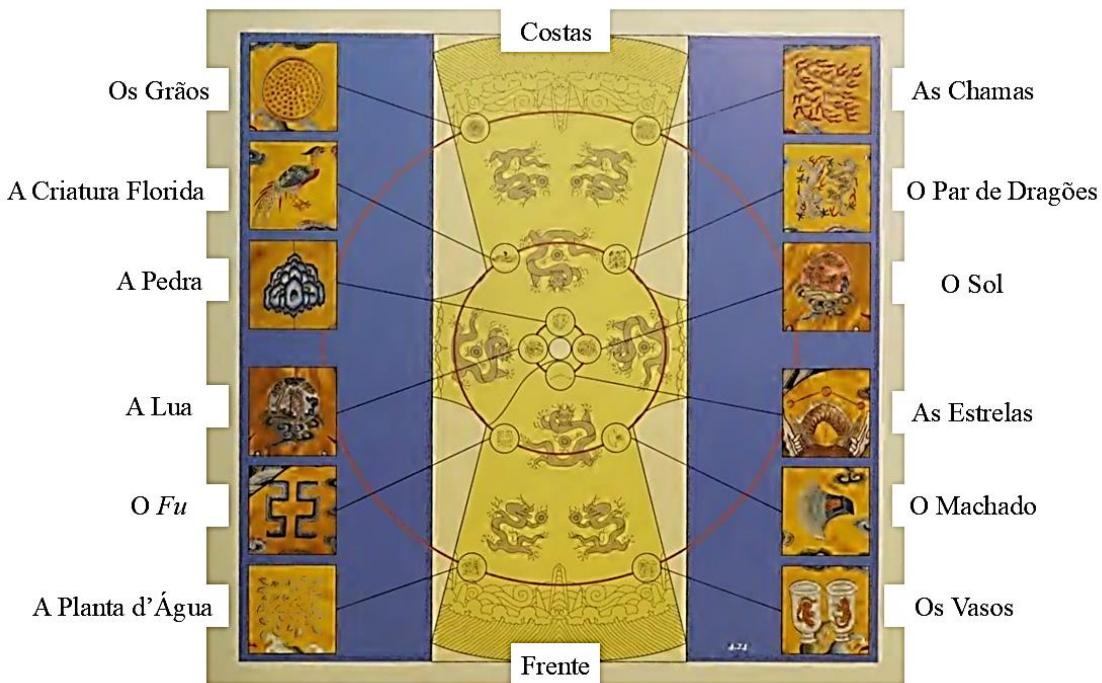


Figura 46: Esquema de posicionamento dos Doze Símbolos de Autoridade Imperial. Fonte: Vollmer, 2002, p. 111. Indicação de nomenclaturas e posicionamento nossa

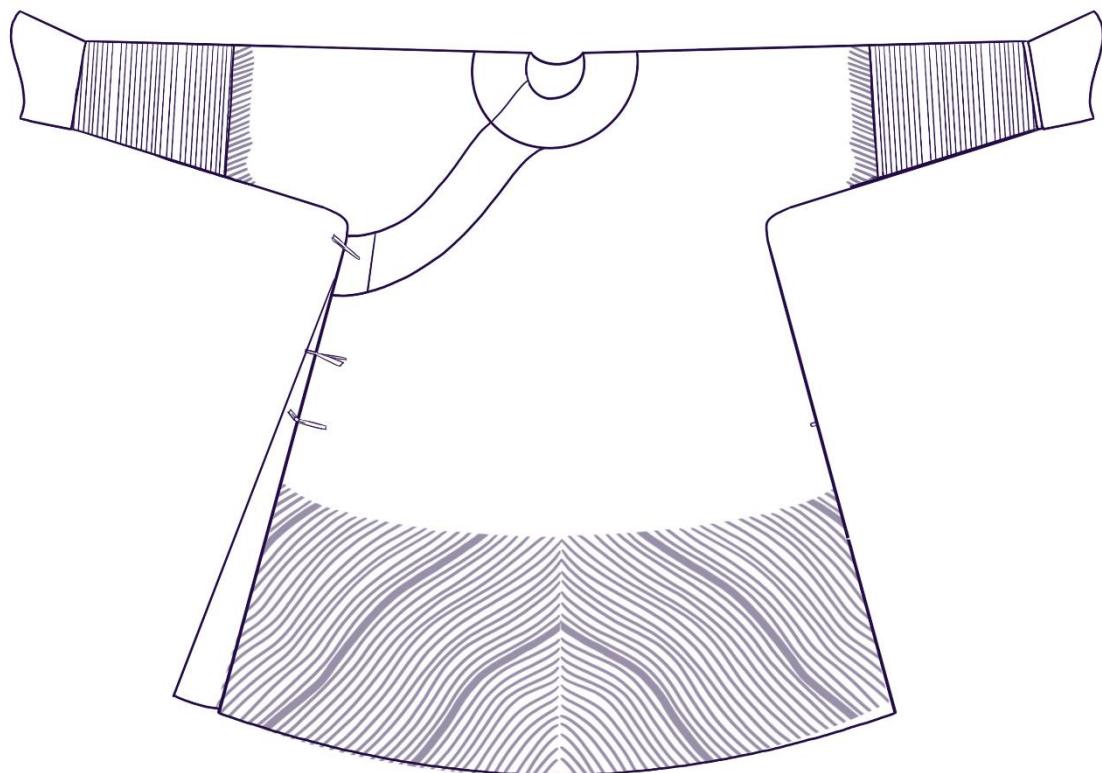
Tal qual os nove dragões alocados em posições estratégicas, temos, no posicionamento destes Doze Símbolos, um esquema que pretende “organizar o caos” do cosmos. Toda a túnica é dividida em três grupos que dão ênfase aos níveis do seu universo particular: água, terra e céu, estando estes localizados na túnica a níveis do pescoço, cintura e joelhos. “Os primeiros quatro símbolos ao redor do pescoço representam as ordens terrenas e celestiais às quais o imperador oferecia sacrifícios durante todo o ano” (Vollmer, 2002, p. 110), estes representados pelo Sol, a Lua, a Constelação e a Pedra. Ao nível da cintura, estão os representantes dos quatro maiores eventos astronômicos do ano, os solstícios de verão e inverno e os equinócios de primavera e outono, que são o *Fú*, o Machado, o Par de Dragões e a Criatura Florida. Por fim,

¹⁰⁸ “Considering that the Qing ritualists arrangement of the Twelve Symbols, we must ask ourselves what different interpretation on them. In Chinese numerology 12 is an important number. During the Qing period, the Chinese recognized the 12 signs of the zodiac although they were named differently from those of the west. They also realized that the planet Jupiter moves through only one of these signs each year. The planet's 12-year circuit of the heavens was called the Great Year, and sacrifices to Jupiter, or the Year Star, were offered at the imperial Temple of Agriculture on the first day of the New Year. There were also 12 moons in the official calendar. Even during a long year with 13 lunations, the intercalary moon was double-counted with another month. From ancient times, the Twelve Symbols were associated with the principal annual sacrifices offered by the emperor on behalf of the people at the great imperial altars. These important rituals were linked with the four major astronomical events in the year, the solstices and equinoxes. Scholars have long believed that the Twelve Symbols may originally have had an astronomical significance. In fact three of the first group of symbols -The Sun, Moon and Constellation - are all celestial bodies relating to the measurement of time.”

no nível dos joelhos, encontram-se Os Vasos, a Planta d'Água, os Grãos e as Chamas, que se correlacionam com os quatro elementos do esquema *wǔxíng*, respectivamente, metal, água, madeira e fogo, conforme o esquema da Figura 46.

A assimilação dessas simbologias, segundo Dickinson e Wrigglesworth (2000, p. 82), deixa em dúvida diversos pesquisadores quanto aos significados definitivos, vide que, ao assimilar elementos clássicos de uma China tradicionalmente Han, os manchus imbuíam os artefatos com suas concepções estrangeiras de mundo. Cammann (1952, p. 89-94) argui esta questão demoradamente, colocando em balanço que tais interpretações simbólicas já eram discutidas em dinastias anteriores — como a Song — em razão da longevidade de seus significantes; deste modo, caracteriza-os com uma natureza variável. Isto posto, partimos de um amálgama bibliográfico para tratar de explicitar esses significantes da maneira mais coesa possível. As bibliografias de Beer (1999), Dickinson e Wrigglesworth (2000), Garret (1998), Schumann (2007), Visser (1918), Vuilleumier (1939), Cammann (1952) e do glossário Gotheborg de Nilsson (2023) foram as principais consultadas para a formação desta seção.

Em um primeiro momento, realizamos um desenho técnico do tunicado em estado plano a fim de que questões acerca de seu formato fossem totalmente esclarecidas, como podemos constar a seguir:



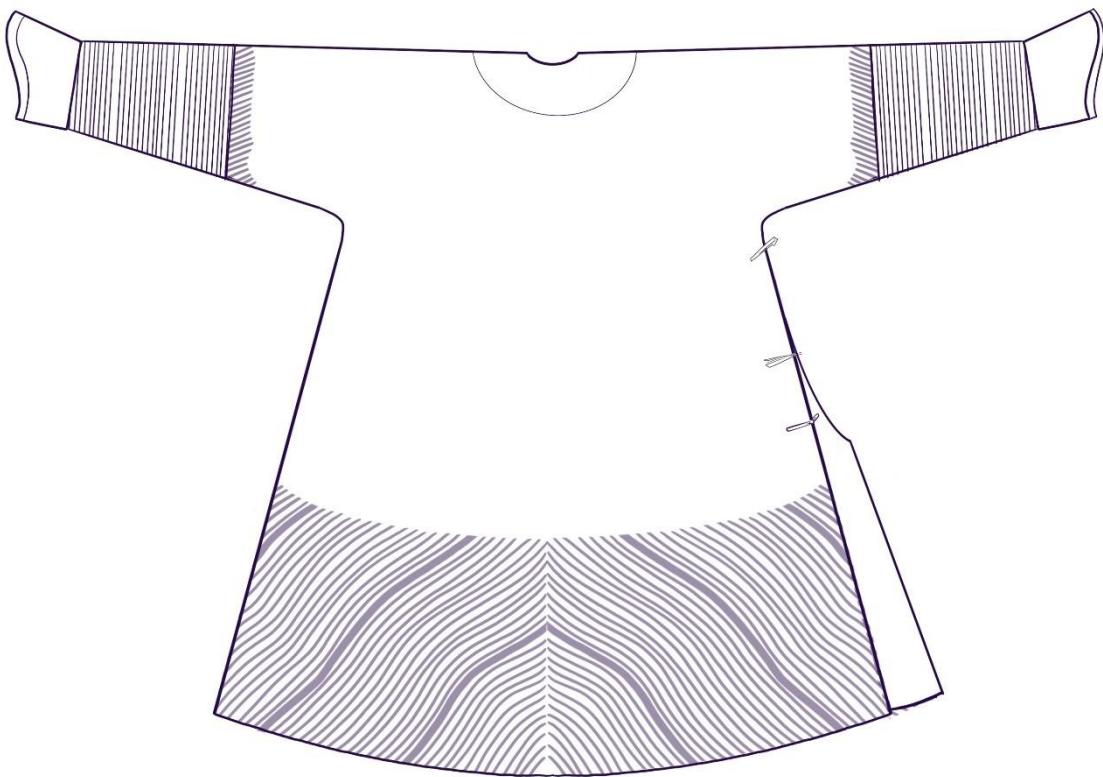


Figura 47: Desenho técnico (frente e costas) sem bordados do *lóngpáo* da categoria *jífú* 019.367. Fonte: do autor

Ademais, os recortes da túnica que veremos em seguida foram todos obtidos a partir de registros prévios do dossiê do museu, realizados em meio à pesquisa coordenada pelo prof. Dr. Madson Oliveira, “*Indumentária e Memória no acervo Sophia Jobim do Museu Histórico Nacional-MHN*”, em virtude da impossibilidade de irmos à Reserva Técnica do MHN por conta de uma reforma estrutural da instituição entre os anos de 2023 e 2025. A infelicidade da situação nos impediu de obter maiores detalhamentos técnicos sobre outras minúcias, tais quais estrutura têxtil do tecido e questões de tingimento e pigmentação mais esmiuçadas. No entanto, para o propósito principal desta pesquisa (decifrar os códigos visuais e simbólicos do item em questão), isso não chega a comprometer os resultados.

O que se segue são fragmentos de fotografias correspondentes aos símbolos destacados do referido traje, a fim de debelarmos a respeito de seus respectivos significados. Primeiro, recordamos os símbolos das fotografias realizadas na pesquisa coordenada pelo prof. Madson (com exceção das Figuras 48 e 49) entre 2019 e 2020. A seu lado constam seus desenhos técnicos, em razão de uma clara compreensão, especialmente realizados para esta pesquisa. Os desenhos digitais destes símbolos (assim como os desenhos técnicos do tunicado por completo) foram realizados pelo ilustrador Rodrigo Marques, bacharel do curso de Artes Cênicas – Indumentária, a quem agradecemos a colaboração.

O sol (日, *ri*) (Figura 48) é representado por um disco vermelho (cor representante do fogo no esquema *wǔxíng*) com um galo de três pés em seu interior — três representa um símbolo *yang* primordial, como já referimos, do equilíbrio e completude dos 3 níveis do cosmos —, o pássaro que traz o amanhecer. O princípio ativo que fertiliza a terra.



Figura 48: Detalhe do “Sol” e seu desenho técnico. Fonte: Dickinson; Wrigglesworth, p. 83

A lua (月, *yue*) (Figura 49) é representada por um disco azul-esverdeado, puxado para o branco, com uma lebre que vive a bater o elixir (água) da vida embaixo de uma cássia-imperial, em referência à lenda da lebre que vive na lua. O princípio passivo — *yin*. O eterno sacrifício.



Figura 49: Detalhe da “Lua” e seu desenho técnico. Fonte: Dickinson; Wrigglesworth, p. 84

A constelação de três estrelas (星辰, *xīngchén*) (Figura 50) é representada por três pontos dourados ligados por linhas vermelhas ou douradas. Podem representar a constelação do Grande Carro ou a Ursa Maior — que ditavam a instância do imperador em certos rituais desde a antiguidade. O centro da China, o coração do Filho do Céu, inesgotável fonte de amor e perdão. Caracterizam o elemento metal e junto com os dois símbolos celestes anteriores, representam augúrios de iluminação.

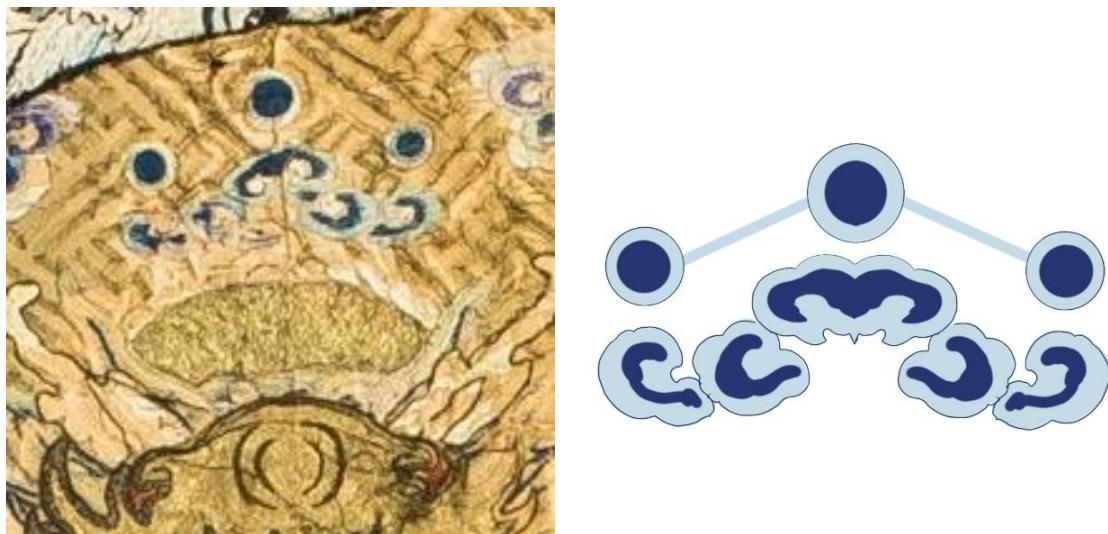


Figura 50: Lóngpáo 019.367. Detalhe da “Constelação” e seu desenho técnico. Fonte: do autor

A pedra (Figura 51) é uma colocação mais simplificada da montanha (山, *shān*) que sai do mar na base do traje. Representa o elemento “terra” e sua posição central, acima da cabeça do dragão superior das costas, nos dá confirmações de que ela representa também o espírito do imperador, tal qual o símbolo da constelação, e remete a augúrios de proteção.



Figura 51: Lóngpáo 019.367. Detalhe da “Pedra” e seu desenho técnico. Fonte: do autor

A partir do *fú* 亞 (黻) (Figura 52), ou “Símbolo da Discriminação”, temos um dos representantes de um dos quatro maiores eventos astronômicos do ano. O símbolo conceitua a colaboração pacífica, o combate dualístico entre forças antagonistas e o poder de julgamento do imperador. Deste modo, é caracterizado por “E’s” opositores que, segundo Cammann (1952, p. 88), serviriam como um protótipo do símbolo *yin-yang*. Seu significado também se liga a noções de “perdão” e “retorno”, utilizado em conexão com o solstício de inverno quando os dias começavam a ser mais curtos.



Figura 52: Lóngpáo 019.367. Detalhe do “Fú” e seu desenho técnico. Fonte: do autor

O machado (斧, *fǔ*, em uma diferente entonação vocal) (Figura 53) representa a justiça e a autoridade imbuídas na figura imperial. Ademais, traduz o poder do imperador sobre a vida e a morte e a competência de sua execução. Curiosamente, as execuções do reino, em tempos antigos, eram postergadas para o período outonal.

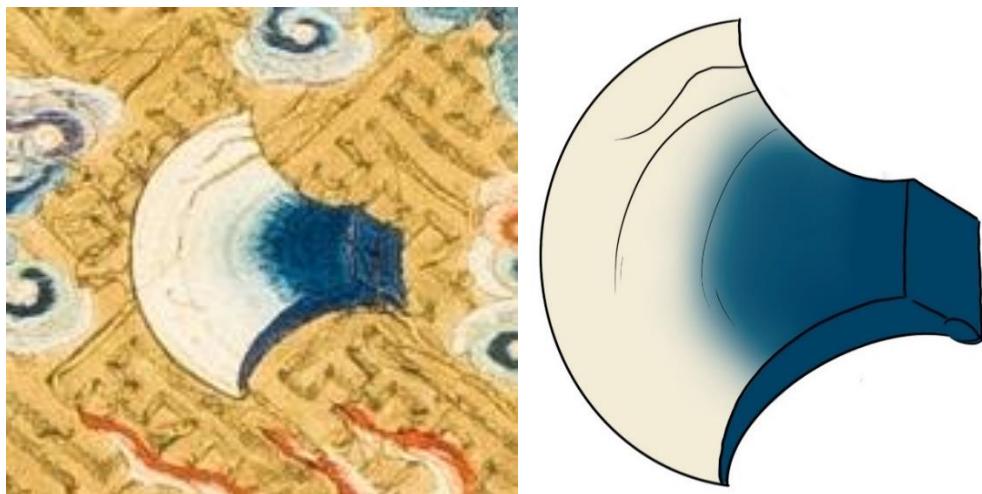


Figura 53: Lóngpáo 019.367. Detalhe do “Machado” e seu desenho técnico. Fonte: do autor

O par de dragões (Figura 54) é caracterizado por dois dragões que se opõe frontalmente, um voltado para cima e outro para baixo, na representação da eternidade — mais uma manifestação da simbologia *yin-yang*. Temos este símbolo e o *fú* quase sempre diametralmente opostos — no item 019.367, este nas costas e o *fú* na frente —, representando, assim, o solstício de verão. Quando os quatro símbolos superiores estão alinhados com os altares imperiais, há também uma correlação entre a posição do *fú* e dos dragões e o nascer e o pôr do sol que marcam seus respectivos solstícios.

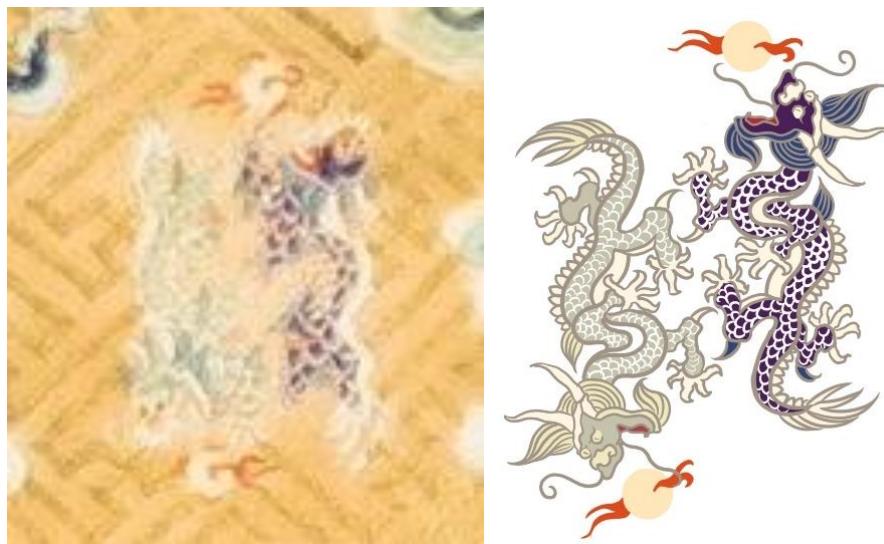


Figura 54: Lóngpáo 019.367. Detalhe do “Par de Dragões” e seu desenho técnico. Fonte: do autor

A Criatura Florida (花精, *Huā jīng*) (Figura 55) é uma figura mitológica chinesa associada a flores e plantas, muitas vezes retratada como um espírito ou entidade sobrenatural que reside nas flores, e é representada por uma espécie de faisão dourado. Acredita-se que seja a representação da constelação Pássaro Vermelho, a qual dominava os céus do hemisfério sul da primavera ao verão. Alguns o atribuem à figura da fênix (*fènghuáng*, 凤凰), símbolo de paz, refinamento e do feminino. Em conjunto com o par de dragões representa a natureza animal.



Figura 55: Lóngpáo 019.367. Detalhe da “Criatura Florida” e seu desenho técnico. Fonte: do autor

Os vasos de sacrifício (宗彝, *Zōng yí*) (Figura 56) possuem um tigre e um macaco, respectivamente, grafados. A presença conjunta do tigre e do macaco nos vasos de sacrifício sugere um equilíbrio entre a força física e proteção (oferecidas pelo tigre) e a sabedoria espiritual e a inteligência (representadas pelo macaco). Nos rituais de sacrifício, esse equilíbrio seria essencial já que tanto a proteção contra forças malignas quanto a sabedoria para conduzir o ritual de maneira correta eram cruciais. Os vasos representam o metal (o elemento regente do tigre e do macaco também é o metal) e alinharam-se com a função do machado, que por si só está relacionado ao equinócio de outono.



Figura 56: Lóngpáo 019.367. Detalhe dos “Vasos” e seu desenho técnico. Fonte: do autor

A Planta d’Água (藻, *zǎo*) (Figura 57), um ramo com folhas verdes, representa o espírito das águas. Evoca a pureza, renovação e harmonia do reino, conferidas pela gestão do imperador. Como um elemento associado ao inverno, ele se relaciona com o *fū*.



Figura 57: Lóngpáo 019.367. Detalhe da “Planta D’água” e seu desenho técnico. Fonte: do autor

O símbolo dos grãos (粉米, *Fěnmǐ*) (Figura 58), caracterizado por um prato de milhetes, evoca a abundância e prosperidade do reino, assim como a fertilidade e crescimento da própria família imperial, para além de reiterar a qualidade cíclica de todas as coisas (através da metáfora com os ciclos de plantio). Representa o elemento madeira e alinha-se com a figura da Criatura Florida, que está ligada ao equinócio de primavera.

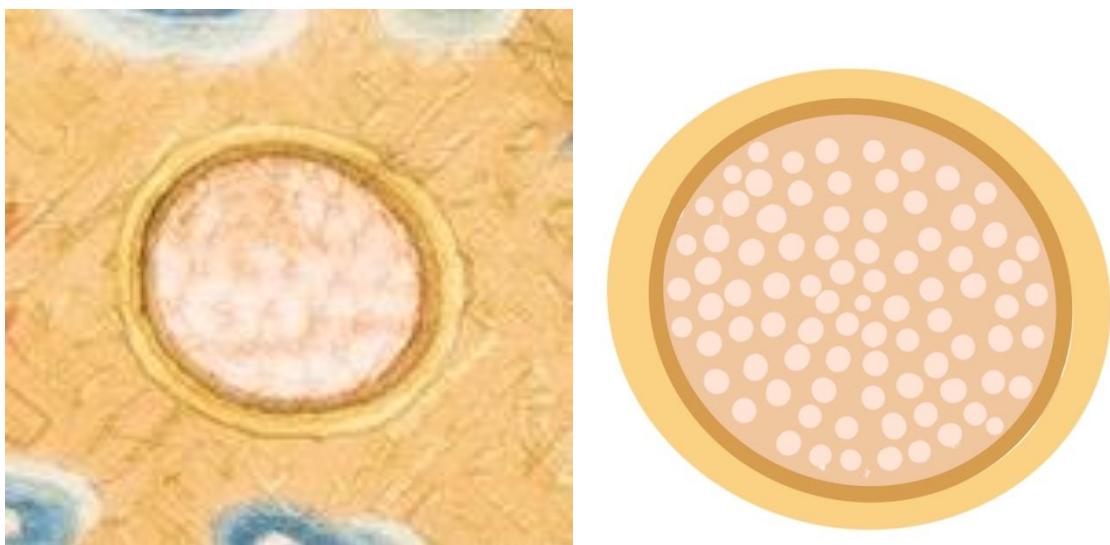


Figura 58: Lóngpáo 019.367. Detalhe dos “Grãos” e seu desenho técnico. Fonte: do autor

As chamas (Figura 59) representam o espírito do fogo e estão intimamente ligadas a conceitos de iluminação, transformação, vitalidade, purificação e a uma intelectualidade brilhante. Alinhadas ao “Par de Dragões”, simbolizam uma faceta do solstício de verão.

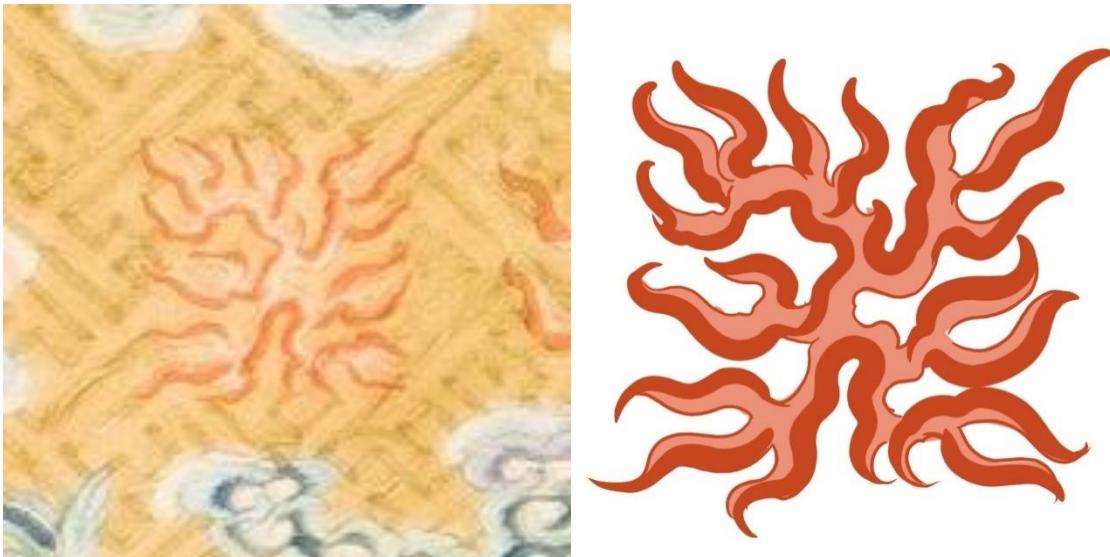


Figura 59: Lóngpáo 019.367. Detalhe das “Chamas” e seu desenho técnico. Fonte: do autor

Como uma espécie de *mandala*¹⁰⁹, temos elementos representativos do Universo em todo o *lóngpáo* e seu uso evoca a inclinação para a dominação universal. Com a adição dos *Doze Símbolos* temos uma espécie de “coroação” do imperador como indivíduo capaz de organizar todas as energias representadas neste traje — uma vez que nem todos os *lóngpáo* contavam com todos os *Doze* incrustados em sua superfície. Todos os *Doze Símbolos* podem ser encontrados na extensão do item 019.367, em bordados em seda policromática com grande detalhe, o que nos confirma sua utilização por um membro da família imperial, para dizer o mínimo. Símbolos como: “o sol”, “a lua” e “a constelação” eram exclusivos do imperador, mas ele poderia conceder seu uso a alguém caso desejasse (Garrett, 1998, p. 54) como grande representante das vontades do Céu e da Terra. Por esta razão, não podemos afirmar com toda a certeza que o artefato da CSJ tenha pertencido oficialmente a um imperador. A seguir, vemos as costas do traje (Figura 60).

¹⁰⁹ Substantivo masculino.

1. [filosofia•religião] Diagrama composto de formas geométricas concêntricas, utilizado no hinduísmo, no budismo, nas práticas psicofísicas da ioga e no tantrismo como objeto ritualístico e ponto focal para meditação (do ponto de vista religioso, o mandala é considerado uma representação do ser humano e do universo; em sua forma menos elaborada, é denominado *iantra*);
 2. [psicologia] Segundo a teoria junguiana, círculo mágico que representa a luta pela unidade total do eu (Dicionário Oxford).



Figura 60: Costas do *lóngpáo* da categoria *jífú* 019.367. Fonte: MHN

Para além dos *Doze Símbolos*, a túnica conta com algumas outras simbologias auspiciosas, a citar todos os itens dos *Oito Emblemas Budistas do Glorioso Augúrio*¹¹⁰ (吉祥八宝, *Jíxiáng bā bǎo*) que encapsulam aspectos centrais do caminho budista. Como um conjunto de símbolos sagrados, representam diferentes aspectos das qualidades do caminho espiritual: bênçãos, proteção e boa sorte. Cammann (1952, p. 97) afirma que suas qualidades religiosas eram reverenciadas até meados da dinastia *Qīng*, a qual dissociaria quaisquer valores rituais de tais simbologias e passaria a encará-las apenas com seu valor de “boa sorte”.

O *Chakra*, a Roda Flamejante, a Roda da Lei ou A Roda do *Dharma* (法轮, *Fǎlún*) (Figura 61) representa a roda que quebra todas as desilusões e superstições e simboliza a mudança infinita (é dela que o motivo de “suástica” deriva), os ensinamentos de Buda e a propagação do *Dharma* (lit. “doutrina”).

¹¹⁰ Conceituados a partir do *Ashtamangala*, uma combinação de duas palavras: *Ashta* (अष्ट), que significa “oito”, e *Mangala* (मङ्गल), que significa “auspicioso” ou “afortunado”. Esses oito símbolos são utilizados em várias tradições espirituais da Índia e do Tibete, como o budismo, o hinduísmo e o jainismo, para representar qualidades divinas, bênçãos e proteções.

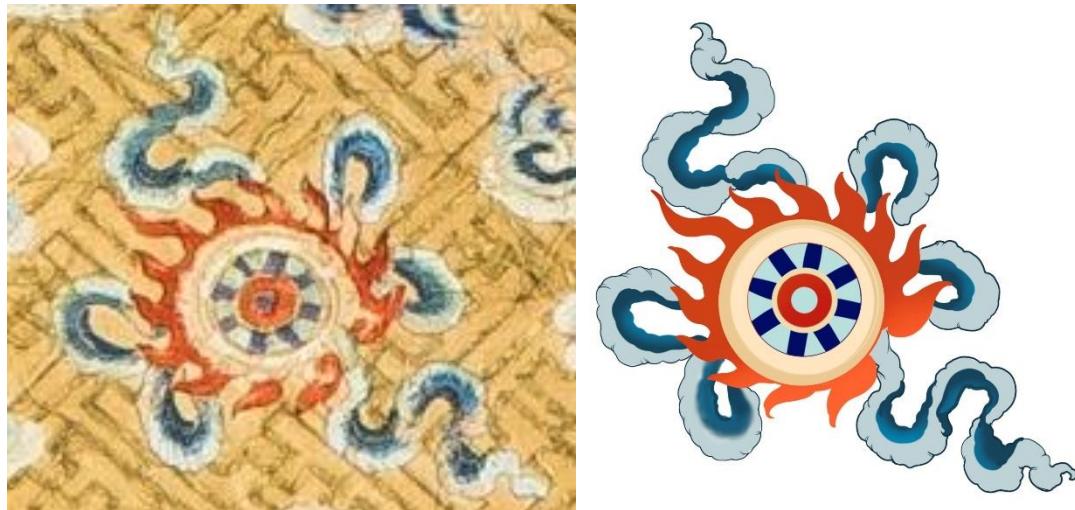


Figura 61: Lóngpáo 019.367. Detalhe do “Chakra” e seu desenho técnico. Fonte: do autor

A Concha Branca (白螺, *Báiluó*) (Figura 62) representa a realeza, a dignidade e a busca constante por sabedoria através do que seria a voz melodiosa de Buda e o som do Dharma sendo ouvido por todos, ao pé do ouvido.

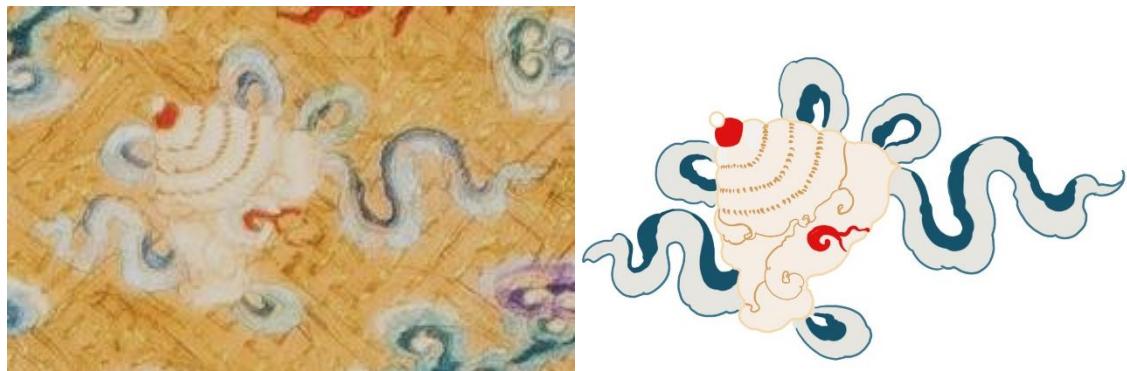


Figura 62: Lóngpáo 019.367. Detalhe da “Concha” e seu desenho técnico. Fonte: do autor

O *baldacchino*, o Dossel, o Sino ou, por vezes, o Estandarte ou a Vitória Branca (白蓋, *Báigài*) (Figura 63) simboliza a autoridade espiritual e implica respeito, veneração, sinais e entusiasmo marcial. Quando um sino, é o som que afasta os males. Quando um estandarte, representa a vitória de Buda sobre os quatro *Māras*¹¹¹ (as forças da ilusão e do engano) e a superação de todos os obstáculos espirituais. Mas como dossel, o caso representado em nosso traje, é o símbolo do monarca, o que abriga e protege todas as coisas vivas.

¹¹¹ Os quatro *Māras* são: orgulho, desejo, emoções perturbadoras e o medo da morte.

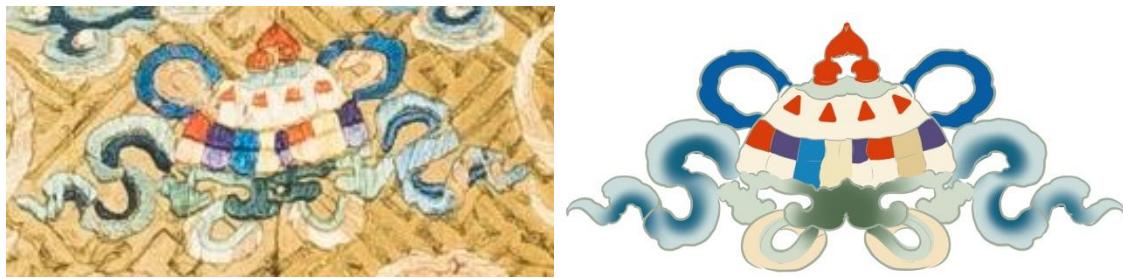


Figura 63: Lóngpáo 019.367. Detalhe do “Dossel” e seu desenho técnico. Fonte: do autor

O Diagrama Místico, o Nó Infinito (盤长, *Páncháng* ou 吉祥结, *Jíxiángjié*) ou As Entranhadas de Buda (Figura 64) simboliza a abundância, a longevidade, a prosperidade, a eternidade e a interdependência de todos os fenômenos e suas interconexões de causa e efeito.

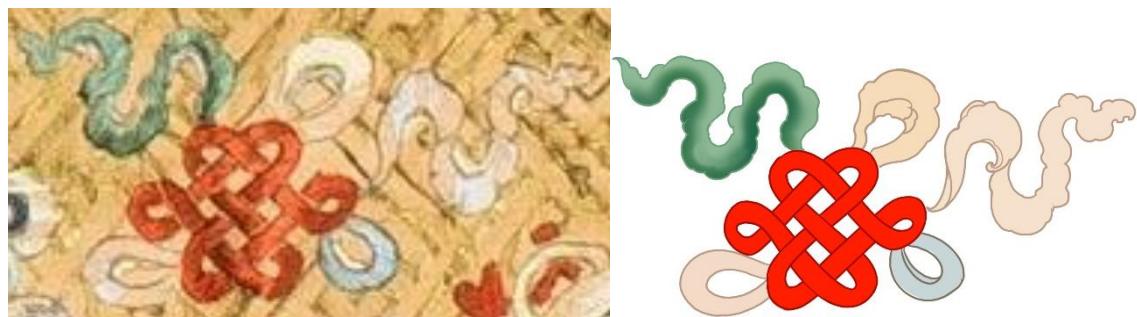


Figura 64: Lóngpáo 019.367. Detalhe do “Nó Infinito” e seu desenho técnico. Fonte: do autor

O Guarda-Sol Precioso (宝伞, *Bǎosǎn*) (Figura 65), outro símbolo associado ao refúgio, é um símbolo de proteção contra todos os males e representa a autoridade e a beneficência.



Figura 65: Lóngpáo 019.367. Detalhe do “Guarda-Sol” e seu desenho técnico. Fonte: do autor

A flor de lótus (莲花, *Liánhuā*) (Figura 66) representa a fé, a verdade e a pureza, uma vez que suas belas flores ascendem de águas turvas. Também simboliza o casamento e sua consequente prosperidade. A flor de lótus budista tem 4, 8, 16, 24, 32, 64, 100 ou 1.000 pétalas, numerologia que nos reitera sua natureza *yin*.

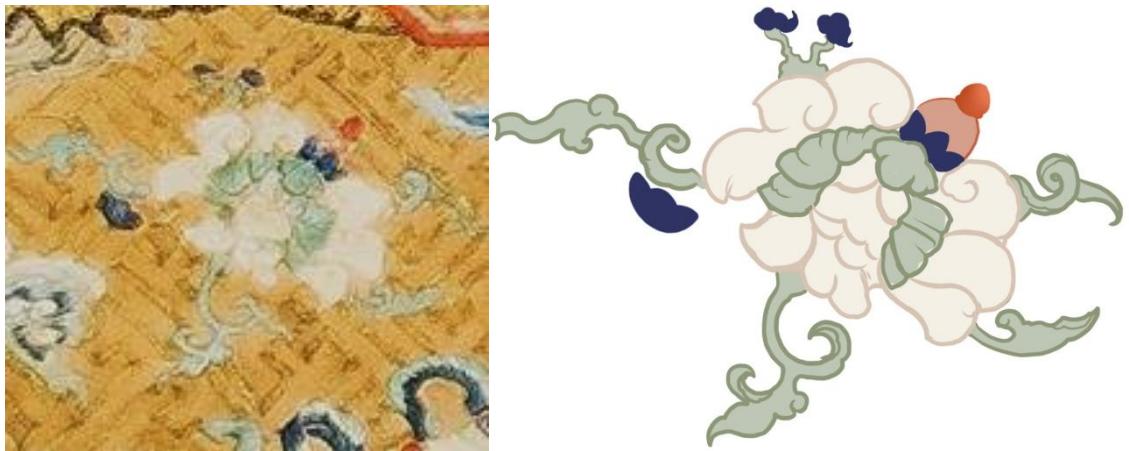


Figura 66: Lóngpáo 019.367. Detalhe do “Flor de Lótus” e seu desenho técnico. Fonte: do autor

O Vaso do Tesouro (宝瓶, *Bǎopíng*) (Figura 67), como um jarro ceremonial para as relíquias, representa a harmonia perpétua, a inteligência suprema e o triunfo sobre a nascimento e a morte, em referência ao preenchimento das aspirações espirituais do budismo. Seu formato nos indica a acumulação de méritos e o tesouro espiritual infinito disponível para aqueles que seguem o caminho do Dharma.



Figura 67: Lóngpáo 019.367. Detalhe do “Vaso do Tesouro” e seu desenho técnico. Fonte: do autor

Por fim, os Peixes Dourados (金鱼, *Jīnyú*) (Figura 68) são símbolo da abundância (homônimo chinês, 余 (yú)), do casamento e da felicidade conjugal, fertilidade e tenacidade. Também representam a felicidade e a liberdade no caminho espiritual, onde demonstram a habilidade de nadar livremente nas águas do *Samsāra* (o ciclo de renascimento) sem medo do afogamento ou da ilusão.



Figura 68: Lóngpáo 019.367. Detalhe dos “Peixes Dourados” e seu desenho técnico. Fonte: do autor

Para além destes símbolos, temos alguns outros esparsamente alocados na extensão da túnica. Um grupo importante pode ser identificado: escondidos entre — ou rentes — as “águas dos quatro mares” vemos itens pertencentes a um dos tipos de conjunto dos *Oito Tesouros* (八宝, *Bābǎo*), símbolos que remontavam ao sucesso nos estudos e na oficialidade governamental. Informação importante sobre tais símbolos se dá no fato de que sua composição foi bastante variável no decorrer da história: ela sempre se dava por um conjunto de oito itens, contudo, tais itens não eram definitivos. A revisão bibliográfica de seus significados se deu, principalmente, por meio das bibliografias de Robert Beer, *The encyclopedia of Tibetan symbols and motifs* (1999), e de Hans Schumann, *Las imágenes del budismo: dicionário iconográfico del budismo mahayana y tantrayana* (2007). Encontramos neste traje: as pérolas flamejantes (火珠, *huǒzhū*) (Figura 69) que simbolizam a realização de todos os desejos e a manifestação da preciosidade da vida; os sinos de jade (磬, *qìng*) (Figura 70) que trazem a música que denota uma vida justa e otimista, a “festividade” e a “celebração” (磬) que seu nome indica; o rolo (書, *shū*) (Figura 71) símbolo de aprendizagem e busca intelectual que ressalta a importância da educação; o par de chifres de rinoceronte (犀角, *xījiǎo*) (Figura 72) que, em algumas interpretações, era ligado a rituais de exorcismo pois se acreditava que ele afastava males e espíritos malignos; a moeda (钱, *qián*) (Figura 73), que também poderia aparecer aos pares, que simboliza prosperidade e abundância; o coral (珊瑚, *shānhú*) (Figura 74) emblema da longevidade e da promoção de oficiais; o losango aberto (石榴, *shíliù*) (Figura 75) que significa vitória, sucesso e simboliza a ordem cósmica; e, por fim, um objeto — um cetro ritual (笏, *hù*) ou um lingote — com o formato de um *língzhī* (灵芝) (Figura 76) ou “cogumelo da imortalidade”, que simboliza vitalidade e boa fortuna (Nilsson, 2023; Ashkenazy, 2016). A incorporação do formato deste cogumelo pode ser notada em diferentes instâncias deste traje, como no Rolo e no Dossel (de um dos conjuntos de símbolos que vimos anteriormente), mas também no próprio formato das “montanhas”, que também simbolizam imortalidade (Hung, 2016, p. 166).



Figura 69: Lóngpáo 019.367. Detalhe das “Pérolas Flamejantes” e seu desenho técnico. Fonte: do autor

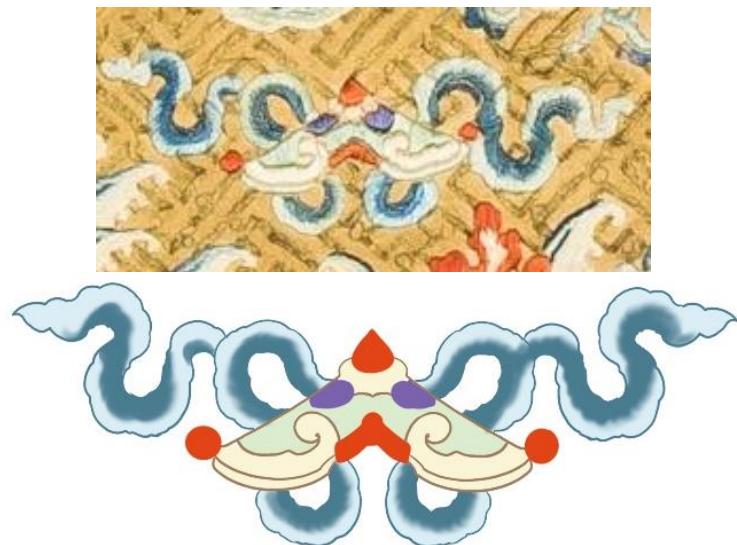


Figura 70: Lóngpáo 019.367. Detalhe dos “Sinos de Jade” e seu desenho técnico. Fonte: do autor



Figura 71: Lóngpáo 019.367. Detalhe do “Rolo”. Fonte: do autor

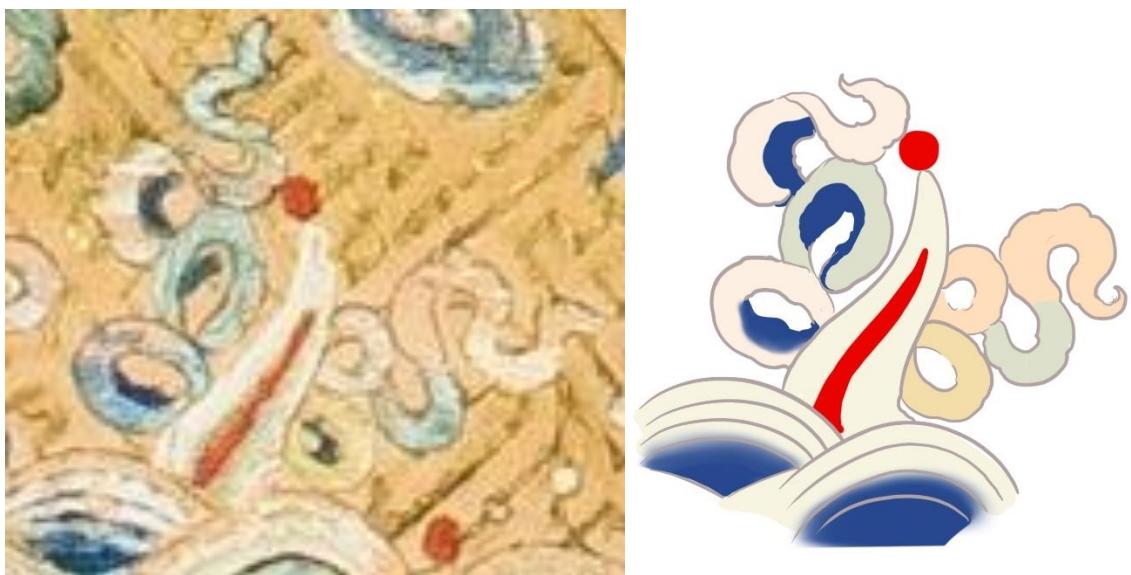


Figura 72: Lóngpáo 019.367. Detalhe do “Chifre de Rinoceronte” e seu desenho técnico. Fonte: do autor



Figura 73: Lóngpáo 019.367. Detalhe do “Moeda” e seu desenho técnico. Fonte: do autor

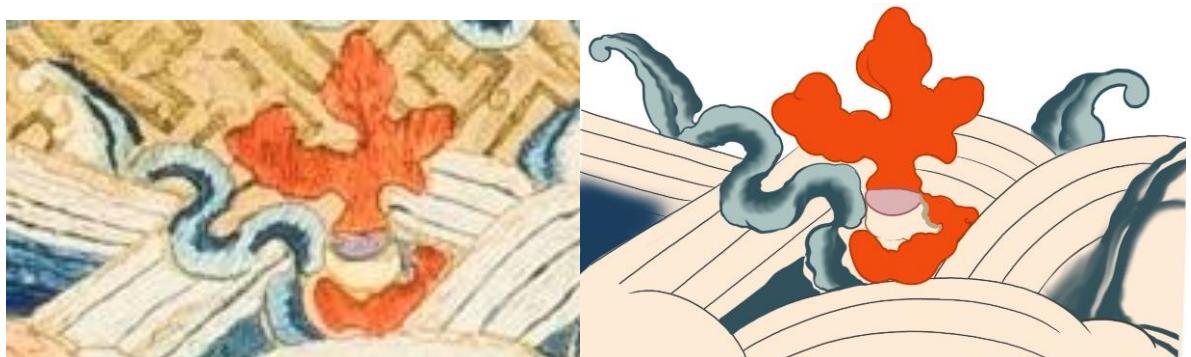


Figura 74: Lóngpáo 019.367. Detalhe do “Coral” e seu desenho técnico. Fonte: do autor



Figura 75: Lóngpáo 019.367. Detalhe do “Losango Aberto” e seu desenho técnico. Fonte: do autor

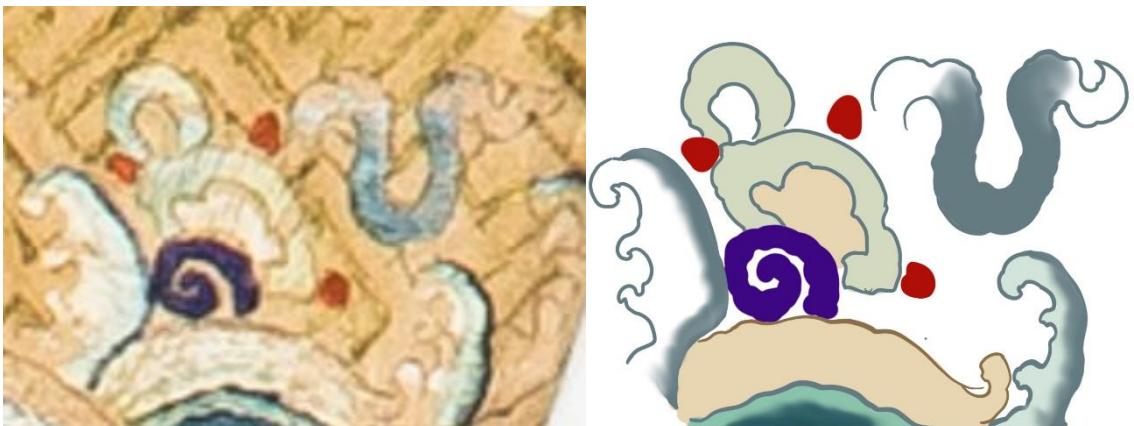


Figura 76: Lóngpáo 019.367. Detalhe do “Cetro” e seu desenho técnico. Fonte: do autor



Figura 77: Lóngpáo 019.367. Detalhe da região da gola. Podemos ver moedas duplas, dois rolos e dois losangos abertos nas águas do mar Fonte: MHN



Figura 78: Lóngpáo 019.367. Detalhe da região da gola e punho, respectivamente. Podemos ver algo no formato de um cogumelo, o cetro e o chifre de rinoceronte nas águas do mar Fonte: MHN



Figura 79: Lóngpáo 019.367. Detalhe do “shòu” e seu desenho técnico. Fonte: do autor

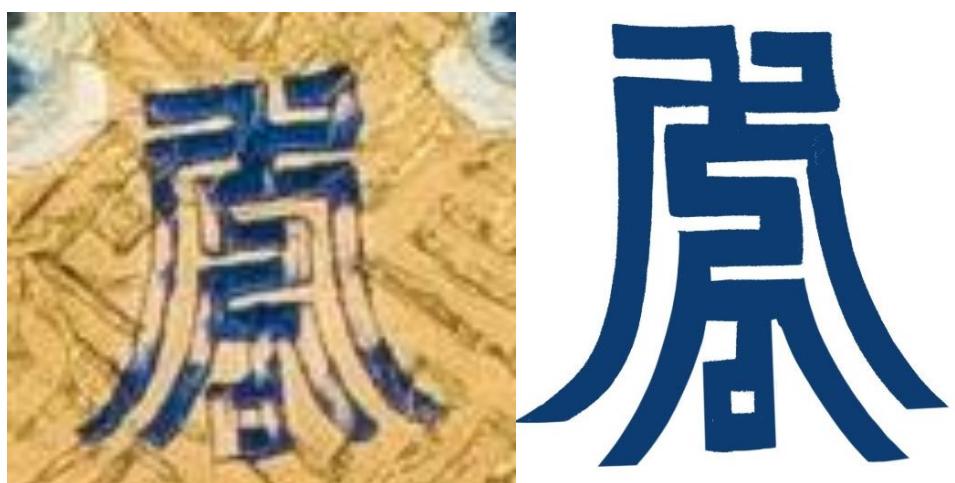


Figura 80: Lóngpáo 019.367. Detalhe do “shòu” e seu desenho técnico. Fonte: do autor

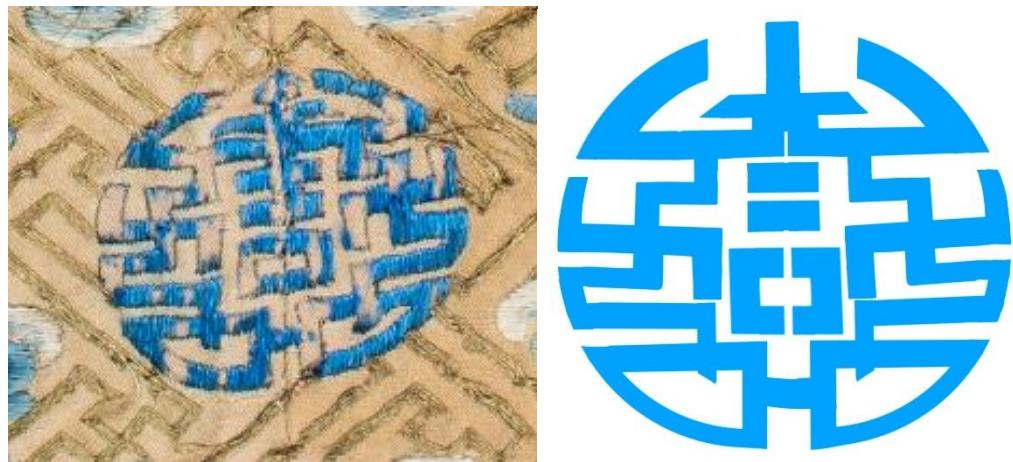


Figura 81: Lóngpáo 019.367. Detalhe do “wǔshòu” e seu desenho técnico. Fonte: do autor

O item 019.367 possui ainda alguns outros símbolos desemparelhados. Podemos seguir com a indicação dos estilizados símbolos de *shòu* (壽, lit. “longevidade”) (Figura 79 e 80), os quais, segundo Garrett (1998, p. 57), podem ser estilizados em mais de mil formas diferentes, e *wǔshòu* (五壽, lit. “cinco longevidades”) (Figura 81), que em conjunto com a imagem da suástica propõe o auspicio auto-referente: “Que eu viva dez mil anos” (Cammann, 1952, p. 100).



Figura 82: Lóngpáo 019.367. Detalhe do “Morcego” e seu desenho técnico. Fonte: do autor

Ambos os símbolos são parte inerente das crenças tradicionais chinesas que circulam ao redor das bençãos (福, *fú*), o que nos leva às representações de seu homófono, o morcego (蝠, *fú*) (Lei, 2011) (Figura 77), que por si só é homófono à palavra “felicidade” (Cammann, 1952, p. 101). Cammann (1952, pp. 101-102) afirma que os morcegos são representados em vermelho não apenas pelas características de felicidade e bons augúrios que a cor possui em contexto

sínico, mas também pelos trocadilhos alcançados em frases como “morcegos vermelhos alcançando o céu” (紅福齊天, *hóng fú qí tiān*), que pode também ser compreendida como “vasta felicidade alcançando o Paraíso”. Garrett (1998) e Lei (2011) concordam que a clássica representação de *cinco morcegos* (五蝠, *wǔfù*) nestes trajes apontam para o conceito das *Cinco Bençãos* (五福, *wǔfù*), um conceito tradicional chinês que representa os cinco maiores desejos e aspirações da vida, profundamente enraizados na cultura e filosofia chinesas, especialmente no confucionismo, que se traduz pela: longevidade, saúde, prosperidade, virtude e uma morte pacífica. Garrett (1998) afirma que a representação de morcegos de cabeça para baixo significa que “as bençãos chegaram” pois ambos “cabeça pra baixo” e “chegaram” são pronunciados *dao*. A união das representações de *shòu* com a dos morcegos nos traz a leitura de uma vida longa e feliz.

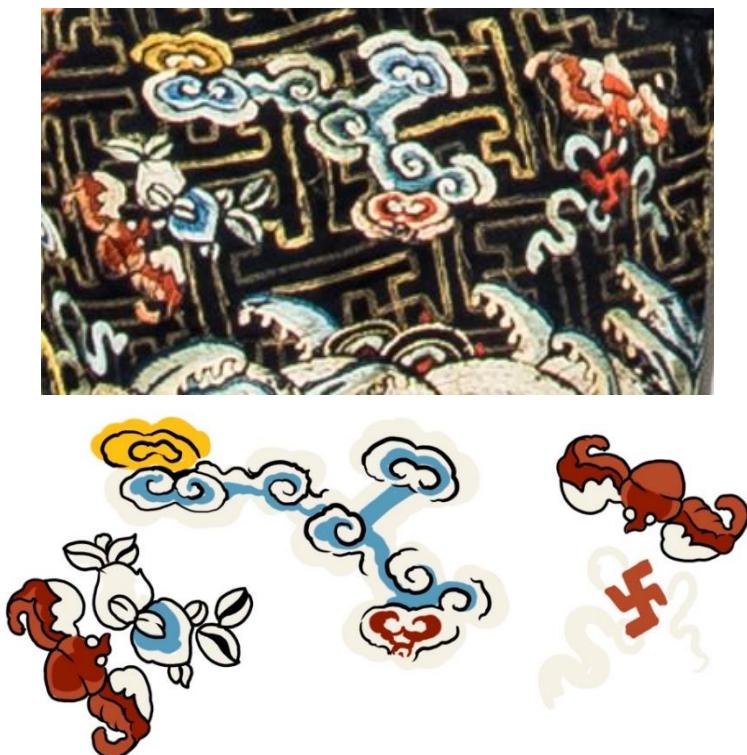


Figura 83: Lóngpáo 019.367. Detalhe dos morcegos com pêssegos e suástica na boca e seu desenho técnico.
Fonte: do autor

Para além da representação mais generalista do morcego, contamos com dois exemplos especiais, na região dos punhos e gola, onde morcegos carregam algo em suas bocas: um com dois pêssegos e outro com uma suástica (Figura 83). O pêssego representa longevidade e imortalidade na tradição sínica¹¹² e a suástica carrega o já referido representativo de dez mil

¹¹² The National Gallery of Victoria. **Imperial Robe**. Disponível em: https://www.ngv.vic.gov.au/wp-content/uploads/2020/07/AsianEduRes_DVD_Imperial_robe.pdf – Acesso em 10 set. 2024.

anos como número “infinito”. Em conjunto com a figura do mamífero, o morcego passa a figurar como o veículo de tais bençães para quem veste o traje. Ademais, é interessante notar na própria Figura 82 a posição estratégica do bordado do morcego: de modo menos literal, sua boca está alinhada com a padronagem de suástica.

Também devemos indicar alguns motivos florais dispersos na extensão da roupa. Tal qual os *Oito Tesouros*, as ditas *Flores das Quatro Estações* (四季名花, *Sìjì Mínghuā*) representam um conjunto de alternativas variáveis. Para Cammann (1952, p. 97) a questão da numerologia (quatro, par, *yin*) dizia mais sobre tal conjunto do que os itens específicos, que em sua maioria, para a maior parte dos conjuntos, continuavam a serem variáveis. No item 019.367 observamos flores de lótus (Figura 84) — ao redor do traje em diferentes tonalidades — e atribuímos outros dois bordados à jasmins (Figura 85) e ramos de pessegueiro floridos¹¹³ (Figura 86), todas essas flores associadas ao verão — categoria a qual o traje definitivamente pertence devido a seu forro em gaze de seda. Os significados da flor de lótus, tratados anteriormente, reverberam também neste âmbito. O jasmim remonta à pureza, elegância e ao amor e sua fragrância doce e leveza fazem dele um símbolo de frescor e serenidade durante os meses quentes, além de sua conhecida utilidade em chás e perfumes. Já o pessegueiro é um símbolo clássico de longevidade na cultura chinesa: suas flores começam a florescer na primavera, mas o fruto amadurece apenas no verão, sendo associado à vitalidade e à imortalidade — mas, no tronco do traje, os frutos aparecem ainda pequenos; apenas nos punhos vemos as frutas já crescidas.

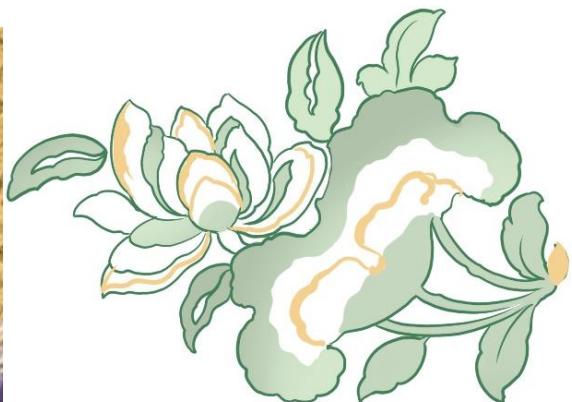


Figura 84: Lóngpáo 019.367. Detalhe da flor de lótus e seu desenho técnico. Fonte: do autor

¹¹³ A atribuição botânica é um trabalho relativamente desafiador. Muitos formatos se confundem devido à similaridade. O que realizamos aqui foi um trabalho de análise por repetição de distintas estampas do período, além de levar em consideração motivos recorrentes nas seções da gola e punho do traje: a presença de pêssegos carregados por morcegos pode indicar a aplicação de flores de pessegueiro no tronco do traje. Para além disso, a lenda dos “Pêssegos da Imortalidade” (仙桃, *xiāntáo*), consumidos pelos Imortais, remontam um tradicional passado mitológico chinês.



Figura 85: Lóngpáo 019.367. Detalhe da flor de jasmim e seu desenho técnico. Fonte: do autor

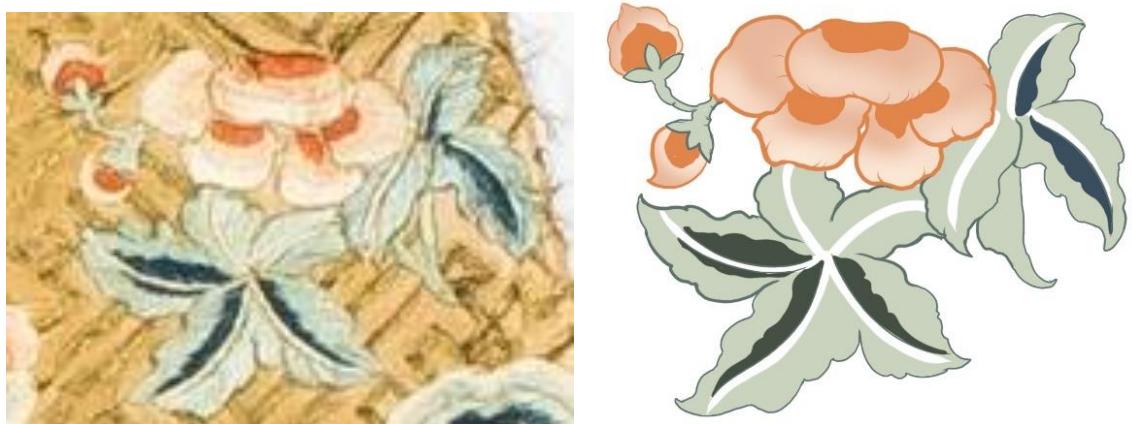


Figura 86: Lóngpáo 019.367. Detalhe da flor de pessegueiro e seu desenho técnico. Fonte: do autor

Em última instância, o *lóng*, abrigando uma miríade de sentidos já comentados anteriormente, é sempre o símbolo central neste universo. Alguns dos elementos não tratados anteriormente estão intrinsecamente ligados à figura do dragão central deste traje, no qual temos, um pouco abaixo de sua figura, o referido “Disco Sagrado” (*璧, Bi*) (Figura 87) que seria um disco de jade com um orifício circular no meio. Circundado por chamas, ele representava o Paraíso e a perfeição.



Figura 87: Lóngpáo 019.367. Detalhe do “Disco Sagrado” e seu desenho técnico. Fonte: do autor

Em muitos *lóngpáo* da categoria *jífú* dragões são retratados carregando uma pérola (Figura 88 e 89) — que é o caso dos dragões, tanto da frente quanto das costas, da parte inferior desta túnica. Marinus Visser (1918) levanta fontes que defendem o fato de que essas pérolas seriam expelidas pelos próprios dragões. De outro modo, fontes afirmam que tais pérolas são somente encontradas em profundas piscinas naturais de sete camadas e os *dragões* buscam-nas em razão de devorá-las (Ibid.), algo que entra de acordo com as figuras do dragão na gola do traje: eles não seguram as pérolas, mas as observam de certa distância. Alguns teóricos também associam tais esferas com a lua, concatenando que o satélite que exerce influência sobre as marés do oceano exerceria certo nível de influência sobre qualquer dragão (Garrett, 1998; Visser, 1918). Contudo, as imbricadas relações de simbologias budistas com a ancestral cultura Manchu nos deixam mais próximo da visão da esfera como uma pérola — que, inclusive, aparenta estar em chamas ou eletrificada, assim como o Disco Sagrado —, o que remonta ao budismo tibetano, em específico, onde a *Cintāmaṇi* (uma espécie de “pedra filosofal” que concede todos os desejos, tal qual à “pérola flamejante” que encontramos no conjunto *Bābǎo*) é por vezes descrita como uma pérola luminosa na posse de várias das diferentes formas de Buda (Beer, 1999).



Figura 88: Os dragões seguram pérolas flamejantes (detalhe do item 019.367 e seu desenho técnico). Fonte: do autor



Figura 89: O dragão busca a pérola flamejante (detalhe do item 019.367). Fonte: MHN

Em resumo, dispomos o desenho técnico do traje com todos os seus respectivos bordados e medidas aproximadas:

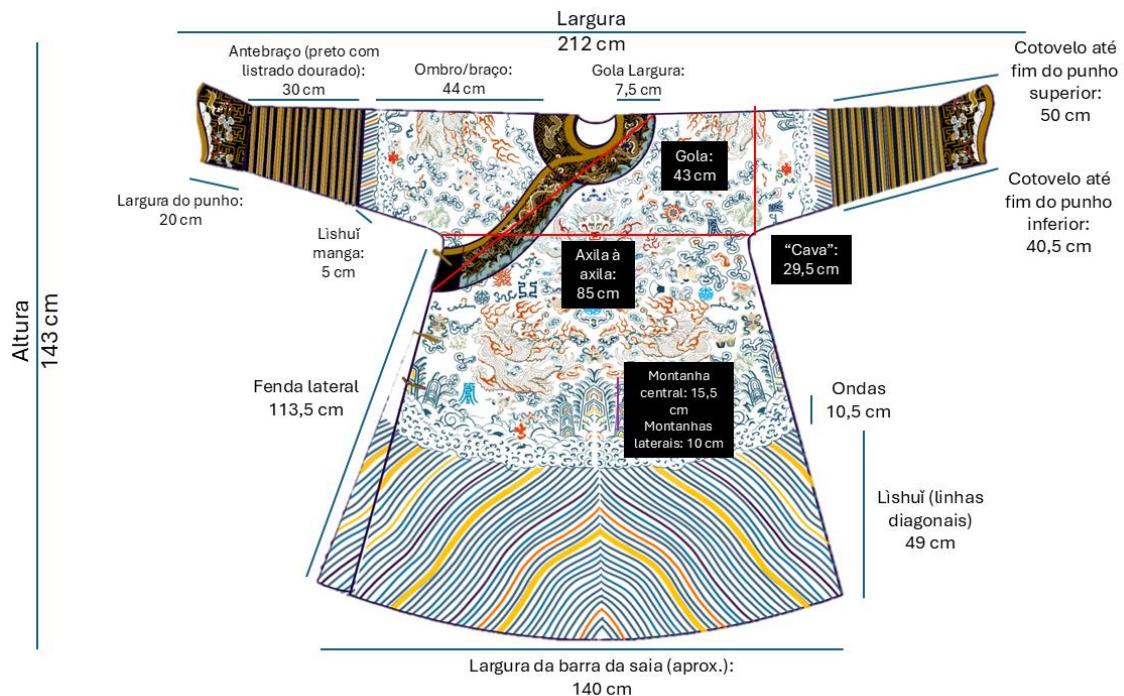




Figura 90: Desenho técnico (frente e costas) com medidas e bordados do *lóngpáo* da categoria *jífú* 019.367.
Fonte: do autor

Quanto a questão da construção de seus bordados, a falta de uma inspeção mais aproximada impediu que um laudo definitivo pudesse ser alcançado. Entretanto, podemos notar, por meio das fotos, seus “bordados em fio de seda” (絲線繡, *Sīxiàn*) policrônica e “bordados em fios metálicos” (金銀線繡, *Jīnyín xiàn xiù*), de ouro e prata. Vemos fios de ouro/metálicos tramarem as suásticas de fundo e as escamas e outros detalhes dos dragões, seguindo o estilo de construção *kèsī*, onde os fios são “pregados”¹¹⁴. Entre as tantas variações de estilos de bordados regionais — com os quatro estilos mais famosos de bordado chinês Han sendo Su, Xiang, Yue e Shu, respectivamente provenientes das províncias de Sūzhōu, Hunan, Guangdong e Sichuan (Chen, 2022) — é difícil determinar o estilo que temos aqui sem maiores informações de origem da peça. Todavia, especulamos que o trabalho realizado no item 019.367 seja remanescente do estilo Su, estilo que atingiu seu auge justamente durante a dinastia Qīng (Chen, 2022).

Na Figura 91, temos um recorte do *Huángcháo Lǐqì Túshì* que representa as costas do *lóngpáo* de uma imperatriz viúva. Recebemos informações de cor, motivos e tecidos necessários para a formação solene deste traje a partir de sua descrição. O amarelo brilhante e as nuvens de cinco cores são enfatizados aqui, para além dos dragões, assim como questões referentes a proporção harmoniosa do traje sobre o corpo.

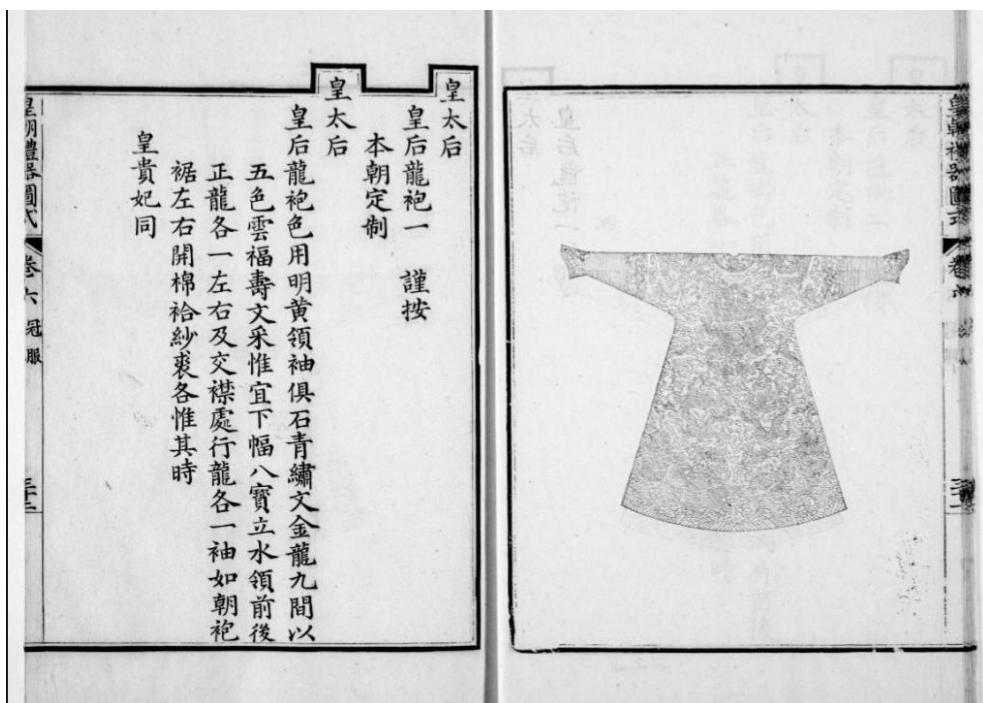


Figura 91: Recorte do *Huángcháo Lǐqì Túshì*. Fonte: Bibliothèque Nationale de France, Département des Manuscrits – N° de Acesso: Chinois 2294

¹¹⁴ Em algo próximo à técnica de bordado *couching*.

De volta ao artefato investigado nesta dissertação, de acordo com a relação catalográfica mais recente da peça disponibilizada pelas vias remotas da instituição¹¹⁵, o item 019.367 se trata de um “traje do imperador” produzido por volta dos setecentos. Todas estas simbologias observadas até aqui nos ajudam, também, a traçar uma classificação e período específicos para esta túnica. A priori, temos em mãos uma túnica feminina: a falta das fendas frontal e traseira nos indica, sobretudo, tal característica, ao contrário do que aparece escrito nas fichas do MHN. Alguns dos motivos florais, para além do lótus, somam alguns outros indícios: o jasmim carrega conotações de “graça feminina” e o pessegueiro traz leituras de romance e fertilidade. Para além disso, os 14 blocos de 3 fios dourados da manga inferior nos dão um número *yin*, geralmente associado à natureza feminina, mesmo que tal relação não seja definitiva. Deste modo, teríamos em mãos uma “Túnica da Imperatriz” antes de uma túnica do imperador. A posteriori, pode ser encontrado, ainda na seção da manga, um elemento (ou falta dele) que põe em xeque nossa última constatação: dissemos anteriormente que a interseção entre a manga superior e a inferior dos trajes femininos contava com uma faixa do mesmo tecido/padronagem utilizada nos punhos e gola, como vemos no detalhe da Figura 92. Faixa esta que o item 019.367 não possui.



Figura 92: *Lóngpáo* da categoria *jífú* (detalhe). Início do séc. XIX. Fonte: V&A Museum – Nº de Acesso: T.10-1967

Em relação à sua datação, Valery Garrettt (1998) e Schuyler Cammann (1952) constatam como a segunda metade do século XIX representou um momento de muitas incertezas para o império sínico. A utilização de grupos simbólicos de cunho religioso, como os *Oito Emblemas Budistas do Glorioso Augúrio* e os *Oito Tesouros*, passou a ser intensamente empregados na produção de parte — e dos *jífú* — com a esperança de boas novas para a dinastia.

¹¹⁵ **Túnica.** Disponível em: <https://mhn.acervos.museus.gov.br/acervo-museologico/tunica-11/>. Acesso em: 18 jun. 2025.

Concomitantemente, a utilização de todos os doze caracteres dos *Doze Símbolos da Autoridade Imperial* em trajes femininos poderia indicar o declínio regencial da dinastia — ou melhor, indicava o recente império de ares mais “femininos”.

Contrariando o período especificado nas fichas museológicas do MHN como sendo uma peça do final do século XVIII, a altura do *lìshuǐ* da túnica nos confirma uma data mais recente para o *lóngpáo* 019.367. Garrett articula dois raciocínios: durante o império de Daoguang (1782-1850) os trajes eram adaptados para a altura extra do imperador e, possivelmente, as águas da barra passaram a serem mais longas; outrossim, ela diz que sob a regência da imperatriz viúva Cixi (1835-1908)¹¹⁶ os símbolos de energia *yin* passaram a se destacar mais entre as roupas e outros objetos de arte do império (ibid., 1998, pp. 52-53).

Para além desses aparatos simbólicos, outros elementos denunciam sua datação: a presença de certos pigmentos, como os tons de roxo da peça, aponta para algo posterior a década de 1860, vide que determinado tom de violeta que encontramos em algumas seções deste tipo de traje, investigado em outros estudos¹¹⁷, “fora descoberto na Europa em 1861 e não seria produzido em larga escala até 1866” (Cammann, 1952, p. 62). Cammann também afirma que o império sínico se mostrava inclinado às descobertas tecnológicas europeias depois da derrota chinesa em conflitos armados como a Segunda Guerra do Ópio (1856-1860) e “no ano de 1871, aproximadamente duas toneladas e meia de corantes de anilina foram importados da Europa para Xangai, através de Hong Kong” (Cammann, 1952, p. 63).

Xangai, é claro, teria sido o porto de transferência de materiais a caminho das manufaturas imperiais de seda em Nanquim e Hángzhōu. No mesmo ano, mais de cinco e três quartos de toneladas de corantes e cores estrangeiras foram trazidas para Tianjin, o porto de Pequim, onde o Escritório Imperial de Costura

¹¹⁶ Ao lado da imperatriz viúva Ci'an (1837-1881), Cixi representou a edificação de um poder oblíquo operado por 5 décadas. Cixi foi uma das concubinas do imperador Xianfeng (1831-1861) e se tornou uma figura de maior destaque na corte após conceber um filho imperial. Da mesma forma, passou a exprimir maior dominância seguidamente à morte do marido. Ci'an foi a primeira esposa do imperador Xianfeng e, portanto, tinha uma posição mais elevada que a de Cixi, que era uma concubina. Contudo, as manifestações de poder de Ci'an eram muito mais sutis quando comparadas com as de Cixi, muito mais envolvida em assuntos políticos e governamentais apreendidos, inicialmente, com permissão do marido, que a autorizava a servir ele e seus oficiais em reuniões de regência. Ambas operaram como regentes do império de Tongzhi (1856-1875), filho de Cixi, coroado em 1861, com apenas 4 anos de idade, e as questões governamentais só prosseguiam quando ambas estavam de acordo. Após a morte prematura de Tongzhi, elas também foram regentes do jovem imperador Guangxu (1871-1908), que também subiu ao trono com apenas 4 anos. Enquanto Ci'an vivia mais apartada de questões governamentais, servindo como uma lembrança da legitimidade imperial e tradicionalidade ao ter ciência e conforto na sua posição, Cixi representava um espírito mais assertivo e político, governando a China de forma indireta até seu último suspiro em 1908 (Peng, 2014). Ambas também nos servem como uma boa alegoria da dualidade dos equilíbrios *Yin-Yang*.

¹¹⁷ A citar estudos mais recentes e incisivos da área de conservação e restauro têxtil, como o de Liu, J., Zhou, Y., Zhao, F., Peng, Z. and Wang, S.. **Identification of early synthetic dyes in historical Chinese textiles of the late nineteenth century by high-performance liquid chromatography coupled with diode array detection and mass spectrometry.** In: Coloration Technology, 132(2), pp. 177-185, 2016.

e Tingimento estava situado [...]. No entanto, não teria sido necessário importar a nova cor como corante. Os relatórios da Alfândega deste período observam uma importação constante de fios de seda da Europa, e parte disso, tingido com Violeta de Metila 2B, poderia ter sido usado na confecção das vestes imperiais¹¹⁸ (Cammann, 1952, p. 63, tradução nossa).

A supracitada imperatriz viúva Cixi exerceu grande influência na propagação do roxo não apenas em trajes mas também em parafernálias do dia a dia, como porcelanas (Peng, 2014, pp. 101-102). Ainda segundo Peng, a cor favorita de Cixi era “ǒuhé sè (藕荷色, ou “a cor da raiz de lótus”) e seu tom escuro shēn ǒuhé sè (深藕荷色), que lembra berinjela”. Ademais, a articulação de símbolos imperiais tradicionais para seu complexo particular deve ser ressaltada: em uma justaposição de simbologias masculinas e femininas (algo que seus ancestrais já articularam no amálgama de simbologias Han e Manchu), Cixi foi capaz de conceber algo extremamente único dentro da história chinesa — mesmo que questões de hibridização fossem recorrentes em toda sua história, como vimos até aqui. Deste modo, podemos concluir que a peça se encaixa em uma linha do tempo entre os imperadores Tongzhi e Guangxu.

Na Figura 93 podemos observar a supracitada imperatriz Ci'an utilizando uma auspíciosa túnica do dragão de verão. Os punhos de casco-de-cavalo dobrados — característica que configurava etiqueta — nos revelam a gaze de seda em azul claro utilizada para a forração, o que nos auxilia na classificação de sua sazonalidade. Sobre o fundo amarelo brilhante, podemos observar alguns dos *Doze Símbolos da Autoridade Imperial* (a citar o Sol, a Lua, a Constelação, o Fú, o Machado os Vasos e a Planta D'água) e alguns dos *Oito Emblemas Budistas do Glorioso Augúrio* (a citar a Roda da Lei, o Dossel, o Guarda-Chuva, a Flor de Lótus e o Nô Infinito). Motivos de praxe, como as montanhas, as nuvens coloridas, os símbolos de *shòu* e *wǔshòu*, as pérolas flamejantes dos dragões e o Disco Sagrado também são percebidos. Seu visual é completo pela gola removível (*lingtou*) — também forrada com gaze de seda azul —, o colar de pérolas (*dongzhu*), com contas de lápis-lazúli e jade, da corte (*cháozhū*) e pequenas argolas douradas de pérolas. O cabelo, preso por um lenço de cabelo telado (包头, *Bāotou*) para estruturação e sustentação de acessórios, conta com um acessório de cabelo azul e um crisântemo, provavelmente feito de tecido (绢花, *Juàn huā*, lit. “flores de tecido”).

¹¹⁸ “Shanghai, of course, would have been the port of transshipment for materials en route to the imperial silk factories at Kiangning and Hangchow. In the same year, more than five and three-quarters tons of foreign dyes and colors were brought into Tientsin, the port of Peking, where the Imperial Weaving and Dyeing Office was situated [...]. However, it would not have been necessary to import the new color as a dye. The Customs reports of this period remark upon a steady import of silk thread from Europe, and some of this, dyed with Methyl Violet 2B, could have been used in making the imperial robes.”

Ressaltamos os detalhes em roxo, aspecto muito relevante dentro da produção de arte do período regencial de Cixi e Ci'an.



Figura 93: A Imperatriz Viúva Ci'an (detalhe). Autor desconhecido. Fonte: NPM¹¹⁹

¹¹⁹ Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Empress_Dowager_Ci%27an – Acesso em 30 de out. 2024.

Já na Figura 94 temos um esboço inacabado do que parece um oficial do governo (ou a própria figura do imperador) feito por Sophia Jobim. Nele vemos o rascunho de um tunicado que pode se refletir no próprio *jífū* de sua coleção (hipótese gerada a partir dos indícios de linhas transversais na barra do traje, as *lìshuǐ*), com acessórios como botas, chapéu, gola removível e cinto com devidos berloques a se destacarem.



Figura 94: *Traje típico: Oriente*, Sophia Jobim, 19xx. Lápis sobre papel. 63 x 49 cm. Fonte: MHN

A ampla presença deste tipo de indumentária em museus ao redor do mundo nos leva a outra questão: como elas foram parar lá? A característica (ou falta dela em comparação com o item 019.367) observada na Figura 92 nos leva a um possível factual: mesmo que todas as seções de produção do traje passassem por minuciosas inspeções realizadas pelos mestres do Guarda-Roupa Imperial, uma versão já finalizada do traje poderia ou não ser aprovada, é claro. Segundo Cammann (1952, p. 64), os trajes não aprovados eram simplesmente guardados em baús longe dos olhos — e corpo — da casa imperial, condicionados para utilizações de emergência apenas. Deste modo, possivelmente, muitos dos trajes que encontramos em coleções ao redor do mundo nunca ao menos foram utilizados — isso explicaria as ótimas condições físicas da maioria deles, a incluir o item 019.367.

Sem dúvida, alguns deles (*lóngpáo*) — obtidos durante os saques após a Rebelião dos Boxers em 1900, ou nas vendas públicas realizadas em Pequim durante o regime de Féng Yùxiáng na década de 1920 — ajudam a explicar o número relativamente grande de tais vestes nas coleções americanas.

Em suma, embora o Imperador Tongzhi tenha ocupado o trono da China por apenas um curto período após atingir a maioridade, a experimentação necessária para testar as possibilidades da nova cor, a meticulosidade dos Inspetores e o capricho do Imperador ou de sua mãe, a notória Imperatriz Viúva, poderiam facilmente ter resultado na produção de um número considerável de vestes imperiais de Doze Símbolos naquela época, muito poucas das quais foram aprovadas para uso real¹²⁰ (Cammann, 1952, p. 64, **grifo** e tradução nossos).

Cammann inclui também nesta questão a produção de *lóngpáo* feitos a partir de painéis já decorados de tecidos não cortados (muitos destes vendidos a estrangeiros) ou alterações realizadas em trajes já finalizados. Muitas experimentações estilísticas eram realizadas na produção destes trajes, mesmo já na época de Qianlong: a preferência estética e o gosto particular eram elementos a serem levados em consideração, principalmente no que diz respeito à opinião dos mais poderosos da corte. Deste modo, não poderíamos nos referir a modelos “defeituosos” — lê-se, que fogem às regras estipuladas pelos manuais — como falsificações ou cópias. Contudo, erros também podem ser cometidos, isto é, havia toda uma comissão de inspeção para que os itens defeituosos ficassem longe dos corpos da corte imperial.

¹²⁰ “No doubt some of these — obtained during the looting after the Boxer Rebellion in 1900, or in the public sales held in Peking during Féng Yu-hsiang’s regime in the 1920’s — help to account for the relatively large number of such robes in American collections. In short, although the T’ung-chih Emperor occupied the throne of China for only a short time after he came of age, the experimentation required for testing the possibilities of the new color, the fastidiousness of the Inspectors, and the caprice of the Emperor or his mother, the notorious Empress-Dowager, might easily have resulted in the production of a considerable number of Imperial Twelve-Symbol robes at that time, very few of which were ever approved for actual use.”

É fato de que muitas das vestes presentes em nossas coleções foram evidentemente feitas de tiras de tecidos, ou tecidos não cortados, para vender a compradores estrangeiros. Podemos dizer isso por seus cortes defeituosos, lapelas incompatíveis e outras características desleixadas que nunca teriam sido toleradas por soberanos autocráticos que podiam se dar ao luxo de ter o melhor. E nessa situação, as pessoas que costuraram as vestes podem consciente ou inconscientemente ter feito alterações defeituosas. Por exemplo, elas podem ter cortado a faixa de decoração das mangas para fazer uma "túnica de imperador" de uma originalmente destinada a uma imperatriz, ou podem ter costurado as aberturas frontal e traseira de uma túnica destinada a um imperador, negligenciando descuidadamente deixar as fendas necessárias¹²¹ (Cammann, 1952, p. 67, tradução nossa).

Poderíamos incluir o item 019.367 na categoria de "traje defeituoso" ao levarmos em consideração detalhes mais aproximados, alguns já comentados. Na Figura 95, para além da falta de alinhamento nos encontros do motivo de *lìshuǐ*, notamos uma junção em linha preta logo abaixo da montanha central:

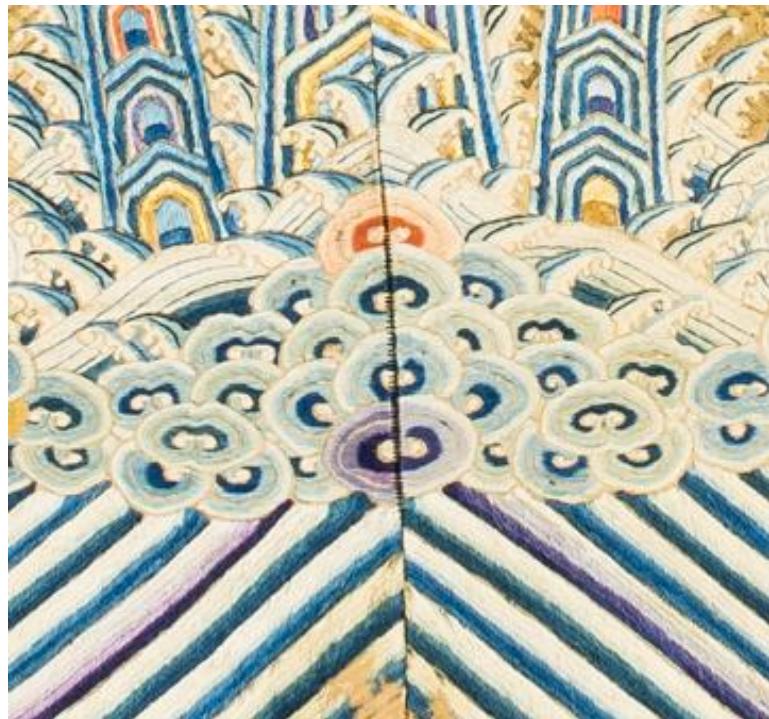


Figura 95: Detalhe da parte frontal do *Lóngpáo* 019.367. Fonte: MHN

Teríamos em mãos um exemplar forjado, assim como os descritos por Cammann? A falta das faixas decorativas na interseção inferior e superior das mangas nos faz pensar que sim,

¹²¹ "This is the fact that many of the robes now in our collections were evidently made up from bolts, or uncut robes, for sale to foreign buyers. We can tell this by their faulty cutting, mismatched lapels, and other sloppy features that would never have been tolerated by autocratic sovereigns who could afford to have the best. And in this situation, the persons who sewed the robes together might consciously or unconsciously have made faulty alterations. For example, they might have cut off the second band of decoration on the sleeves to make an "emperor's robe" out of one originally destined for an empress, or they might have sewed up the front and back seams of a robe intended for an emperor, carelessly neglecting to leave the the required slits."

assim como a falta de alinhamento nas uniões e encontros de algumas de suas partes. Uma das hipóteses é que teríamos, a princípio, um tecido não cortado, mas já completamente bordado, feito para um imperador; entretanto, a falta de conhecimento (ou erro proposital) acerca das regras do cânones daquele quem o cortou e costurou acabaram por transformar o “tecido do imperador” em um “lóngpáo para uma imperatriz”, mas que, ainda assim, não serviria a nenhum dos dois propósitos formalmente. Outra hipótese repousa na probabilidade de que a própria Sophia Jobim tenha realizado restauros no traje estudado; outrossim, a possibilidade de terem sido realizados restauros pelo MHN se mostra plausível, mesmo que o dossiê da peça não apresente tais relatos em sua documentação (Figura 96).

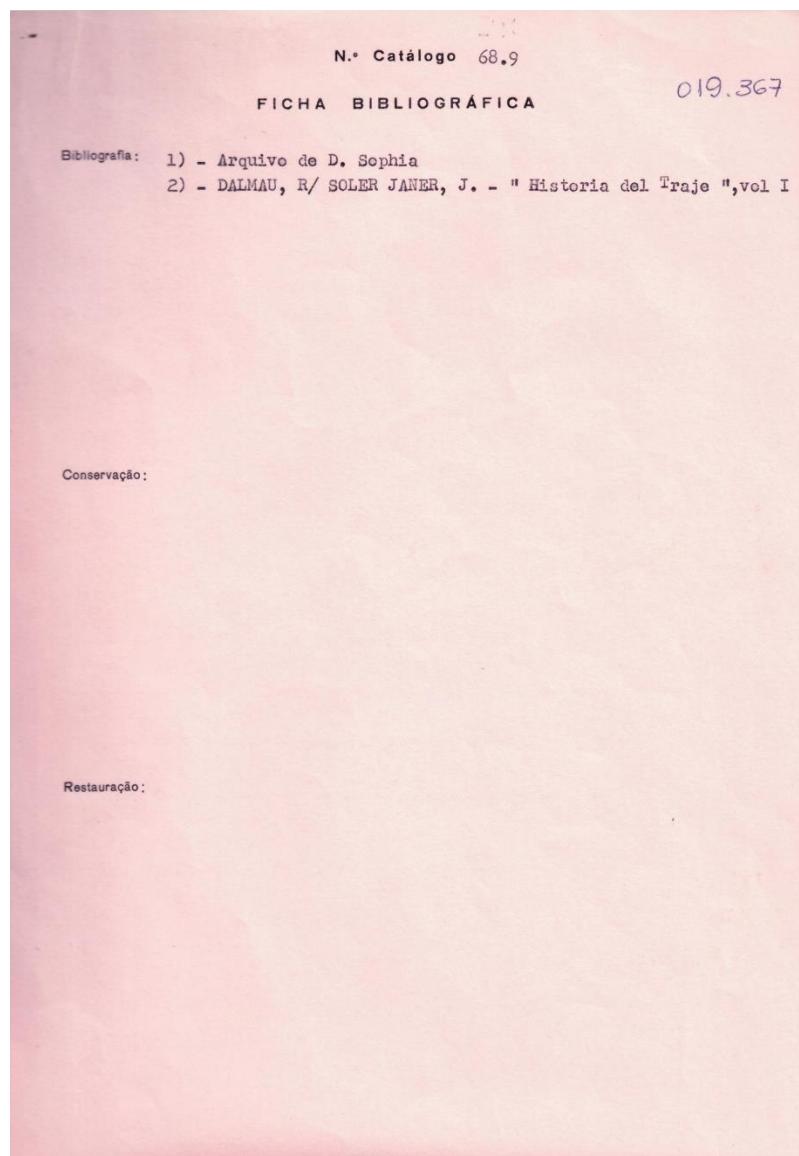


Figura 96: Ficha bibliográfica do item 019.367 perante a exposição do MHN de 1985, *A Carreira das Índias e o Gosto do Oriente*. Fonte: MHN

Em seu breve ensaio, *Shanzai: Desconstrução em chinês* (2023), Byung-Chul Han nos apresenta os conceitos de *Fangzhipin* (仿制品) e *Fuzhipin* (复制品), ambas concepções distintas utilizadas para definir o termo “cópia”. O primeiro é utilizado em relação a cópias que tem claras diferenças com o artefato original, com o intuito de, por exemplo, “serem vendidos em lojas de museu” (ibid., p. 70). Já o segundo se trata de “uma cópia exata que, para os chineses, é equivalente ao original” (ibidem.). Podemos aproximar o item 019.367, assim como as definições de Cammann, do primeiro conceito, *Fangzhipin*. A hipótese mais interessante deste estudo é que suas “falhas” teriam sido produzidas de maneira totalmente intencional, ao conceber um “produto de exportação”, que seria algo único em si mesmo, ao não servir para o propósito originário de um *lóngpáo* imperial da categoria *jífú*. Deste modo, a questão de ludíbrio contida no intuito do mercado de cópias — assim como definido pelo Ocidente — cairia por terra, uma vez que as diferenças são tão óbvias — para os conhecedores do cânone ao menos — que não haveria mistério em sua natureza aquém do original.

Esta produção vai ao encontro do próprio conceito de *Dao* que trabalhamos anteriormente, o de apartar a essencialidade das coisas, e encontramos tais assimilações também no budismo Zen, que prega que “a vida é reciclada através da reencarnação” (Han, 2023, p. 79) uma vez que “o *ser* cede lugar ao espaço cíclico que inclui a morte e a decadência”, quebrantando as noções do pensamento *dual* ocidental. Ao retrabalharem um tecido não cortado — ou restaurarem um traje já finalizado — que possivelmente não teria nova utilização, crie-se algo particular e encontra-se a referida continuidade cíclica da vida, que já não contém “nada único, originário, singular ou final” (Ibidem.). A própria modularidade encontrada nas roupas mais perfeitamente costuradas e bordadas da dinastia *Qīng* retira um tanto desta “aura” (Benjamin, 1987) de autenticidade muito prezada em terras ocidentais. Entretanto, estas características deturpadas — atribuindo-se o valor de cópia ou “produto exportação” ao item 019.367 — têm o poder de nos levar ao original e, deste modo, reafirmar e certificar seu valor.

Todavia, as possibilidades de origem do traje 019.367 são muito variáveis. Pincelamos, mesmo que incipientemente, a questão de que preferências estéticas desde sempre, mas principalmente ao fim da metade do século XIX, eram mormente respeitadas no âmbito cortesão. A falta de faixas decorativas nas mangas pode indicar uma predileção estética. Outrossim, não excluímos a possibilidade de que a união desalinhada de algumas de suas partes pode ter se dado a partir de reparos feitos já dentro das coleções das quais fez parte. O próprio MHN nos deixa indícios preciosos acerca de tais afirmações: um considerável número de fragmentos de trajes e recortes de tecidos pode ser encontrado em toda a sua Reserva Técnica. Teria o traje sido descosturado e recosturado para inspeção? As possibilidades são diversas.

3.3 O *Oriente* pelo *Oriente* – questões de Design

Um artesão que deseja exercer bem seu papel deve afiar suas ferramentas.
— Confúcio¹²²

O conceito de *Design*, como *campo*¹²³, não é estranho às bibliografias que tratam de questões históricas e fenomenológicas da indumentária chinesa analisadas neste trabalho, ainda mais ao encararmos a produção de arte chinesa, sobretudo, como uma cadeia de processos modulares — algo próprio à essência do *Design*, como firmado no século XIX no Ocidente.

Rafael Cardoso (2012) define o *Design* como um “campo essencialmente híbrido que opera a junção entre corpo e informação, entre artefato, usuário e sistema” (*ibid.*, p. 276). O campo preserva suas características materialistas como uma “área projetual que atua na conformação de materialidade” (*ibid.*, p. 276), que em seu âmago busca pela solução de problemas e obstáculos a partir da composição de artefatos; “ao mesmo tempo, o *Design* é uma área informacional que influi na valorização das experiências, todas as vezes que as pessoas fazem usos de objetos materiais para promoverem interações de ordem social ou conceitual” (*ibidem*.). Em síntese, o “design é um campo dedicado à objetivação, à construção, à materialização de ideias. Compartilha com arte, arquitetura e engenharia o propósito de moldar formas, constituir espaços e definir relações por intermédio de marcadores visuais e táteis” (*ibid.*, p. 288).

O *Design* é, de fato, uma área polissêmica. Rafael Cardoso (2012) abarcou eximamente sua natureza expansiva, mais complexa ainda em um mundo de transformações e hipercomunicações que se entrelaçam e justapõem-se. Longe de querer realizar uma genealogia do *Design* ou, mais especificamente, do *design de moda* neste caso, precisamos nos atentar a algumas de suas classificações.

Quando James Laver (1989) afirma que o homem passou a se vestir para afastar o frio nos climas árticos, tropicais ou temperados, adentramos em uma série de relatos que constatam os meios de projeção e produção de suas vestimentas, de diferentes partes do Globo, fossem elas feitas de peles de diferentes animais ou fibras vegetais. Tratamos então de *como* e *por que* o homem passou a se vestir; sobretudo, por conta das necessidades ditadas pelo clima e suas geografias. Tratamos do surgimento das *roupas*. Com o passar dos anos, vemos também como

¹²² Confúcio. **The Analects: Sayings of Confucius**. Tradução de D.C. Lau. Nova Iorque: Penguin Books, 1979.

¹²³ Para Pierre Bourdieu, “a constituição de um campo é, no verdadeiro sentido, uma institucionalização da anomia”. O *campo* configura um espaço instituído para “assegurar a coesão dos grupos” de áreas diversas e “promover seus interesses materiais e simbólicos”, que não são definitivos e estão a todo momento em uma luta de interesses a fim de legitimação (Bourdieu, 1989).

esses mesmos homens assumiram uma série de significados simbólicos, que ditavam hierarquias sociais, com o crescimento de seus povos e comunidades. A relação de distinção social e a determinação de um sistema de utilização de trajes *por* e *para* uma comunidade, em uma esfera também temporal, nos levaria a definição do que seria a *moda*:

Não só a forma e o movimento do corpo servem como referencial para a elaboração dos trajes, mas também a moda: a partir do Renascimento, a moda é um fenômeno social característico do **Ocidente** que vem regular as formas vestimentares. Tendo como metáfora perfeita o vestuário, é frequentemente confundida com ele. Nas sociedades modernas, a mudança contínua nas formas dos trajes e acessórios é o elo entre o individual e o coletivo [...].

A moda faz parte do universo de signos urbanos desde sua origem. Sua variação constante e a tipologia prescrita pela educação formal e pelos agentes legitimadores do padrão dominante associam códigos de civilidade, práticas sociais e os lugares da cidade onde são usados esses trajes. Desse modo, se articula a aparência vestida e o espaço urbano transformado em cenário, contribuindo para estreitar a relação entre a cidade e a moda" (Volpi, 2014, p. 3, **grifo nosso**).

Como um dos mais claros pontos de controle e expressão social e individual, fica claro que a moda também seria um dos subterfúgios do discurso orientalista. Em trabalhos diversos, como os de Fernand Braudel (Goody, 2008, pp. 198-199), fica explícita a colocação orientalista dos “inexistentes sistemas de moda do Oriente”, determinados por conta de sua “estagnação estética e material” (algo já refutado nesta dissertação) como simples “trajes tradicionais”. Afinal, se o sistema da moda parte da legitimação dos padrões dominantes associados aos códigos de “civilidade” (lê-se, ocidentais), como poderia o *oriental* produzir *moda*? Países como a China (Finnane, 2008) e o Japão foram os principais alvos de tais elocubrações com o passar dos anos. Em contrapartida, Goody afirma:

Contestando a ideia de sociedades que mudam e sociedades que não mudam, (**Mark**) Elvin registra que, na China, a moda nas roupas femininas era conhecida como “a tendência dos tempos”, encontrada em Xangai no final do século XVII. Desconfio que, em menor escala, essa tendência poderia ser rastreada mais cedo e provavelmente em todo lugar (Goody, 2008, pp. 198-199, **grifo nosso**).

Quando falamos de Design na China, tratamos de algo “anterior ao Design” como campo propriamente dito:

Em chinês, a palavra usada atualmente para indicar indústrias de design é *sheji* 设计, uma forma verbal que significa literalmente “configurar” ou “estabelecer” (*she*) e “planejar” ou “calcular” (*ji*). Embora seja essencialmente uma dinâmica modernizadora, a prática do design não era estranha aos chineses antigos. No entanto, era deixada para os artesãos. A criação ou fabricação consciente (*zuo* 作) era considerada algo muito distante das

atividades idealizadas das classes educadas (*shi*) [...]. Ao longo da história moderna, vários termos serviram para descrever o tipo de processos relacionados ao design que agora são contabilizados como atividades criativas. Eles incluem *gongyi* 工艺 (trabalho humano e cultivo da arte); *meishu* 美术 (formas de arte estéticas) e *tu an* 图案 (padronização). O domínio atual do design (*sheji*) é um testemunho do valor desses setores e da necessidade percebida de nutrir talentos que possam competir com designers internacionais, muitos dos quais deixaram uma marca visível nas paisagens urbanas da China na última década¹²⁴ (Keane, 2013, pp. 152-153, tradução nossa).

Sendo assim, reconhecer “o design antes do Design” (Cardoso, 2005) sob uma perspectiva chinesa como o “ofício” de um artesão é necessário. A cadeia de construção de um *lóngpáo* da categoria *jífú*, como constatado nos subcapítulos anteriores, seguia uma rigorosa ordenação e controle de produção — algo comparável a protocolos industriais, de certa forma —, mas, mesmo que produzidos em grandes quantidades, seus métodos ainda pertenciam ao campo artesanal uma vez que, mesmo que modulares, muitos desses trajes exibiam diferenças.

Outrossim, a amplitude do termo “Design” nos permite observar as operações de sua utilização nos mais variados âmbitos (moda, artes decorativas etc.) da China. Igualmente, o valor de suas produções tradicionais permanece intocável, uma vez que se preserva “uma longa tradição no design (e replicação) de artes decorativas artesanais, mais particularmente representadas em cerâmicas, bronzes e tecidos. [...] tipificado pela prática de produzir réplicas autenticadas e falsificações de obras bem conhecidas” (Keane, 2013, p. 155). A característica modular da produção de arte chinesa sintetiza todo o prescrito.

Antonia Finnane (2008) também nos traz um repertório enriquecido ao tratar não somente das dinâmicas (r)evoluções do traje chinês do século XIX para o XX, mas também contextualizar certos tipos de mudanças ocorridas na China Antiga. Para além das diversidades apresentadas nesta dissertação até este momento, durante um dos seus mais célebres momentos na história, a China da dinastia T’ang (618 – 907 d.C.) contou com uma infinita variedade de estilos de *hànfú*, cabelos e maquiagem, como vemos na ilustração a seguir (Figura 97), algo que

¹²⁴ “In Chinese, the word currently used to indicate design industries is *sheji* 设计, a verb form which literally means ‘to set up’ or ‘to establish’ (*she*) and ‘to plan’ or ‘to calculate’ (*ji*). While essentially a modernizing dynamic, the practice of design was not foreign to the ancient Chinese. However, it was left to artisans. Consciously crafting or making (*zuo* 作) was considered something far removed from the idealized activities of the educated classes (*shi*) (see Puett 2001). Throughout modern history, a number of terms served to describe the kind of design-related processes that are now accounted for as creative activities. These include *gongyi* 工艺 (human labour and the cultivation of art); *meishu* 美术 (aesthetic art forms) and *tu an* 图案 (patterning). The current dominance of design (*sheji*) is testimony to the value of these sectors and the perceived need to nurture talent that might compete with international designers, many of whom have made a visible mark on China’s urban landscapes over the past decade”.

desmitifica sua notória “estagnação” em muitos níveis. Também é notória a diferenciação dos trajes femininos averiguados abaixo para aqueles da dinastia Qīng vistos nos subcapítulos anteriores.



Figura 97: Diferentes formas do vestir Han, Dinastia T'ang. Desenhos de Yan Wang. Fonte: Tieba Baidu¹²⁵

Outrossim, para uma breve contextualização do que seria moda no Japão, bibliografias como as de Terry Satsuki Milhaupt (2014) nos ajudam a perceber determinados movimentos que podem, sim, serem afirmados como moda. Falando especificamente de quimonos, enquanto na questão de uma “Indústria de Moda”, a pesquisadora afirma que “o moderno sistema da moda” (Milhaupt, 2014, p. 13) de quimonos surgiu das fundações institucionais moldadas na virada do século XVII. Há o desenvolvimento de técnicas exclusivas de tingimento por isolamento (ou técnica “*yūzen*”, que consiste na aplicação de tingimento dentro de contornos de pasta de arroz tingida ou não tingida) e estêncis, a propagação dos *hinagatabon*, livros de estampas e designs de *kosode* que funcionavam como barômetros do que se usar através das grandes massas, além da profusão de artesãos voltados a produção desses quimonos, em que os *chōnin* (ou “cidadinos”) escolhiam (os mais ricos, de suas próprias casas) os padrões e cores destes, donde todas as etapas de produção eram delegadas (da modelagem, variando-se os formatos de mangas, aos beneficiamentos da peça). A Figura 98 exemplifica a questão de sazonalidade dos quimonos femininos, com demarcações do período Edo, cuja prescrição continua a ser seguida até hoje. Um claro sinal de como a temporalidade prescrevera os ciclos das roupas também em território nipônico há muitos anos.

¹²⁵ Ver em: <https://tieba.baidu.com/p/1411926218>. Acesso em: 20 fev. 2024.

SAZONALIDADE

	Primavera	Verão	Outono	Inverno
Mês	Abril	Julho	Novembro	Janeiro
Camadas	Awase (com forro)	Hitoe (sem forro)	Awase	Awase
Têxtil	Acetinado	Gaze	Crepe	Adamascado
Cores	Pálidas, frescas	Claras, leves	Quentes, escuras	Brilhantes, vivas
Motivos	Flor de cerejeira; Cesta de flores; Pavões; Kusudamas e etc.	Clematis; Água e ondas; Lírios; Peixes; Leques; Flores estrangeiras; Pontes; Insetos e etc.	Caqui; Tambores; <i>Art Deco</i> ; Cisnes; Folhas de bordo; Cabaças; Nozes e etc.	Pinho; Bambu; Ameixeira; Bonecas <i>goshō</i> ; Garças; Fênix; Neve e etc.

Figura 98: Esquema de sazonalidade do vestuário do período Edo (1603 - 1868 d.C.) até atualmente.
Apresentação *Quimono: Símbolos no Feminino*, 2021. Fonte: do autor

Vilém Flusser (2007) faz breves observações acerca da interseccionalidade entre ambos os territórios, Ocidente e Oriente, e comenta sobre os encontros e diferenças entre as concepções de Design de ambos:

Nenhum desenho pode ser "perfeito", coincidir completamente com o modelo teórico segundo o qual foi criado. Esse é um problema nosso com o design, que, com toda certeza, não corresponde ao problema de design no Extremo Oriente. Podemos observar como surgem formas entre as mãos dos orientais, por exemplo ideogramas escritos com pincel, flores de papel, ou simplesmente o modo como realizam o gesto da cerimônia do chá. Em todos esses casos não se trata de uma ideia imposta sobre algo amorfó; trata-se de fazer surgir de si mesmo e do mundo circundante uma forma que abarque ambos. O design seria pois sentido do Extremo Oriente – uma espécie de imersão no não eu (por exemplo, no papel, no pincel e na tinta), graças à qual o eu sobretudo se configura (por exemplo, na forma de um caractere escrito) (Flusser, 2007, p. 263).

Ele defende que, no Oriente, o Design (já em um contexto moderno) se manifesta como elemento plenamente estético, em acordo com a natureza, enquanto no Ocidente a maior preocupação se mostra em como dar forma a algo para intervir, por fim, *na* natureza — que aqui seria encarada como o obstáculo final. Tal conclusão pode ser extraída da forma que ele inicia o ensaio: “o que há mais de terrível para o Ocidente é a morte, e para o Oriente é a vida” (ibid., p. 259), afirmação que se reflete nos valores religiosos do Cristianismo — no qual uma

de suas figuras máximas, Jesus de Nazaré, supera a morte e passa a viver eternamente ao lado de Deus — e do Budismo, no qual seus fiéis continuam a reencarnar até alcançarem a iluminação.

Com as perspectivas de um campo do Design nos países supracitados (China e Japão), a acepção fica mais clara: um “design oriental” seria, em última instância, não um *design*, para os credores do Ocidente como “o *Inventor* das invenções” (Goody, 2008), mas apenas uma ferramenta repleta de exotismos que preencheria necessidades luxuriosas ineptas à *dissimulação do oriental*. Mesmo que envolva o desenvolvimento de um projeto com etapas minuciosas para sua produção efetiva e propague-se através de um sistema econômico baseado nas trocas de capital (que não seria, propriamente, o que Bourdieu chama de *capitalismo ocidental*¹²⁶, uma vez que suas políticas operam de maneira distinta) e na assunção de poderes simbólicos.

A partir dos conceitos da técnica, que se constitui, segundo Álvaro Viera Pinto (2007, pp. 136-137), “de uma propriedade inerente à ação humana sobre o mundo” e “superior a experiência por permitir o conhecimento do porquê e da causa”, não podemos notar afastamento em nenhum grau dos preceitos de moda ou de produção indumentária pelo Ocidente ou pelo Oriente. A citar o século XVIII, na Europa, teremos os recorrentes casos de sedas chinesas sendo projetadas em trajes à *la française*, em uma manifestação da *chinoiserie*¹²⁷, movimento proveniente ainda do século XVII pelas ações de troca de mercadorias entre diferentes países. Veríamos as interpretações e fascínio do Ocidente também pelo Japão, mais no futuro, com o *japonismo*¹²⁸. Ambas as acepções têm em comum o ideal paradoxal de “mascararem” os lugares de origem de seus artefatos ao mesmo tempo que exaltam a distinção mística da idealização da qual são provenientes, algo relacionado à fetichização dos objetos (Vergès, 2023) e com o fetichismo da mercadoria que veríamos associado ao design moderno (Siegelbaum; Stern, 2019) anos depois e reiterado por Stuart Hall a partir da

[...] observação de que, ao lado da tendência em direção à homogeneização global, há também uma fascinação com a diferença e com a mercantilização da etnia e da "alteridade". Há, juntamente com o impacto do "global", um novo

¹²⁶ Bourdieu trata de um “capitalismo ocidental” em relação as formas de troca de capitais já existentes no território da Argélia (troca de materiais, como tecidos, serviços etc.) que sofre uma virada com a chegada das produções francesas (Bourdieu, Pierre. **O desencantamento do mundo: estruturas econômicas e estruturas temporais**. Tradução: Silvia Mazza. Apresentação: Elisa Kluger. São Paulo: Perspectiva, 2021).

¹²⁷ Interpretação e imitação de elementos da cultura chinesa, vistas nas artes decorativas, plásticas, musicais etc. (Martin, Richard; Koda, Harold. **Orientalism: Visions of the East in Western Dress**. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, 1994).

¹²⁸ Influência das artes e elementos estéticos japoneses sobre o Ocidente no século XIX, vista em múltiplos âmbitos, tal qual a *chinoiserie* (Martin, Richard; Koda, Harold. **Orientalism: Visions of the East in Western Dress**. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, 1994).

interesse pelo "local". A globalização (na forma da especialização flexível e da estratégia de criação de "nínhos" de mercado), na verdade, explora a diferenciação local. Assim, ao invés de pensar no global como "substituindo" o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre "o global" e "o local" (Hall, 2006, p. 77).

Deste modo, requerem a técnica, mas não seus produtores. Suas riquezas, mas não os nomes atrelados a elas. Sendo assim, as afirmações de Flusser não se sustentam, ao menos não totalmente: o "Design" (muito antes de se firmar como um "campo" no Ocidente no século XIX) na China, ao forcarmos em seus fatores de produção cultural e consequentes "objetos de uso", sempre buscou usufruir do fator de mediação imbuído em seus artefatos. Não obstante, a compreensão estética, a nível do "experimentável", no Oriente certamente fora um fator decisivo — talvez até maior do que para o Ocidente — para a fruição de seus artefatos como meios vivenciáveis.

Objetos de uso são, portanto, mediações (*media*) entre mim e outros homens, e não meros objetos. São não apenas objetivos como também intersubjetivos, não apenas problemáticos, mas dialógicos. A questão relativa à configuração poderá, então, ser formulada do seguinte modo: posso configurar meus projetos de modo que os aspectos comunicativo, intersubjetivo e dialógico sejam mais enfatizados do que o aspecto objetivo, objetai, problemático?

O processo de criação e configuração dos objetos envolve a questão da responsabilidade (e, em consequência, da liberdade). [...] Aquele que projeta objetos de uso (aquele que faz cultura) lança obstáculos no caminho dos demais, e não há como mudar isso (assim como também não é possível mudar o propósito de emancipação do projetista). Deve-se [...] refletir sobre o fato de que, no processo de criação dos objetos, faz-se presente a questão da responsabilidade, e exatamente por isso e que se torna possível falar da liberdade no âmbito da cultura. [...] E se dedicar mais atenção ao objeto em si, ao configurá-lo em meu design (ou seja, quanto mais irresponsavelmente o crio), mais ele estorvará meus sucessores e, consequentemente, encolherá o espaço da liberdade na cultura (Flusser, 2007, pp. 247-248).

A articulação de Flusser não nos deixam maiores questionamentos: os manuais de parafernália, as leis suntuárias e as roupas imperiais nada mais eram do que "objetos de uso", afinal. Todos estes artefatos receberam significantes a partir de meticulosos projetos ordenados para um pleno governo, embasados em ideais seccionados e interesses particulares da minoria que exercia e regulava o poder social. E, como no Ocidente, tais objetos operaram por um tempo como a solução até se tornaram, em algum momento da história, obstáculo, obsoletos. Deste modo, percebemos como a efemeridade do design se mantém espelhada em todas as geografias que opera, mesmo que entre linhas tênues. O trecho abaixo chama atenção, pois

Ao considerarmos que cada significado só existe dentro de um sistema maior, faz-se possível compreender que o significado formal é mais processo do que coisa. Melhor falar, então, em "significação", ou seja: o processo mediante o

qual significados vão sendo acrescentados, subtraídos e transformados em relação ao conjunto total das formas significativas. Quando o assunto são artefatos – e não palavras ou imagens, como na maior parte dos modelos semióticos –, a análise da significação ganha uma dimensão ainda mais esquiva. Na materialidade, é colapsada a distinção sutil entre o que constitui o objeto e o que emana dele, a qual se coloca historicamente em diversas áreas do pensamento humano por contraposições variadas como coisa em si × fenômeno; forma × conteúdo; representante × representação; significante × significado. Supostamente, a compacta concretude das coisas poderia torná-las resistentes à reflexão; e prevalece a tendência, na sociedade ocidental, a tratar o comum dos objetos materiais de duas maneiras: ou como dados brutos (ciência), ou como acidentes e simulacros (metafísica). Não é verdade, contudo, que os artefatos sejam impermeáveis ao escrutínio analítico (Cardoso, 2012, pp. 149-150).

Os discursos acima são vistos não somente nas constatações históricas feitas até o momento nesta dissertação, mas estão refletidas na própria biografia do traje estudado — o que engloba também seu percurso físico e as reflexões críticas que gerou em outrem sob seu contato (Kopytoff, 2008) — em níveis de confirmação de uma percepção orientalista e de uma deficitária análise orientalista.

Felizmente, o “ofício” da produção de roupas da esfera cortesã chinesa atualmente é encarado não apenas como estudo etnográfico e histórico, mas também como estudo empírico que leva em conta todas as etapas de constituição projetual dos referidos trajes, que abarca fatores ergonômicos e a decorrente implicância destes em sua prática social. Na bibliografia mais recente, temos o caso da pesquisadora Laurence Wen-Yu Li (2023) que trata da reconstrução e utilização de trajes chineses históricos como metodologia para os Estudos de Moda Histórica. Seu processo de reconstrução reflete não somente métodos históricos, mas desenvolve um novo fazer a partir de um projetual adaptado à contemporaneidade. Seu papel como designer é ressaltado devido ao momento histórico em que Li atua; todavia, seus métodos de reconstrução nos levam de volta a um passado próximo no qual podemos constatar que as atuais práticas projetuais não estavam nada distantes de suas originárias. O próprio design de moda contemporâneo entra em ação em novas e exclusivas acepções, com hibridismos que fundem elementos ascendentes e descendentes em uma bricolagem que só pode ser cunhada “original” (Han, 2019).

Concluímos então que, por uma questão temporal de distanciamento de termos, o “designer” do século XXI e o “artesão” do século XVI possuem mais aproximações do que afastamentos. Deste modo, como veremos a fundo no Capítulo 4, tomamos o Design nesta dissertação como possibilidade de desenho de um mundo futuro que busca pela derrocada dos obstáculos vigentes — sobretudo os existentes entre o item 019.367 e seu espaço exposito.

4. MUSEOGRAFIA E ORIENTALISMO: O MUSEU UNIVERSAL NO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

A descolonização, que se propõe mudar a ordem do mundo é [...] um programa de desordem absoluta.

— Frantz Fanon¹²⁹

O estado dos estudos em indumentária e moda no Brasil, sob uma perspectiva acadêmica e museológica, pode ser dito como promissor. Contudo, caminha a passos curtos. Ao mesmo tempo em que temos uma variedade de pesquisas, em tópicos diversos, que abordam relações específicas entre uma miscelânia de acervos de indumentária existentes — como o da aqui tratada Coleção Sophia Jobim, parte integrante do acervo do Museu Histórico Nacional —, ainda enfrentamos obstáculos vigentes referentes ao acesso e tratamento de determinadas coleções e acervos.

Segundo Rita Andrade (2014), muitos dos documentos históricos disponíveis nesses acervos carecem de um sem-número de informações que acarretariam uma classificação mais contundente dos documentos históricos investigados. Da falta de investimento das instituições na manutenção de tais acervos até a não contratação de especialistas em história dos trajes e conservação têxtil, temos um amplo panorama do estado de descaso que a categoria Indumentária enfrenta nas definições de patrimônio cultural no Brasil e em seus processos museográficos.

O termo “museu”, para além da designação da instituição ou estabelecimento físico, adquiriu variadas formas e funções com o passar dos anos. Nas palavras de Françoise Vergès (2023, p. 41), “o museu é um dos pilares da narrativa nacional, uma vitrine do nível de civilização que o país alcançou, a prova de que ele faz parte das ‘grandes nações’ que contribuíram para a evolução da humanidade”. A crítica decolonial de Françoise Vergès se estende aos preceitos racistas, colonizadores e imperialistas do museu atual como um espaço neoliberal embasado em “profundas disparidades que nascem das desigualdades estruturais entre Norte e Sul global” (Vergè, 2023, p. 90). Ao nos guiarmos pelas últimas definições de “museu” dos estatutos do Conselho Internacional de Museus – ICOM¹³⁰ de 2007 e 1947, respectivamente, esbarramos nas seguintes linhas:

¹²⁹ Fanon, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução de Serafim Ferreira. Lisboa: Editora Ulisseia, 1961. p. 30.

¹³⁰ “Incorporando as noções de polifonia, diversidade e interesse comum, bem como os princípios de dignidade, justiça social, igualdade e bem-estar do planeta, o Icom se adequa ao surgimento de novas ideias.

[...] Seria um erro ver apenas cinismo e hipocrisia nessa definição. O Icom, assim como muitas instituições ligadas às Nações Unidas, parte das ideias gerais e morais de paz e colaboração entre os Estados que foram enunciadas após a guerra, assim como do princípio do interesse geral de toda a humanidade, que vem antes de qualquer interesse nacional. Ora, a pretensão do museu universal é satisfazer essas aspirações, uma vez que ele adota a visão

[...] “o museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio, com fins de estudo, educação e deleite”. Essa definição substitui, então, aquela que serviu de referência ao mesmo Conselho durante mais de trinta anos: “o museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, e que realiza pesquisas sobre os testemunhos materiais do homem e seu meio, que ele adquire, conserva, investiga, comunica e expõe, com fins de estudo, educação e deleite” (Estatutos de 1974) (Desvallées; Mairesse, 2013, p. 64).

Contudo, a definição mais recente de “museu” promulgada pelo ICOM, aprovada em 2022 durante a Conferência Geral do ICOM em Praga, estabelece:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos.¹³¹

A noção mais recente nos faz idealizar um viés de trabalho e fruição estética mais colaborativo e múltiplo dentro dos espaços museológicos, assim como propõe um tratamento mais assertivo de seus objetos culturais e patrimoniais. Mas até que ponto a recíproca se mostra verdadeira por parte da atuação das instituições museológicas?

Nas definições de Laurajane Smith (2006), patrimônio — tópica focal dos museus — é o processo cultural ou o resultado daquilo que remete aos modos de produção e de negociação ligados à identidade cultural de um povo, à memória coletiva e individual e aos valores sociais e culturais relacionados no contexto de uma nação. A cronologia do termo pode ser traçada a partir do momento em que ele se referia apenas a bens imóveis, “confundindo-se com a noção

supranacional, universalista e humanista das Nações Unidas – aliás, isso levou a uma confusão entre o museu universal promovido pelo Icom e o museu universal europeu. O Icom não tem nenhum poder de coerção: como outras instituições ligadas à ONU, ele tem autoridade moral e, por isso, é solicitado por Estados e comunidades para defendê-los em caso de roubo e pilhagem de objetos. Seus membros estão sempre atentos ao tráfico de arte, estabelecem padrões de excelência e realizam missões internacionais. O Icom procura promover uma abordagem racional das controvérsias, fazendo prevalecer o interesse humanista supranacional, mas é impedido por guerras de todos os tipos criadas pelo capitalismo racial neoliberal, Estados e imperialismos, e por quem lucra com o tráfico de objetos e não está nem um pouco preocupado com o interesse da humanidade. Seu papel de vigia, no entanto, é importante: o Icom chama a atenção da opinião pública para as ameaças que a guerra e o lucro representam para o museu. Sua promoção do diálogo é meritória, mas, não podendo denunciar a violência sistêmica e inevitável provocada pelos imperialismos, tampouco o papel dos Estados e do capitalismo nas guerras, seu poder é limitado. Seu ideal de museu universal tropeça na realidade” (Vergès, 2023, p. 88-89).

¹³¹ **Nova Definição de Museu.** Disponível em: <https://www.icom.org.br/nova-definicao-de-museu-2/> - Acesso em 05 mai. 2025.

de monumentos históricos" (Desvallées; Mairesse, 2013, p. 74) até à agregação da natureza como ponto de virada dentro de sua compreensão. Mas, foi a partir dos anos 1950 que

[...] a noção de patrimônio foi consideravelmente ampliada, de modo a integrar, progressivamente, o conjunto de testemunhos materiais do homem e do seu meio. Assim, o patrimônio folclórico, o patrimônio científico e, mais recentemente, o patrimônio industrial, foram progressivamente integrados à noção de patrimônio. A definição de patrimônio no Quebec francófono, por exemplo, testemunha essa tendência geral: "Pode ser considerado como patrimônio todo objeto ou conjunto, material ou imaterial, reconhecido e apropriado coletivamente por seu valor de testemunho e de memória histórica e que deve ser protegido, conservado e valorizado" (Arpin, 2000). Essa noção remete ao conjunto de todos os bens ou valores, naturais ou criados pelo Homem, materiais ou imateriais, sem limite de tempo nem de lugar, que sejam simplesmente herdados dos ascendentes e ancestrais de gerações anteriores ou reunidos e conservados para serem transmitidos aos descendentes das gerações futuras. O patrimônio é um bem público cuja preservação deve ser assegurada pelas coletividades, quando não é feita por particulares. A inclusão das especificidades naturais e culturais de caráter local contribui à concepção e à constituição de um patrimônio de caráter universal. O conceito de patrimônio se distingue do de herança na medida em que os dois termos repousam sobre temporalidades sensivelmente diferentes: enquanto a herança se define logo após uma morte ou ao momento da transmissão intergeracional, o patrimônio designa o conjunto de bens herdados dos ascendentes ou reunidos e conservados para serem transmitidos aos descendentes. De certa maneira, o patrimônio se define por uma linha de heranças (Desvallées; Mairesse, 2013, pp. 74-75).

Anos depois, uma outra concepção de patrimônio, advinda de países asiáticos (a ressaltar Coréia e Japão), refutaria a noção essencialmente ocidental dos preceitos da transmissão. Outro entendimento de "patrimônio imaterial" provém do *Lǐjì* (礼记, lit. "Livro dos Rituais"), um dos primeiros livros da história chinesa, o qual buscava "registrar e guardar as mais diversas crenças e práticas sociais, num forte esforço de preservação de um patrimônio imaterial" (Sophia; Bueno, 2019, p. 39). Entendemos por "patrimônio imaterial" o que

[...] funda-se sobre a ideia de que a transmissão, por ser efetiva, repousa essencialmente sobre a intervenção humana, da qual provém a ideia de tesouro humano vivo: "uma pessoa que tenha dominado a prática da música, da dança, dos jogos, de manifestações teatrais e de ritos de valor artístico e histórico excepcional em seu país, como definidos na recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular" (UNESCO, 1993). Esse princípio encontrou repercussão mundial recentemente e foi aprovado em 2003 na Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial. "Entende-se por patrimônio cultural imaterial as práticas, representações, expressões, conhecimentos e saber-fazer – assim como os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como fazendo parte de seu patrimônio cultural. Esse patrimônio cultural imaterial transmitido de geração em geração é recriado permanentemente pelas comunidades e grupos em função de seu meio, de sua interação com a natureza

e de sua história, e lhes confere um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. Para os fins da presente Convenção, só será levado em consideração o patrimônio cultural imaterial conforme os instrumentos internacionais existentes relativos aos direitos do homem, e de acordo com a exigência do respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos, e de um desenvolvimento sustentável" (UNESCO, 2003) (Desvallées; Mairesse, 2013, p. 75).

Neste ínterim, é interessante colocarmos em voga como o pensamento chinês não se reduzia ao intuito de preservar o passado. Segundo Bueno e Sophia:

Os chineses pretendiam captar, por meio da história, o sentido dos fenômenos sociais e materiais, revelando as leis que regiam a natureza. Compreender o passado, portanto, era elaborar uma investigação sobre o sistema por meio do qual o cosmos funcionava, observando seus movimentos e buscando estabelecer um regime de harmonia [...] (Sophia; Bueno, 2019, p. 39).

É preciso frisar que mesmo envolto em uma preciosa inclinação à preservação das práticas, saber-fazeres, produções e tecnologias individuais e, muitas vezes, distintas de diferentes grupos ao redor do Globo, não devemos esquecer que a ação de “conceituação” ainda se distingue como um dos instrumentais mais elaborados e potentes que a raça humana foi capaz de manipular. Muito proveitosa é a citação de Stuart Hall (2006, p. 50) já utilizada neste texto, afinal, sim, uma cultura nacional não passa de um discurso. Deste modo, frente às problemáticas da musealização e da patrimonialização¹³², encaramos questões que esbarram no pensamento do materialismo histórico; mas especificamente, em suas definições de “ideologia” e como sua articulação pode formar uma concepção de mundo limitante aos indivíduos sob seu guarda-chuva, principalmente os indivíduos subalternizados.

O patrimônio cultural, compreendido como a soma dos testemunhos comuns à humanidade, tornou-se objeto de uma crítica forte que o aproxima de ser um novo dogma em uma sociedade que perdeu suas referências religiosas (Choay, 1992). É possível enumerar as etapas sucessivas da formação desse produto recente: a reappropriação patrimonial (Vicq d’Azyr e Poirier, 1794), a conotação espiritual (Hegel, 1807), a conotação mística e desinteressada (Renan, 1882) e, enfim, a humanista (Malraux, 1947). A noção de patrimônio cultural coletivo, que transpõe ao campo moral o léxico jurídico-econômico, aparece como suspeita, e pode ser analisada como parte daquilo que Marx e Engels chamaram de ideologia, isto é, um subproduto do contexto socioeconômico destinado a servir a interesses particulares. “A internacionalização do conceito de patrimônio da humanidade não é [...] apenas falsa, mas perigosa na medida em que se impõe um conjunto de

¹³² Patrimonialização é o processo de reconhecer bens materiais ou imateriais como patrimônio, com o objetivo de preservá-los e divulgá-los. Tal processo enfrenta alguns rechaços, como o da consequente “fetichização” de fazeres e suas produções, geradas, principalmente, a partir de grupos subalternizados. O tópico é esmiuçado em VELOSO, M. **O Fetiche do Patrimônio.** In: Revista Habitus - Revista do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia, Goiânia, Brasil, v. 4, n. 1, p. 437–454, 2006.

conhecimentos e preconceitos que têm como critérios as expressões de valores elaborados a partir de dados estéticos, morais, culturais, da ideologia de uma casta em uma sociedade na qual as estruturas são irredutíveis àquelas do Terceiro Mundo em geral e da África em particular” (Adotevi, 1971). Isto é ainda mais suspeito dado que tal categoria coexiste com a natureza privada da propriedade econômica e parece servir como prêmio de consolação para aqueles que não têm acesso a outros recursos primordiais (Desvallées; Mairesse, 2013, pp. 76-77).

Isto posto, ao tratarmos do *lóngpáo* 019.367, lidamos com o patrimônio cultural de um povo *Outro* que, mesmo com os inúmeros contatos culturais já ressaltados nesta dissertação, difere-se do povo brasileiro — e de suas diversas ramificações regionais — em diferentes instâncias. Sendo assim, tratamos de um patrimônio cultural material (e, sob uma perspectiva cultural e histórica, imaterial) que se relaciona com a história de apenas alguns brasileiros; para ser mais exato, dos imigrantes chineses e seus descendentes. Mas não seria essa a relação de toda produção cultural nacional em qualquer outro lugar do planeta? Uma relação de identificação parcial, possível apenas a uma parcela de sua população? Deste modo, “É preciso notar, desde logo, que não se advoga aqui a tese de que os valores estéticos, históricos ou outros, presentes nas manifestações patrimoniais, sejam compartilhados de modo homogêneo por uma determinada coletividade” (Veloso, 2006, p. 438).

O termo “museografia” se caracteriza por figura aplicada da museologia. Isto é, como o “conjunto de técnicas desenvolvidas para preencher as funções museais, e particularmente aquilo que concerne à administração do museu, à conservação, à restauração, à segurança e à exposição” (Desvallées; Mairesse, 2013, p. 58), o que também diz respeito às práticas de administração, salvaguarda, comunicação e relações educacionais das exposições da instituição, como confirmamos na seguinte citação:

De maneira mais geral, aquilo que intitulamos de “programa museográfico” engloba a definição dos conteúdos da exposição e os seus imperativos, assim como o conjunto de relações funcionais entre os espaços de exposição e os outros espaços do museu. Essa definição não implica que a museografia se limite aos aspectos visíveis do museu. O *muséographe*, como profissional de museu, leva em conta as exigências do programa científico e de gestão das coleções, e busca uma apresentação adequada dos objetos selecionados pelo conservador. Ele conhece os métodos de conservação ou de inventário dos objetos de museu. Ele participa da cenografia a partir dos conteúdos, propondo uma construção discursiva que inclui as mediações complementares que possam auxiliar a compreensão, além de se preocupar com as exigências dos públicos, mobilizando técnicas de comunicação adaptadas à boa recepção das mensagens. O seu papel como chefe ou encarregado de um projeto é, sobretudo, o de coordenar o conjunto das competências (científicas e técnicas), trabalhando no seio do museu para organizá-las e, por vezes, confrontá-las e arbitrá-las. Outras funções específicas foram criadas para realizar tais tarefas: a gestão de acervos é muitas vezes conferida aos

especialistas em documentação, o chefe de segurança é responsável pela segurança e supervisão dos espaços, o responsável pela conservação é o especialista na conservação preventiva e nas medidas de conservação reparadora e de restauração. É neste contexto, e em interrelação com diferentes departamentos, que o *muséographe* se preocupa particularmente com a exposição. [...] Esses aspectos fazem dos *muséographes* (ou *expographes*) os intermediários entre os *conservateurs*, os arquitetos e o público (Desvallées; Mairesse, 2013, p. 76-77).

Para o escopo deste trabalho, é interessante observar como tais “práticas museais” (termo preferido no contexto anglo-americano para se referir às práticas museográficas) foram aplicadas a serviço das exposições em que o item 019.367 participou.

Da mesma maneira, outro conceito de exímia importância para o acompanhamento deste capítulo é o de “curadoria”, que possui diferentes concepções no âmbito brasileiro:

Uma delas entende curadoria como pesquisa de coleção e curador como o pesquisador de coleção e, em consequência, aquele que define o conteúdo da exposição. Outra, mais recente, considera curadoria como o processo que integra todas as ações em torno da coleção ou do objeto museológico: aquisição, pesquisa, conservação, documentação, comunicação (exposição e educação). Nesse sentido, todos aqueles inseridos nesse processo são curadores (Desvallées; Mairesse, 2013, p. 33).

Outrossim, um processo curatorial explora e explicita uma certa historicidade inerente a todos os objetos sobre seu escopo, uma vez que “O trabalho do curador [...] tende a ser um trabalho *a posteriori* e retrospectivo” (Alves, 2010, p. 55). A definição mais recente de “curadoria”, como vista na citação supracitada, poderia ser aplicada na própria criação dos manuais de parafernália da dinastia Qīng, o *Huángcháo Lǐqì Túshì*, importante marcador da virada de gosto da dinastia. Uma vez ditadas as preferências — rituais e/ou estéticas, embasadas em todo um histórico dinástico e seus manuais do bom-gosto — do Imperador Qianlong, uma série de especificidades e demarcações histórico-políticas foram promulgadas nos meios sumtuários e, com elas, uma série de transformações sociais passaram a serem acatadas. Não obstante, temos também na curadoria da própria coleção Sophia Jobim uma articuladora de peculiaridades, uma vez que seus processos de aquisição, organização e exposição sempre atuaram como produtores de sentido (o almejo pela criação de uma narrativa do vestuário mundial, no caso de sua repartição de Indumentária), mesmo que não esgotados em si mesmo, como vemos neste estudo.

A curadoria como historicidade viva jamais poderá reduzir o trabalho de arte (**ou, em nosso caso, o objeto**) a um argumento ou um discurso sobre o passado e sim o oposto, é o discurso da curadoria que precisa se instalar no interior da obra e em sua relação com o público para abrir um futuro. Segundo Adorno, o “crítico dialético da cultura deve participar e não participar da cultura. Só

assim é que ele fará justiça à coisa e a si mesmo" (1986: 90) (Alves, 2010, p. 57, **grifo nosso**).

Neste capítulo não nos demoramos nos processos curatoriais de Sophia Jobim que, como deslumbrado nos capítulos anteriores, partiam, bem como, de um amálgama de relações e embasamentos ocidentais, geralmente generalistas enquanto referentes a especificidades de países asiáticos. Similarmente, este capítulo busca discutir as características implícitas por trás dos ideais de formação de um *museu universal* — em específico, do MHN — e de suas considerações atribuídas ao *lóngpáo* 019.367 com o passar do tempo, na contextualização de algumas de suas ações museográficas como produtoras e mantenedoras de diversas concepções orientalistas encontradas ainda hoje naquela instituição.

Deste modo, como proposta de intervenção prática desta pesquisa de mestrado e a partir dos conceitos de *Ásia-América-Latina como Método*, apresentamos um estudo com a finalidade de difundir uma proposta de exposição mais assertiva para a peça (objeto de estudo da pesquisa), com a demonstração de uma esquematização de projeto museográfico consoante com o objeto estudado pode ampliar o entendimento dos menos inteirados na cosmologia da indumentária chinesa, sobretudo doravante o item 019.367. Deste modo, desejamos nos aproximar das definições originadas a partir de comunidades subalternas e minorias de um *pós-museu*, “isto é, um espaço de exposição e transmissão que leve em consideração análises críticas de arquitetura e história nas artes plásticas” (Vergès, 2023, p. 14), na qual prevê a

Criação de museus que preservam narrativas, objetos, sons, imagens, memórias e histórias; que reafirmam que as vidas negras, palestinas, indígenas e racializadas contam; que transmitem sonhos e lutas; que protegem arquivos, objetos e documentos contra o apagamento, a destruição e o roubo. Nele se definirá a criação do *pós-museu*, isto é, de um museu que não se alinha às normas do museu ocidental, que busca formas diferentes de exposição e funcionamento e ao mesmo tempo aprende com as normas de preservação que o Ocidente conseguiu desenvolver graças à sua riqueza. Essa necessidade de transmissão transgeracional e preservação não é nostálgica nem melancólica. Ela resiste ao discurso universalista abstrato tentando situar objetos, sons, imagens e memórias no ambiente vivo, evitando transformá-los em “arte” inevitavelmente destinada ao mercado (Vergès, 2023, p. 42).

4.1 O Museu Universal no Museu Histórico Nacional

A identidade da Europa se construiu pelas armas, pela conquista, pela colonização e pela coleta de objetos. O museu europeu é a prova disso.

— Françoise Vergès

Averiguar o estado físico de documentos históricos a partir de um considerável número de instituições museológicas pode gerar contrariedades diversas, a depender dos tipos de documentos investigados¹³³. Explorar a biografia cultural de alguns desses itens pode ser uma tarefa ainda mais desafiadora ao levarmos em consideração uma série de problemáticas originadas, em sua maioria, nos primórdios da concepção do *museu universal*.

O museu universal, segundo Françoise Vergès (2023), constituiria

[...] um local único de encenação da grandeza do Estado-nação, capaz de reunir obras-primas para o prazer e o orgulho de seus cidadãos/ãs, confirmando assim seu lugar entre os Estados civilizados. É um elemento de gentrificação social, "um trunfo econômico polivalente para os bilionários, um vasto campo de batalha ideológica com cujo auxílio os que lucram com as guerras retocam sua reputação e normalizam sua violência"; um espaço social total, atravessado por lutas de classe, gênero e raça, culturais e ideológicas; uma instituição que propõe uma história da arte e uma geografia do mundo, que abriga restos mortais, objetos roubados, saqueados ou adquiridos de forma desonesta, privando povos e comunidades de seu luto e de suas riquezas. O museu universal é uma arma ideológica (Vergès, 2023, p. 24).

As questões de formação de um “estado-nação” e a fortificação de todas as ideologias por trás de tal símbolo já foram comentadas nesta dissertação. Sendo assim, arraigado em uma sucessão de predisposições sociais e de *campo*¹³⁴ que remontam ao período do Iluminismo francês — já no século XVIII, que também fora o período de consolidação do “ideal da branquitude, que supostamente reunia em si beleza, razão e princípios de liberdade” (Vergès, 2023, p. 8) —, aos confrontos e à guerra — principalmente ao contarmos da formação do Museu do Louvre, por exemplo, por meio de saques e pilhagens — podemos associar a construção do museu universal às danosas práticas referenciadas, por que não, nas mais diferentes esferas que

¹³³ A investigação do próprio item 019.367 no MHN passou por alguns contratempos. Em razão da falta de técnicos conservadores, o manuseio físico do *lóngpáo* não pôde ser realizado durante nossas aproximações com os departamentos responsáveis por muitos dos documentos utilizados neste texto. Logo, as fotografias do *lóngpáo* disponíveis no corpo desta dissertação são provenientes de um trabalho de pesquisa anterior do prof. Dr. Madson Oliveira. Outrossim, o MHN entrou em um longo período de obras e reformas que se estendeu até o momento da entrega desta dissertação à banca avaliadora, com novas visitações suspensas.

¹³⁴ A palavra aqui ainda é aplicada seguindo as conceituações de Bourdieu. Podendo ocupar diferentes esferas, como: educação, cultura, moradia, ciência etc. (Grenfell, 2018), o campo aborda leis próprias que se diferenciam uma da outra a depender de sua colocação, que configuram uma série de agentes e instituições passíveis de análises a partir das distribuições de capital.

o orientalismo influenciou para além da literatura, no imperialismo e no colonialismo, uma vez que

A colonização continua sendo atualizada pelos processos de acumulação por expropriação — monopolização de terras e mares, superexploração de corpos não brancos sob a proteção de grupos armados e transferência de riquezas, em nível global, sob o regime das leis de comércio ditadas pelo Ocidente (Vergès, 2023, p. 22).

Outrossim, o museu universal também pode tomar a alcunha de *museu ocidental*. A partir de ambos temos a falsa pretensão de uma neutralidade universal, que em si está hierarquizada a partir de princípios unicamente ocidentais. Desta forma, ficamos cientes a respeito das *estruturas*¹³⁵ sob as quais ele opera. As noções espaciais e geográficas de “Oeste e Leste”, “Ocidente e Oriente” ocupam um lugar muito mais importante em um contexto geopolítico. A história é sabida: mesmo que imbuída de uma notória natureza cultural bastarda, advinda de diferentes partes do Globo — a citar em grande parte a Ásia (Han, 2019) —, a Europa (e, mais tarde, a América do Norte) incutiu de modo soberano um padrão de centralidade e referência universal que ainda é notório — para não dizer que tem tomado novas proporções xenófobas. A própria definição de “propriedade privada no direito ocidental foi fundamental para legitimar o roubo” (Vergès, 2023, p. 13). o que justifica tal instituição, conforme:

Tudo isso demonstra, como se ainda fosse necessário, que o museu não é um espaço neutro, mas um campo de batalhas ideológicas, políticas e econômicas. O museu universal se vê como um refúgio ou santuário, mas parece muito distante de poder assumir esse papel, porque, para interpretá-lo, teria de reconhecer a parte que desempenhou na maneira como a ordem racista, patriarcal e extrativista do mundo se instituiu, e ter a determinação necessária para se insurgir contra ela. Nesse caso, será que o museu seria “indefensável”, no sentido dado por Aimé Césaire quando disse que “a Europa é indefensável”? No entanto, os museus se mobilizam, dialogam com os povos e as comunidades que foram espoliados de seus objetos, outros enfrentam as dificuldades impostas pela decolonização de seus acervos, e outros ainda

¹³⁵ Tratamos aqui do conceito de estruturalismo, a corrente de pensamento que visa identificar as estruturas que sustentam os fenômenos, as relações e a cultura humana. Instaurado na linguística por Saussure, utilizamos das concepções estruturalistas de Bourdieu, que o tem como metodologia auxiliadora de sua análise da sociedade. Bourdieu então “Parte de um construtivismo fenomenológico, que busca na interação entre os agentes (indivíduos e os grupos) e as instituições encontrar uma estrutura historicizada que se impõe sobre os pensamentos e as ações. Esta posição fica clara na crítica que faz ao modelo de condicionamento de classe do marxismo e ao entendimento existencialista de Sartre sobre a liberdade individual. A meio caminho entre as análises marxistas, que fazem da condição de classe uma camisa-de-força, e a perspectiva sartriana do sujeito autodeterminado a partir da tomada de consciência da sua condição de classe, Bourdieu faz das relações entre as condições da existência, a consciência, as práticas e as ideologias a matriz determinante do indivíduo (Bourdieu, 1992b:188-190)” (THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. **Pierre Bourdieu: a teoria na prática.** In: RAP. Revista Brasileira de Administração Pública, v. 40, p. 27, 2006).

convidam artistas, ativistas e pesquisadores para refletir e criar com eles (Vergès, 2023, pp. 13-14).

O museu universal como “um museu cuja essência é imperialista e colonial” (Vergès, 2023, p. 147) não toma partido de histórias, vivências ou, propriamente, significados *outros*. Muito próximo ao movimento do próprio orientalismo, utiliza de uma série de ficções¹³⁶ para delinear e/ou delimitar seus interesses. Ainda segundo Françoise Vergès, a formação de seus espólios, na grande maioria dos casos, sincretiza uma factualidade irreversível, conforme:

Os museus europeus são depósitos de ladrões, e a colonização foi uma oportunidade ímpar de cometer saques com legitimidade total. A universalidade do museu se originou no roubo. Nenhum povo foi poupado e alguns museus reconhecem que, se deram prioridade à África, agora eles têm de identificar a procedência dos outros objetos roubados, como a China. Em 2021, quando os museus alemães indexaram todos os objetos de arte asiática provenientes do saque do Palácio de Verão em outubro de 1860, perto de Pequim, eles admitiram o tamanho da pilhagem cometida pelos exércitos alemães, franceses e ingleses (Vergès, 2023, p. 29).

A partir do que lemos nas citações, como esta imediatamente acima, corroboramos com um vasto campo de desenvolvimento da crítica epistêmica realizada por Edward Said (2007): a forma como o “Ocidente” utiliza de seu posição hegemônica para desenvolver uma *mística* sobre conceitos e realidades de fora de seus domínios, mais especificamente do território do Leste, comprehende a maior parte dos países do continente asiático, mas não somente dele, em uma análise mais contextualizada. Sendo assim, o *Orientalismo* de Said aborda como o “Ocidente” se vê em relação a um *outro* que é sempre exótico, animalesco, mágico e muito pouco científico. Algo ou, ainda, *alguém* que beira a irracionalidade guiada por credices, emoções e impulsos, em total oposição à civilidade e naturalidade europeia.

Os estudos sobre a extensa crítica pós-colonial de Said avançaram muito com o passar dos anos. Hoje temos acepções de sua operação em novos termos, como o *techno-orientalismo* (Roh, *et all*, 2015) e o *ornamentalismo* (Cheng, 2019), que discorrem a evolução do orientalismo sobre sociedades e indivíduos *propriamente* — ou melhor, geograficamente — *orientais*. O *techno-orientalismo* averigua os impactos orientalistas difundidos nas hipermídias e novas tecnologias, enquanto o *ornamentalismo* discorre as questões de apagamento e subversão submissa da mulher amarela, mais especificamente, em diferentes âmbitos e situações sociais. Para além disso, temos termos como o “*Indigenismo*” (Ramos, 2012), que

¹³⁶ Aqui ainda no sentido pós-modernista, de descrever conceitos ou construções de estruturas de poder que não possuem base objetiva ou material, mas que se mostram úteis como ferramentas intelectuais e legitimadoras do *status quo*.

discute a questão de “indianização” dos povos indígenas da América (Latina, sobretudo) e pode se aliar ao conceito de “latino-americanismo”, trabalhado por uma miríade de intelectuais latino-americanos. Todas estas articulações retiradas de diferentes articulações do capital (econômica, cultural e social) presenciadas, também, no âmbito do museu.

E são justamente estas novas perspectivas — embasadas em uma decolonização dos princípios ocidentais — acerca deste nosso mundo social colonizado que possivelmente nos levarão a alcançar o necessário estado do *pós-museu*. Em seu princípio, decolonizar, como uma ação, tem por objetivo a fundação de uma nova sociedade baseada em políticas anticapitalistas, anticoloniais, antifascistas, anti-imperialistas, antirracistas, feministas, *queer* e indígenas. É, ainda, a partir da alcunha de “utopias emancipatórias” (Vergès, 2023, p. 79) que Vergès prega acerca da possibilidade da decolonização de uma das instituições estruturalistas soberanas da sociedade ocidental, uma vez que esta se apresenta como uma das principais táticas decoloniais: a de imaginar formas diferentes de exposição, representação, e viver; “trabalhar e elaborar diferentes instituições que levem em conta as questões que a decolonização apresenta como programa de desordem absoluta” (Vergès, 2023, p. 245). Um exercício de especulação fictícia necessário em um contexto de indivíduos dominados/as desde sempre. A situação é clarificada no trecho a seguir:

A decolonização não é uma postura; nenhuma instituição pode ser decolonial enquanto a sociedade não for decolonizada, e não existe museu fora do mundo social que o criou. Frequentado ou não, o museu é um dos pilares da narrativa nacional, uma vitrine do nível de civilização que o país alcançou, a prova de que ele faz parte das “grandes nações” que contribuíram para a evolução da humanidade. A vida social do museu está integrada nos outros dispositivos do Estado e do Capital. Supor que a sua decolonização é impossível é se liberar da injunção de criação de um museu universal e nacional que seja o próprio símbolo da riqueza cultural e artística da nação ou da comunidade; é se perguntar por que esse modelo é tão desejável, porque é tão poderoso. A impossibilidade de decolonizar o museu está inserida num contexto europeu e global bem definido: de oferta de um antirracismo neoliberal e de um multiculturalismo pacificador, mas também de implantação de políticas de austeridade, em detrimento do pessoal dos pequenos e médios museus (Vergès, 2023, pp. 41-42).

Deste modo, Vergès antevê que a decolonialidade deve serposta como uma ação de rompimento entre o atual mundo neoliberal — que vêm se utilizando de prerrogativas decoloniais como fachada para a continuidade de seu poderio e estabilização do *status quo* — e a especulação de um mundo verdadeiramente habitável:

A representação decolonial deve atuar para tornar manifesta a violência intrínseca do capitalismo racial com tudo o que ela comporta: aviltamento,

esgotamento do corpo e da mente, morte social e prematura, tecnototalitarismo, mundo irrespirável e inabitável – sem catastrofismos. Ao contrário, devemos continuar a aprofundar o que significa viver entre ruínas, compreender como funciona o regime neoliberal da propriedade e como, inevitavelmente, ele recorre à violência. Não subestimar a capacidade proteiforme do capitalismo não quer dizer que não podemos fazer nada, muito pelo contrário: imaginar um futuro pós-capitalista, pós-racista, pós-patriarcal é o que o capitalismo racial mais teme. Aprender a desobedecer, usar de artifícios, contornar e enfrentar. Rejeitar a injunção ao “meio-termo”, ao respeito a todas as memórias, quando a questão é mostrar como pessoas de bem consentem o crime e a exploração (Vergès, 2023, pp. 247-248).

Ela conclui:

Isso implica rechaçar o paternalismo: o museu ocidental, mesmo com uma programação “decolonial”, não é um modelo que mereça respeito. Devemos “matar” esse modelo onde quer que ele exista e construir, nas trocas com outros decoloniais (artistas, pesquisadores/as, ativistas), esse internacionalismo. Essas táticas não comportam julgamentos morais sobre o que acontece dentro das instituições. O que interessa é construir espaços de liberdade (Vergès, 2023, p. 249).

A qualidade internacionalista proposta por Vergès (2023), ou seja, a união das pessoas da classe trabalhadora de todos os países para além das fronteiras nacionais em uma definitiva oposição ao nacionalismo, à guerra e ao capitalismo, esbarra na última esperança de Stuart Hall de que os aspectos da globalização, mesmo que centralizada a partir do Ocidente, em sua influência sobre as periferias acabaria por fortalecer os movimentos de “descentramento do Ocidente”, como lemos no seguinte trecho:

Tanto o liberalismo quanto o marxismo, em suas diferentes formas, davam a entender que o apego ao local e ao particular dariam gradualmente vez a valores e identidades mais universalistas e cosmopolitas ou internacionais; que o nacionalismo e a etnia eram formas arcaicas de apego-a espécie de coisa que seria “dissolvida” pela força revolucionadora da modernidade. De acordo com essas “metanarrativas” da modernidade, os apegos irracionais ao local e ao particular, à tradição e às raízes, aos mitos nacionais e às “comunidades imaginadas” seriam gradualmente substituídos por identidades mais racionais e universalistas. Entretanto, a globalização não parece estar produzindo nem o triunfo do “global” nem a persistência, em sua velha forma nacionalista, do “local”. Os deslocamentos ou os desvios da globalização mostram-se, afinal, mais variados e mais contraditórios do que sugerem seus protagonistas ou seus oponentes. Entretanto, isto também sugere que, embora alimentada, sob muitos aspectos, pelo Ocidente, a globalização pode acabar sendo parte daquele lento e desigual, mas continuado, descentramento do Ocidente (Hall, 2006, p. 97).

Em sua obra, Françoise Vergès se atem a exemplos de museus universais e ocidentais, localizados nos Estados Unidos da América e na Europa, a ressaltar a situação do Louvre, o qual foi o grande instaurador do formato universalista dos grandes museus de arte do Ocidente.

Ao trazermos tal formato para mais perto, encontramos no próprio Museu Histórico Nacional muitas reverberações comportamentais e padrões que nos ajudam a perceber como tais construções sociais afetaram o Brasil. A própria construção do Brasil, como comentada nos capítulos anteriores, demonstra uma notória articulação voltada à extração de uma série de ideais e ficções que não traduzem, em sua completude, o verdadeiro histórico da nação.

Segundo Henrique Ribeiro (2017), a criação do Museu Histórico Nacional – MHN, inaugurado em 1922, está atrelada ao “‘renascimento do culto pelo passado’ [...] pelas comemorações do primeiro centenário da emancipação política do país” (Ribeiro, 2017, p. 20) estimulada, ainda em 1918, “em virtude das comemorações do centenário do Museu Nacional, o primeiro museu brasileiro, aos moldes dos museus modernos europeus” (Ibid., p. 39).

Tendo sido Gustavo Barroso (1888-1958) o primeiro diretor do MHN, “Barroso reinventava a tradição antiquária para reconstituir o passado a partir de seus fragmentos dotados de valor de época, buscando a maior objetividade científica possível nesta operação historiográfica” (Magalhães, 2002, p. 110). Entretanto faltava-lhe respaldo social, tendo em vista que suas práticas científicas realizadas a partir de um passado idealizado perdiam força no espaço de produção historiográfica, uma vez que outras perspectivas de passado estavam sendo valorizadas no momento corrente.

Apesar de parecer aleatória a coleta de objetos pelo seu valor de época, Gustavo Barroso tinha clareza do que este procedimento significava para a escrita da história no museu. Não eram aceitas quaisquer “velharias”, mas aquelas que pudessem documentar o passado histórico da nação idealizada por Gustavo Barroso: o Estado monárquico – principalmente o Segundo Reinado –, o Exército e a aristocracia, que era vista como autêntica nobreza nos moldes europeus. O trabalho dos profissionais de museus consistia na transformação desses vestígios em documentos autênticos, o que se fazia através de práticas caras à tradição antiquária. Uma vez constatada a autenticidade dos fragmentos, estes eram classificados, conservados e organizados nas salas de exposição (Magalhães, 2002, p. 111).

Da mesma forma, a criação do MHN pressupunha (já em seus decretos oficiais) a proposta de criação de um “Curso Técnico para formar profissionais de museus, arquivos e bibliotecas, enfatizando mais as primeiras exposições e aquisições de objetos nos anos 1920” (Ribeiro, 2017, p. 22). Estes dados sobre a formação de profissionais em instituições de memória e patrimônio podem ser lidos no trecho:

A demanda por profissionais com formação nos conhecimentos ditos auxiliares para atuar no Museu Histórico Nacional surgiu no primeiro regulamento da instituição, por meio do Decreto nº. 15.596, de 2 de Agosto de 1922, com a proposta do ensino das referidas disciplinas através do Curso Técnico, que também possibilitaria a habilitação de profissionais para o

Arquivo Nacional e Biblioteca Nacional, localizados na cidade do Rio de Janeiro. Tais conhecimentos foram recuperados dez anos mais tarde, através do Curso de Museus (Ribeiro, 2017, pp. 11-12).

A proposta do Curso Técnico envolvia o oferecimento de uma formação básica e generalista para técnicos de arquivos, bibliotecas e museus. Com disciplinas ministradas pelos profissionais das três instituições envolvidas no projeto na época (o MHN, a Biblioteca Nacional e o Arquivo Nacional), o curso teria a duração de dois anos e seguiria tal estruturação:

1º ANO: história literária, paleografia e epigrafia, história política e administrativa do Brasil, arqueologia e história da arte.

2º ANO: bibliografia, cronologia e diplomática, numismática e sigilografia, iconografia e cartografia.

Art. 56. O ensino das matérias será dividido entre os estabelecimentos a que é comum o Curso Técnico, cabendo ao Museu Histórico Nacional o de arqueologia e história da arte e de numismática e sigilografia, à Biblioteca Nacional o de história literária, de bibliografia, de paleografia e epigrafia e de iconografia, e cartografia e ao Archeiro Nacional o de história política e administrativa do Brasil e de cronologia e diplomática.¹³⁷

Contudo, o Curso Técnico do MHN nunca chegou a ser realizado. Os motivos foram numerosos, partindo do baixo número de inscritos para a realização do curso, falta de alusão a acréscimos no pagamento dos profissionais (então tornados tutores pela proposta) até divergências políticas entre os líderes das instituições envolvidas (Ribeiro, 2017; Sá, 2013). O importante para nosso mote é ter em mente que foram as instituições oficiais do Curso Técnico que precederam a criação do Curso de Museus do MHN.

O Curso de Museus, instaurado em 1932, segundo seu decreto oficial, era “destinado ao ensino das matérias que interessam a mesma instituição”, onde teríamos:

Art. 2º O curso, a que se refere o artigo, anterior, constará das disciplinas abaixo discriminadas, distribuídas por dois anos letivos, de acordo com a seriação seguinte:

1º ano: História política e administrativa do Brasil (período colonial). Numismática (parte geral). História da arte (especialmente do Brasil). Arqueologia aplicada ao Brasil.

2º ano: História política e administrativa do Brasil (até a atualidade). Numismática (brasileira) e sigilografia. Epigrafia. Cronologia. Técnica de museus.

Parágrafo único. As matérias constantes da seriação anterior constituirão as quatro cadeiras seguintes:

- a) História do Brasil;
- b) Numismática e sigilografia;

¹³⁷ Decreto n. 15.596, de 2 de agosto de 1922. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1910-1929/D15596.htm#:~:text=DECRETO%20No%2015.596%2C%20DE,e%20approva%20o%20seu%20regulamento – Acesso em: 01 maio 2025.

- c) Arqueologia brasileira;
- d) Epigrafia, cronologia e técnica de museus.¹³⁸

Segundo Ivan Coelho de Sá (2013, p. 49, grifo nosso), a diferença significativa entre o Curso de Museus de 1932 relativa ao Curso Técnico de 1922 “refere-se à inserção da disciplina **técnica de museus**, específica para o tratamento de coleções museológicas e que inaugurou, como disciplina regular e autônoma a formação em museologia no Brasil”. A partir de então, o MHN se mostrou como um celeiro de técnicos voltados para sua própria manutenção, conforme diria Magalhães:

O Curso de Museus foi criado com a principal finalidade de legitimar as práticas museológicas como *científicas*, de modo que a escrita da história obtivesse o respaldo necessário para ser lida como *verdadeira*. Não seriam lendas que transformariam *antiquálias* em História, conforme sátira de Kalixto, mas uma atividade científica – portanto regrada e disciplinada –, que a partir de 1932 passa a ser *ensinada*. No entanto, a criação do Curso, assim como a fundação da Inspetoria de Monumentos Nacionais, em 1934, articulava-se a outra finalidade: a construção da memória nacional, que deveria garantir ao Museu o título de *Casa do Brasil* única guardiã do passado brasileiro. O funcionamento desses dois novos departamentos constituiu parte das tentativas barroceanas voltadas para construir simbolicamente Estado, a partir dos referenciais de passado e nação por ele idealizados e difundidos no Museu. Analisando o regulamento do Curso, percebe-se que um dos seus objetivos consistia no monopólio barroceano da formação dos profissionais de museus, o que garantia a perpetuação de suas ideias (Magalhães, 2002, p. 112).

De acordo com Henrique Ribeiro (2017, p. 31), o Curso de Museus do MHN partira do modelo da “matriz francesa de formação de profissionais para museus”, do conhecido curso de formação da *École du Louvre*, criada em 1882, na França e, ainda, segundo Sá (2013) suas raízes também têm relação com o curso da *École des Chartes*, criada em 1821. Dentre muitos dos autores utilizados para a formação do embasamento teórico de Ribeiro, a conclusão alcançada é de que o Curso de Museus (e em um panorama ampliado, o próprio MHN) partira de um diálogo e “de uma prática que se fez descritiva e apoiada no paradigma do Hemisfério Norte, com predominância de atuação europeia” (Ribeiro, 2017, p. 32). Por conseguinte, podemos retomar nossas conceituações acerca da instituição.

De certa maneira, a história do Museu Histórico Nacional está atrelada à própria história da colonização no Brasil ao considerarmos parte de sua estrutura física, como consta no seguinte trecho:

¹³⁸ Decreto nº 21.129, de 7 de março de 1932. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21129-7-marco-1932-502948-publicacaooriginal-1-pe.html#:~:text=Cria%20no%20Museu%20Hist%C3%83rico%20Nacional,1%C2%BA%20do%20decreto%20n> – Acesso em: 01 maio 2025.

[...] entre as praias de Piaçaba e Santa Luzia, no centro histórico do Rio de Janeiro (RJ), os portugueses construíram, em 1603, a fortaleza de Santiago, origem do conjunto arquitetônico que abriga o Museu Histórico Nacional.

Ao longo dos séculos, outras edificações somaram-se à fortaleza, como a prisão do Calabouço (1693), destinada ao castigo de escravizados; a Casa do Trem (1762), para a guarda do “trem de artilharia” (armas e munições); o Arsenal de Guerra (1764) e um quartel para abrigar tropas militares (1835).

Por sua localização estratégica para defesa da baía da Guanabara, e da própria cidade, a região foi uma área militar até 1908, quando o Arsenal de Guerra foi transferido para a Ponta do Caju.

Na década de 1920, o complexo do Calabouço foi aterrado e reurbanizado para acolher a Exposição Internacional comemorativa do Centenário da Independência do Brasil. Para integrar o evento, as edificações do antigo Arsenal de Guerra foram ampliadas e embelezadas com decoração característica da arquitetura neocolonial.

Em 1922, foram abertas ao público, abrigando o palácio das Grandes Indústrias, um dos mais visitados pavilhões da exposição do centenário, e as duas primeiras galerias do Museu Histórico Nacional, criado naquele mesmo ano, pelo presidente Epitácio Pessoa, para dotar o Brasil de um museu dedicado à história nacional (Museu Histórico Nacional, 2020, pp. 9-10).

Retomando Françoise Vergès (2023), que em seu texto aplica suas conceituações especificamente ao Museu do Louvre, podemos perceber como afastamentos geográficos não distorcem conceitos: eles ainda são reverberados em meio a ideologias hegemônicas. Enquanto no Louvre passeamos em meio a corpos e objetos deslocados e surrupiados, no MHN passeamos em meio a celas de tortura de escravizados¹³⁹.

Como um museu voltado para a manutenção de uma “memória nacional” arranjada — uma vez que o próprio Curso de Museus “capacitava profissionais para a reconstituição de um passado nacional idealizado, nas salas de exposição, com todas as garantias de sua veracidade, transformando monumentos em testemunhos” (Magalhães, 2002, p. 113) — temos uma expografia que busca trabalhar com o imaginário indígena no período pré-cabraliano, a chegada dos portugueses, as construções do Estado e da cidadania, até o período contemporâneo.

[...] Dava-se preferência aos objetos da Família Imperial, dos militares que se sobressaíram em missões nacionais, principalmente na Guerra do Paraguai e de membros da aristocracia, doados por seus descendentes, constituindo uma relação de troca de presentes que foi fundamental para a escrita da história monumental no Museu: de um lado, eram criadas salas imortalizando personagens históricos; de outro lado, enriquecia-se o acervo museológico com peças autênticas capazes de “falar por si”, comprovando o passado nacional (Magalhães, 2002, p. 111).

Em meio a um acervo que abarca itens de Pintura à Indumentária — dentre outras categorias —, para além dos itens não expostos de diferentes origens etnográficas, temos uma

¹³⁹ Não foi feito um levantamento para averiguar o número de mortes de escravizados ocorridas no local.

determinada construção de brasiliade que não representa a pintura nacional em sua completude. Uma brasiliade que se restringe a contar uma parte da história, que exclui outros lados existentes; a citar, a presença de diversos povos da Ásia. Algo já tratado neste texto: a inclinação europeia de exaltar o aspecto revolucionário de *sua* cultura e excluir, em boa parte, muitas das influências advindas de países da Eurásia (Goody, 2008).

É claro que em certo momento da história, como no supracitado *Casa Grande e Senzala* de Gilberto Freyre, a história do cientificismo e da monumentalidade da história tradicional começara a ser combatida por intelectuais com uma abordagem socioantropológica que se adequasse melhor à constituição social brasileira vigente:

Publicando *Casa Grande e Senzala* em 1933, como resultado de alguns esboços interpretativos elaborados pelo menos dez anos antes, o autor inaugura uma série de novas interpretações do Brasil, buscando a gênese social no estudo do cotidiano e das relações entre negros, índios e brancos, numa análise verticalizada da sociedade patriarcal brasileira. Seus trabalhos lançaram as bases renovadoras para a historiografia brasileira, indicando caminhos que seriam seguidos por Caio Prado Júnior em seu *Evolução do Brasil*, onde buscou uma análise estrutural baseada na perspectiva teórica marxista, na qual as classes sociais seriam postas em destaque como agentes da História; e por Sérgio Buarque de Holanda, que, publicando *Raízes do Brasil*, em 1936, também recorreu ao estudo da colônia para identificar os "heróis anônimos" responsáveis pela edificação do Brasil, segundo a tradição culturalista inaugurada por Gilberto Freyre.

Esta produção historiográfica dos anos [19]30 foi concomitante à vitória das propostas modernistas expressas na Semana de Arte Moderna, em 1922. Num momento de profunda decepção com os rumos políticos do país na República oligárquica, paralela a uma busca incessante da autêntica nação brasileira, os intelectuais modernistas e historiadores como Freyre, Prado Júnior e Sérgio Buarque não recorriam mais à História tradicional para analisar a sociedade brasileira e seu passado. Construíram suas análises a partir de outros campos, como o da economia, das artes e da cultura, criando caminhos alternativos para pensar o que viria a ser a nação. A *Cultura* integra heterogêneos grupos sociais num único *corpus*, tornando-se o principal instrumento de construção da *Sociedade*, que aos poucos substitui a ideia de *Nação*. O anteprojeto do Serviço do Patrimônio Nacional, elaborado por Mário de Andrade, pode ser um indício da emergência das artes para a construção de uma identidade nacional (Magalhães, 2002, p. 116).

Do mesmo modo, continua claro que estas novas noções se infiltrariam pelos aparelhos estatais à medida que tais intelectuais contemporâneos passassem a integrar sua estrutura. Logo, o viés da "História tradicional" tende a perder espaço, a níveis institucionais, a priori. Contudo, mesmo com orientações adaptadas à "construção da identidade nacional, a partir da união de todos os grupos sociais sob o viés da Cultura popular e erudita" (Magalhães, 2002, p. 117), as práticas educacionais do Curso de Museus do MHN continuaram a reproduzir discursos embasados na tradição antiquária, conforme:

Enquanto os modernistas identificavam a gênese da sociedade brasileira na colônia, na expressão artística barroca e no cotidiano das pessoas simples e de diferentes raças, os conservadores do Museu Histórico Nacional, numa valorização do Brasil como continuação das tradições europeias nos trópicos, concebiam a origem da nação a partir da vinda de D. João VI, em 1808, trazendo o Estado e a civilidade aristocrática. Essas duas visões antagônicas de “antigos” e “modernos” travam disputa na arena política e cultural do Estado até finais da década de 1940, quando Getúlio Vargas define o espaço de cada uma no próprio aparelho estatal (Magalhães, 2002, pp. 117-118).

É claro que novas disputas de reformulação do regulamento do Curso e do próprio Museu, de seus trabalhos técnicos e exposições, continuaram por uma boa parcela de anos. No fim, os partidários da história tradicional podem ser ditos como vencedores, até certo ponto, uma vez que a visão monumental da história fora mantida mesmo depois de mudanças em nomenclaturas e a ampliação do currículo, com maior atenção ao campo antropológico e às artes minoritárias. Entre a inauguração do curso e a década de 1960, época em que Sophia Jobim viria a ingressar no curso, o Curso de Museus passou por uma série de reformas estruturais e curriculares, sendo a mais relevante para nós a reforma de 1944, uma vez que a próxima reforma só se daria posteriormente a estada de Sophia na instituição:

Essa Reforma foi também motivo de acalorados debates entre o diretor do MHN e do Curso de Museus, Gustavo Barroso, e a equipe do DASP e do Ministério da Educação e Saúde, ao qual o Curso estava vinculado no período. Conforme afirma Barroso em longa carta dirigida ao diretor do DASP Murilo Braga em 22 de março de 1942, por ocasião dos ajustes para organização do Curso de Museus, Barroso concorda “que a nova organização atenderá na parte administrativa às finalidades do Curso de Museus”, mas discorda “in totum à parte técnico-didática” (BARROSO, 1944, p. 191). Os pontos de discordância principais são sobre as nomenclaturas e substituições da palavra “arquitetura” por “edificações”, a substituição de “História do Brasil” para “História da Civilização da Civilização Brasileira”, a criação da disciplina “Artes Menores” dissociada de “História da Arte”. Entretanto, o mais grave para Barroso é a substituição da parte técnica “Classificação de Objetos” para “Elementos do Patrimônio Histórico e Artístico” com a subsequente reorganização do conteúdo relativo à cadeira de “Técnica de Museus” por ele ministrada (Oliveira, 2018, p. 100).

A insatisfação declarada de Barroso permitiu sua vitória, afinal, com a clara continuidade das prerrogativas do ensino *barrosoano*. Para além da expansão do Curso em uma divisão de três anos, seu regulamento ditava os seguintes conteúdos programáticos:

Segundo o Regulamento do Curso de Museus no 1º Ano estudava-se **História do Brasil Colonial, História da Arte (geral), Numismática (geral), Etnografia (Brasileira), Técnica de Museus (parte básica)**. No 2º Ano **História do Brasil Independente, História da Arte Brasileira, Numismática Brasileira, Artes Menores e Técnicas de Museus (parte básica)**. No 3º Ano optava-se pela habilitação em Museu Histórico ou Museu

de Belas-Artes ou Artísticos. Na seção Museu Histórico os conteúdos eram: **História Militar e Naval do Brasil, Arqueologia Brasileira, Sigilografia e Filatelia, Técnica de Museus (Heráldica, Condecorações e Bandeiras, Armaria, Arte Naval e Viaturas)**. Na seção Museu de Belas Artes ou artísticos os conteúdos eram: **Arquitetura, Pintura e Gravura, Escultura, Arqueologia Brasileira, Arte Indígena e Arte Popular, Técnica de Museus** (Arquitetura, Indumentária, Mobiliário, Cerâmica e Cristais, Ourivesaria e Arte Religiosa) (Oliveira, 2018, p. 101).

Quanto à efetiva separação do Curso de Museus do MHN nas décadas de 1970, Aline Magalhães alega que:

A transferência do Curso de Museus para a Federação das Faculdades Federais do Rio de Janeiro – FEFIERJ (hoje UNIRIO), em 1976, foi um passo significativo para que o Curso se separasse definitivamente do Museu Histórico Nacional, até então vistos numa unidade institucional. Saindo da tutela de um lugar de memória para o campo de produção crítica do conhecimento, o universitário, o Curso ganhava novo status e novas possibilidades de renovação. Outro fator que contribuiu para a reformulação do Curso foi a aposentadoria dos discípulos diretos de Gustavo Barroso, substituídos por profissionais de outras áreas do conhecimento, como sociólogos e antropólogos. A renovação do quadro docente foi fundamental para a reavaliação de conceitos e práticas possibilitadas pelo intercâmbio disciplinar que ocorreu no Curso, lançando as bases para a museologia moderna (Magalhães, 2002, pp. 127-128).

Os claros beneficiamentos à área da museologia no Brasil acarretados desta separação não podem ser ignorados. Entretanto, a questão que perdura fica a cargo das mudanças efetivas adotadas pelo MHN no tocante as questões sociais do Brasil para além das representações dos membros integrantes do já refutado “mito das três raças”. Isto posto, veremos, em um *en passant* focado no nosso objeto de estudo, como a postura tradicionalista dos museus MIH e MHN difundiu à percepção pública a representação de um povo fora do eixo “branco-preto-indígena”.

4.2 O Modelo de Museu de Sophia

O gosto pelo uso de artigos orientais nunca mais deixou de estar presente nos palácios e nas residências das elites do Ocidente. Quando, a partir do século XVIII, após a Revolução Francesa, começaram a surgir os primeiros museus como os conhecemos hoje, esses objetos passaram a integrar as coleções museológicas. Não é de se estranhar que o Museu Histórico Nacional, o mais importante museu de história brasileiro e detentor do maior acervo sob a guarda do Ministério da Cultura, possua um significativo conjunto de objetos orientais [...]

— Vera Lucia Brottel Tostes

Sophia Jobim fora uma das insigne alunas do Curso de Museus entre os anos de 1961 e 1964, quando este ainda operava nas instalações do MHN. A habilitação preferida pela indumentarista fora a de “Museus Históricos”, segundo os levantamentos bibliográficos

realizados por Ana Audebert de Oliveira (2018) em sua tese. Contudo, “como o próprio Regimento previa, Sophia cursou também as disciplinas da habilitação de Museus Artísticos, tendo feito, portanto, um total de 17 disciplinas ao longo dos 3 anos de Curso” (Oliveira, 2018, p. 105). Ainda segundo Ana Audebert de Oliveira:

Sua motivação principal era de ordem profissional. Apesar da idade avançada e da carreira consolidada, ela buscava se afirmar da forma mais legítima possível como gestora e diretora do Museu que ela mesma havia criado em sua residência, inaugurado oficialmente em julho de 1960: o Museu de Indumentária Histórica [e Antiguidades].

Sophia buscava ainda conhecimentos específicos de conservação e museografia para lidar com sua coleção em consonância com os museus que havia visitado e estudado no exterior e que também possuíam acervos de indumentária. Não descartamos também a hipótese de que Sophia quisesse se aproximar do MHN e de sua equipe, preocupada talvez com o destino do Museu de Indumentária, ciente de que os laços estabelecidos ali poderiam favorecer uma possível parceria ou mesmo um processo de doação no futuro (Oliveira, 2018, p. 103).

O Museu de Indumentária Histórica e Antiguidades – MIH de Sophia Jobim “foi se constituindo à medida em que ela ia adquirindo peças ou recebendo doações, culminando com a inauguração [...] em julho de 1960” (Oliveira, 2021, p. 93), operando na própria residência do casal Magno de Carvalho. Ademais, ao observarmos o MIH, nos deparamos com um fato intrigante: o dito museu não possuía todas as características institucionalizadas necessárias para ser chamado de “museu” e muito menos de “museu-casa”, uma vez que

[...] em um museu-casa são expostos os objetos, o gosto e o modo como uma pessoa viveu, ou seja, as coisas adquirem símbolos e sentidos distantes dos quais foram produzidos anteriormente. Recente ou não, diz respeito a um “passado” que se faz presente sempre que um visitante entra no espaço. No entanto, no museu criado por Sofia¹⁴⁰, os mesmos elementos de intimidade são expostos aos visitantes, porém, no “presente”, nesse momento, tais objetos ainda não adquiriram a “aura” que os distanciam dos demais objetos e o visitante não se dava conta de que o museu era mais amplo que a própria coleção de indumentária (Oliveira, 2017, p. 137).

Todavia, Wagner Louza de Oliveira (2017) realiza um contundente levantamento bibliográfico, de imagens e fontes primárias acerca do MIH, desde seus valores experimentáveis até os itinerantes, que o permite concluir:

Apesar da não institucionalização, o Museu de Indumentária Histórica [e Antiguidades] apresentava-se, de acordo com o conceito de museu do ICOM, com “uma função específica, que pode tomar a forma ou não de uma instituição, cujo objetivo é garantir, por meio da experiência sensível, o

¹⁴⁰ O nome “Sofia” pode ser encontrado em diversas bibliografias referentes à Sophia Jobim, entretanto seu nome de batismo era “Sophia”.

acúmulo e a transmissão da cultura". Destacamos a "experiência sensível" como proposta filosófica da dinâmica adotada por Sofia Jobim. A museóloga Waldisa Rússio afirma que um museu é o lugar da "experiência museal", da relação íntima do homem com o objeto, "fato museal", e o "que caracteriza um museu é a intenção com que foi criado, e o reconhecimento público (o mais amplo possível) de que é efetivamente um museu, isto é uma autêntica instituição" (Oliveira, 2017, p. 164).

Alguns dos percursos mais marcantes da vida de Sophia podem ser compreendidos por meio de seu MIH e suas anteriores (ou posteriores) relações com o campo da museologia. Não obstante, toda sua formação na área se baseava em modelos eurocentrados. De acordo com registros próprios deixados por Sophia, a indumentarista estudara em diferentes instituições pelo mundo¹⁴¹, a citar seus estudos em indumentária histórica no Museu Carnavalet, em Paris, e no Museu South Kensington, em Londres. Outros museus e exposições foram cruciais para a formação da percepção museológica de Sophia; contudo, atentamo-nos a somente uma das grandes inspirações (senão a maior) para a montagem do seu museu particular: o Museu de South Kensington, mormente referido como Victoria & Albert Museum, museu pioneiro na adoção de práticas de musealização têxtil e indumentária.

Concebido e fundado em 1852 sob a alcunha de "Museu de Manufaturas", o museu receberia algumas renomeações, a começar pelo "Museu South Kensington", em 1854, e seu rebatizado em 1899 em memória da rainha Victoria e do príncipe Albert (Victoria and Albert Museum, 1999). Sobre o museu e sua influência sobre Sophia Jobim, Wagner Louza de Oliveira contextualiza:

O V&A, um dos museus de referência para Sofia Jobim, nasceu sob a orientação de Henry Cole, um britânico ligado à indústria, que buscou uma integração entre arte, indústria, ensino e comércio. Seguindo a proposta do V&A, no final do século XIX, foi criado o *Musée des Tissus et des Arts Décoratifs* de Lyon, inaugurado em 1864. As peças do vestuário, de diversas culturas, incorporaram o acervo do V&A desde o início de sua história. Embora não seja dedicado integralmente à moda, existe um acervo de acessórios e trajes datado do século XVII até à atualidade, com destaque para a moda dos grandes centros europeus e de criadores contemporâneos, oriundos do *London's Royal College of Art*. O V&A é particularmente rico em vestuário asiático, do Oriente Médio e do leste da Europa Central, mas, até recentemente, essa coleção não era necessariamente percebida em termos de vestimenta. Algumas dessas roupas foram adquiridas por seus tecidos elaborados e pela oportunidade que os mesmos apresentavam para o desenvolvimento de um estudo técnico (Oliveira, 2017, pp. 57-58).

Craig Clunas e Partha Mitter (1999) concordam que a instituição Museu é cúmplice da sustentação do orientalismo britânico na Ásia e em diferentes lugares do globo, sobretudo as

¹⁴¹ Como pode ser conferido em seu *Curriculum Vitae*, alocado no Arquivo Histórico do MHN – SMdp 6 (1-7).

instituições com laços próximos ao estado imperial, como no caso do museu V&A. O próprio “Oriente” fora uma presença física importante nos anos iniciais do V&A: durante 1864 e 1865 uma seção do ainda South Kensington, intitulada “Claustro Oriental”, fora “decorada com elaborados designs ‘orientais’ por Owen Jones” (Clunas, 1999, p. 232) e usada para abrigar “objetos de arte indiana, persa, chinesa, japonesa e oriental em geral” (*Ibidem*.).

A categorização de coleções não-ocidentais como “etnográficas” em meio a modelos primários de acervo, como os gabinetes de curiosidades, misturava a história natural e as artes destes lugares ádvenas. Com sua continuada categorização “etnográfica” ainda no século XIX, no qual as artes asiáticas (a pintura e a escultura, principalmente) absorviam as novas taxonomias de “artes decorativas”, o olhar do público eurocentrado seguiu perpetuado a uma acepção redutora no tocante às formas de arte do Oriente. Clunas e Mitter (1999, p. 221) articulam que as visões mais recentes ao estatuto dos museus e suas práticas catalográficas históricas “[...] devem agora ser testadas em relação aos fatos empíricos da história dos museus, abrangendo um período de mais de um século e meio”, uma vez que “este exercício fornece evidências suficientes para implicar o museu na aplicação (ou manutenção) do próprio domínio colonial”. Sobre a arte oriental no V&A, lemos que:

A história da coleção de arte oriental do V&A representa uma rede complexa de interações entre políticas oficiais e as atitudes individuais de diferentes curadores. Mas também reflete a maneira como a ideologia imperial atribuiu um papel marginal e subordinado, porém essencial, a esse material dentro do cânone ocidental “universal”. Uma instituição nacional como o Museu Victoria & Albert era um importante complemento do império, classificando e exibindo a arte de nações não europeias em uma afirmação de controle político sobre elas. As exibições de arte indiana, persa, chinesa e japonesa no “Claustro Oriental”, visavam destacar o caráter “racial” das pessoas que as produziam. A política imperial variava de país para país: assim, a exibição de artes indianas enfatizava a tutela do Raj sobre as raças, tribos e castas da Índia. Como a China e o Japão não eram possessões britânicas, a Grã-Bretanha precisava competir por vantagem com outras potências europeias nessas regiões. Assim, a coleção do Extremo Oriente assumiu grande importância simbólica e diplomática¹⁴² (Clunas; Mitter, 1999, p. 221, tradução nossa).

¹⁴² “The history of the Eastern art collection of the V&A represents a complex network of interactions between official policies and the individual attitudes of different curators. But it also reflects the way in which imperial ideology assigned a marginal and subordinate, and yet essential, role to such material within the “universal” Western canon. A national institution such as the Victoria and Albert Museum was an important adjunct of the empire, classifying and displaying the art of non-European nations in an assertion of political control over them. The displays of Indian, Persian, Chinese, and Japanese art in the “East Cloister” were meant to highlight the “racial” character of the people who produced them. Imperial policy varied from country to country: thus, the display of Indian arts underscored the Raj trusteeship of the races, tribes, and castes of India. Since China and Japan were not British possessions, Britain had to compete for advantage with other European powers in those regions. Hence, the Far Eastern collection assumed great symbolic and diplomatic importance.”

Craig Clunas (1999) chega à seguinte conclusão acerca da necessidade (simbólica, sobretudo) do império britânico em formar coleções e, consequentemente, exposições tão abrangentes, com a compilação de artes de diferentes lugares do mundo: a vigente disputa econômica e política entre poderes imperialistas. Os grandes países do extremo oriente constados nas relações do acervo do V&A (China, Coréia e Japão), por conseguinte, nunca foram completamente dominados pelo poder ocidental até então.

Nessa interpretação, objetos da China, Japão e Coreia desempenharam um papel central na missão mais ampla do Museu de autodefinição cultural. Precisamente por atuarem como “margens”, essas artes foram cruciais na definição do centro, do normal, do familiar, permitindo que o V&A funcionasse plenamente como uma instituição “nacional”. Essas artes são os **outros** marginais que permitem a centralização do **eu** (*self*)¹⁴³ (Clunas in Victoria and Albert Museum, 1999, p. 231, tradução e **grifos nossos**).

Mesmo à luz de uma produção intelectual intensa, alguns catálogos da história do museu também são referência em aspectos racistas e orientalistas mais agressivos, a citar um trecho do “*Catalogue of Chinese Objects in the South Kensington Museum*” (1872), com violências muito bem demarcadas, como podemos constatar:

Seria difícil supor que uma raça efeminada como os chineses tivesse gosto por trabalhar com metal; mas é preciso lembrar que eles nem sempre foram uma raça degenerada, amolecida pelo luxo e pela grande facilidade de diversão, mas, pelo contrário, ainda são uma raça resistente, que se delicia em lutar contra a Natureza que os resiste¹⁴⁴ (South Kensington Museum, 1872, p. 57, tradução nossa).

Muitos objetos contemporâneos foram agregados às repartições de Japão, China e Coréia durante estes períodos iniciais do museu e o início do século XX. Outrossim, este início de século demarcara uma perda de estima às produções mais contemporâneas do Japão, o que acabou por elevar a China aos holofotes dos colecionadores mais assíduos — principalmente, aos artefatos e bens promulgados na China Imperial:

Essa tendência retrógrada era particularmente verdadeira em objetos de proveniência “imperial”. De fato, à medida que a hegemonia política britânica no Leste Asiático diminuía, o fascínio por objetos da corte imperial da dinastia Qīng (1644-1911) apenas se intensificou. O saque do Palácio de Verão

¹⁴³ “In this interpretation, objects from China, Japan, and Korea have played a central role within the Museum's larger mission of cultural self-definition. Precisely by acting as the "margins," these arts have been crucial in defining the center, the normal, the familiar in allowing the V&A to function fully as a 'national' institution. These arts are the marginal others that allow the centering of the self.”

¹⁴⁴ “It would hardly be supposed that an effeminate race like the Chinese should have a taste for working in metal; but it must be remembered that they have not always been a degenerate race, softened by luxury and by too great facility for enjoyment, but that on the contrary, they are still a hardy race, delighting in contending with resisting Nature.”

Imperial nos arredores de Pequim, realizado por tropas britânicas e francesas em 1862, durante a “Segunda Guerra do Ópio” de 1858-62, um evento que provavelmente marcou o ápice do poder imperial britânico no Leste Asiático, na verdade trouxe menos produtos para o mercado de arte do que a “Revolta dos Boxers” de 1900-1901 e o colapso do domínio imperial em 1911. A aquisição de muitos dos objetos mais “imperiais” no V&A pode, de fato, ser datada de anos posteriores a 1920. O famoso trono do Imperador Qianlong foi comprado em 1922, uma época em que o gosto por cerâmica estava se afastando decisivamente das obras do século XVIII para os produtos menos acabados de dinastias anteriores. (Foi o ano seguinte à fundação, em Londres, da Sociedade de Cerâmica Oriental, com Eumorfopoulos como seu primeiro presidente). Somente em 1952, o trono, juntamente com as vestes da coleção Vuilleumier e a caixa de gelo esmaltada do Museu, muito publicada (V&A 255-1876), que faz parte do espólio do Palácio de Verão, finalmente passou a integrar uma nova Galeria Primária de arte do Extremo Oriente. O trono manteve esse papel central até a década de 1980, juntamente com as cerâmicas, os bronzes e as esculturas da coleção Eumorfopoulos, e outros objetos mais aceitáveis ao gosto crítico da época. A figura principal na criação desse foco centralizado para a arte chinesa foi Sir Leigh Ashton (1897-1983), que ascendeu (significativamente) do Departamento de Cerâmica para diretor do Museu de 1945 a 1955¹⁴⁵ (Clunas 1999, pp. 234-236, tradução nossa).

Foi somente a partir dos anos 1970 que a entrada de pessoal especializado nestas minúcias culturais de países orientais (como a própria linguagem, por exemplo) passaram a vigorar, com a fundação de um “Departamento do Extremo Oriente”. O Departamento foi responsável pela reabilitação da visão acerca do Japão pós-guerra e deu início aos estudos sobre China em larga escala. Claramente, a influência política e econômica de empresas e indivíduos do leste asiático também performou em grande parte desta nova etapa do museu, que ainda hoje vem sendo construída:

Esses interesses comerciais também motivaram esforços para demonstrar que Japão, China e Coréia ainda eram artisticamente produtivos, resultando na aquisição de grandes quantidades de objetos contemporâneos e gerando debates em torno de questões de “modernidade”, “tradição” e “estilo nacional” que não foram de forma alguma resolvidas (e talvez sejam incapazes de

¹⁴⁵ “This retrograde tendency was particularly true of objects with an “imperial” provenance. Indeed, as British political hegemony in East Asia waned, the fascination with objects from the imperial court of the Qing dynasty (1644-1911) only intensified. The looting of the imperial Summer Palace outside Beijing, carried out by British and French troops in 1862 in the course of the “Second Opium War” of 1858-62, an event that arguably marked the acme of British imperial power in East Asia, actually brought fewer goods onto the art market than did the “Boxer uprising” of 1900-01 and the collapse of imperial rule in 1911. The acquisition of many of the most “imperial” objects in the V&A can in fact be dated to the years after 1920. The famous throne of the Emperor Qianlong was purchased in 1922, a time when taste in ceramics was swinging decisively away from works of the eighteenth century to the less finished products of earlier dynasties. (It was the year after the founding in London of the Oriental Ceramic Society, with Eumorfopoulos as its first president.) Only in 1952 did the throne, together with the robes from the Vuilleumier collection and the Museum’s much-published enameled ice chest (V&A 255-1876), which is part of the Summer Palace loot, finally form part of a new Primary Gallery of Far Eastern art. The throne retained that focal role until the 1980s, alongside the ceramics, bronzes, and sculptures of the Eumorfopoulos collection, and other objects more palatable to critical taste of the period. The main figure in the creation of this centralized focus for Chinese art was Sir Leigh Ashton (1897-1983), who rose (significantly) from the Ceramics Department to be director of the Museum from 1945 to 1955.”

resolução). Curadores formados nas disciplinas de Sinologia ou Japanologia passaram mais uma vez a utilizar a coleção como significantes das culturas que as produziram, tentando colocar os objetos “em contexto”, como é agora padrão na prática museológica em todo o mundo. O próprio Museu tornou-se objeto de exploração como “um contexto”, um contexto no qual a presença de artefatos asiáticos em particular pode não necessitar de desculpas, mas ainda assim exige, com razão, uma explicação constante e autocrítica¹⁴⁶ (Clunas *in Victoria and Albert Museum*, 1999, p. 236, tradução nossa).

A influência e o aporte material que o museu V&A dispunha para articular suas noções de cultura do Extremo Oriente perpassou, quiçá, indistintamente por Sophia Jobim, dado que a indumentarista não viveria o suficiente para presenciar a fundação do supradito Departamento do Extremo Oriente. De todo modo, a influência das coleções têxteis e suas exposições reverberariam vigorosamente em suas noções museográficas, como afirma Wagner Louza de Oliveira:

As peças de indumentária etnográfica do V&A parecem exercer uma forte influência nas escolhas de Sofia. Na década de 1920, o Departamento de Têxteis do V&A, começou a ordenar e classificar sua coleção têxtil no âmbito etnográfico. Foi o período ativo para a coleta de peças de vários países, entre elas alguns bordados africanos (**e todo tipo de trajes asiáticos**).

Orgulhosamente, o museu exibia, em suas prateleiras e vitrines, os espólios do império direto e indireto na Índia, na China, no Japão e no Oriente Médio. Em um único lugar, Sofia Jobim poderia observar e estudar peças de diversos continentes e períodos. Elegemos algumas peças do V&A semelhantes às peças encontradas no MHN, na coleção Sofia Jobim. Observando alguns cadernos da colecionadora, percebemos sua preocupação em relação ao aprofundamento nos estudos culturais. Existem anotações que versam sobre a produção, utilização e como o traje é utilizado como ferramenta fundamental para o entendimento dos modos de vida de cada lugar (Oliveira, 2017, p. 58, **grifo nosso**).

A representação da China pelas lentes de Sophia Jobim em seu MIH pode ser vista já a partir do dia da inauguração do Museu. Em uma foto da recepção de convidados (Figura 99), podemos avistar, no lado direito, um manequim trajado com aquilo que parece ser um *chāngyī* (氅衣), uma espécie de tunicado informal de lazer das mulheres manchus. Eles eram usados com um lenço conhecido como *lónghuá* (龙华) (não consta na imagem), que era amarrado ao pescoço ou sob o colarinho das vestes tradicionais.

¹⁴⁶ “These commercial interests also motivated efforts to demonstrate that Japan, China, and Korea are still artistically productive, resulting in the acquisition of large quantities of contemporary objects – and generating debates around questions of “modernity,” “tradition,” and “national style” that have in no sense been resolved (and are perhaps incapable of resolution). Curators trained within the disciplines of Sinology or Japanology have once again come to deploy the collection as signifying the cultures that produced them, trying to put the objects “in context,” as is now standard in museum practice worldwide. The Museum itself has even become the subject for exploration as “a context,” one in which the presence of Asian artifacts in particular may not stand in need of apology, but still rightly demands constant and self-critical explanation.”



Figura 99: Inauguração do Museu de Indumentária. – 15/07/1960. Fonte: MHN – SMm17 112.203

Em outros registros fotográficos do MIH, avistamos diversos manequins que trazem a China à tona. Em ambos visualizamos estilos de *rúqún* (襦裙), um conjunto de *hànfú* formado por uma jaqueta curta (*rú*) usada sob uma longa saia (*qún*), diferentes. Nos dois exemplos (Figura 100), temos conjuntos *qínguà* (裙褂), composto por uma saia (geralmente da cor vermelha, representação da sorte e da felicidade conjugal) e uma jaqueta, ambas ricamente bordadas em motivos naturais, dragões, garças, criaturas floridas (*huā jīng*) ou fénices (*fēnghuáng*). Originado na dinastia *Qīng*, é um traje tradicional chinês usado hoje principalmente por noivas Han no sul da China (como as de Hong Kong) e nas cerimônias do chá.



Figura 100: Noiva da China Moderna e China Antiga (noiva), respectivamente. Fonte: MHN – SMmm 50 – 112.236 e SMmm 48 – 112.234



Figura 101: Imperador da China. Fonte: MHN – SMm 61 – 112.208

O artefato esmiuçado nesta dissertação (item 019.367) não chegou a estar exposto em manequins do MIH, algo que é explicitado na dissertação Wagner Louza de Oliveira: “Percebemos que os trajes mais antigos e mais trabalhados eram menos expostos, como a túnica de um imperador chinês da era Qīng, por exemplo” (Oliveira, 2017, p. 152). Para além disto, pouco pode ser dito da indumentária chinesa em meio às exibições do MIH. Entretanto, a conjuntura de exposição do item 019.367 mudaria de maneira considerável ao chegar no MHN. O único registro que possuímos de tal vestimenta, ainda realizado pelas mãos de Sophia, parece ter sido feito no jardim de sua casa e pode ser conferido na Figura 101.

4.3 O Lóngpáo em Perspectiva: Algumas exposições

O fato de usarmos roupas nas exposições ajuda no seu apelo universal, pois os visitantes identificam-se rapidamente com elas, relacionando-as com seu próprio corpo através das formas da moda e percebendo que a roupa é também um espelho do seu tempo e da cultura que a produziu.
— Rosana Naccarato; Vera Lima¹⁴⁷

A doação da coleção de Sophia Jobim ao MHN, em 1968, demarcara um novo momento institucional para o museu em relação à sua coleção de indumentária (Lima; Naccarato, 2002), uma vez que boa parte da coleção da indumentarista não remontava aspectos da história brasileira — não por um viés patriótico, pelo menos. Como reitera Wagner Louza de Oliveira:

De acordo com o artigo publicado em 1995 nos Anais do MHN¹⁰⁹, a doação de Sofia Jobim constitui uma mudança no caráter das doações encaminhadas ao Museu. Segundo o artigo, a coleção de indumentária, inclusive a etnográfica, estaria ligada à ergologia, campo de estudo considerado por Gustavo Barroso como fora do eixo de interesse e estudos dos museus de história. A maioria das peças doadas por Sofia não rememoravam fatos históricos nacionais e muito menos traziam significados simbólicos ligados ao sentimento patriótico, valores pelos quais o MHN fundamentou sua política de aquisição (Oliveira, 2017, p. 51).

É interessante pensarmos qual local habita a indumentária chinesa (e, ainda por cima, de categoria imperial) na história do Brasil e dos brasileiros. Retomar o tópico da miscigenação brasileira em detrimento do embranquecimento da nação (assim como o eclipsar de etnias fora do eixo branco-preto-indígena dentro da história brasileira) demonstra a capacidade das ficções quando estruturadas em *sistemas simbólicos* e imbuídos de *poderes simbólicos* estruturantes em uma concepção homogênea do tempo e do espaço para determinados indivíduos. Como sintetiza Bourdieu (1989, p. 11): “[...] a cultura que une (intermediário de comunicação) é

¹⁴⁷ NACCARATO, Rosana; LIMA, Vera. **Moda, mundo, museu: A pesquisa de moda no Museu Histórico Nacional.** In: Anais do Museu Histórico Nacional – Vol. 34. Rio de Janeiro: O Museu, 2002, p. 326.

também a cultura que separa (instrumento de distinção) e que legitima as distinções compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante”.

A hiperculturalidade, a justaposição e a implosão de uma miríade de culturas sem haver o apagamento de nenhuma e, sim, “mais cultura” (Han, 2019), chega a ser o conceito mais próximo das definições de um possível patrimônio para García Canclini (1994, p. 95), em que “estes intercâmbios (culturais) são facilitados pelos meios de comunicação de massa e [...] o rádio, a televisão, o cinema tornaram-se elementos chave para a difusão da cultura”. Canclini (1994) aborda as relações de *entre-lugar* aplicadas, sobretudo, à situação dos mexicanos que habitam outros países e mesmo assim continuam a exercer práticas culturais do México em um novo território e como a hibridização dessas ações ocorre de forma a renovar suas perspectivas de mundo.

García Canclini (1994) também discorre sobre o fato de que mesmo que os bens culturais *pareçam* ser de todos, eles não *pertencem* a todos. Aliado às ideias de Bourdieu (1989, 2021), ele afirma como o emprego de determinadas heranças culturais é desigual, a depender das classes sociais e instituições que os empregam, e coloca em voga como o capital econômico¹⁴⁸ influí na transmissão dessas noções. O patrimônio cultural de um país serve às manutenções do seu *status quo* social, preserva a distinção de sua *pátria*, ao mesmo tempo em que busca excluir os não socialmente relevantes para suprir suas aspirações distintas (os próprios grupos minoritários que servem de revisão a sua origem e são sempre relembrados, por exemplo, na literatura ou no cinema). Logo, a construção de uma suposta “cidadania” é sempre amparada em relações hegemônicas, que pretendem defender um lado em detrimento do *outro*, como afirma Álvaro Vieira Pinto:

Sempre com base nas exigências da produção econômica, em regime social, a cultura amplia-se e vem estabelecer o sistema de ideias e criações materiais que serão então propriamente reverenciados como cultura.

[...] O que chamamos de “cultura” sempre estará de prontidão a servir, sobretudo em nossa atual sociedade globalizada e integralizada, aos interesses das camadas superiores (Vieira Pinto, 2005, pp. 52-56).

Sobre os itens que podem ser classificados “patrimônio cultural” (em nosso caso, brasileiro), García Canclini (1994) afirma que devem ser definidos a partir de uma redesignação dos valores que cada documento histórico assume no presente, tendo suas práticas e relações

¹⁴⁸ No sentido mais basilar como reiterado por Marta Harnecker: “Chama-se CAPITAL aos diferentes elementos do processo de trabalho quando pertencem ao capitalista e se destinam a produzir mais valia para seu dono” (Harnecker, 1983, p. 246).

sociais atualizadas. A indumentária tradicional chinesa demonstra seu valor de patrimônio ao nos fazer pensar sobre a reinserção de certos elementos estéticos tradicionais nas modas atuais, não se limitando somente a seu valor temporal e espacial em sua época de produção. E quando trazido à tona seu momento de produção (período final da China Imperial), lembra-nos das inúmeras problemáticas do modelo imperial em termos sociais e culturais. Outrossim, esta categoria de roupas nos recordam da formação intercultural de nossa nação, despregando-nos, assim, de qualquer ficcionalização acerca do tópico.

A cultura brasileira existe, de fato; mas existe advinda de uma mixórdia muito maior do que de brancos, indígenas e pretos. O Brasil possui o maior número de imigrantes e descendentes japoneses do mundo (Cury, 2008¹⁴⁹). No mundo todo, temos uma maior presença de restaurantes chineses do que McDonald's (Han, 2019), para além de que no próprio Brasil o crescimento e popularização desses restaurantes, assim como justaposição de métodos, gostos e hábitos das duas culinárias, têm se fundido na criação de novos pratos (Tatsuko, 2023¹⁵⁰).

Deste modo, podemos atribuir à CSJ certa competência vanguardista uma vez que seu escopo, a priori de sua formação, alinhava-se ao discurso do próprio MHN de superação “de um espaço de reafirmação de um sentimento patriótico” (Oliveira, 2017, p. 51):

Cada peça de Sofia Jobim possuía sua especificidade, suas práticas sociais, seus conceitos culturais e carregava a história do lugar de origem. Vera Lima observou que a “Coleção Sofia” contribuiu, junto com as demais coleções, para a construção de um novo perfil no segmento de indumentária do Museu, de maneira que o mesmo fosse visto como lugar de preservação de memória coletiva de várias partes do mundo; apesar de continuar recebendo doações de natureza militar, desde a fundação até os dias atuais (Oliveira, 2017, p. 51).

Sendo assim, ao ser entreposta ao escopo do MHN, toda a coleção remanescente do MIH acaba por perder em grande parte características de sua unidade inicial ao passo em que adiciona novas camadas ao perfil do MHN:

O museu volta a ser uma coleção, sendo não mais uma recolha pessoal e sentimental de peças, mas um conjunto coerente e particular de artefatos que remetiam à sua doadora, cujo fator de coesão se diluiu em setores diferenciados de arquivamento.

¹⁴⁹ Cury, Cintia. **Estado de São Paulo tem cerca de 1 milhão de japoneses e descendentes**. São Paulo: São Paulo Governo do Estado, 2008. Disponível em: <https://www.saopaulo.sp.gov.br/ultimas-noticias/estado-tem-cerca-de-1-milhao-de-japoneses-e-descendentes/#:~:text=No%20Brasil%20vivem%20mais%20de,com%20um%20milh%C3%A3o%20de%20pessoas> – Acesso em: 4 jan. 2024.

¹⁵⁰ Tetsuko. **Liu Hao: Qual o segredo por trás da popularidade da culinária chinesa no Brasil?** China: CNS, 2023. Disponível em: <http://www.br-cn.com/static/content/news/pyxw/2023-01-06/1060891838883434496.html> – Acesso em: 4 jan. 2024.

A entrada do acervo de Sofia acabou por reconfigurar o museu de história da nação, ao mesmo tempo que transformou sua visibilidade, usos e modos de conservação. Restando na maior parte de sua existência em reserva técnica, foram as exposições temporárias realizadas no MHN que permitiram a reaparição da coleção de Sofia e trouxeram outros modos de exibi-la em museu (Oliveira, 2017, p. 203).

Os trajes e a moda têm o poder de remontar as conjunturas histórico-culturais de uma sociedade em um determinado espaço-temporal. Vimos isto nos capítulos anteriores desta dissertação: a sintetização do sistema vestimentar chinês da aristocracia da dinastia Qīng como um complexo integrado a seu processo histórico. Por efeito, a relação dos trajes e da moda com os objetivos de um museu histórico se revela essencial; contudo, os desafios para sua efetiva realização são persistentes. Heloisa Ribeiro (2002) nos atenta a urgência do diálogo das duas instâncias, ao lucubrar:

No entanto, não basta expor expressões de moda, como por exemplo peças do vestuário e acessórios, para que a moda seja incluída no rol dos temas pertinentes ao tratamento museológico e adquira reconhecimento. Essas peças em si não são a pura expressão da moda, que é um conjunto maior, que engloba muito mais elementos. Parte da moda já está dentro dos museus, nos móveis, nos artefatos, na arte que caracterizam determinados períodos. O que falta, além de ampliar a inserção dos itens vestuário e acessórios, é construir o diálogo entre esses elementos de forma a permitir a visualização da moda no contexto social como um todo de formas mais amplas. Auxiliando na “capacidade dos museus de estabelecerem comunicação com a sociedade”, o que segundo Bittencourt, está diretamente associado “aos usos que encontram para os objetos” (Ribeiro, 2002, p. 334).

No conjunto de significações (em contexto societal) geradoras de seu próprio sistema de comunicação no qual se sintetiza a *moda*, “a roupa é a materialidade da comunicação e, como tal, deve ser entendida em seu conteúdo estético, plástico e emocional, bem como histórico e cultural; mais palpável e perceptível pela sua materialidade do que propriamente a moda” (Ribeiro, 2002, p. 336). Outrossim, “a inserção da moda em museus consiste [...] na capacidade dos profissionais de ambas as áreas — moda e museu — em ressignificar algumas peças e extrair delas a capacidade de diálogo com o que [...] é reconhecido como patrimônio cultural” (Ribeiro, 2002, p. 341). Isto posto, Ribeiro caminha para a acepção de que a contextualização dos trajes com outros artefatos do museu histórico é imprescindível — de outra maneira, teríamos um museu de moda e não um museu histórico.

De maneira intrínseca e sequente, a indumentária se apoderou do destaque em um apanhado de exposições no MHN:

Desde a formação das coleções, as roupas sempre estiveram expostas em diferentes salas. Primeiro foram as militares e seus acessórios, as pertencentes

ao Paço Imperial e aos poucos trajes e objetos sociais, mais pelo seu significado histórico do que por sua qualidade estética, levando em consideração “sua importância para a construção do conhecimento histórico, interpretando ou esclarecendo o tipo de atividade, episódio, costume ou personalidade, remetendo ao meio em que esteve inserido”. Ao longo dos anos, foram incorporados outros segmentos como os trajes sociais. Eles começaram a ser expostos nas exposições permanentes até o ano de 1969, quando foram retirados para a criação do circuito histórico do Museu, que, da indumentária existente contaria apenas com exemplares militares. Após a doação da Coleção Sophia, em 1968, foi feita uma exposição temporária das suas peças em 1970. E em 1972 e 1982, nas exposições comemorativas de aniversário do Museu, foram expostos somente acessórios como leques, bengalas, joalheria etc. A partir da década de 80, várias exposições utilizaram peças e acessórios de indumentária (Naccarato; Lima, 2002, pp. 324-325).

A partir das afirmativas acima, tratamos de realizar um levantamento em fontes primárias (nos arquivos do MHN e na Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional) para averiguar a representação asiática a partir da presença da indumentária chinesa em exposições realizadas no MHN (a ressaltar as exposições que continham nosso objeto de estudo em sua programação) desde a entrada da Coleção Sophia Jobim em seus espólios. A pesquisa na Hemeroteca foi realizada tendo em vista o recorte de datas das exposições com artefatos chineses mapeados a partir dos registros do MHN, com os seguintes códigos: “**China**”; “**Museu Histórico Nacional**”; “**Indumentária**”; “**Indumentária: Arte e Documento**”; “**A Carreira das Índias**”; “**Museu Histórico Nacional: 70 anos de bons amigos**”; “**Vestuário**”; “**A Sedução do Oriente**”; “**Museu Histórico Nacional: 90 anos de histórias, 1922-2012**”. A partir destas informações, pretendemos analisar a veiculação midiática de tais exposições e a qualidade de seu desenho museográfico em razão de averiguar se os artefatos e seus factuais são bem caracterizados ou não. Por conseguinte, levantamos uma exposição mais recente, realizada em contexto intracultural, para confrontá-la com os métodos de exposição e contextualização do *lóngpáo* 019.367 no âmbito do MHN. Por fim, apresentamos uma forma mais assertiva de exibição da referida peça.

4.3.1 1970: Indumentária: Arte e Documento

Inaugurada em 14 de agosto de 1970, com a equipe de organização e montagem composta por Clóvis Bornay (conservador do MHN à época e curador da exposição), Emília Dyer, Maria Emilia Matos e Maria Laura Ribeiro, a exposição é definida em seu folhetim/catálogo como

A presente Exposição de Indumentária Histórica é uma homenagem do Museu Histórico Nacional à saudosa Sra. D^a Sophia Jobim Magno de Carvalho, indumentarista e educadora por excelência, mulher de grande sensibilidade e profunda cultura. Foi a criadora do Museu de Indumentária, que, agora, se transfere para esta Casa, como legado de sua ilustre família. [...]. Suas pesquisas a levaram percorrer os principais países do mundo, estudando profundamente seus usos e costumes, com o objetivo de reunir esta coleção, que, chegando a atingir a mais de quinhentas peças de rara beleza, vem nos mostrar evolução da indumentária através do tempo em todo o mundo.¹⁵¹

Já na capa do catálogo (Figura 102), podemos constatar seu caráter universalista. Vemos as figuras de uma mulher utilizando um quimono à esquerda, uma mulher em traje folclórico europeu ao centro e uma mulher em vestes de baiana à direita.



Figura 102: Capa do catálogo da exposição Indumentária: Arte e Documento, 1970. Fonte: MHN

¹⁵¹ Museu Histórico Nacional. **Exposição Indumentária: Arte e Documento.** 1970. Número de acesso na Biblioteca: 158.908.

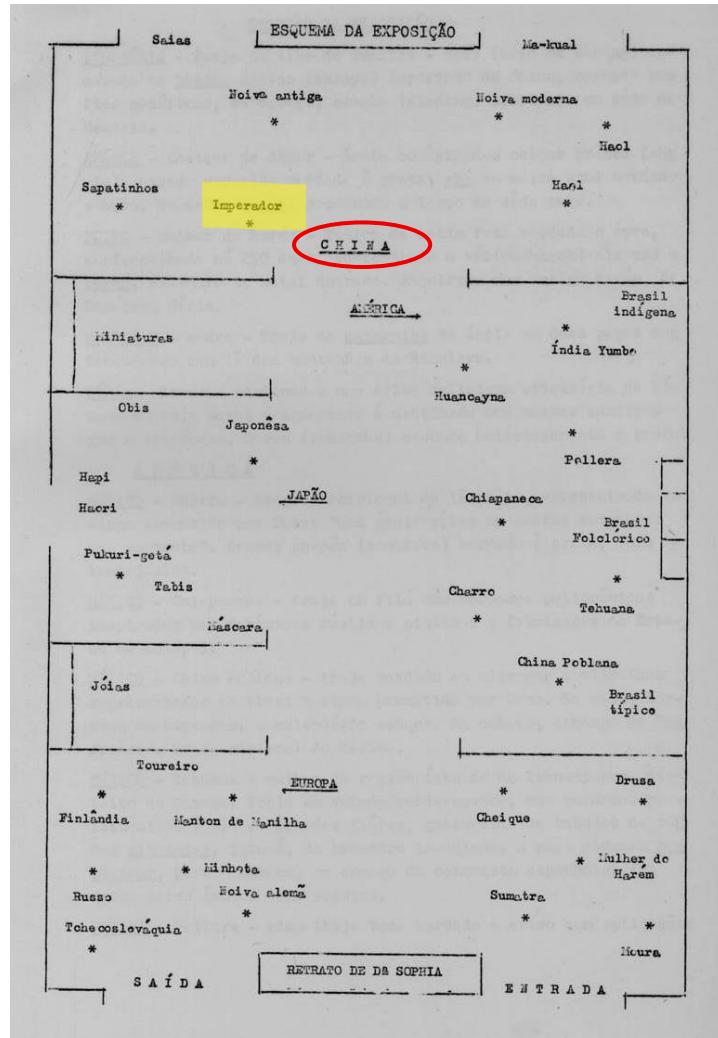


Figura 103: Planta baixa da exposição Indumentária: Arte e Documento. Fonte: MHN – 158.908

A exposição contava com a planta baixa apresentada na Figura 103. O roteiro da exposição iniciava por meio de uma junção de etnias da África e de países do Oriente Médio, seguia para as Américas e continuava até o Brasil, separado por “Brasil Indígena”, “Brasil Típico” e “Brasil Folclórico”. A seção seguinte (extensa) seria a da China; a exposição segue para uma seção de Japão e termina em uma seção da Europa. A divisão chinesa contava com as descritas peças abaixo, com enfoque na descrição de nosso objeto de estudo, encontrado aqui como “TRAJE DO IMPERADOR”, o qual conta com detalhes que constatamos anteriormente nas fichas técnicas do MIH:

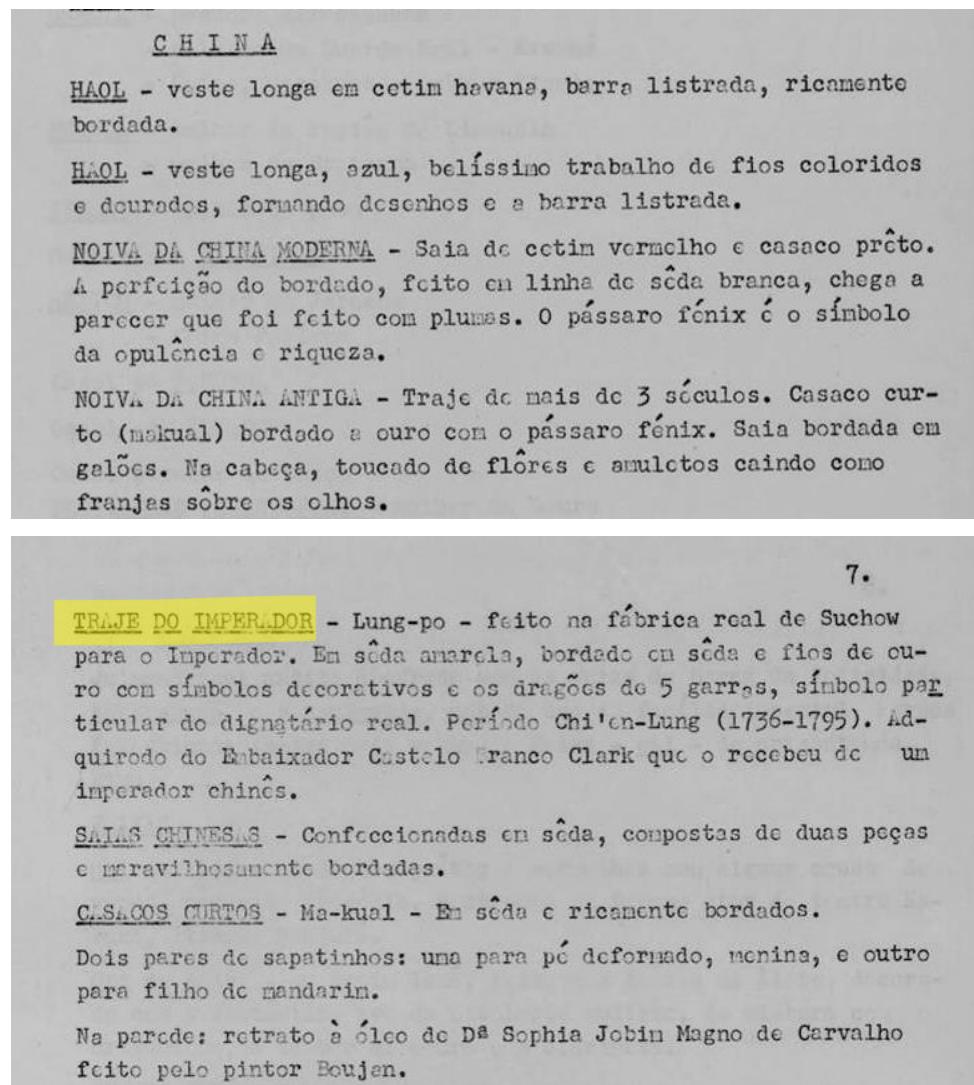


Figura 104: Exposição Indumentária: Arte e Documento, p. 6, 7. 1970. Número de acesso na Biblioteca: 158.908

Não foram encontradas fotografias da exposição que evidenciassem a museografia do nosso objeto de estudo em específico. Todavia, sua alocação na planta baixa nos faz imaginar que a peça tenha sido exibida em um manequim (algo de muita importância ao considerarmos seus diferentes simbolismos nas partes da frente e das costas) ou em uma vitrine presa à parede, uma situação menos favorável para a compreensão da peça.

A divulgação da exposição contou com parte considerável das informações de seu folhetim e as notificações de sua abertura constaram em mais de dez edições entre cinco periódicos cariocas, sendo estes O Jornal do Brasil (RJ), Diário de Notícias (RJ), Correio da Manhã (RJ), O Jornal (RJ) e Manchete (RJ). Em uma veiculação do Jornal do Brasil encontramos:

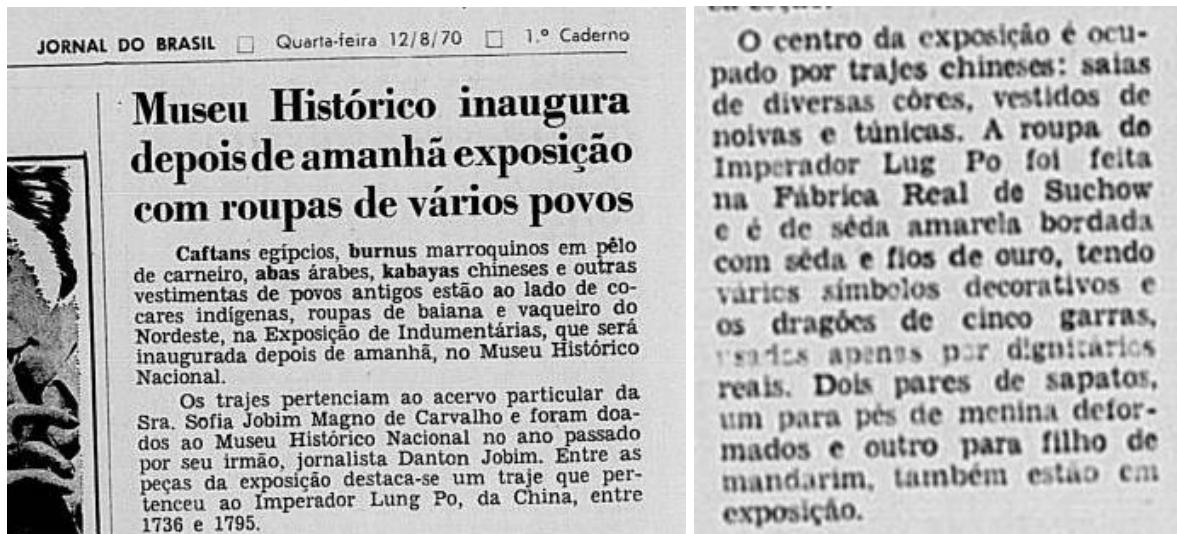


Figura 105: Jornal do Brasil (RJ), Edição 109, p. 10, 1970. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional

Além de contextualizar a origem da exposição, temos um vislumbre da utilização do *lóngpáo* 019.367 como uma peça chamariz para o evento, em decorrência de sua importância material (“de seda amarela bordada com seda e fios de ouro”) e sociocultural, advinda de seu contexto imperial. É claro que a errônea atribuição do nome da própria peça (“*lung po*”) ao nome de um imperador (com a dica do período, “1736 a 1795”, Qianlong) não nos passa despercebida e, em certo nível, incomoda uma vez que temos no folhetim oficial as nomenclaturas “acertadas”.

Já na veiculação da revista Manchete acerca da exposição, temos uma exposição mais precisa sobre aspectos simbólicos (mesmo que nossa hipótese de que o traje pertença ao final do século XIX e início do século XX ainda perdure):

Aprende-se também que na antiga China o amarelo era privilégio do imperador. O traje de um imperador do período Chieng-Lung, parte da atual mostra do Museu Histórico, além do amarelo imperial, tem outro símbolo denotativo da autoridade real da velha China: o dragão de cinco patas.

Figura 106: Manchete (RJ), Edição 959, p. 32, 1970. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional

Segundo o próprio Clóvis Bornay, em declaração ao periódico *O Jornal* (RJ) (1970)¹⁵², “indumentária é ciência, arte, história, sistema e técnica de vestuário”. A exposição demarcou a volta das atividades do MHN depois de dois anos, por falta de verba, passando então por uma fase de “remodelação”. Bornay acreditava que esta exposição de indumentária seria apenas o começo de uma nova e próspera fase para o setor museográfico brasileiro. O acesso mais generalizado aos itens da CSJ talvez seja um indicativo disto, neste primeiro momento.

4.3.2 1982: História do Vestuário

Inaugurada em 9 de novembro de 1982, a exposição temporária *História do Vestuário* não contou com grande veiculação midiática. Na verdade, não foram encontradas nenhuma ocorrência sua em meios aos periódicos da Hemeroteca Digital.

A mostra reuniu trajes do século XIX e XX, apresentando o desenvolvimento da moda através dos tempos. A exposição também contou com peças de indumentária de outros doadores. Além das roupas do acervo de Sofia Jobim, foram exibidas sua coleção de bonecos em miniaturas e seus livros de indumentária. Paralelamente, nos dias 13 a 17 de dezembro, realizou-se um ciclo de palestras que discutia o significado social da roupa inserida no período histórico e em situações sociais diversas. Dentre os palestrantes, podemos destacar: prof. Almir Paredes (“Os materiais de indumentária - o tecido: matérias primas e técnicas”); prof.^a Rosa Lúcia Benedetti Magalhães (“A indumentária: sua evolução no contexto histórico-social”); prof.^a Catherine Arruda Fleury (“A indumentária no espetáculo: teatro, cinema e televisão”); prof.^a Maria Augusta Rodrigues (“A indumentária nas festas populares: o Carnaval”) e prof.^a Lícia Lacerda (“A indumentária e sua transformação: moda”). Com exceção da professora Catherine, todos os demais eram docentes da Escola de Belas Artes da UFRJ, instituição em que Sofia Jobim lecionara e nela inaugurou o ensino de Indumentária Histórica, núcleo do atual curso de Artes Cênicas, habilitação Indumentária. Rosa Magalhães, Maria Augusta e Lícia Lacerda eram herdeiras diretas do legado de Sofia Jobim, todas professoras do curso de Artes Cênicas e atuantes no carnaval carioca. O evento, assim, constituía uma espécie de sagrada a um duplo legado: o do acervo para o museu e do ensino para a escola. Memória, pesquisa, ensino e divulgação sobre indumentária se reuniam em nome de Sofia Jobim (Oliveira, 2017, pp. 204-205).

Dividida por vitrines que dispunham trajes montados ao lado de livros, seria na Vitrine X que encontrariam peças de roupa chinesas. Contudo, a simples nomenclatura das peças da exposição não nos permite ter certeza de que o *lóngpáo* 019.367 tenha figurado em seu desenho, mesmo com a indicação de “China Imperial” no catálogo:

¹⁵² O Jornal (RJ), Edição 15000, p. 6, 1970. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional

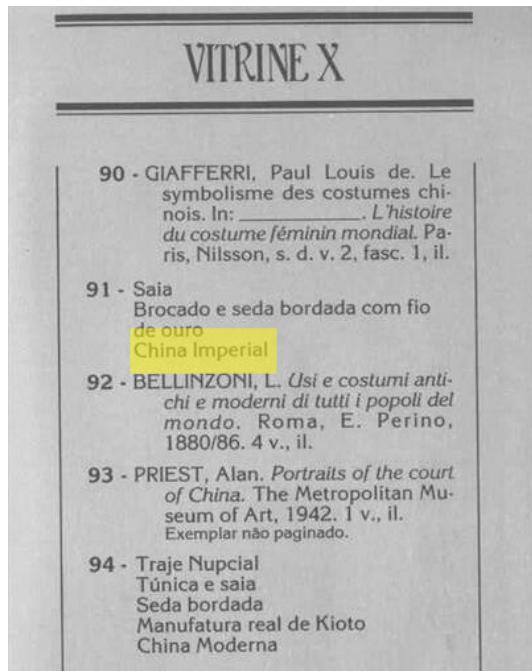


Figura 107: Detalhe do catálogo *História do Vestuário*, 1982. Fonte: MHN – 159.004

Inaugurada doze anos depois da primeira exposição do MHN, voltada para o estudo da indumentária com um catálogo reduzido, não encontramos nenhuma veiculação periódica ou fotografias da exposição disponíveis no acervo online da Fundação Biblioteca Nacional. Por isso, fica um tanto difícil comentar sobre sua postura museográfica. Sendo uma espécie de reedição da exposição *Indumentária: Arte e Documento* (1970), podemos pressupor que seu projeto museográfico permanecera quase que intocado.

4.3.3 1985: A Carreira das Índias e o Gosto do Oriente



Figura 108: Cartaz da exposição “A Carreira das Índias e o Gosto do Oriente”. Buda Amida – Japão, séc. XIX – madeira lacada e dourada, 84 cm. Fonte: MHN – Cartaz 11: AI (360 A) M1G2

O dr. Ricardo Joppert atribuía à exposição *A Carreira das Índias e o Gosto do Oriente* o valor de “marco” (Museu Histórico Nacional, 1985, p. 7). Inaugurada às 18h do dia 28 de novembro de 1985 com o apoio da Xerox do Brasil S.A.¹⁵³ e parceria com o Ministério da Cultura, Fundação Nacional Pró-Memória e o então SPHAN¹⁵⁴, a exposição temporária contava não apenas com peças de indumentária da CSJ, mas com um amplo repertório agregado no acervo do MHN. Indo dos serviços de mesa em porcelana do Barão de Massambará¹⁵⁵ e de D.

¹⁵³ Atribuída a Xerox Corporation, inaugurada em 1906 e baseada em Connecticut, a história da Xerox do Brasil S.A. começa em 1965, quando a empresa começou a operar no Rio de Janeiro por meio de uma parceria com o empresário brasileiro Henrique Sergio Gregori. A marca Xerox ficou tão associada à ideia de fotocópia que é comum o uso da palavra “xerox” como sinônimo de “máquina fotocopiadora” ou como o verbo “xerocar”, significando fazer uma fotocópia, tanto nos EUA quanto no Brasil.

¹⁵⁴ Nome inicial do atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que é o órgão federal responsável pela preservação do patrimônio cultural brasileiro.

¹⁵⁵ Marcelino de Avelar e Almeida (1822-1898), foi um importante membro da nobreza brasileira no período do Império. Destacou-se na vida pública de Vassouras, onde foi Vereador à Câmara Municipal em 1882 e seu Presidente na legislatura de 1882-1886. Na república, foi Presidente da Intendência Municipal (Câmara Municipal). Disponível em:

João VI até a estatuária japonesa de um buda Amida¹⁵⁶ proveniente da coleção Miguel Calmon (Figura 108), a exposição tinha o objetivo de “oferecer uma amostragem significativa do gosto oriental, que, a partir das grandes navegações, contribuiu efetivamente nos costumes brasileiros” (Museu Histórico Nacional, 1985, p. 10), como concordaria Freyre (2011). Para além disso, demonstra que a partir da união das “gerações passadas, que colecionaram estas peças, às gerações presentes e futuras, que as estudarão e as apreciarão: ela une povos, através da sensibilidade da Arte; ela dá campo para as pesquisas e o prazer estético; [...]” (Museu Histórico Nacional, 1985, p. 7).

Com peças provenientes do Japão, China, Java, Indonésia, Índia, Tibete e Tailândia, Joppert fora o responsável pela minuciosa pesquisa de nomeação por meio do pīnyīn e análise das 244 peças da mostra, ao passo em que Iara Valdetaro Madeira, Luis Carlos Antonelli Lacerda e Lúcia Gouvêa Vieira foram os coordenadores de montagem da exposição. É interessante notar que, já neste momento da história, o próprio catálogo nos oferece uma perspectiva mais categórica acerca de aspectos da cultura chinesa, em específico, a citar suas qualidades estéticas não apenas como adornos, mas como aspectos tradutores, na sua aparência, da “cultura milenar e sensibilidade do homem oriental” (Museu Histórico Nacional, 1985, p. 5). Ademais, sobre a China, propriamente, ressalta:

Esta exposição [...] ao reunir a preciosa coleção de objetos de Arte Oriental pertencentes ao Museu Histórico Nacional, presta um tributo aos artistas chineses que de algum modo concorreram para o processo civilizatório brasileiro, além de ser um testemunho de respeito e admiração de que a cultura oriental é merecedora. Incluímos o catálogo desta exposição em nossa Biblioteca Reprográfica Xerox, na série "DOCUMENTOS DA NOSSA HISTÓRIA", por acreditarmos que este nosso apoio concorre para documentar o evento, promovendo a melhor compreensão dos feitos desta cultura milenar expressa em obras produzidas por seus artistas do passado.

Objetos apreciados por colecionadores e eruditos, que encontram neles a expressão de elegância e os sentimentos estéticos de povos que, apesar das

https://www.genealogiahistoria.com.br/index_baroesviscondes.asp?categoria=3&categoria2=2&subcategoria=72 – Acesso em: 22 maio 2025.

¹⁵⁶ O Buda da Luz Infinita, da família Lótus. Nos escritos em sânscrito, vindos da Índia de 2.500 anos, o Buda Amida tem dois nomes – *Amitābha* (‘Luz Infinita’) e *Amitāyus* (‘Vida imensurável’). O nome ‘Amida’ derivou da transliteração chinesa desses dois nomes em sânscrito e implica que o Buda incorpora esses dois elementos da natureza bídica. O objetivo dos adeptos desta vertente é obter o renascimento na terra pura do Buda Amida. A história do Buda Amida é narrada no Sutra Maior do Buda da Vida Imensurável (*Amitayus*) e da Luz Infinita (*Amithaba*). Como o Buda Sakyamuni que se apresentou na história real da Índia, o Buda Amida era um príncipe em uma terra incerta que também abandonou o trono para seguir os passos do Buda Lokesvararaja, para tornar-se um monge chamado Dharmakara, ‘O Tesouro do Dharma’. Durante incontáveis eras de determinação, reflexão e prática, Dharmakara trilhou 48 Votos para beneficiar todos os seres. Em cada Voto, Dharmakara declara que só alcançaria a suprema e perfeita iluminação se todos os seres também se iluminassem (Barreto, 2022; Schumann, 2007).

diferenças, em todos os momentos da história em que fizeram contatos com o Ocidente, contribuíram para avanços significativos da Humanidade. O comércio e a Arte aproximaram o Oriente do Ocidente no passado. Hoje a China volta-se para o Ocidente e abre seus portos para a moderna e revolucionária tecnologia. Mais uma vez, a troca nos reaproxima, prometendo fecundo intercâmbio, para o bem e a felicidades de todos os homens de boa vontade (Museu Histórico Nacional, 1985, p. 5).

Quanto à presença do *lóngpáo* 019.367, ela se dá já em um primeiro momento, na fotografia que estampa a capa do catálogo (Figura 109). Outrossim, o catálogo conta com toda uma seção dedicada às definições deste traje, referido como “uma peça [...] tão importante que constitui um dos nossos tesouros nacionais de expressão internacional” (Museu Histórico Nacional, 1985, p. 7). As qualificações dos simbolismos do tunicado são, em grande parte, assertivas e vão de encontro à ampla bibliografia mais recente sobre o assunto, mesmo que nem todos os símbolos presentes na roupa tenham sido identificados e, alguns, apenas parcialmente nomeados, como no caso dos “Vasos do Sacrifício” no qual apenas a imagem do tigre é ressaltada e deixa-se de lado a imagem do macaco (Figura 56). Com efeito, uma das definições de Ricardo Joppert possui uma imprecisão basilar: a errada classificação do traje como sendo um *cháofú*, ao invés de um *jífú*, também merece atenção.



Figura 109: Capa do catálogo da exposição “A Carreira das Índias e o Gosto do Oriente”. Detalhe do *jífú* lóngpáo 019.367. Fonte: MHN

No tocante à museografia da exposição desenvolvida especificamente para o item 019.367, temos registros fotográficos valiosos que nos permitem elucubrar sobre seu projeto expográfico. Em um cromo P&B (Figura 110), temos registro de algumas das diferentes roupas presentes na exposição, com o item 019.367 presente (o segundo da esquerda para a direita, na linha inferior do cromo). A existência deste cromo talvez se justifique na intenção de desenvolver algum material de divulgação para a exposição ou atualizar as fotos dos itens do acervo para o pessoal interno.



Figura 110: Cromo P&B. Objetos expostos na exposição *A Carreira das Índias e o Gosto do Oriente*. Fonte: MHN – Nº de Acesso: 0157



Figura 111: Salão do MHN, exposição *A Carreira das Índias e o Gosto do Oriente*. Fonte: MHN – Nº de Acesso: 0157



Figura 112: Salão do MHN, abertura da exposição *A Carreira das Índias e o Gosto do Oriente*. Fonte: MHN – Nº de Acesso: 0157

Enquadrado sob um vidro na parede se encontra o *lóngpáo* 019.367 (Figura 111 e 112). A escolha de apresentação não é a melhor: não leva em consideração aspectos simbólicos díspares nas partes da frente e costas (aspectos esses ressaltados no texto do próprio catálogo da exposição). Todavia, quiçá para fins de conservação, a escolha seja a mais segura: vemos, no caso da Figura 112, como o fundo branco parece estar levemente inclinado. O tecido *kèstī*, como um tipo de tapeçaria de seda, sofreria ações da gravidade mais incisivas caso estivesse em um perfeito ângulo de 90°, conforme:

O peso próprio da tapeçaria gera cargas significativas ao longo dos fios da trama, visto que as obras de arte geralmente são penduradas nessa direção. Isso pode ser problemático, visto que as tapeçarias são tecidas em trama simples, o que significa que os fios da trama criam tanto o desenho figurativo quanto a integridade estrutural do objeto. Portanto, qualquer dano mecânico na direção da trama pode comprometer a tapeçaria tanto estrutural quanto artisticamente. Dois mecanismos de dano plausíveis são a *fluênciā* e a *fadiga*.

A *fluênciā* pode ser definida como uma deformação dependente do tempo causada por uma carga aplicada. Para entender a fluênciā em tapeçarias, é necessária alguma explicação sobre sua construção. Uma característica fundamental é que os fios de trama (feitos em grande parte de lã e seda) são descontínuos, pois os fios mudam de acordo com o padrão de cores. Quando a trama gira em torno do fio de urdume (geralmente lã), aberturas chamadas fendas são frequentemente formadas (geralmente costuradas juntas; no entanto, a costura pode falhar com o tempo). Também por causa disso, a estrutura de tecelagem resultante é altamente heterogênea. As extremidades das fendas abertas são locais privilegiados para fatores de alta intensidade de estresse e são locais prováveis para falhas devido à fluênciā. Em geral, o limite

de estresse real dos fios de lã depende de diferentes fatores, incluindo as condições ambientais. Ao considerar têxteis históricos, o envelhecimento e os pré-tratamentos (por exemplo, métodos de tingimento) também são variáveis importantes¹⁵⁷ (Costantini; Lennard; Alsayednoor *et al*, 2020, p. 2, tradução nossa).

Isto posto, temos uma exposição segura para o traje, mas longe de ser a ideal. É interessante observar que outras peças de roupa presentes na exposição (algumas também da ordem do guarda-roupa imperial Manchu) receberam uma alocação mais condizente com a variedade de simbolismos a serem observados.



Figura 113: Salão do MHN, exposição “A Carreira das Índias e o Gosto do Oriente”. Trajes em um expositor de vidro. Fonte: MHN – N° de Acesso: 0157

¹⁵⁷ “The self-weight of the tapestry generates significant loads along the weft threads, since the artworks are usually hung in this direction. This can be problematic as tapestries are weft-faced plain weaves, meaning that the weft threads create both the figurative design and the structural integrity of the object. Therefore, any mechanical damage in the weft direction can compromise the tapestry both structurally and artistically. Two plausible damage mechanisms are creep and fatigue.

Creep can be defined as a time-dependent deformation caused by an applied load. To understand creep in tapestries, some explanation of their construction is required. A key feature is that weft yarns (largely made of wool and silk) are discontinuous as the threads change according to the colour pattern. When the weft turns around the (usually wool) warp yarn, openings called slits are often formed (these were generally sewn together; however, the stitching could fail over time). Also because of this, the resulting weaving structure is highly heterogeneous. The ends of the open slits are prime locations for high stress intensity factors and are likely sites for failure due to creep. In general, the actual threshold stress of the wool yarns depends on different factors, including the environmental conditions. When considering historic textiles, ageing and pre-treatments (e.g. dyeing methods) are also important variables.”

Na Figura 113, vemos cerca de quatro trajes expostos em um armário de madeira cercado por painéis de vidro. É claro que, pela superposição das peças, a visualização do fundo de uma fica parcializada em razão da outra. Entretanto, em um contexto geral, este seria o melhor modo de exibir peças que contêm simbolismos variados por toda sua extensão: um expositor que nos ofereça uma visão circular completa. É claro que a questão da gravidade e sua suscetível danificação dos fios/tramas é um fator vigente a ser apercebido; por efeito, outras questões de conservação também se somam a conta, como os fatores da temperatura, da umidade, da iluminação e de agentes biológicos nocivos do local expositor (Costantini; Lennard; Alsayednoor *et al*, 2020), questões estas que não aprofundamos no escopo deste trabalho. Como dito anteriormente, o item 019.367 não era frequentemente exposto nem mesmo quando se localizava na casa de Sophia Jobim, em Santa Teresa. Logo, podemos supor que todos esses impasses para sua estrita preservação permaneceram em constante disputa no MHN.

Concernente a sua veiculação periódica, a exposição marcou presença no jornal Tribuna da Imprensa (RJ) e na revista Manchete (RJ), nos anos de 1985 e 1986. Seu sucesso fora tão grande que sua prorrogação se mostrou iminente, esticada até o dia 30 de junho de 1986 (antes prevista para encerrar no dia 18 de maio de 1986). O lóngpáo 019.367 se mostrou mais uma vez como um objeto chamariz para a exposição, como podemos constatar no seguinte recorte do Tribuna da Imprensa (RJ):

Correios" e "dos Pavões". Outras são novas para grande parte do público, como a coleção Manoel Gomes Moreira, a coleção de indumentária e jóias doada por Sophia Jobim Magno de Carvalho, ou o serviço de mesa em porcelana do Barão Massambará.

Ricardo Joppert destaca, dentre as preciosidades a serem expostas, um serviço de porcelana chinesa no estilo Mandarim; vários marfins japoneses assinados; lacas, das quais se destaca a caixa de chá do Barão de Ladário; armas japonesas, algumas assinadas; moedas chinesas de 3 mil anos atrás - e panneaux de seda para uso em palácios. Pelo menos duas peças possuem valor excepcional: um grande Budha Amida japonês, em laca dourada, e um riquíssimo traje em seda bordada a fios de ouro que pertenceu a um imperador chinês da Dinastia Ming. Joppert afirma que essa última peça é tão importante que chega a constituir um de nossos tesouros nacionais de expressão internacional.

Outras peças a destacar: brinquedo de corda todo construído em marfim (China, século XVIII); jaqueta matrimonial em seda vermelha bordada a fios de ouro (China, séc. XIX); moeda huobu, utilizada na China durante a Dinastia Xin (9 a 23 d.C.); estojos para leques em madeira lacada pintada a ouro (China, séc. XIX); escultura em marfim representando os "Oito Imortais" sob um pinheiro, emblema de longevidade (Japão, séc. XIX); moeda de porcelana com inscrição em caracteres chineses (Tailândia, sem data); e moeda em forma de faca, utilizada na China durante a Dinastia Zhou (China, 770 a 476 a.C.)

Figura 114: Tribuna da Imprensa (RJ), Edição 11152, p. 5, 1985. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional

Também podemos perceber a equivocada atribuição do traje à dinastia Míng, fato curioso uma vez que boa parte da comunicação parece ter copiado à risca informações do catálogo da exposição.

Ainda como um válido marco — talvez um dos maiores — na história das exposições do MHN, *A Carreira das Índias e o Gosto do Oriente* se mostra refinada, nos sentidos mais plurais. Com um ótimo plano museográfico e uma listagem geral de fichas técnicas apurada, o próprio mote da exposição se posiciona muito bem: evidencia fatos histórico-geográficos e contextualiza-os com as questões do gosto de uma época (no Brasil) sem deixar de lado os detalhes intraculturais e do gosto das referidas peças asiáticas em seus países de origem. Entre um deslize e outro, seus acertos se sobrepõem a seus erros em muito.

4.3.4 1992: Museu Histórico Nacional: 70 anos de bons amigos

Com um bom intervalo de tempo, o MHN voltaria a expor o traje que estudamos nessa dissertação. A exposição temporária inaugurada em 1992, *Museu Histórico Nacional: 70 anos de bons amigos*, tratava-se de um breve resumo da história do MHN, a partir de diferentes seções da instituição e uma homenagem a diferentes doadores.

Nenhuma veiculação midiática relevante pôde ser encontrada por meio da Fundação Biblioteca Nacional ou da reserva técnica digital do próprio MHN. Todavia, o catálogo (sucinto) da exposição nos apresenta alguns detalhes de um certo “cháofú”, como vemos a seguir:

22 - Traje Feminino Formal de Corte (Cháofú)
Seda bordada
China
Séc. XIX
Decoração à base de morcegos (Fu, homônimo de sorte) em círculos onde se vêem motivos florais de lótus, peônia, bem com símbolos, motivos literários e poéticos: flautas, vaso antigo com ventarola, abóbora-calabacha (símbolo do Céu e da Terra, que se refletem mutuamente). Enormes borboletas esvoacam entre flores de lótus, sugerindo tratar-se de um traje de verão. Na
parte inferior, montanhas-ilhas emergem de ondas.
Coleção Sofia N'agno de Carvalho
Doação Danton Jobim - 1968.

Figura 115: Detalhe do catálogo *Museu Histórico Nacional: 70 anos de bons amigos*, 1992. Fonte: MHN

A página remota da reserva técnica dedicada à catalogação do item 019.367 afirma que o traje estaria no escopo da exposição de 1992; contudo, a descrição de alguns dos elementos ornamentais do tunicado não conferem com parte do que é dito do catálogo, como a presença de “enormes borboletas” (que, em última instância, poderiam ser os “morcegos” lidos de maneira errada). A falta de fotografias e ilustrações da exposição no catálogo dificulta nosso

trabalho. Entretanto, podemos apontar pouca evolução no trabalho catalográfico realizado por Ricardo Joppert, ainda nos anos 1980.

4.3.5 2008: *Sedução do Oriente: A Arte Asiática na Coleção do Museu Histórico Nacional*

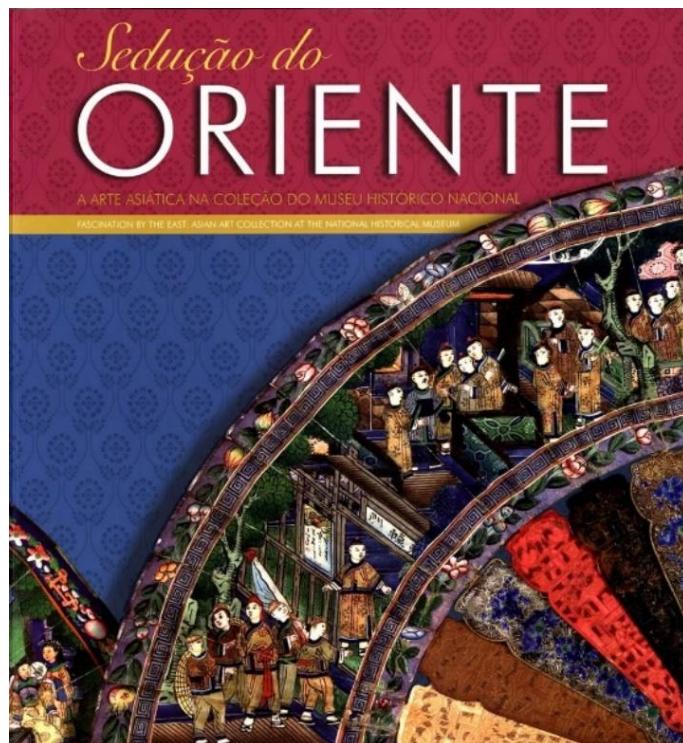


Figura 116: Catálogo da exposição *Sedução do Oriente: A Arte Asiática na Coleção do Museu Histórico Nacional*. Fonte: MHN

Mais de quinze anos depois da exposição de 1992, no dia 13 de novembro de 2008, abria a Mostra *Sedução do Oriente: A Arte Asiática na Coleção do Museu Histórico Nacional* (Figura 116), a qual perdurou até novembro de 2009. Mais uma espécie de reedição, desta vez remodelada aos moldes da exposição de 1985, *A Carreira das Índias e o Gosto do Oriente*. A exposição de 2008 foi inaugurada com o apoio da Associação de Amigos do MHN¹⁵⁸, do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). Contou com um time amplo de colaboradores, a citar a curadoria e projeto museográfico de Cristiane Ramos Vianna João, Jorge Cordeiro de Melo e Luis Carlos Antonelli Lacerda, este último estando também envolvido na coordenação de montagem da supracitada exposição de 1985.

¹⁵⁸ “Criada em dezembro de 1988, a Associação dos Amigos do Museu Histórico Nacional é uma sociedade civil, sem fins lucrativos, destinada a promover o aprimoramento e o desenvolvimento das atividades do Museu Histórico Nacional e contribuir para aproximar cada vez mais o público da instituição.” AAMHN. **Missão e Histórico**. Disponível em: <https://aamhn.org.br/missao-e-historico/> – Acesso em: 29 maio 2025.

A colaboração de pesquisa de Ricardo Joppert e Carlos Lessa acerca das variadas peças provenientes de China, Coréia, Ceilão, Indochina, Japão, Pérsia (atual Irã) e Tailândia partiu de uma expansão do trabalho realizado anteriormente por Joppert no catálogo d'*A Carreira das Índias* (1985). Isto é evidenciado no momento que o doutor destaca como expoente da exposição o item 019.367, ainda como um *cháofú*, ao invés de um *jífú*. Com efeito, a exposição nos põe em frente à possibilidade de comparação entre as duas exposições. Deste modo, podemos dissertar sobre as informações dos artefatos expostos, as quais evoluíram (no caso do item 019.367, nada) e as quais regrediram. Comecemos pelo próprio título da exposição.

Enquanto o título da exposição de 1985 reiterava um fato histórico inerente a maior parte das sociedades ocidentais e ocidentalizadas, afinal, “*O Oriente é uma carreira*” (Disraeli *apud* Said, 2007, p. 8), o da exposição de 2008 reafirmava valores orientalistas ao colocar o “Oriente” como uma terra de “sedução”. Como se o “Oriente” construído pelo olhar ocidental não fosse exatamente isto: uma eterna terra de desejos exóticos, na qual “[...] ainda parece sugerir não só a fecundidade, mas a promessa (e a ameaça) sexual, a sensualidade incansável, o desejo ilimitado, as profundas energias gerativas [...]” (Said, 2007, pp. 260-261) etc. A explicação de Said, acerca deste distanciamento onírico, se dá, em poucas palavras, ainda embasada nas questões vistas anteriormente neste trabalho, a partir do posicionamento hierárquico e inferiorização intelectual do *Outro*:

A relação entre o orientalista e o Oriente era essencialmente hermenêutica: posicionado diante de uma civilização ou movimento cultural distante, quase ininteligível, o erudito orientalista reduzia a obscuridade traduzindo, retratando com simpatia, captando interiormente o objeto de difícil alcance. Mas o orientalista permanecia fora do Oriente, que, por mais que se tornasse inteligível na aparência, continuava além do Ocidente. Essa distância cultural, temporal e geográfica era expressa em metáforas de profundidade, sigilo e promessa sexual: expressões como “os véus de uma noiva oriental” ou “o inescrutável Oriente” entraram na linguagem comum (Said, 2007, p. 301).

Com efeito, em muitos pontos do texto do catálogo e da própria museografia da exposição, constatamos a ocorrência de certa homogeneização deste “território”, com poucas legendas que nos guiem por meio de uma diferenciação da origem sociocultural de seus itens. A máxima de Okakura Kakuzō, “A Ásia é uma”¹⁵⁹ (Okakura, 2007, p. 9, tradução nossa), funciona melhor quando apontadas as diferentes singularidades e generalidades entre o extenso território asiático. Esta acepção se dá quase que totalmente em relação à estátua de laca do Buda Amida e os percursos tomados pelo budismo ao se espalhar pela Ásia no texto de Ricardo

¹⁵⁹ “Asia is one”.

Joppert, presente no catálogo. Todavia, o caso do item 019.367 é mais acentuado. Sua relevância em meio ao acervo continua a ser reverenciada, entretanto, a legenda se retém a dispor apenas o “essencial” (o qual, pelo que vimos no decorrer desta dissertação, não se aplica boa parte das especificidades deste traje): “Túnica de Imperador. *Emperor Tunic*. Seda e fios de ouro e prata. China. Séc. XVIII” (Museu Histórico Nacional, 2010, p. 35). Não abordar com maior particularidade características de algumas das peças expostas para além do item 019.367, como suas nomenclaturas específicas e seus significados intrínsecos em cores e motivos, demonstram a pouca aptidão da instituição para lidar com tal acervo ainda no século XXI.

No tocante ao projeto museográfico aplicado ao item 019.367, constatamos o mesmo tratamento dado à peça na exposição de 1985: separando o público por meio de um vidro acoplado a um caixote de madeira embutido na parede, com apenas a parte frontal da peça a ser visualizada por inteiro (Figura 117, lado direito da imagem).



Figura 117: Salão do MHN, exposição *Sedução do Oriente: A Arte Asiática na Coleção do Museu Histórico Nacional*. Detalhe de metade do lóngpáo à direita. Fonte: MHN – Nº de Acesso: 104.108

Não obstante, a apresentação de outras peças de roupa se mostrou mais efetiva com uma exibição em caixas de vidro, as quais nos permitem ter sua visão de 360° (Figura 118), circunstância preferível para um item do porte do *lóngpáo*. O motivo pelo qual o *lóngpáo* 019.367 não fora disposto de tal maneira é inconclusivo, mas seguimos com a hipótese de que isto tenha relação com as práticas de conservação da peça adotadas pela comissão do MHN.



Figura 118: Salão do MHN, exposição *Sedução do Oriente: A Arte Asiática na Coleção do Museu Histórico Nacional*. Detalhe do traje de noiva e da saia de mulheres Han em caixas de vidro. Fonte: MHN – Nº de Acesso: 104.108

A veiculação midiática da exposição fora contida. Os periódicos trataram majoritariamente de sua inauguração e curiosidades do que seria encontrado por lá. Em acordo com a maioria dos casos vistos até aqui, o *lóngpáo* 019.367 estava sobre os holofotes como destacada peça chamariz para a exposição. Entretanto, em decorrência das próprias informações encontradas no catálogo da exposição, sua equivocada tradução como um *cháofú* continuava vigente:

Destaque para a coleção de vestimentas, entre as quais o traje formal de corte (*chaofu*) do Imperador da China, além de acessórios curiosos, como o par de sapatos em seda preta e branca, bordado a fios de ouro e prata, usado pelas damas chinesas de alta classe social, que tinham os pés deformados na infância, e exemplares do *Netsukê* em marfim, peça muito rara usada para prender objetos ao cinto do *kimono*.

Figura 119: Jornal do Commercio (RJ), Edição 28, p. C-6, 2008. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional

Em conclusão, a exposição contou com um projeto museográfico geral mais pomposo do que o da exposição de 1985; vemos isso na proporção dos expositores e aparência dos painéis coloridos, alocados especialmente para a exposição (Figura 118). Contudo, ela não

necessariamente se configura como uma exposição superior. Seu título e catálogo reduzido (este também mais embelezado em termos gráficos), no referente a conteúdo informacional, comprovam tal afirmativa.

4.3.6 2012: Museu Histórico Nacional: 90 anos de histórias, 1922-2012

Inaugurada em 2 de agosto de 2012, a exposição temporária *Museu Histórico Nacional: 90 anos de histórias, 1922-2012* se tratava de uma espécie de reedição da já comentada exposição de 1992, *Museu Histórico Nacional: 70 anos de bons amigos*. Dividida em módulos temáticos, a exposição apresentava cerca de 350 peças representativas do acervo do museu, a citar a primeira peça incorporada à coleção, uma casaca de Senador da época do Imperador D. Pedro II, e a mais recente à época, um uniforme de gari doado pela Comlurb (G1 Rio, 2012¹⁶⁰; Museu Histórico Nacional, 2014).

Tal qual a exposição de 1992, poucos detalhes sobre o item 019.367 são encontrados aqui. Nem mesmo um catálogo da exposição pôde ser encontrado no acervo remoto do MHN. Outrossim, contamos com um livro organizado por Aline Montenegro Magalhães e Rafael Zamorano Bezerra, que compila uma série de textos sobre o histórico biográfico e institucional do MHN, assim como visões museológicas previstas para o futuro. A bibliografia em questão não apresenta nenhum índice das peças utilizadas na exposição e as poucas informações que temos sobre ela fazem pouca distinção dos itens escolhidos para sua museografia.

Existe, remotamente¹⁶¹, uma relação de itens que foram utilizados na exposição. Entretanto, ela se encontra desatualizada uma vez que somente contamos com dezoito itens destacados e nada consequentemente relevante acerca de nosso artefato de estudo. Todavia, é de praxe supor que pouco ou nenhum avanço fora alcançado ao levarmos em conta que suas fichas museológicas continuam com as mesmas informações de 1985.

Desde então, o *lóngpáo* nunca mais fora exposto.

¹⁶⁰ Museu Histórico Nacional tem exposição sobre os seus 90 anos. G1 Rio, 11 out. de 2012. Disponível em: <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2012/10/museu-historico-nacional-tem-exposicao-sobre-os-seus-90-anos.html> – Acesso em: 18 de jun. 2025

¹⁶¹ Catálogo da exposição **Museu Histórico Nacional: 90 anos de histórias, 1922-2012**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2013. Disponível em: https://mhn.acervos.museus.gov.br/referencias-bibliograficas/catalogo-da-exposicao-museu-historico-nacional-90-anos-de-historias-1922-2012-rio-de-janeiro-museu-historico-nacional-2013/?perpage=12&view_mode=masonry&paged=2&order=ASC&orderby=date&fetch_only_meta=&taxquery%5B0%5D%5Btaxonony%5D=tnc_tax_226&taxquery%5B0%5D%5Bterms%5D%5B0%5D=11266&taxquery%5jun_B0%5D%5Bcompare%5D=IN&fetch_only=thumbnail%2Ccreation_date%2Ctitle%2Cdescription – Acesso em: 18 jun. 2025.

4.3.7 2020: Aparência Majestosa: Trajes dos Imperadores e Imperatrizes Qīng da Colecção do Museu do Palácio

A exposição que trazemos como contraponto às exposições do MHN faz parte do repertório do Museu de Arte de Macau, em cooperação com o Museu do Palácio, em Pequim, e a contribuição da Fundação Macau, do Macao Government Tourism Office e do Macao Daily News — o que lhe conferiu ampla divulgação midiática. Com exibição do dia 17 de dezembro de 2020 até o dia 14 de março de 2021, *Aparência Majestosa: Trajes dos Imperadores e Imperatrizes Qīng da Colecção do Museu do Palácio*, apresentou 87 conjuntos de trajes e acessórios de imperadores e imperatrizes da dinastia Qīng.



Figura 120: Cartaz da exposição “Aparência Majestosa: Trajes dos Imperadores e Imperatrizes Qīng da Colecção do Museu do Palácio”, 2020. Fonte: Museu de Arte de Macau

Esta exposição fora selecionada, dentre tantas outras, em razão não apenas da temática estritamente convergente com a desta dissertação, mas também pela situação social, política e cultural de Macau, enquanto antiga colônia portuguesa tal como ocorreria com o Brasil. Outrossim, a utilização do português, em diferentes pontos de legenda da exposição (para não dizer *em todos*), mostrou-se um tópico atrativo para comparações.

Com um extensivo número de trajes da corte imperial, a mostra foi dividida em cinco sessões (oficiais, festivos, comuns, militares e de viagens/lazer). A exposição conta com uma extensa ala de trajes festivos (*jífú*). Muitos desses trajes foram expostos em vitrines unilaterais (que impedem a visualização de suas costas), mas uma vitrine bilateral fora reservada (Figura 121) para exemplificar a grandeza e complexidade da construção policromada de um *lóngpáo*, que é visto pendurado por um bastão expositor. Mesmo que não em um expositor de 360º, as vitrines bilaterais nos permitem visualizar todo o conjunto de símbolos em sua frente e costas. O traje e suas legendas em mandarim e português (e o site também conta com legendas em inglês) se apresentam da seguinte forma:



Figura 121: Exposição “Aparência Majestosa: Trajes dos Imperadores e Imperatrizes Qīng da Coleção do Museu do Palácio”. Detalhe de um *lóngpáo* em uma vitrine bilateral. Fonte: Museu de Arte de Macau

明黃色緞彩雲金龍紋男
棉龍袍
清雍正(公元1723-1735)
身長149.5釐米 兩袖通長196釐米
袖口寬16釐米 下擺126釐米

Traje Masculino de Dragão
em Algodão Amarelo-vivo
Bordado em Ponto Cheio
de Nuvens Policromadas e
Dragões Dourados
Reinado do Imperador Yongzheng,
dinastia Qīng (1723-1735)

Comprimento: 149.5cm
Largura dos punhos: 16cm

Envergadura das mangas: 196cm
Largura da bainha: 126cm¹⁶²

¹⁶² A exposição pode ser conferida em realidade virtual no link a seguir: https://ggzlquanjing.dpm.org.cn/scene/CMa331o92u2sZ8qjc3KgOQe5r9oBrL6b/20201218_ydzb/tour.html - Acesso: em 30 de maio 2025.

A tradução das legendas da exposição deixa de lado termos chaves para condensá-los em um “traje masculino de dragão” ao mesmo tempo em que mantém a terminologia adequada no mandarim, característica que consideramos falha. A utilização do pīnyīn sempre é oportuna em casos que envolvam terminologias específicas, sobretudo nos meios artísticos e culturais.

Para além disso, outros pontos da exposição lidaram de forma interessante com os objetos expostos. Na Figura 122 visualizamos uma projeção que foca em diferentes detalhes dos trajes expostos, solução engenhosa para dispor a visualização de símbolos ocultos uma vez que muitos destes trajes estão em vitrines unilaterais.



Figura 122: Exposição “*Aparência Majestosa: Trajes dos Imperadores e Imperatrizes Qīng da Colecção do Museu do Palácio*”, 2021. Detalhes de um lóngpáo são projetados em uma tela acima das vitrines exppositoras.

Fonte: Government Information Bureau of the Macao SAR¹⁶³

Outro exemplo inventivo se encontra na Figura 123, na qual uma atividade de desenhar os *Doze Símbolos da Autoridade Imperial* nos locais certos da roupa é proposta, já no meio da exposição.

¹⁶³ Disponível em: <https://www.gcs.gov.mo/detail/en/G21BEUqJfH> - Acesso em: 30 de maio 2025.



Figura 123: Exposição “Aparência Majestosa: Trajes dos Imperadores e Imperatrizes Qīng da Coleção do Museu do Palácio”, 2021. Proposta de atividade de desenho dos Doze Símbolos da Autoridade Imperial em um chaoftu. Fonte: Museu de Arte de Macau

Os elementos desta exposição são, em poucas palavras, funcionais. Compreendem o campo que o tema representa e ampliam, de formas inteligentes, o escopo para diferentes esferas interativas. Muitas dessas constatações de funcionalidade provêm de alguns fatos que não podem ser deixados de lado, fatos esses que vão para além da questão de “cultura local” e/ou “cultura estrangeira” de acordo com André Bueno e Daniela Sophia (2019):

É certo que na China, nos últimos dez anos, o número de museus cresceu exponencialmente — em 2016, havia 4.873 museus em funcionamento, com uma média de 900 milhões de visitantes ao ano. O país promoveu amplamente uma política cultural que teve como objetivo o crescimento no número de museus e, como meta (2011-2020), a abertura de um museu para cada localidade com 250 mil habitantes. As ações na área museal por parte do Governo Central Chinês implicaram o desenho de uma política pública de incentivo não somente às visitações, mas, sobretudo, ao aporte financeiro destinado à área, que, entre 2011 e 2015, correspondeu a 21 bilhões de dólares (BOLLO; ZHANG, 2018). No Brasil, o processo de implementação esteve relacionado à Política Nacional de Museus levada a cabo a partir de 2003, cujo impacto foi amplamente divulgado em publicações científicas da área. Porém, diferentemente da China, houve parcisos recursos alocados para a área em 2013, R\$ 140 milhões (Sophia; Bueno, 2019, p. 41).

Bueno e Sophia reiteram que, para além das discrepâncias orçamentárias na articulação do campo museal em ambos os países e de suas diferenças culturais e linguísticas, há uma

distinta marcação em sua práxis. O Brasil, como país ocidentalizado, ainda sofre intensamente das marcações do colonialismo europeu, mesmo em comparação a um território como Macau. Sendo assim, “a China parece se constituir ‘do ponto de vista ocidental, o outro polo da experiência humana’” (Sophia; Bueno, 2019, p. 42) a partir de sua reafirmação como “potência econômica, política e cultural mundial” (*Ibidem*.). Isto acaba por nos apresentar novos paradigmas de estruturação museológica, paradigmas embasados na aceitação de sua própria cosmovisão e campo teórico, algo que veio, não por menos, da ampla compreensão da extensão dos danos coloniais em seu território.

Deste modo, mesmo que não sem falhas, a exposição consegue destacar todas as características necessárias da cosmologia da indumentária imperial manchu, com destaque para a categoria *jifū*. Outrossim, sua curadoria nos demonstra maneiras engenhosas de expor e trabalhar com materiais do referido traje enquanto respeita suas demandas de conservação.

4.4 Uma *Desimperialização Visual*: Retorno ao Museu Histórico Nacional

Globalização sem desimperialização é simplesmente uma reprodução de disputa imperialista disfarçada.
— Kuang-Hsing Chen¹⁶⁴

Kuang-Hsing Chen (2010, p. 2) busca superar os limites da crítica pós-colonial ao deslocar seu terreno de análise para a questão da desimperialização (*deimperialization*) no contexto asiático. Sua análise parte do confronto do tornado Estados Unidos da América parte integral da Ásia graças à cultura do imperialismo americano emersa após a Segunda Guerra Mundial, algo provindo diretamente de suas ações de globalização neoliberal (Chen, 2010, p. 165).

Se a problemática se situa no plano analítico e discursivo dos estudos culturais pós-coloniais, podemos perceber a necessidade urgente de trazer a questão do imperialismo de volta ao centro do debate, mas devemos abordá-la de novas maneiras. Embora reconhecendo a enorme extensão em que o momento histórico atual foi moldado por lutas anti-imperialistas, devemos insistir que a nova direção do estudo do imperialismo evite duas armadilhas: um retorno às antigas posições nacionalistas e nativistas anticoloniais, que frequentemente operam dentro da lógica hierárquica de civilização, raça, nação e etnia, enquanto colocam outras contradições sociais em segundo plano; e a defesa de uma posição globalista, que frequentemente endossa formas de transnacionalismo ou cosmopolitismo que, ironicamente, perpetuam as mesmas mentalidades raciais, nacionais e étnicas. Deixando de lado essas duas abordagens inaceitáveis, como começamos a imaginar uma alternativa? Para

¹⁶⁴ “Globalization without deimperialization is simply a disguised reproduction of imperialist conquest” (Chen, 2010, p. 2).

demarcar uma nova posição, precisamos primeiro reconhecer que o imperialismo exerce seu poder não apenas por meio da imposição de força externa, mas também interna¹⁶⁵ (Chen, 2010, p. 165, tradução nossa).

Isto posto, Chen decide se opor ao caminho de uma ambição nacionalista ao passo em que, ao se utilizar da decolonização e da desimperialização, rumo para a reconstrução de uma subjetividade em relação aos efeitos do neoimperialismo norte-americano na Ásia, o qual “mistura força militar, diplomacia internacional, intervenção em assuntos internos de outros países e exportações culturais” (Chen, 2010, p. 174). Desta maneira, ao contextualizar as numerosas ocupações militares em diferentes pontos da Ásia Oriental (a citar Coréia do Sul, Japão e Taiwan, como exemplos), Chen articula como tais noções imperialistas-ocidentais acabaram por se assentarem nos próprios governos asiáticos e que “resistir ao imperialismo não pode mais ser reduzido ao simples gesto de resistir a forças estrangeiras” (Chen, 2010, p. 197).

Na Ásia, a questão da desimperialização não pode se limitar a um reexame dos impactos da invasão imperialista ocidental, da violência colonial japonesa e da expansão neoimperialista americana, mas deve incluir também as práticas opressivas do império chinês. Considerando que o status da China passou de império para grande país, como ela deve se posicionar agora? De que novas maneiras pode interagir com os países vizinhos? Questões como essas só podem ser respondidas produtivamente por meio de um autoquestionamento desimperializado, e esse tipo de trabalho reflexivo ainda precisa ser realizado¹⁶⁶ (Chen, 2010, p. 197, tradução nossa).

Isto posto, Chen atesta que desimperialização é a ação de questionar os métodos pelos quais novas realidades estão sendo alcançadas na Ásia (a citar a própria emersão do pré-moderno Império chinês), daí surgindo sua própria postulação de “Ásia como método”, termo proveniente de Takeuchi Yoshimi.

¹⁶⁵ “If the problematic is situated in the analytic and discursive plane of postcolonial cultural studies, we can see there is an urgent need to bring the issue of imperialism back to the center of debate, but we must approach it in new ways. While recognizing the tremendous extent to which the present historical moment has been shaped by anti-imperialist struggles, we must insist that the new direction of the study of imperialism avoid two pitfalls: a return to the old anticolonial nationalist and nativist positions, which often operate within the hierarchical logic of civilization, race, nation, and ethnicity, while placing other social contradictions on the sideline; and advocating a globalist position, which often endorses forms of transnationalism or cosmopolitanism that ironically perpetuate the same racial, national, and ethnic mind-sets. Setting aside these two unacceptable approaches, how do we begin to imagine an alternative? To stake out a new position, we must first recognize that imperialism exercises its power not simply through an imposition of force from the outside, but also from within.”

¹⁶⁶ “In Asia, the deimperialization question cannot be limited to a reexamination of the impacts of Western imperialist invasion, Japanese colonial violence, and U.S. neoimperialist expansion, but must also include the oppressive practices of the Chinese empire. Since the status of China has shifted from an empire to a big country, how should China position itself now? In what new ways can it interact with neighboring countries? Questions like these can be productively answered only through deimperialized self-questioning, and that type of reflexive work has yet to be undertaken.”

Quais são os mecanismos democráticos em nível internacional ou global? Existe alguma maneira de tirar uma superpotência do poder por meio de um voto?

Esta é precisamente a questão da governança global. O mundo está cada vez mais globalizado, mas não há um crescimento correspondente na democracia global¹⁶⁷ (Chen, 2010, p. 209, tradução nossa).

Para além de descentralizar o pensamento eurocêntrico e tomar a “Ásia como método”, a desimperialização prevê o repensar dessas relações de poder herdadas do imperialismo (neste caso tanto o ocidental, quanto os regionais, como o imperialismo sínico, por exemplo) e as geradas novas formas internas de dominação (ou mesmo as antigas, como o contínuo racismo Han na contemporaneidade, atestadas pelo próprio Chen) e os próprios fundamentos das epistemologias modernas. Desta forma, formaremos espaço para novos modos epistêmicos e de existência.

Esta ação de autocrítica proposta por Chen diz respeito a todas as nações pós-coloniais do mundo e não apenas às da Ásia. Daí que o já comentado texto de Verónica Junyoung Kim (2017) e sua proposição de “Ásia-América Latina como método” se torna mais clara, uma vez que ela também propõe o repensar de nossas cumplicidades (latino-americanas) para com lógicas imperiais, sejam elas herdadas do Ocidente ou das elites locais. Ambos chegam à conclusão iniludível da desimperialização como um processo contínuo o qual exige uma regular vigilância crítica e um constante ânimo para confrontar estruturas de poder estruturadas e estruturantes — como os próprios museus.

Algo reforçado por Françoise Vergès em sua proposta de pós-museu reverbera aqui, uma vez que a ideia da autora parte para a produção de uma “utopia emancipadora [...] que deixaria sonho e imaginação voarem, [...] onde poderíamos nos entusiasmar com produções coletivas ou individuais, gestos e rituais que oferecem maneiras diferentes de apreender o mundo humano e não humano” (Vergès, 2023, p. 48). Todavia, o ideário de Vergès vai em direção (principalmente no caso da ilha da Reunião, a *Maison des Civilisations et de l'Unité Réunionnaise* (MCUR), relatado em seu livro) ao comentário de exposições que abordam povos subalternizados e o indivíduo negro, no geral, a citar sua proposta de exposição acerca do povo reunionense, identificados por uma grande mistura cultura e identidade crioula, integrantes de um território ainda dependente da França. Pensar na proposta de um pós-museu a partir de uma

¹⁶⁷ “What are the democratic mechanisms at the international or global level? Is there any way to vote a superpower out of office?

This is precisely the issue of global governance. The world is increasingly globalized, but there is no corresponding growth in global democracy.”

indumentária chinesa integrante de um contexto imperial vira o panorama por completo. A priori, ao menos.

Em um primeiro momento pode soar paradoxal a ação de “*desimperializar* a exibição de uma peça de roupa *imperial*”, sendo esta chinesa ou não. Contudo, até o presente ponto desta dissertação, foi oferecido ao leitor o vocabulário necessário para a identificação da necessidade de tal iniciativa: a perpetuação do orientalismo no MHN e o contínuo desinteresse por um olhar intracultural a partir de um artefato rico em história, simbologias e contextos socioculturais de um povo *outro*, mesmo este como meritório integrante de parte de nossa identidade nacional.

A posteriori, a desimperialização do *lóngpáo* 019.367 partiria de uma contextualização propícia ainda nos acervos do MHN. Com nomenclaturas acertadas e explicitação de seus significados: seu conjunto simbólico material, imaterial e sua biografia cultural, no contexto de possível regência do império e de seu percurso *até e pelo* Brasil. Com isto em mente, fabulamos um projeto museográfico para a peça em questão, envolvendo todas as questões de sua biografia cultural — em seu território étnico de origem e nas coleções brasileiras pelas quais perpassou. Assim, não para suprimir as diferenças, mas determiná-las e realçá-las, diferenciando-as de maneira justa com seus precisos esclarecimentos, encontramos modos mais abrangentes de representação intercultural. Deste modo, buscamos por resultado a representação de uma sociedade potencialmente múltipla em possibilidades sociais, culturais, políticas e econômicas operantes e benéficas a todos.

É claro que, tal como Françoise Vergès, podemos antecipar o fracasso de parte de nosso projeto. A começar pelas leis e regras de conservação, as quais, bem como Vergès, não negamos “a necessidade de conservação e transmissão, mas parecia que respeitá-la demais nos obrigaria a adotar uma ideologia que congelava o patrimônio” (Vergès, 2023, p. 231). Apenas a partir disto, retirar toda a carga “universal” do museu seria uma missão impossível: lidamos com um documento histórico de natureza perecível. Uma linha de ações burocráticas é requerida em grande número, não para menos.

Em uma leitura comparada, é importante que reconheçamos na China, como ponto de comparação dessas práticas museais, como a noção de passado e conservação permeia sua relação com seus bens culturais e materiais. Segundo André Bueno e Daniela Carvalho Sophia (2018, p. 39), na epistemologia chinesa “tornou-se mais importante entender os princípios pelos quais as coisas funcionavam e se reproduziam do que, propriamente, preservar um determinado objeto material”. Deste modo, o estatuto da cópia na China dava maior ênfase no registro das técnicas de produção do item em questão do que na preservação do referido item.

Os ideais de um “programa de desordem absoluta”, isto é, a constatação de que a ordenação deste mundo “universal” é partidária de uma minoria hegemônica, aqui serão tomados como veículo, principalmente. É importante frisar, ainda em uma perspectiva chinesa, como o próprio pensamento confuciano de uma sociedade ideal considerava “as boas relações fundamentais para a estabilidade social, abordagem que os museus e seus produtores de conhecimentos encontrariam também na compreensão chinesa sobre o passado” (Sophia; Bueno, 2019, p. 40). O caminho decolonial pelo qual Vergès decide percorrer é exatamente este: um caminho que busque relacionar todos os produtores do âmbito museal, de forma ética e conjunta. Todavia, a realidade museal brasileira ainda não é totalmente propícia a este tipo de posicionamento. Deste modo, a fabulação da exposição será realizada com possíveis contrapartes da instituição já em mente.

No Plano Museológico mais recente do MHN (2020-2023), a missão institucional apresentada se propõe a “Promover a mobilização coletiva para valorizar a consciência histórica e o direito ao patrimônio cultural do Brasil, por meio da formação e preservação de acervo, ação educativa e construção de conhecimento” (Museu Histórico Nacional, 2020, p. 12). Outrossim, contando ainda do supracitado Plano Museológico, no que diz respeito a exposições de curta duração,

[...] a gestão de exposições de curta duração se apoia ainda na seleção de projetos dirigidos por produtores externos com recursos próprios. A seleção é feita com base no alinhamento da proposta à Missão Institucional de MHN, bem como na qualidade do projeto apresentado e em sua adequação ao termo de compromisso exigido pelo MHN. Não há, entretanto, um edital que trate de publicizar a ocupação dos espaços e, tampouco, uma comissão curatorial para selecionar os projetos (Museu Histórico Nacional, 2020, pp. 26-27).

Deste modo, a não existência de uma comissão curatorial de projetos de exposição de pronto se mostra como outro empecilho a própria realização de uma exposição temporária. De todo o modo, o princípio de fabulação como proposto por Vergès será seguido à risca aqui.

4.4.1 *Os Auspiciosos Lóngpáo (龙袍, ou “Túnica do Dragão”): Coleção Sophia Jobim – Museu Histórico Nacional: Um projeto museográfico*

Com um acervo numeroso, é interessante que apontemos a existência de outro *lóngpáo* da categoria *jífú* presente nos acervos do MHN, o item 019.359 (Figura 124). Para além da diferença de cores para com o item 019.367, os aparatos simbólicos deste tunicado possuem um desenho um tanto diferente, mas nada que nos impeça de identificar símbolos mais gerais como

os dragões (*lóng*) e os emblemas *wǔshòu*, por exemplo. Contudo, deixaremos maiores elocubrações sobre tal peça para pesquisas futuras. A questão aqui é explicitar o motivo de nosso projeto de exposição ser chamado *Os Auspiciosos Lóngpáo* (龙袍, ou “Túnica do Dragão”): *Coleção Sophia Jobim – Museu Histórico Nacional*.



Figura 124: *Lóngpáo* da categoria *jífú* nº 019.359. Fonte: MHN

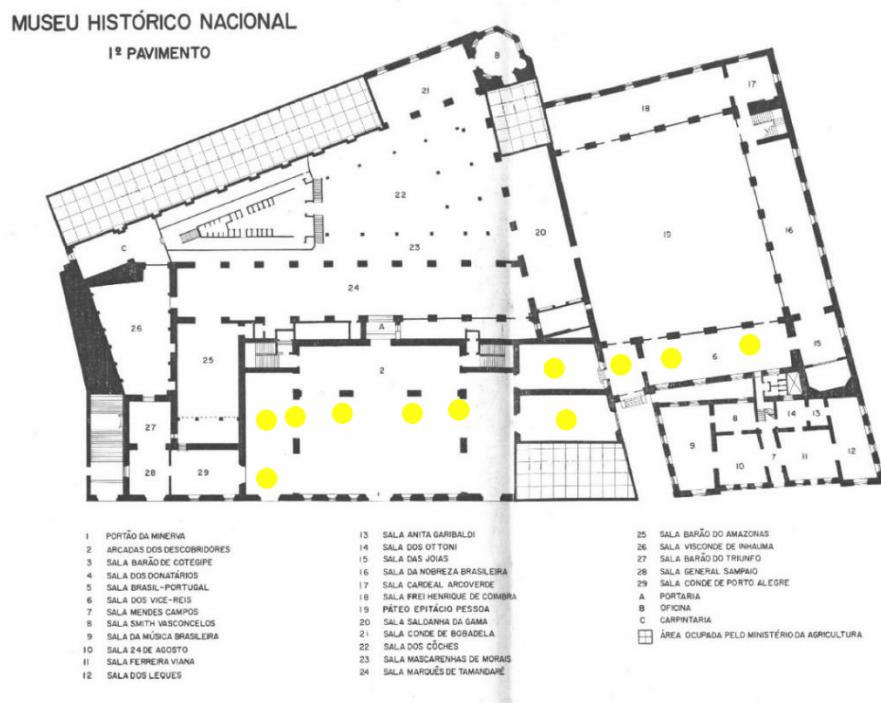


Figura 125: Planta baixa do 1º pavimento do MHN. Percurso da exposição *Os Auspiciosos Lóngpáo* (龙袍, ou “Túnica do Dragão”): *Coleção Sophia Jobim – Museu Histórico Nacional* em amarelo. Fonte: Guia do Visitante, 1955, MHN

O evento principal seria alocado na galeria 106 (antiga Sala dos Vice-Reis). A galeria (junto com a 107) é utilizada para as exposições temporárias da casa. Uma planta baixa mais recente do museu não pôde ser encontrada na Biblioteca Virtual, logo nos utilizamos de uma versão de 1955 para indicar o percurso da exposição (Figura 125).

A exposição tem por objetivo apresentar aos visitantes a cosmologia por trás desta categoria de trajes e suas biografias culturais, adquiridas nos percursos históricos anteriores e posteriores a sua chegada no acervo do MHN. Desta forma, nossa ideia é a de traçar uma espécie de linha do tempo para estas roupas, por meio de fontes primárias abrigadas no MHN, como os documentos de Sophia (catálogos de leilão, fotos, recortes de jornal etc.) e catálogos do próprio museu, além da pesquisa material e iconológica das peças desenvolvida especificamente para a exposição.

A mostra começaria a partir do Pátio de Minerva, uma vez que o caráter semiformal da roupa se alinha com o ambiente, que já foi até mesmo palco de casamentos. Como bem sabemos, os *jifú* eram utilizados em ceremoniais diversos, dos casamentos aos rituais agrícolas imperiais externos. Deste modo, a ideia se inicia com o posicionamento de alguns cartazes nas partes frontais das quatro colunas principais do pátio (conforme simulação na Figura 126). Os cartazes poderiam tanto serem fotografias de outros *jifú* (neste caso, provenientes de outras instituições, em vista de parcerias) como fotografias dos nossos próprios trajes, com uma aproximação a partir de seus detalhes. Tudo isto com as referidas legendas.



Figura 126: Esboço do Pátio de Minerva, MHN, com cartazes em suas colunas centrais. Fonte: do autor

Seguimos pelo pátio até a galeria 106, que dispõe de ampla acessibilidade, onde se dará nossa exposição temporária, em sala única. A frente da galeria receberia um envelopamento com motivos do item 019.367 (conforme simulação da Figura 127).



Figura 127: Esboço da entrada da galeria 106 com envelopamento. Fonte: do autor

Logo, chegamos no interior da efetiva sala da exposição, como podemos ver a seguir:

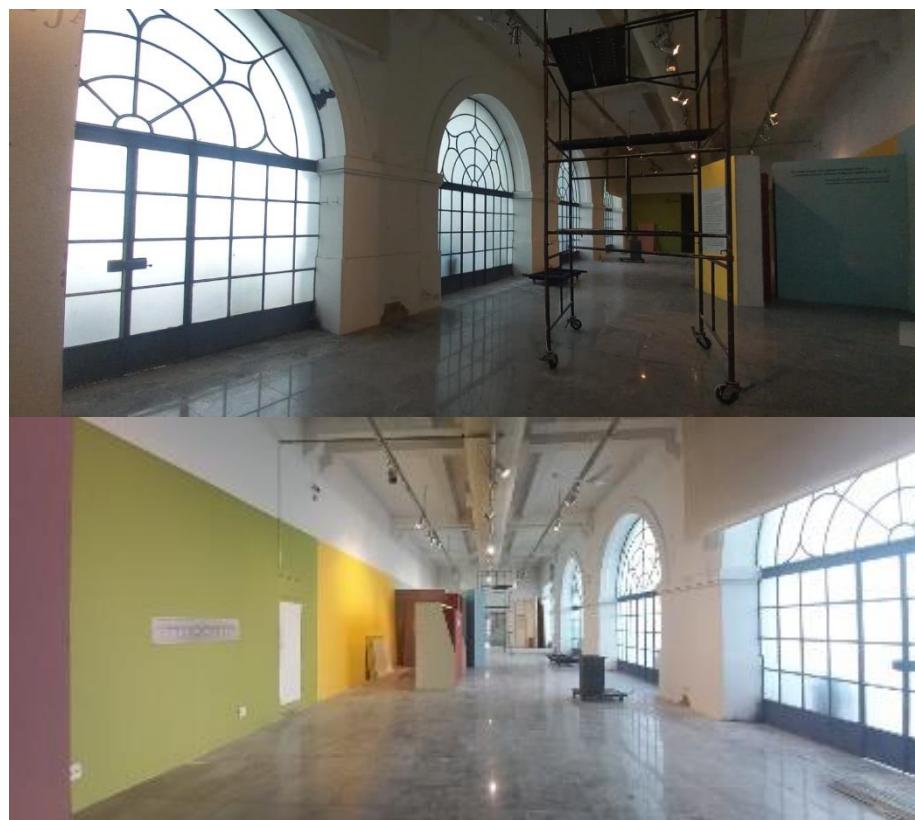


Figura 128: Sala 106 em meio a um processo de desmontagem. Fonte: MHN

Com uma iluminação neutra direta, a primeira imagem que teríamos ao passar pelas portas é a do item 019.359 em um ponto central da sala, mais próximo da entrada, em uma caixa de vidro ou acrílico. Do outro lado, atrás dele, estaria o item 019.367, por conta de sua clara nivelação hierárquica em relação ao traje azul. Os dois trajes contariam com legendas completas em pequenos estandes elevados aos seus lados, em conjunto com dispositivos de acessibilidade. De caráter circular, a exposição toda se daria ao redor destes dois trajes. A iluminação desses blocos poderia se dar de maneira mais pitoresca, com tons de amarelo e azul em diferentes pontos a depender do bloco. As cores bases dos painéis expositores da exposição foram definidas seguindo um esquema harmônico que entrasse em acordo com a materialidade dos trajes e elementos da cosmovisão chinesa, como o sistema *wǔxíng*, e deu-se pelas seguintes cores do sistema CMYK (Figura 129).

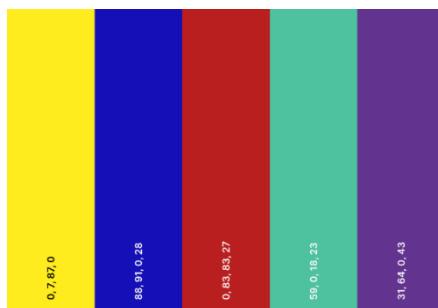


Figura 129: Cores das seções da exposição *Os Auspiciosos Lóngpáo* (龙袍, ou “Túnica do Dragão”): *Coleção Sophia Jobim – Museu Histórico Nacional*. Fonte: do autor

PLANTA BAIXA C/ LEGENDAS

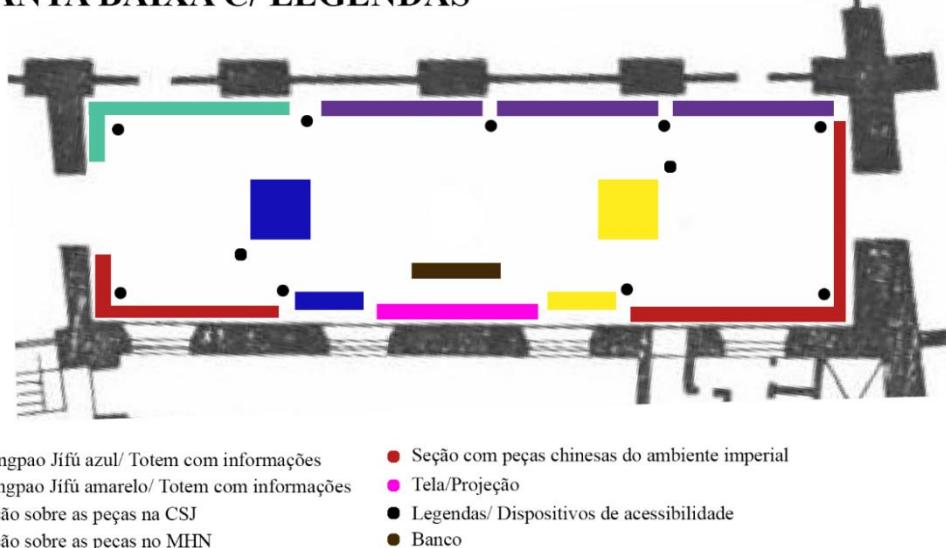


Figura 130: Esboço de planta baixa da exposição *Os Auspiciosos Lóngpáo* (龙袍, ou “Túnica do Dragão”): *Coleção Sophia Jobim – Museu Histórico Nacional*. Fonte: do autor

Ao pensar na distribuição de elementos da exposição a partir deste esquema de cores, rascunhamos uma planta baixa da sala 106 na qual evidenciamos a divisão de seções que compõem a exposição (Figura 130). Isto posto, começaríamos pela seção Coleção Sophia Jobim, alocada em um bloco de painéis e estojos de mesa feitos de acrílico verde-água. A primeira tela contaria com o quadro de Sophia Jobim (Figura 131) e um resumo de sua biografia. Focaríamos em suas práticas de colecionismo e catalogação de peças chinesas principalmente.



Figura 131: Quadro de Sophia, pintado por Lazlo Burjan. No. 776. Fonte: Reserva Técnica – MHN

A partir disso, em uma ação curatorial mais abrangente, optamos pela seleção de objetos históricos (como fotografias feitas pela própria Sophia Jobim e imagens dos catálogos dos leilões os quais ela adquiriu os trajes protagonistas da exposição) que narram parte da história da formação da CSJ, articulações que a indumentarista utilizava para exibir suas roupas (vestimentas em manequins humanos, por exemplo) e outros registros primários das duas peças centrais da exposição até sua chegada no acervo do MHN. Alocaríamos as fichas catalográficas do MIH dos dois *lóngpáo* da categoria *jífú* (uma delas já conferimos nesta dissertação, na Figura 13) ao lado de livros utilizados pela indumentarista em suas catalogações pessoais (como o *Historia del Traje*, de Dalmau) em mesas expositoras. Outros detalhes sobre diferentes trajes e acessórios de indumentária selecionados para a exposição também podem aparecer nesta seção.

A seção seguinte contaria a história das peças centrais já no MHN, alocada em um bloco de painéis e estojos de mesa feitos de acrílico roxo. Um breve histórico do MHN, já no contexto dos anos 1960 (quando a CSJ foi absorvida em seu acervo), estamparia o primeiro painel. A

partir de então, dispor outros documentos históricos (como catálogos de exposições as quais os tunicados figuraram) com uma breve contextualização de seu protagonismo (ou falta dele). Dispor recortes dos veículos midiáticos que faziam divulgação de tais exposições também é uma tática interessante, para além de pensarmos na exibição dos dossiês das peças já no MHN e suas revisões posteriores. Temos a ideia de plotar páginas de cadernos de Sophia com informações sobre trajes chineses a fim de confrontá-las com informações mais assertivas e atualizadas sobre o tema.

Os painéis de contextualização dos *lóngpáo* (em acrílico amarelo e azul, em conjuntura com a cor basilar de cada peça) viriam com informações mais específicas e atualizadas sobre os dois trajes. Termos específico e revisados, com detalhes sobre sua estrutura material e contextualização histórica, dos momentos de sua utilização e por quem.



Figura 132: Catálogo *Sedução do Oriente*, p. 30. Fonte: MHN

Em maior parte da exposição impera o bloco vermelho, o qual dispõe de artefatos presentes no acervo do MHN que fazem parte do universo imperial chinês. Entrariam em voga, em expositores unilaterais posicionados nos painéis, roupas e outros tipos de objetos com legendas atualizadas. Alguns dos artefatos de categoria imperial podem ser conferidos no catálogo da exposição *Sedução do Oriente*, como algumas das ventarolas, louças e porcelanas que retratam chineses (a fim de diferenciar os modos de vestir cortesão), a dita jaqueta matrimonial feminina (item 019.344), moedas e insígnias. As pinturas de número 29 H e 30 H (Figura 132) representam elementos participantes do ambiente cortesão, entretanto, estes não

trajam *jífu*. Outrossim, tais vestimentas adicionam novas camadas de contextualização e diferenciação para a exposição. Isto posto, também não descartamos a possibilidade de parcerias com outras instituições, mesmo que internacionais. A cessão de cópias em alta resolução para impressão seria uma ótima pedida para implementação da exposição também em seu ambiente interno.

A presença de telas ou projetores também se mostra essencial aqui, uma vez que pretendemos mostrar em detalhes todos os aparatos simbólicos dos *jífu*, com descrições de seus significados mais amplos para o público. Logo, também é indispensável a disposição de um banco para uma assistida mais confortável. Por fim, ao pensarmos em questões de acessibilidade, mesas de identificação em braile e sessões de audiodescrição dos trajes completos e simbologias mais específicas seriam necessárias.

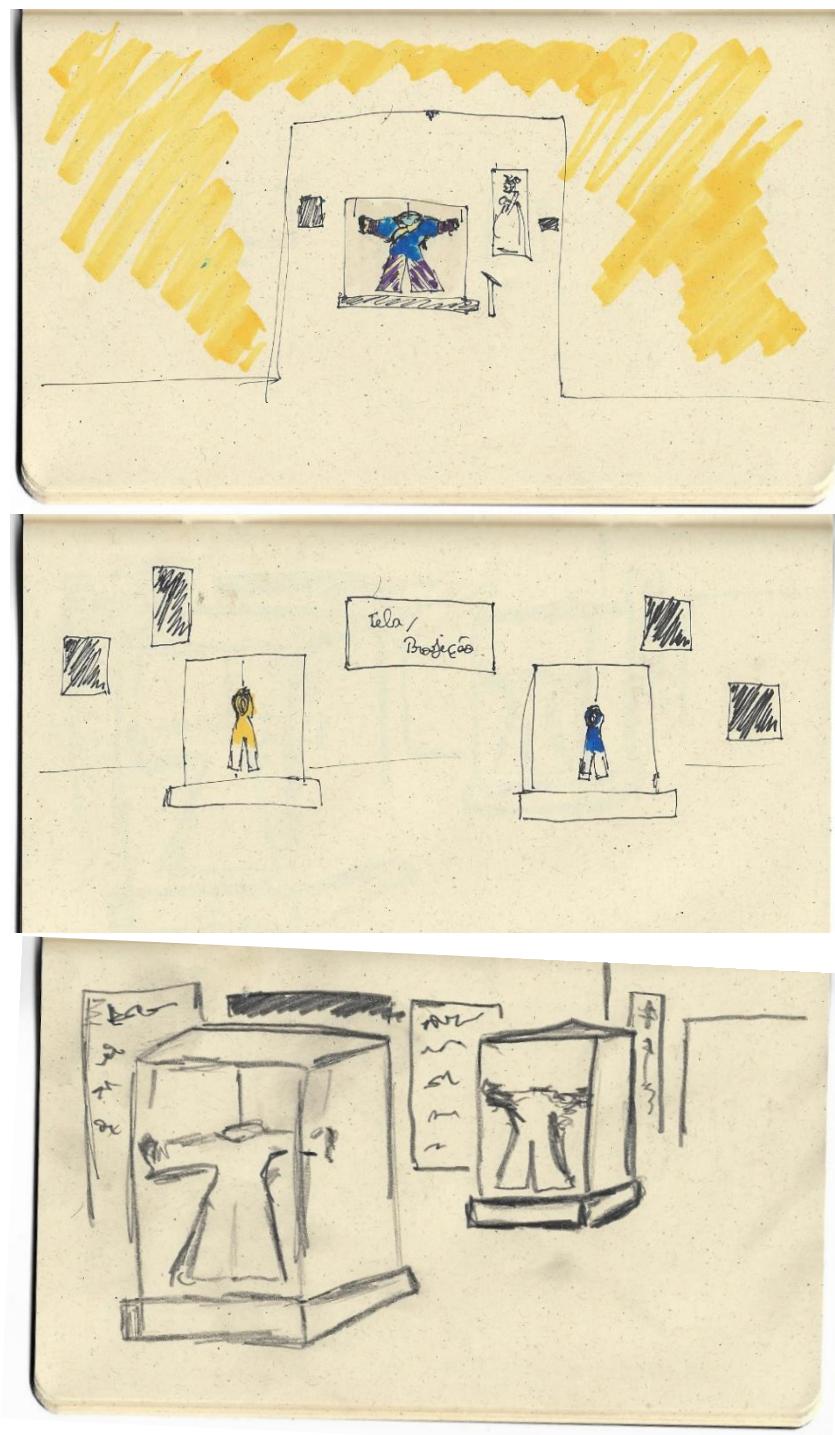
Com caráter especulativo, apresentamos um projeto curatorial dos objetos que comporiam a exposição, em uma primeira sugestão, ainda a ser discutida com o próprio MHN:

Peças Selecionadas	Código
<i>Lóngpáo jífu</i> amarelo + elementos do dossiê	019.367
<i>Lóngpáo jífu</i> azul + elementos do dossiê	019.359
Guache sobre papel de seda	29H
Guache sobre papel de seda	30H
Jaqueta matrimonial	019.344
Leque Mandarim	012.954
Leque Mandarim	012.960
Tael com dragão	—
Ordem do duplo dragão – Insígnia de quinto grau	—
Porcelana Companhia das Índias	—
Vaso	003.110
Noiva Moderna da China	SMmm 50 – 112.236
China Antiga (noiva)	SMmm 48 – 112.234
Imperador da China	SMm 61 - 112.208

Livro <i>Chinese creeds custom, Burkhardt, V. R.</i>	SM - 238 B959
Livro <i>China: a history of the laws, manners, and customs of the people, John Henry Gray</i>	SM - 390.0951 G779
Livro <i>Historia del traje, Dalmau, R</i>	SM - 391.009 D148
Livro <i>Broderies chinoises, Ernst Henri</i>	SM - 746.440951 B865
Livro <i>A primeira dama da China, Helen Nicolay</i>	SM - 920.72 N641
Livro <i>A China é sempre Formosa, Ricardo Joppert</i>	SM - 951.249 J81
Catálogo + Recortes de jornal + Fotografias <i>Indumentária: Arte e Documento</i>	—
Catálogo + Recortes de jornal + Fotografias <i>História do Vestuário</i>	—
Catálogo + Recortes de jornal + Fotografias <i>A Carreira das Índias e o Gosto do Oriente</i>	—
Catálogo + Recortes de jornal + Fotografias <i>Sedução do Oriente: A Arte Asiática na Coleção do Museu Histórico Nacional</i>	—
Retrato (Pintura) de Sophia Jobim	776
Grampo de Cabelo	376
Alfinete	18134
Botas	19172 – 19173
Cobertura de cabeça	19239
Traje Típico - Oriente	—
Estatueta alegórica	3185
Documentos de Sophia Jobim para plotagem	SMet 131; SMet 84; SMe 5

Tabela 4: Relação de objetos a serem alocados na exposição *Os Auspiciosos Lóngpáo* (龙袍, ou “Túnica do Dragão”): Coleção Sophia Jobim – Museu Histórico Nacional. Fonte: do autor

Como forma de antever o ambiente da exposição, por meio de uma simulação da montagem já finalizada, buscamos ilustrar como esses elementos ficariam dispostos na sala 106. A partir de alguns esboços iniciais, tanto da planta baixa (Figura 124) quanto da montagem “finalizada” (Figura 133), propomos o desenvolvimento de um projeto 3D que desse conta de traduzir sua visualidade.



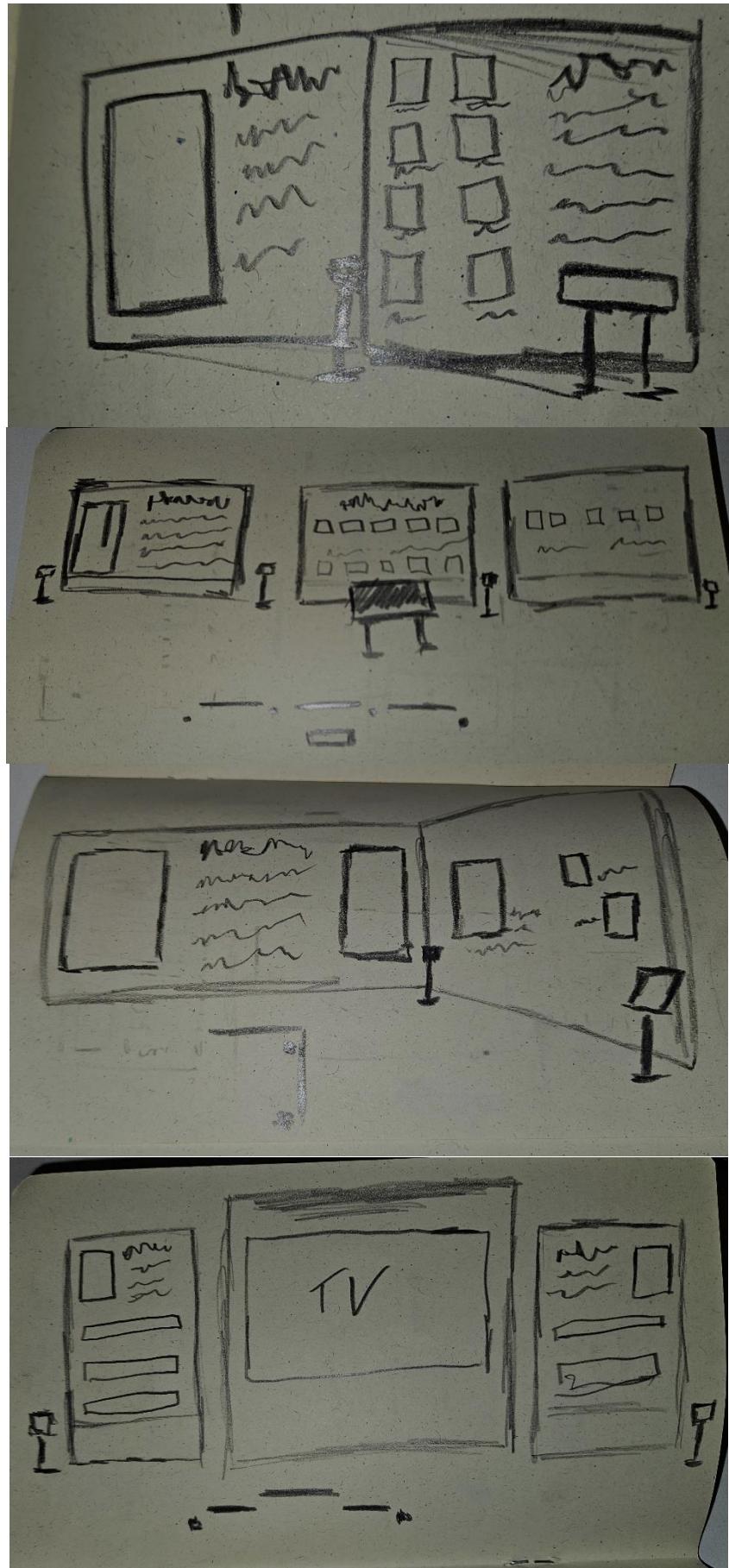
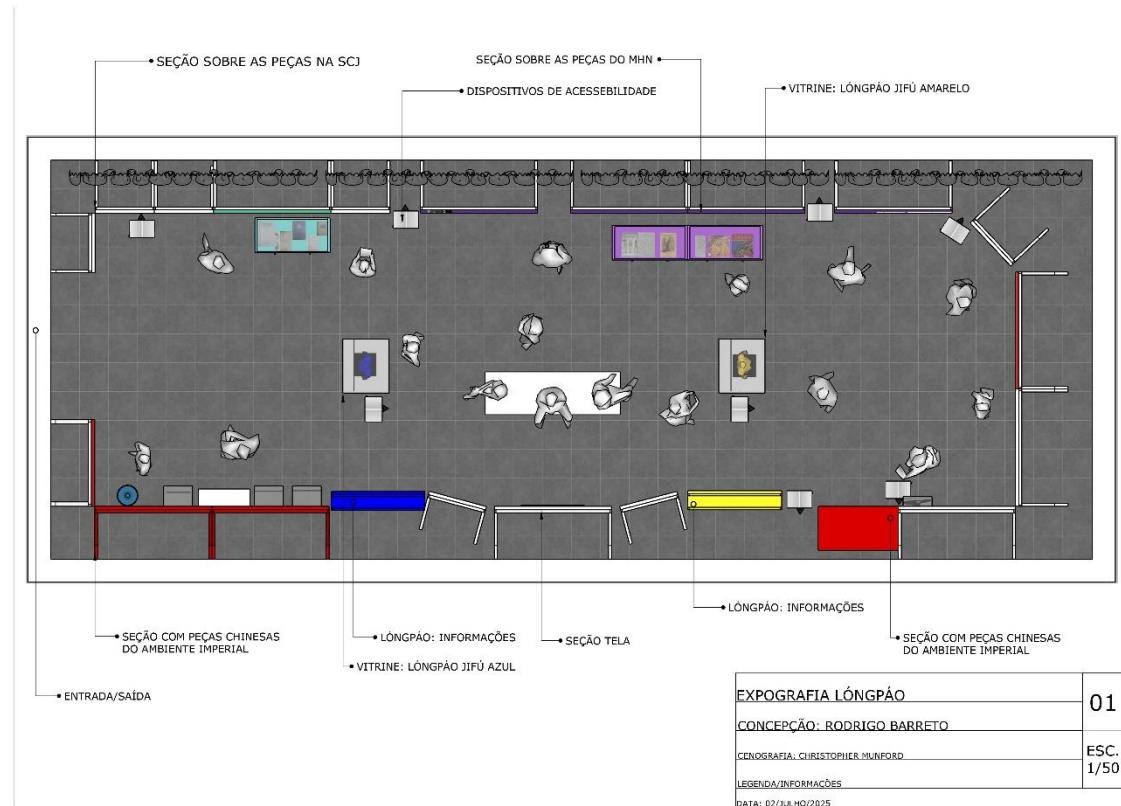




Figura 133: Esboços das seções da exposição *Os Auspiciosos Lóngpáo* (龙袍, ou “Túnica do Dragão”): Coleção Sophia Jobim – Museu Histórico Nacional. Fonte: do autor

Na Figura 134 temos as plantas baixas da sala 106, adaptadas para a formação do desenho 3D, com indicação das devidas seções e medidas das salas e objetos inseridos no meio expositor. Esta planta, para além de indicar o posicionamento de tudo na sala, “mapeia” o espaço antes da efetiva “montagem” dos painéis, mesas e vitrines no desenho tridimensional. Deste modo, temos aqui a planta baixa já finalizada da exposição.



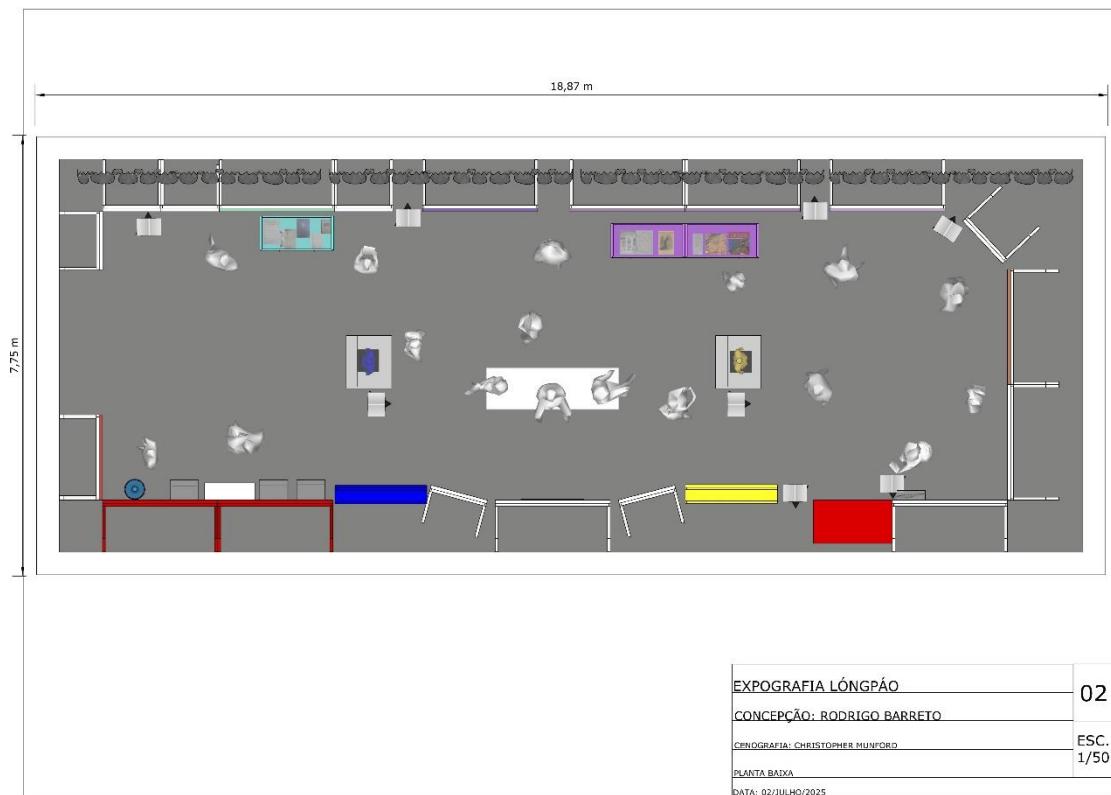
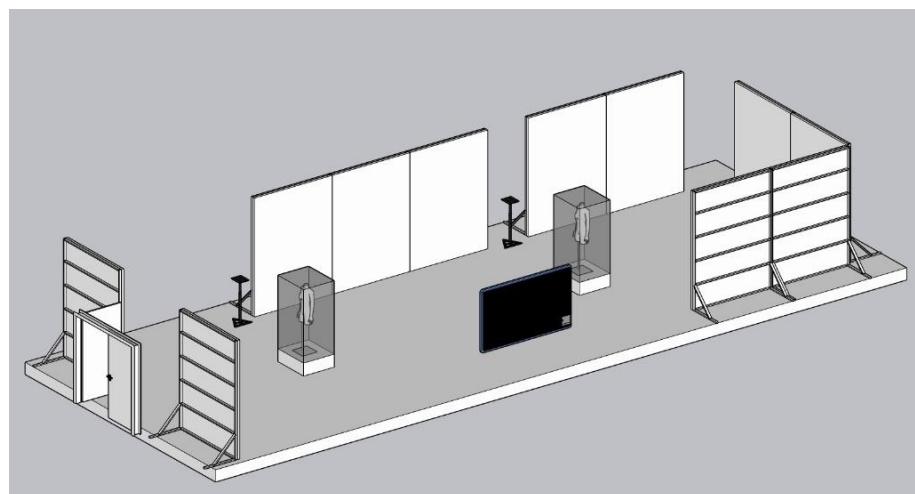


Figura 134: Plantas baixas da exposição *Os Auspiciosos Lóngpáo* (龙袍, ou “Túnica do Dragão”): Coleção Sophia Jobim – Museu Histórico Nacional. Fonte: do autor

As plantas baixas, os desenhos e a renderização em 3D das imagens foram realizadas pelo artista bacharel em Artes Cênicas – Cenografia pela EBA-UFRJ, Christopher Munford. A partir das plantas baixas foram desenvolvidos os primeiros protótipos de formação da sala baseados nos esboços prévios, como vemos na Figura 135:



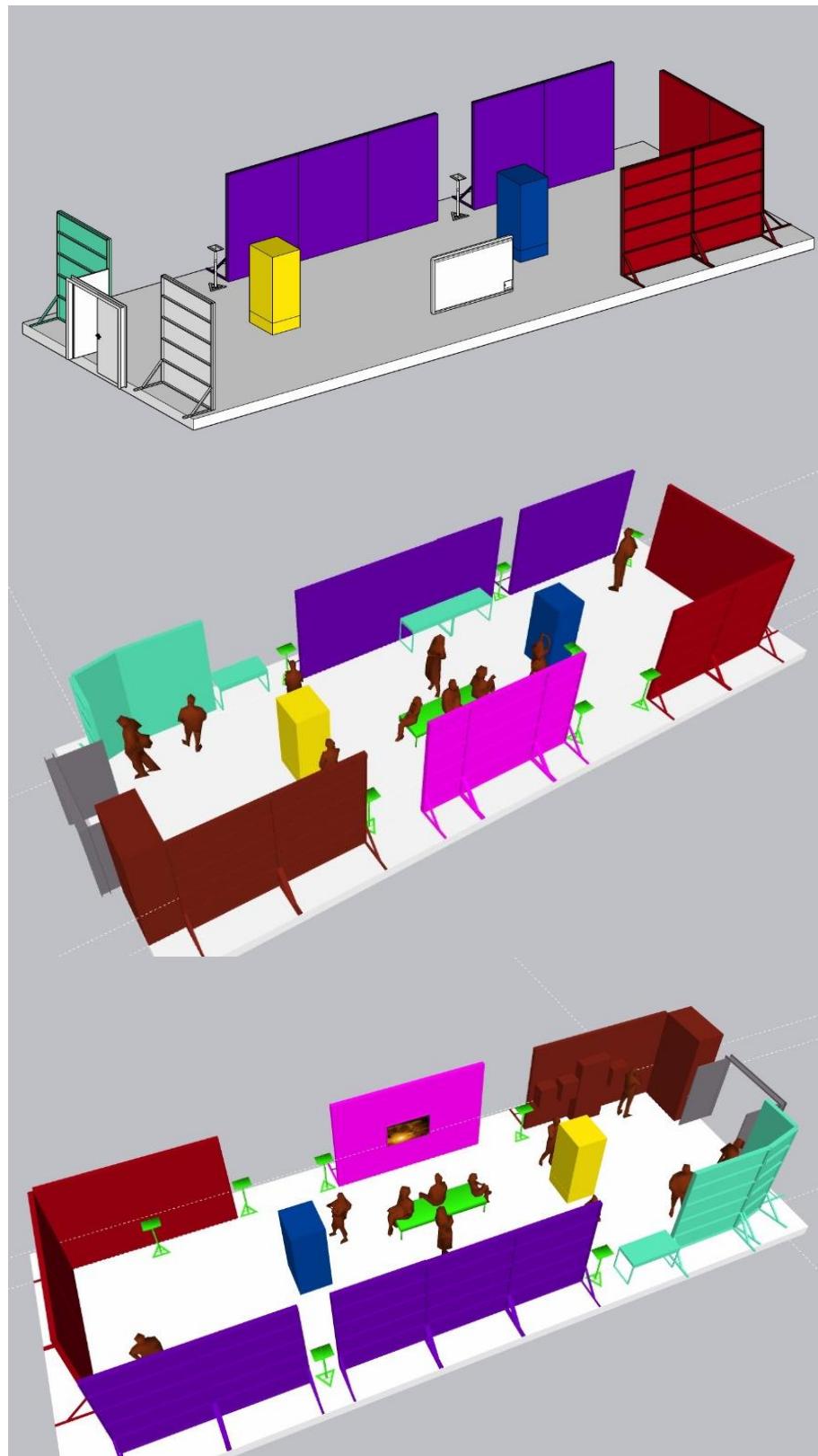


Figura 135: Protótipos iniciais da disposição dos painéis da exposição *Os Auspiciosos Lóngpáo* (龙袍, ou “Túnica do Dragão”): Coleção Sophia Jobim – Museu Histórico Nacional. Fonte: do autor

O desenho da exposição, mesmo que previamente esboçado, não estava gravado em pedra. Deste modo, um bom número de testes e alterações foram realizados no processo, com

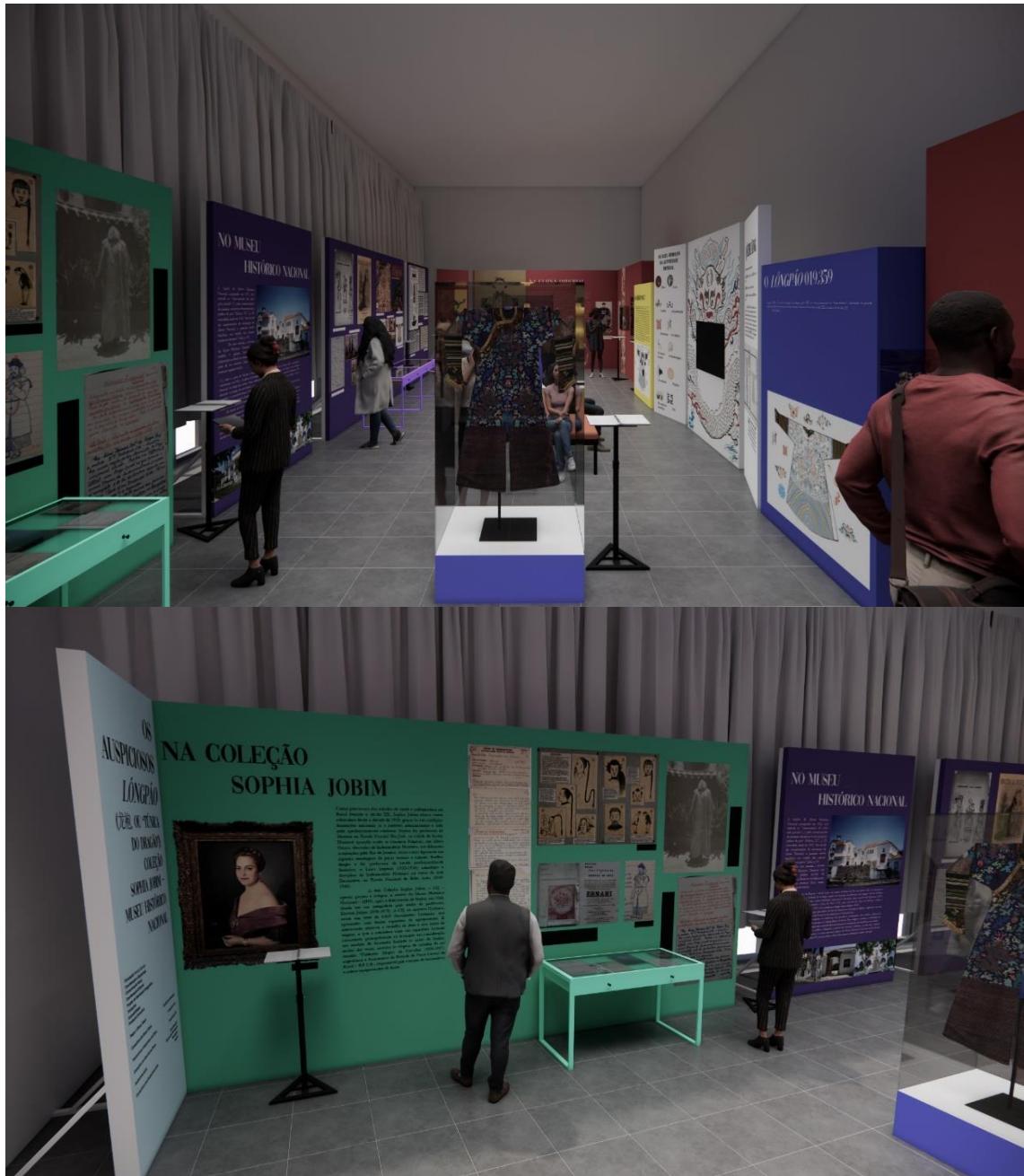
a inserção e retirada de objetos. Outrossim, isto também nos levou à retirada de alguns painéis e à alocação de outros novos, algo que fica mais claro nos protótipos da Figura 136:

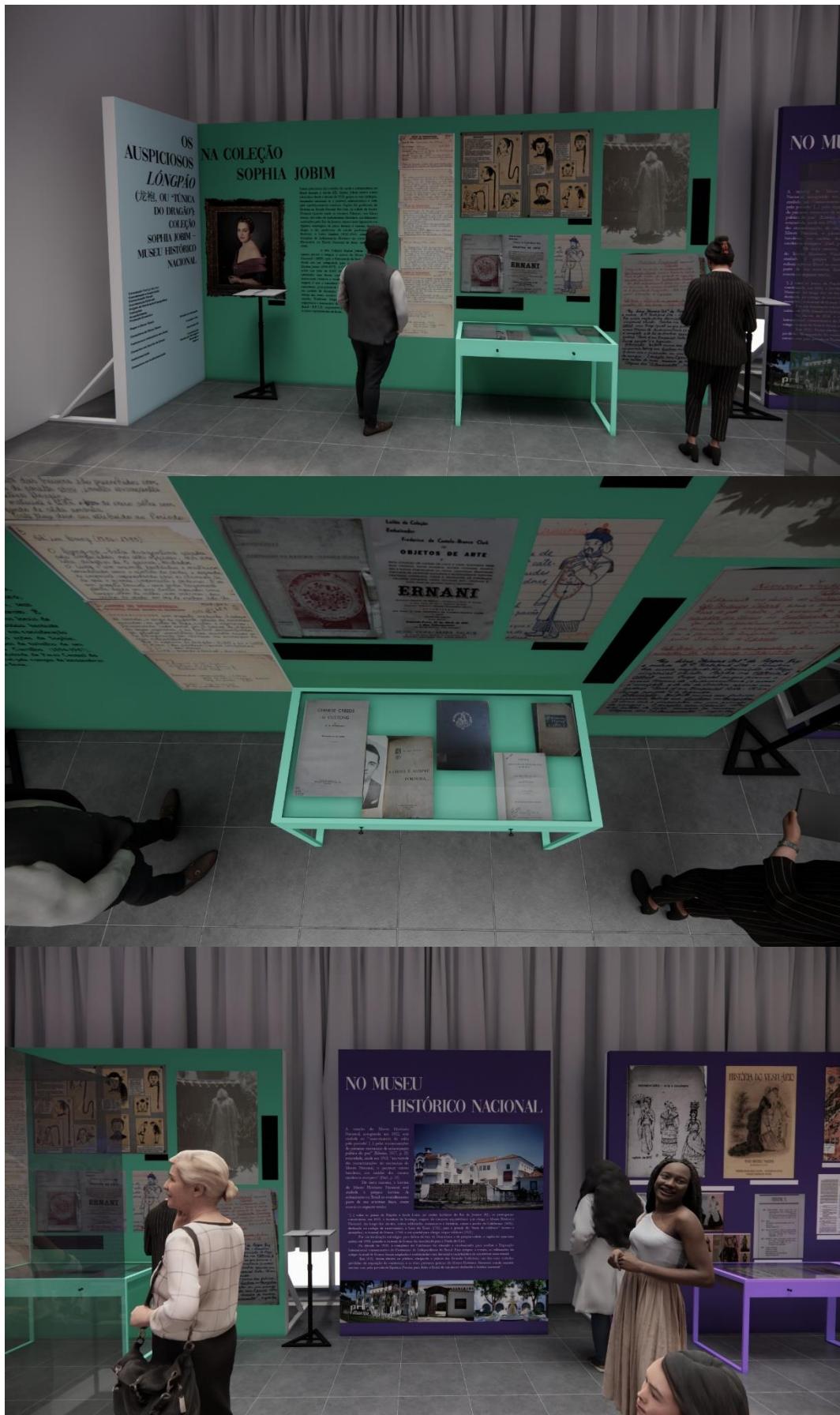


Figura 136: Protótipos avançados da exposição *Os Auspíciosos Lóngpáo* (龙袍, ou “Túnica do Dragão”): *Coleção Sophia Jobim – Museu Histórico Nacional*. Fonte: do autor

Com efeito, as decisões finais quanto ao aspecto da exposição foram tomadas e partimos para o processo de renderização das imagens da sala 106. Reiteramos que as imagens a seguir (Figura 137) funcionam como simulação da experiência da exposição, uma ilustração de seu visual, não substituindo sua montagem ou valendo-se de produto finalizado. Ademais, como uma proposta de exposição e curadoria voltada para o MHN, sua disposição, materiais e artefatos expostos podem sofrer alterações caso requerido pela instituição perante sua efetiva montagem. Trata-se de um projeto expográfico a ser apresentado ao MHN, a fim de promover

o incentivo a novas pesquisas sobre a CSJ e seus variados itens, assim como apresentá-la ao público de maneira geral.









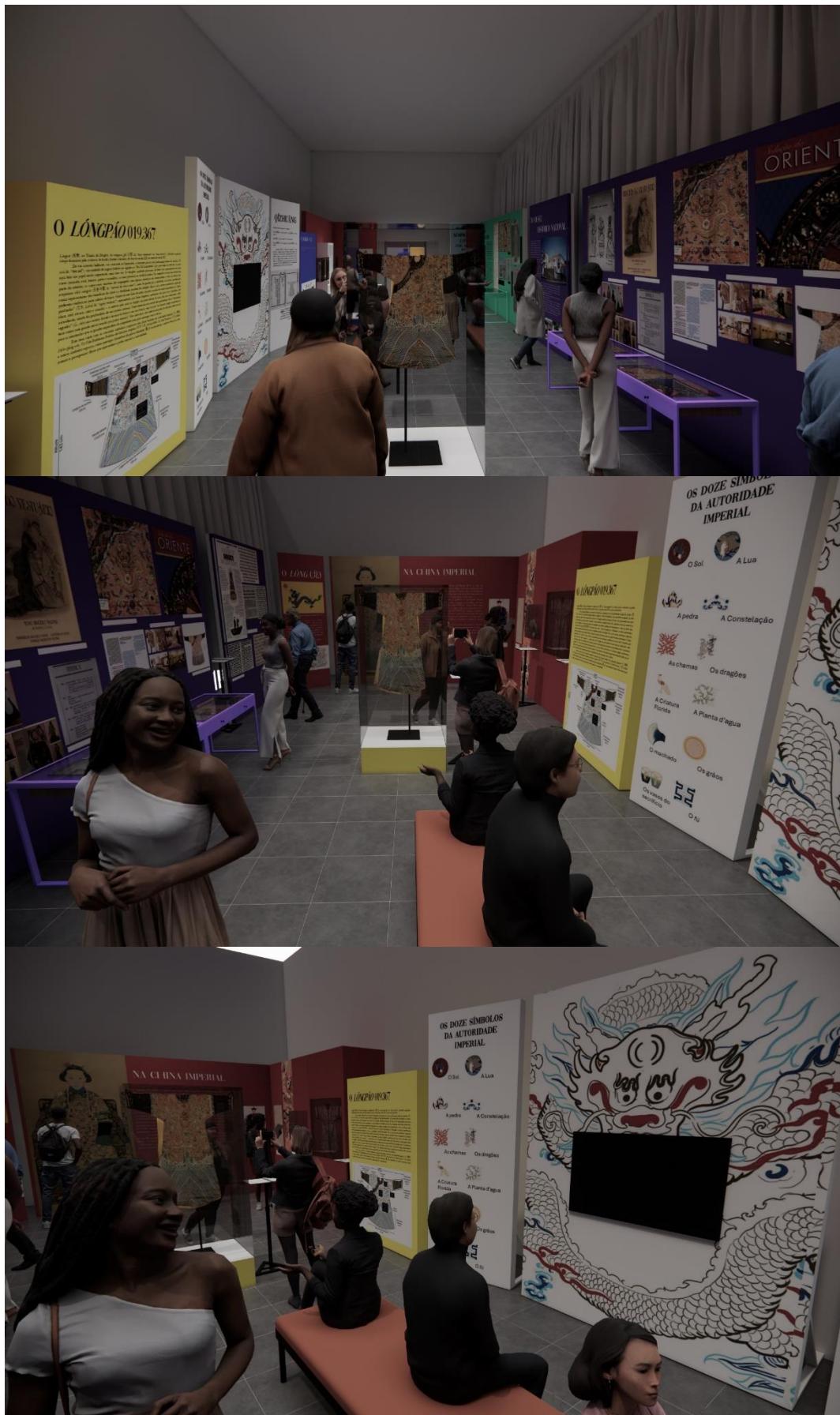




Figura 137: Imagens renderizadas do projeto 3D da exposição *Os Auspiciosos Lóngpáo* (龙袍, ou “Túnica do Dragão”): Coleção Sophia Jobim – Museu Histórico Nacional. Fonte: do autor

Por meio do seguinte *QR Code* (Figura 138), a simulação de circulação da exposição pode ser conferida por meio de dois vídeos:



Figura 138: QR Code para simulação de vídeo da exposição *Os Auspiciosos Lóngpáo* (龙袍, ou “Túnica do Dragão”): Coleção Sophia Jobim – Museu Histórico Nacional. Fonte: do autor

Para além da galeria 106, imaginamos o auditório do MHN, local geralmente dedicado a seminários e apresentações, como espaço possível para expandir à exposição por meio de palestras e workshops que contemplassem o mundo imperial da dinastia Qīng. Palestras não apenas sobre as roupas e maneiras de vestir do período, mas que também discorram sobre seu momento político e social, para contínua ativação do ambiente. Estas palestras poderiam ser realizadas no referido auditório ou na própria galeria 106, a depender de seu tópico. Isto posto, teríamos uma proposta de exposição voltada a um público-alvo abrangente que se inicia em uma audiência desconhecedora da cosmovisão chinesa, atraídos pelos visuais e descrições da exposição em veículos de divulgação, até maiores conhecedores e pesquisadores da China e suas indumentárias.

Reiteramos, deste modo, a importância da constante atualização terminológica do acervo e dos seus modos de expor. Apenas com uma atenta e enfática produção voltada à pluralidade nacional (e internacional) estaremos mais próximos de quebrar o vigente *status quo* estruturalista.

5. CONCLUSÃO

A presente dissertação buscou compreender, por meio de uma abordagem histórico-cultural e museográfica, a biografia cultural e os significados atribuídos ao item 019.367 da CSJ, atualmente pertencente ao acervo do MHN. A partir de uma pesquisa histórica com base em uma revisão bibliográfica entre estudos de indumentária, teoria crítica e perspectivas decoloniais, foi possível evidenciar como os discursos museológicos sobre artefatos asiáticos ainda refletem, em grande medida, visões eurocentradas e pouco contextualizadas de suas origens culturais.

A questão norteadora da pesquisa partiu da indagação do item 019.367 como um todo. Nossa esforço por traçar uma biografia cultural do artefato investigado partiu de um complexo exame do percurso no qual o traje esteve inserido, desde o leilão das peças do acervo de Castello Branco Clark até a junção das informações nas primeiras fichas museológicas do MIH e em meio ao acervo do MHN, em suas diversas exposições. Não obstante, a análise deste percurso, de todos os intrínsecos simbolismos do traje e sua construção levou em conta fatores paralelos à sua existência, como seu contexto histórico original e a manipulação sofrida por meio de veículos como C. B. Clark, Sophia Jobim, os discursos orientalistas, coloniais e a instituição *museu*, em diferentes instâncias.

Ao levarmos em consideração que o termo “*lung-po*” era utilizado por Sophia Jobim nas fichas do seu MIH e este termo foi deixado de lado nos projetos expográficos futuros do MHN, podemos insinuar que houve, a priori, um movimento retrógado na catalogação da peça, mesmo que esta já viesse do acervo de C. B. Clark com a alcunha de “traje do imperador” (da mesma forma, impreciso, uma vez que o artefato não contém uma fenda frontal para ser categorizado como um traje masculino). Da mesma forma, as poucas revisões posteriores da ficha do artefato (como a de Joppert e sua atribuição de *cháofú* ao item 019.367) não operaram de forma categórica para uma assertiva classificação do traje.

No segundo capítulo, o trabalho recuperou parte da trajetória biográfica e profissional da indumentarista Sophia Jobim ao revelar tanto suas contribuições como colecionadora e preservadora de peças históricas em contexto pessoal, com o MIH, quanto os limites sob sua formação orientalista como museóloga e professora e a influência de seu legado na manutenção dos dados alcançados por ela. A partir da articulação de uma cultura material, Sophia empregava seus conhecimentos de museologia e curadoria e, neste ínterim, afirmava-se como mediadora de uma experiência única entre público e artefato. Entretanto, elucubramos como

sua posição orientalista terminava por reproduzir uma série de reducionismos, nos mais diferentes domínios, acerca de elementos sociais e culturais asiáticos.

A partir destas conclusões, no terceiro capítulo partimos para uma análise minuciosa do item 019.367. Seu dossiê e documentação extra museal combinada à análise visual baseada no próprio objeto nos permitiu alcançar não apenas seu enquadramento assertivo como um *lóngpáo* da categoria *jífú* atribuído ao guarda-roupa feminino do final do século XIX ou início do século XX, mas também revelou camadas simbólicas e técnicas complexas que haviam sido até então subaproveitadas (ou deixadas de lado por completo) no discurso expográfico do MHN (a citar a presença de certos corantes e pigmentos que não seriam encontrados neste tipo de traje ainda no século XVIII e à atribuição de sua tipologia de tecido, *kèsī*). Ademais, a proposição de novas hipóteses acerca do tunicado (como os indícios de restauros técnicos e a probabilidade de ser um “produto exportação”) ampliam o panorama para discussões futuras ao redor da peça. Desta forma, a pesquisa reafirma a importância de uma minuciosa análise material, simbólica e histórica de objetos musealizados sob uma lente crítica a qual considere não apenas os dados catalográficos adquiridos a posteriori, mas também os contextos de produção, circulação e recepção dos artefatos pelas diferentes esferas as quais transpassou.

Já no quarto capítulo discutimos como o modelo de museu universal influencia, ainda atualmente, nas formas de catalogação e exibição de artefatos musealizados, sobretudo aqueles estrangeiros ao mundo eurocêntrico. Por meio de uma comparação direta entre diferentes formas de exibição em meio intercultural (no próprio MHN) e intracultural (no Museu de Arte de Macau), oferecemos a proposta de um novo projeto museográfico fundamentado na abordagem "Ásia-América-Latina como Método". Deste modo, buscamos oferecer caminhos mais éticos, sensíveis e interculturais para a exibição do artefato investigado. Esperamos que este estudo contribua para debates mais amplos sobre o papel dos museus na decolonização dos saberes e das práticas expositivas vigentes, estimulando outras pesquisas que tratem da presença da Ásia em acervos latino-americanos e do redesenho das narrativas museológicas no Sul Global.

Não pretendemos, com este estudo, responder todas as dúvidas que circundam o artefato investigado; da mesma forma, seria impossível solucionar (em um só golpe) as problemáticas enraizadas nas maneiras de lidar com ele, seja nas instituições ou nas políticas. Este primeiro passo, a atualização da ficha catalográfica do objeto perante o MHN, ajudará não apenas outros pesquisadores deste tópico tão específico que chegarem à instituição na busca por um item de categoria similar como também abre espaço para uma conduta de investigações mais

aprofundadas, éticas e interreferenciais, em diferentes áreas da produção acadêmica para além da instituição *museu*.

Desta maneira, deixemos a classificação de “túnica” para a definição de seu formato e utilizemo-nos de terminologias mais específicas: o item 019.367 se trata de um *lóngpáo* da categoria *jífú*; a ausência das fendas frontal e traseira suscitam que ele faça parte do guarda-roupa imperial feminino; seu tecido externo se trata de uma trama *kèsī*, de seda, com bordados em fio de seda e fios de ouro e prata; forro em gaze de seda; outros de seus aspectos estruturais (como seu tingimento) nos indicam que a peça seja do final do século XIX ou início do século XX, ao contrário dos registros que o apontam como uma peça do século XVIII.

De outra maneira, podemos estender os resultados alcançados acerca da reformulação catalográfica do item 019.367 até outras esferas do MHN: nossas elocubrações sobre o orientalismo e sua atuação em contexto museológico poderiam servir como um ponto inicial para a reestruturação da exposição permanente do museu, que deveria incluir, de maneira assertiva, um histórico e pesquisa mais condizente com as realidades vigentes de povos *outros* à tríade *branco-pretos-indígenas*.

Entendemos que o assunto apresentado nesta dissertação suscita novas indagações para além daquelas que surgiram ainda na fase do anteprojeto, mas o tempo regulamentar de um mestrado (24 meses) nos obriga a tecer essas considerações finais. Entretanto, é certo que almejamos dar continuidade e servir como referência para pesquisas que objetivam aproximar os Estudos de Indumentária Asiática à realidade brasileira e latino-americana, no reforço das relações Sul-Sul e no desenvolvimento de uma cultura acadêmica cada vez mais interreferencial.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAM, H.; GALINSKY, A. D. **Enclothed Cognition**. *Journal of Experimental Social Psychology*, Illinois, ed. 48, p. 918 - 925, jul. 2012.
- ALLAN, S.. **The myth of the Xia Dynasty**. In: *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain & Ireland*, 116, nº 2, p. 242-256, 1984.
- ALMEIDA, Graciana. **Na coleção Sophia Jobim: a presença de Rembrandt e a questão da veracidade dos trajes**. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2012/Graciana%20Almeida.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2017.
- ALVES, Cauê. **A Curadoria como historicidade viva**. In: RAMOS, Alexandre Dias (org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010.
- ANAWALT, Patrícia Rieff. **A História Mundial da Roupa**. Tradução de Anthony Cleaver e Julie Malzoni. São Paulo: Editora Senac, 2011.
- ARQUIVOS da Escola Nacional de Belas Artes, número VI**. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1960.
- ARQUIVO Marxista na Internet. **Citações do Presidente Mao Zedong**. 2024. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/index.htm> – Acesso em: 22 out. 2024.
- ASHKENAZY, Gary. **The Eight Treasures – 八寶**. In: *Primaltrek – a journey through Chinese culture*. 2016. Disponível em: <https://primaltrek.com/eighttreasures.html>. Acesso em: 08 ago. 2024.
- BARRETO, Rodrigo de Sousa. **O Orientalismo Gráfico de Sophia Jobim**. In: *Mundos em Movimento: Orientalismos*. 1ed. Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, p. 189-196, 2021.
- . **Sonezaki**. Rio de Janeiro, 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Cênicas – Indumentária). Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022. Orientação: Gilson Moraes Motta. Coorientação: Rosana Pereira de Freitas
- BARROS, V. O. **Os figurinos (e a moda) de Marilia Carneiro para as telenovelas da Rede Globo**. 2024. Dissertação de Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Design – EBA – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Orientação: Madson Luis Gomes de Oliveira.
- BAUDRILLARD, Jean. **The System of Objects**. Tradução de James Benedict. Londres, Nova Iorque: Verso, 2005.
- BAUMEISTER, David. **Black Animality from Kant to Fanon**. In: *Theory & Event*, vol. 24 no. 4, p. 951-976. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2021.
- BEER, Robert. **The encyclopedia of Tibetan symbols and motifs**. 1a Ed. Colorado: Shambhala, 1999.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Tradução de Myriam Avila, Eliane Livia Reis e Glauce Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

- BOURDIEU, Pierre. **O desencantamento do mundo: estruturas econômicas e estruturas temporais**. Tradução: Silvia Mazza. Apresentação: Elisa Kluger. São Paulo: Perspectiva, 2021.
- _____. **O Poder Simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- _____. **Sociologia geral, vol. 3: as formas do capital: Curso no Collège de France (1983-1984)**. Tradução de Fábio Ribeiro. Petrópolis: Vozes, 2023.
- BUENO, André. **Estudando a China no Brasil**. In: Mosaico – Revista Multidisciplinar De Humanidades, v. 14, p. 201-214, 2023.
- BUENO, Francisco da Silveira. **Dicionário Escolar da Língua Portuguesa**. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 4^a edição, 1963.
- CAMMANN, Schuyler. **China's Dragon Robes**. Chicago: Art Media Resources, Ltd., 1952.
- _____. **Notes on The Origin of Chinese K'o-ssu Tapestry**. In: Artibus Asiae, vol. 11, nº 1-2, p. 90-110. Suíça: Artibus Asiae Publishers, 1948.
- CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naif, 2012.
- _____. **O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960**. São Paulo: Cosac Naif, 2005.
- CHEN Daiyu. **Goldwork Embroidery Chinese Style: An Illustrated Stitch Guide**. Nova Iorque: SCPG, 2022.
- CHENG, Anne Anlin. **Ornamentalism**. New York: Oxford University Press, 2019.
- CHENG, Anne. **História do pensamento chinês**. Tradução de Gentil Avelino Titton. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.
- CLUNAS, Craig. **Superfluous Things: Material culture and social status in early modern China**. Cambridge: Polity Press, 1991.
- _____. **The Imperial Collections: East Asian Art**. In: BAKER, Malcolm; RICHARDSON, Brenda (orgs.). **Grand Design: The Art of the Victoria and Albert Museum**. Nova York: Harry N. Abraams, Inc., 1997.
- CLUNAS, Craig; MITTER, Partha. **The Empire of Things: Engagement with the Orient**. In: BAKER, Malcolm; RICHARDSON, Brenda (orgs.). **Grand Design: The Art of the Victoria and Albert Museum**. Nova York: Harry N. Abraams, Inc., 1997.
- CONFÚCIO. **The Analects: Sayings of Confucius**. Tradução de D.C. Lau. Nova Iorque: Penguin Books, 1979.
- CONFÚCIO; SINEDINO, Giorgio. **Os Analectos**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- COSTANTINI, R.; LENNARD, F.; ALSAYEDNOOR, J. et al. **Investigating mechanical damage mechanisms of tapestries displayed at different angles using 2D DIC**. In: Eur. Phys. J. Plus 135, 515, 2020.
- CURY, Cintia. **Estado de São Paulo tem cerca de 1 milhão de japoneses e descendentes**. São Paulo: São Paulo Governo do Estado, 2008. Acesso em: 14 de mar. de 2023. Disponível em: <https://www.saopaulo.sp.gov.br/ultimas-noticias/estado-tem-cerca-de-1-milhao-de-japoneses-e-descendentes/#:~:text=No%20Brasil%20vivem%20mais%20de,com%20um%20milh%C3%A3o%20de%20pessoas>. Acesso em: 04 jan. 2024.
- DALMAU, R.. **Historia del Traje**. Barcelona: Libreria Dalmau, 1946.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.
- DELLA TORRE, Patricia A. R.. **A reproduibilidade museológica no legado de Sophia Jobim: biografia cultural do mantelete da baronesa no MHN**. 2024. Dissertação de Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Design – EBA – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Orientação: Madson Luis Gomes de Oliveira.
- DESCOLA, Philippe. **As formas do visível: uma antropologia da figuração**. São Paulo: Editora 34, 2023.
- DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-Chave de Museologia**. Tradução de Bruno Bralon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, 2013.
- DEZEM, Rogerio Akiti. **Matizes do 'Amarelo': Elementos formadores do imaginário sobre o japonês no Brasil**. In: Revista de Estudos Orientais, Nº 6, p. 51-64, 2008.
- DIÁRIO DA NOITE**, Rio de Janeiro, p. 5, sábado, 30 de julho de 1953.
- DÍAZ-ANDREU, M.. **Nacionalismo y Arqueología: el contexto político de nuestra disciplina**. São Paulo: Revista Do Museu De Arqueología E Etnología, (11), 3-20, 2001.
- DICKINSON, Gary; WRIGGLESWORTH, Linda. **Imperial Wardrobe**. Califórnia: Ten Speed Press, 2000.
- DIMAS, Antonio. **Felina China**. In: TELLES, Lygia Fagundes. **Passaporte para a China**. p. 79-85. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- DISRAELI, Benjamin. **Tancred: or, The New Crusade**. Nova Iorque: Munsey's, 2002
- EVANS, Mary. **Costume Throughout The Ages**. Pensilvânia: Lippincott Williams & Wilkins, 1950.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução de Serafim Ferreira. Lisboa: Editora Ulisseia, 1961.
- FARES, T. M.. **A Diplomacia Chinesa e as Relações com o Brasil (1949-1974)**. In: SÉCULO XXI: Revista de Relações Internacionais - ESPM, [S. l.], v. 7, n. 1, p. 28–47, 2017.
- FINNANE, Antonia. **Changing Clothes in China: Fashion, History, Nation**. Nova York: Columbia University Press, 2008.
- FLUSSER, Vilém. **O Mundo Codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. Organização de Rafael Cardoso; tradução de Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- FOGG, Marnie. **Tudo sobre moda**. Tradução de Débora Chaves. Fernanda Abreu e Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.
- FREITAS, Rosana Pereira de. **Lá e cá: academias, escolas, tradições**. In: Compartilhamentos na arte, 1 ed. p. 3267-3278. Santa Maria: Anpap, 2015.
- _____. **Orientalismo de Vanguarda**. In: Arte e suas instituições - XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. p. 573-58. Rio de Janeiro: CBHA, 2013.

- FREYRE, Gilberto. **China Tropical: e outros escritos sobre a influência do Oriente na cultura luso-brasileira**. Organização de Edson Nery da Fonseca; apresentação de Vamireh Chacon. 2 ed., São Paulo: Global, 2011.
- FRY, Roger. **Chinese Art: An Introductory Handbook to Painting, Sculpture, Ceramics, Textiles, Bronzes & Minor Arts**. Londres: B. T. Batsford LTD., 1947.
- FUNCIONARIOS do Ministério das Relações Exteriores. **Anuário**. Rio de Janeiro, 1950. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=764000&pesq=%22Castello%20 Branco%20Clark%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=7224>. Acesso em: 21 out. 2024.
- GARRETT, Valery. **Chinese Dragon Robes**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1998.
- _____. **Chinese Dress: from the Qing Dynasty to the present**. Singapura: Tuttle Publishing, 2007.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional**. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n. 23, p. 95-115, 1994.
- GOODY, Jack. **O Roubo da História**: Como europeus se apropriaram das ideias e invenções do oriente. São Paulo: Editora Contexto, 2008.
- GRAY, John H.. **China: a History of the Laws, Manners and Customs of the People, vol. 2**. Londres: Macmillan and Co., 1878.
- GRENFELL, Michael. **Pierre Bourdieu: Conceitos fundamentais**. Tradução: Fábio Ribeiro. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.
- GUŃ. In: Pleco Dictionary. Disponível em: <https://www.pleco.com/>. Acesso em: 24 maio 2024.
- HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A: 2006.
- HAN Byung-Chul. **Ausência: sobre a cultura e a filosofia do extremo oriente**. Tradução de Rafael Zambonelli. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2024.
- _____. **Do desaparecimento dos rituais: Uma topologia do presente**. Tradução de Alberto Ciria. Barcelona: Herder Editorial, 2020.
- _____. **Filosofia do zen-budismo**. Tradução de Lucas Machado. Petrópolis: Vozes, 2020.
- _____. **Hiperculturalidade: cultura e globalização**. Tradução de Gabriel Salvi Philipson. Petrópolis: Vozes, 2019.
- _____. **Shanzai: Desconstrução em chinês**. Tradução de Daniel Guilhermino. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2023.
- HARDMAN, F. F.. **Maria Martins e o “Planeta China”: a visita de uma artista brasileira à República Popular da China em 1956**. In: **Pontos de Interrogação – Revista de Crítica Cultural**, Alagoinhas-BA: Laboratório de Edição Fábrica de Letras - UNEB, v. 14, n. 1, p. 17–25, 2024.
- HARNECKER, Marta. **Os conceitos elementares do materialismo histórico – Coleção Bases Vol. 36**. São Paulo: Editora Global, 1983.

- HARRISON-HALL, Jessica. **China: uma história em objetos**. Tradução de Érico Assis. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.
- HORTA, M.L.P.; GRUNBERG, E.; MONTEIRO, A.Q.. **Guia Básico de Educação Patrimonial**. Brasília: IPHAN, Museu Imperial, 1999.
- HUNG Wu. **Zooming In: Histories of photography in China**. Londres: Reaktion Books, 2016.
- JOPPERT, Ricardo. **Papel, 'Língua Gráfica' (Wenyan) e impressão na China**. In: Doctors, Marcio (Org.). **A Cultura do Papel**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Fundação Eva Klabin Rapaport, 1999.
- JORNAL DO BRASIL (RJ)**, Edição 109, 1970.
_____, terça-feira, 1 de Novembro de 1955.
- KEANE, Michael. **Creative Industries in China: Art, Design and Media**. Cambridge: Polity Press, 2013.
- KELIHER, Macabe. **The Board of Rites and the making of Qing China**. Califórnia: University of California Press, 2019.
- KIM Yung-sik. **Questioning Science in East Asian Contexts: Essays on Science, Confucianism, and the Comparative History of Science**. Londres: Brill, 2014.
- KIM, Junyoung Verónica. **Asia–Latin America as Method: The Global South Project and the Dislocation of the West**. In: *Verge: Studies in Global Asias*, vol. 3, no. 2. Minneapolis: Universidade de Minnesota, p. 97-117, 2017.
- KNECHTGES, David R. **The Poetry of an Imperial Concubine: The Favorite Beauty Ban**. In: *Oriens Extremus*, vol. 36, no. 2, pp. 127–44. 1993. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24047373>. Acesso em: 12 mar. 2025.
- KOPYTOFF, Igor. **A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo**. In: APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas**. Niterói: EDUFF, 2008.
- LAI, Karyn L.. **An introduction to Chinese Philosophy**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2008.
- LAVER, James. **A roupa e a moda: uma história concisa**. Tradução: Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LEI Linda. **Hidden Meanings in Chinese Art**. Califórnia: Asian Art Museum, 2011.
- LI L. W.. **Reconstructing Late Qing Han Chinese Women's Dress through Making and Wearing**. Paper presented at IFFTI 2023 Conference, Dunedin, New Zealand, 2023.
- LIHUI Yang; DEMING An; TURNER, Jessica Anderson. **Handbook of Chinese Mythology**. Califórnia: ABC-CLIO, 2005.
- LÔBO NOGUEIRA DA GAMA, H. F.. **A transversalidade do saber: O conceito de lugar e a sociologia do turismo**. In: *Brazilian Journal of Business, [S. l.]*, v. 1, n. 4, p. 1509–1518, 2019. Disponível em: <https://ojs.brazilianjournals.com.br/ojs/index.php/BJB/article/view/4212>. Acesso em: 4 jan. 2024.
- LOCHSCHMIDT, Maria Fernanda. **A Datação das Garrafas com o Brasão de Castela e Leão**. In: Anais do 24º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas.– Compartilhamento na Arte: Redes e Conexões, Simpósio 7 — Orientes e ocidentes em rede:

conexões e desconexões. Nara Cristina Santos *et al.* (orgs.). Santa Maria: ANPAP; Universidade Federal de Santa Maria, PPGART; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PPGAV, p. 3231-3243, 2015.

MAGALHÃES, Aline Montenegro. **O que se deve saber sobre a história dos museus?** In: MUSEU Histórico Nacional. **Anais do Museu Histórico Nacional – vol. 34.** Rio de Janeiro: O Museu, 2002.

MANCHETE (RJ), Edição 959, 1970.

MARCHIORO, Camila. **Pés-de-lótus: considerações sobre a mulher chinesa em Passaporte para a China, de Lygia Fagundes Telles.** In: CADERNOS PAGU, v. 1, p. 1-20, 2023.

MARTIN, Richard; KODA, Harold. **Orientalism: Visions of the East in Western Dress.** Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, 1994.

MARTINS, D. M. B.. **A tessitura intersubjetiva dos entre-lugares: o que pode um grupo?.** In: REALIS, Revista de Estudos AntiUtilitaristas e Poscoloniais., v. 1, p. 76-90, 2011.

MARTINS, Maria. **Ásia Maior: o Planeta China.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

MATTA, I. **Estudos pós-coloniais: desconstruindo genealogias eurocêntricas.** In: Civitas: revista de Ciências Sociais, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 27-42, 2014. DOI: 10.15448/1984-7289.2014.1.16185. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/view/16185>. Acesso em: 4 jan. 2024.

MELO, Alfredo Cesar Barbosa de. **Crítica da razão nacional-ocidentalista: por uma nova abordagem pós-colonial nos estudos brasileiros.** In: Alea: estudos neolatinos. Rio de Janeiro, RJ. v. 22, n. 2, p. 17-40, maio/ago. 2020.

METROPOLITAN Museum, The. **Farewell Poem.** Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/39766>. Acesso em: 02 set. 2024.

MIDA, Ingrid; KIM, Alexandra. **The dress detective: a practical guide to object-based research in fashion.** Londres: Bloomsbury Academic, 2015.

MILHAUPT, Terry Satsuki. **Kimono: A Modern History.** Londres: Reaktion Books, 2014.

MUSEU da Indumentária Histórica pode acabar soterrado. Jornal do Brasil, sexta-feira, 28 de janeiro de 1966.

MUSEU Histórico Nacional tem exposição sobre os seus 90 anos. G1 Rio, 11 out. de 2012. Disponível em: <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2012/10/museu-historico-nacional-tem-exposicao-sobre-os-seus-90-anos.html>. Acesso em: 18 jun. 2025

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. A Carreira das Índias e o Gosto do Oriente. Rio de Janeiro: O Museu, 1985.

_____. **Guia do Visitante.** Rio de Janeiro: O Museu, 1955.

_____. **História do Vestuário.** Rio de Janeiro: O Museu, 1982.

_____. **Indumentária: Arte e Documento.** Rio de Janeiro: O Museu, 1970.

_____. **Museu Histórico Nacional: 70 anos de bons amigos.**

Rio de Janeiro: O Museu, 1992.

_____. **Museu Histórico Nacional: 90 anos de histórias, 1922-2012.** Rio de Janeiro: O Museu, 2014.

_____. **Plano Museológico 2020-2023.** Rio de Janeiro: O Museu, 2019.

_____. **Sedução do Oriente: a arte asiática na coleção do Museu Histórico Nacional.** Rio de Janeiro: O Museu, 2010.

NACCARATO, Rosana; LIMA, Vera. **Moda, mundo, museu: A pesquisa de moda no Museu Histórico Nacional.** In: **Anais do Museu Histórico Nacional – Vol. 34.** Rio de Janeiro: O Museu, 2002.

NATIONAL Gallery of Victoria, The. **Imperial Robe.** Disponível em: https://www.ngv.vic.gov.au/wp-content/uploads/2020/07/AsianEduRes_DVD_Imperial_robe.pdf. Acesso em: 10 set. 2024.

NILSSON, Jan-Brik. **Symbols, used as they are or as homophones in Chinese decorations.** In: Ghoteborg. 2023. Disponível em: <https://www.gothborg.com/glossary/symbols.shtml#M>. Acesso em: 08 ago. 2024.

NISHIYAMA Yutaka. **Odd and even number cultures.** In: International Journal of Pure and Applied Mathematics, Vol. 2, Nº 5, 719-729. Osaka University of Economics, 2013.

OKAKURA Kakuzō. **The Ideals of the East: with special reference to the art of Japan.** California: Stone Bridge Classics, 2007.

OLIVEIRA, Ana Cristina Audebert Ramos de. **Gênero, mulher e indumentária no museu: a Coleção Sophia Jobim do Museu Histórico Nacional.** 2018. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2018. 263p. Orientador: Ivan Coelho de Sá.

OLIVEIRA, M. L. G. **Notas biográficas de uma coleção de indumentária.** In: **Revista de Ensino Em Artes, Moda e Design**, 1 ed., p. 87-106. Florianópolis: UDESC, v. 5, 2021.

OLIVEIRA, M. L. G.; MAUTONI, Jeane. **Apontamentos sobre a Coleção Sophia Jobim (CSJ), no Museu Histórico Nacional (MHN).** In: Carlos Gonçalves Terra (org.).. (Org.). *Arquivos da Escola de Belas Artes - No. 33.*, 1ed.. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes - EBA/RioBooks, 2021, v. 1, p. 53-80.

_____. **Atualização dos Termos Básicos de Indumentária no Acervo Sophia Jobim, do Museu Histórico Nacional.** In: PIMENTEL, Janine. VOLPI, Maria Cristina. (Org.). **Terminologia e catalogação vestuário: percursos interdisciplinares.** 1ed. São Paulo: Pimenta Cultural, 2023, v. 1, p. 107-133.

OLIVEIRA, Wagner L.. **Os museus de Sofia Jobim: indumentária e experiência estética entre o público e o privado.** Rio de Janeiro. 2017. Dissertação de Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Orientação: Marize Malta.

PANIKKAR, K. M.. **A Dominação Ocidental na Ásia: do século XV aos nossos dias.** Tradução de Nemésio Salles, prefácio de Otto Maria Carpeaux. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais.** Tradução de Maria Clara F. Kneese e I. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

PARKES, Graham. **The Role of Stone in Chinese Rock Garden.** GHILARDI, Marcello e HANS-GEORG, Moeller (Edt.). **The Bloomsbury research handbook of Chinese aesthetics and philosoph of art.** Londres e Nova Iorque: Bloomsbury Academic, 2021.

- PATER, Rubem. **Políticas do Design: Um guia (não tão) global de comunicação visual.** Tradução de Antônio Xerxesky. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- PENG Ying-chen. **Staging Sovereignty: Empress Dowager Cixi (1835-1908) and Late Qing Court Art Production.** Tese (História da Arte) – Universidade da California, Los Angeles, 2014.
- PERES-NETO, Luiz. **Sul Global: uma agenda política para pensar a comunicação?** In: **MATRIZes**, São Paulo, Brasil, v. 18, n. 1, p. 127–143, 2024.
- PETRILLI, Susan. **Semioethics, subjectivity and communication. For the humanism of otherness.** In: Ideology, logic, and dialogue in semioethic perspective. *Semiotica. Journal of the International Association for Semiotic Studies*, 148-1/4, 2004.
- PIMENTEL, Janine; Volpi, M. C.. **Terminologia e catalogação do vestuário: percursos interdisciplinares.** São Paulo: Pimenta Cultural, 2023.
- POLO, Marco. **As Viagens.** Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martin Claret, 2022.
- _____. **The Travels.** Tradução de Nigel Cliff. Londres: Penguin Classics, 2016.
- POMIAN, Krzysztof. **Coleção.** In: Enciclopédia Einaudi. V. 1 (Memória-História), p. 51-86. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.
- RAWSKI, Evelyn S.. **The Last Emperors: A social History of Qing Imperial Institutions.** Califórnia: University of California Press, 1998.
- RIBEIRO, Heloisa. **Moda e Museu: Uma relação longe do lugar e fora do tempo?** In: MUSEU Histórico Nacional. **Anais do Museu Histórico Nacional – vol. 34.** Rio de Janeiro: O Museu, 2002.
- RIBEIRO, Henrique de Vasconcelos Cruz. **Um capítulo na história da Museologia no Brasil: Um olhar sobre o surgimento do Curso de Museus do Museu Histórico Nacional (1922-1935).** Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio. UNIRIO/MAST. 2014. Orientador: Ivan Coelho Sá.
- ROH, David S., eds. **Techno-Orientalism, Imagining Asia in Speculative Fiction, History and Media.** New Jersey, USA: Rutgers University Press, 2015.
- SÁ, Ivan Coelho de. **As matrizes francesas e origens comuns no Brasil dos cursos de formação em Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia.** In: *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 2, p. 31- 58. 2013.
- SAID, Edward W.. **Cultura e Imperialismo.** Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. **Orientalismo: O Oriente Como Invenção do Ocidente.** Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica?** São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural.** Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SAYURI, Juliana. **O Brasil redescobre a Ásia.** São Paulo: Jornal da UNESP, 2022. Disponível em: <https://jornal.unesp.br/2022/01/11/o-brasil-redescobre-a-asia/>. Acesso em: 11 nov. 2023.
- SCHLESINGER, Jonathan. **A world trimmed with fur: wild things, pristine places, and the natural fringes of Qing rule.** Califórnia: Stanford University Press, 2017.

- SCHUMANN, Hans Wolfgang. **Las imágenes del budismo: dicionário iconográfico del budismo mahayana y tantrayana**. 1^a Ed. Madrid: Abada Editores, 2007.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra**. In: Revista Brasileira de Ciencias Sociais, n. 29, p. 49-63, 1995.
- SIEGELBAUM, Sami; STERN, Arden. **Design e Neoliberalismo**. Tradução: Fabiana Oliveira Heinrich e Ingrid Wager Bico. In: Revista Tamanduá, Rio de Janeiro, Brasil, v. 1, n. 7, p. 1-21, 2021.
- SILVA, C. G.. **Dos cinzas nascem as cores: os figurinos de Sophia Jobim para o filme Sinhá Moça (1953)**. 2023. Dissertação de Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Design – EBA – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Orientação: Madson Luis Gomes de Oliveira.
- SMITH, L.. **Cultural Heritage. Critical Concepts in Media and Cultural Studies**. Londres: Routledge, 2006.
- SOPHIA, D. C.; BUENO, A.. **Leituras possíveis sobre a China no panorama museológico brasileiro**. In: Memória e Informação, 2(2), pp. 33-44, 2019.
- SOUZA, J. S. B.. **Sophia Jobim e o Liceu Império: análise comparativa do ensino de modelagem plana (blusa e saia), no Liceu Império (1936) e na Escola de Belas Artes-EBA/UFRJ (2022)**. 2020. Dissertação de Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Design – EBA – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Orientação: Madson Luis Gomes de Oliveira.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o Subalterno Falar?**. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- TEIXEIRA, Alexandra Cristina Moreira. **A problemática do vazio e do sofrimento na perspetiva do filósofo Nāgārjuna**. 2022. Dissertação de Mestrado em Filosofia da Religião pela Universidade Católica Portuguesa. Orientação: Carlos António Saraiva Bizarro Moraes..
- TELLES, Lygia Fagundes. **Passaporte para a China**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- THEOBALD, Ulrich. **Xianbei 鮮卑**. In: ChinaKnowledge.de - An Encyclopaedia on Chinese History, Literature and Art, 2013. Disponível em: <http://www.chinaknowledge.de/History/Altera/xianbei.html>. Acesso em: 29 ago. 2024.
- TSANG, Steve. **A Modern History of Hong Kong**. Londres: I.B. Tauris, 2003.
- TÚNICA. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2024. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/tunica/>. Acesso em: 24 maio 2024.
- Túnica. Disponível em: <https://mhn.acervos.museus.gov.br/acervo-museologico/tunica-11/>. Acesso em: 18 jun. 2025.
- VELOSO, Mariza. **O Fetiche do Patrimônio**. In: Habitus, v. 4, n. 1. P. 434-454. Goiânia: Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia, 2006.
- VERGÈS, Françoise. **Decolonizar o museu: Programa de desordem absoluta**. Tradução de Mariana Echelar. São Paulo: Ubu Editora, 2023.
- VIANA, Fausto. **Almanaque da indumentarista Sophia Jobim: um guia de indumentária, moda, reflexões, imagens e anotações pessoais**. São Paulo: Universidade de São Paulo – Escola de Comunicações e Artes, 2020.
- VIANA, Fausto *et al.* **O sistema de corte e costura de Sophia Jobim: os anos de ouro de Mme Carvalho no Liceu Império: 1932-1954**. São Paulo: Universidade de São Paulo – Escola de Comunicações e Artes, 2024.

VICTORIA & ALBERT MUSEUM, The. **Illustrated Manuscript**. Londres, 2005. Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O109039/illustrated-manuscript-leng-jian/>. Acesso em: 10 set. 2024.

VIEIRA PINTO, Álvaro. **O Conceito de Tecnologia – volume 1**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

VISSEUR, Marinus. **The Dragon in China and Japan**. Nova Iorque: Cornell University Library, 1918.

VOLLMER, John E.. **In the Presence of The Dragon Throne: Ch'ing Dynasty Costume (1644-1911) in the Royal Ontario Museum**. Toronto: Royal Ontario Museum, 1977.

_____. **Ruling from The Dragon Throne: costume of the Qing dynasty**. Hong Kong: Tem Speed Press, 2002.

VOLPI, M. C.. **As roupas pelo avesso: cultura material e história social do vestuário**. In: dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [S. l.], v. 7, n. 15, p. 70–78, 2014.

_____. **“Viajar par vêr, vêr para me instruir”: Aspectos da formação de Sofia Magno de Carvalho**. In: XI Seminário do Museu D. João VI: Grupo Entresséculos: Professores-Alunos-Artistas na Academia e no Acervo D. João VI, p. 331-344, Rio de Janeiro: Albatroz, 2020.

VUILLEUMIER, Bernard. **The Art of Silk Weaving in China: Symbolism of Chinese Imperial Ritual Robes**. Londres: Billings and Sons, 1939.

WANG Guojun. **Absent Presence: Costuming and Identity in the Qing Drama A Ten-Thousand Li Reunion**. In: Harvard Journal of Asiatic Studies, vol. 79, no. 1, p. 97-130, 2019.

WANG, Thiago Paes. **Cultura Literati Chinesa: sobre identidade, diáspora e piedade filial**. Rio de Janeiro, 2020. Monografia (Graduação em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020. Orientadora: Rosana de Freitas

WOOD, Frances. **Marco Polo foi à China?**. Tradução de Betina Von Staa. Rio de Janeiro: Record, 1997.

WOŹNIAK-MARCHEWKA, Aleksandra. **The Yellow Dragon of the Yellow River: The Colour Yellow in China**. In: PRZE KRÓJ. 2022. Disponível em: <https://przekroj.org/en/soul-body/the-yellow-dragon-of-the-yellow-river/>. Acesso em: 06 ago. 2024.

XIONG, Victor Cunrui. **Historical Dictionary of Medieval China, Historical Dictionaries of Ancient Civilizations and Historical Eras, No. 19**. Toronto, Plymouth: The Scarecrow Press, 2009.

XUE, Franklin. **Rising Clouds at Water's Edge: Clouds and Mist in the Chinese Imagination**. (Mestrado em of Artes, East Asian Studies). Graduate School of Arts and Sciences, University of Virginia. 2021.

YAMANAKA Norio. **The Book of Kimono**. Tokyo, New York and San Francisco: Kodansha International, 1982.

YUTANG Lin. **The Chinese Theory of Art**. Nova Iorque: G. P. Putnam's Sons, 1967.

ZHANG Bin; YANG Ping. **The ideological background of ancient Chinese clothing culture**. In: Trans/Form/Ação: UNESP Journal of Philosophy, Marília, v. 47, n. 4, “Eastern thought”, 2024.

ZUO tradition = Zuozhuan: commentary on the “Spring and autumn annals”. Tradução de Stephen Durrant, Wai-yee Li e David Schaberg. Seattle: University of Washington Press, 2016.

GLOSSÁRIO

Esta seção agrupa terminologias voltadas à indumentária, em específico. Nomenclaturas e termos de outros áreas tratados durante a dissertação não entraram aqui.

Bāotóu (包头): um tipo de touca telada tradicionalmente utilizada para segurar o coque por homens na China Imperial — especialmente durante a dinastia Míng. Muito usado em ambientes privados fora do contexto oficial, quando não era necessário usar os chapéus ceremoniais. Logo tornou-se um símbolo da identidade manchu feminina, diferenciando-as das mulheres Han, que mantinham estilos de cabelo distintos.

Bǔfú (補服): sobrecasacas ou robes que contavam com os emblemas (*bǔzi*) de posição social/governamental de quem os vestia, desde membros da família imperial até o último escalão governamental.

Bǔzi (補子): emblemas circulares (para a família imperial, contavam sempre com *lóng* ou *mǎng*) ou quadrados (para outros oficiais do governo) ricamente bordados que indicavam a posição social/governamental de quem os utilizava, dispostos sobre os *bǔfú*.

Cǎiyuè (彩帨, lit. “Lenço colorido de cerimônia”): sempre preso ao cinto à direita do corpo por um cordão de seda vermelho, caindo na altura do joelho, o lenço ceremonial imperial era ricamente bordado e podia ser incrustado de pérolas e outros pingentes de pedras preciosas.

Chángfú (常服, lit. “Traje ordinário”) ou **Biànfú** (便服, lit. “Traje diário”): trajes comuns ao dia a dia. Uma série de artigos estão sob seu guarda-chuva.

Chāngyī (氅衣): sobre túnica comprida, solta, de mangas largas, usada como peça externa sobre outras camadas de vestuário. Tem um histórico que remonta à China T’ang, mas já na China Qīng tardia é um modelo amplamente adotado no guarda-roupa “ordinário” das mulheres manchu.

Cháodài (朝帶, lit. “Cinto de Audiência Imperial”): cinto comproto por materiais nobres (couro revestido de seda para os oficiais do governo e metal dourado para o imperador e príncipes), que carregava indicativos de posição (fivelas de jade ou ouro) e os conjuntos de placas decorativas para o mesmo fim

Cháofú (朝服, lit. “Traje da corte”) ou **Lǐfú** (礼服, lit. “Traje de ritual”): trajes da corte para ocasiões ritualísticas de grande porte, como em casamentos imperiais, coroações e nos rituais de sacrifícios aos ancestrais. Uma série de artigos estão sob seu guarda-chuva.

Cháopáo (朝袍, lit. “Túnica da corte”): tunicado ricamente bordado usado pelos prestadores da corte imperial chinesa. Sua principal característica se encontra no plissado da região inferior.

Cháoqún (朝裙, lit. “Saia imperial”): peça do *cháofú*, usada por imperatrizes, consortes imperiais e nobres em ocasiões oficiais. Semelhante a uma saia plissada longa, usada sobre as calças (*kù*, 裤) e sob a túnica (*cháopáo*, 朝袍).

Cháozhū (朝珠, lit. “Colar de contas da corte”): colar inspirado nas jāpamālā budistas, contava com 108 contas (referência aos 108 desejos terrenos no budismo) e seriam compostos por âmbar, jade, coral (até aqui para oficiais civis), pérolas, ouro, lápis-lazúli, marfim ou jadeíta (para a família imperial).

Chonmage (丁髷): penteado tradicional japonês associado, sobretudo, aos samurais durante o período Edo (1603-1868). Ele consiste em raspar a parte frontal e superior da cabeça (*sakayaki* (逆髷)) e amarrar o cabelo restante atrás em um coque (*mage* (髷)), que era então dobrado para frente sobre a cabeça raspada.

Dǎzi (打籽, lit. “Semear pontos”): técnica de bordado que cria pontos em relevo, uma espécie de “nó francês”.

Dōngzhū (东珠, lit. “Pérolas do Leste”): pérolas imperiais mais valiosas da China, exclusivas da família real durante as dinastias Míng e Qīng. Coletadas no rio Songhua (东北, Manchúria) e no rio Ussuri (ao nordeste da China).

Fèngguān (凤冠, lit. “Coroa de fênix”): coroa ceremonial de fênix usada por imperatrizes e nobres em casamentos imperiais, coroações e nos rituais de sacrifícios aos ancestrais.

Guān (冠): chapéus formais usados por oficiais do império chinês ou, ainda, coroas ou tocados ceremoniais.

Hànфú (汉服, lit. “Roupas Han”): roupas tradicionais dos chineses da etnia Han, hegemonia étnica da China há milênios.

Hinagatabon (雛形本): álbuns que contêm coleções de desenhos, padrões e motivos usados em técnicas como tingimento de tecidos (*yūzen-zome*), bordados, formato de mangas, cerâmica etc.. Eram especialmente populares durante o período Edo (1603-1868), onde artesãos e artistas os usavam como referência para criar padrões em quimonos, leques (sensu) e objetos decorativos e os ofereciam como exemplificação do produto final aos clientes.

Huángcháo Lǐqì Túshì (皇朝禮器圖式, lit. "Os Regulamentos Ilustrados da Parafernália Ritual da Dinastia Atual"): manual oficial ilustrado da dinastia Qīng que sistematiza, descreve e ilustra desde os objetos até as vestimentas ceremoniais usadas no contexto oficial do império, especialmente em situações rituais e protocolares.

Huāpéndī (花盆底, lit. “Fundo de vaso de flor”): sapatos de plataforma típicos das mulheres nobres da dinastia Qīng, conhecidos por sua base em formato de vaso de flores. Feitos de veludo ou seda bordada, quanto mais alto o salto maior o prestígio de quem os calçava. A imperatriz contava com uma plataforma vermelha com dragões e fénices e as consortes imperiais com plataforma azul ou verde com pássaros.

Jífú (吉服, lit. “Traje auspicioso” ou “traje festivo”): trajes semiformais utilizados em diversas ocasiões, desde casamentos até festivais de menor porte (como a comemoração de aniversários da família imperial). Uma série de artigos estão sob seu guarda-chuva.

Jíguān (吉冠, lit. “Coroa auspiciosa”): chapéu utilizado nos conjuntos *jífú*. Era um chapéu rígido estruturado, projetado para encaixar sobre o coque de cabelo dos homens manchus ou chineses han, que seguiam as normas de apresentação da corte Qīng. Servia tanto a uma função estética quanto hierárquica, pois a insígnia que o sobreponha indicava a posição social e função oficial de seu usuário.

Jīnyuè (金约, lit. “Promessa em ouro”): o diadema ceremonial imperial utilizado pela imperatriz e outras nobres da corte. Geralmente feitos de ouro maciço e incrustado de pérolas e outras pedras preciosas.

Jíránhú (集染局, lit. “Departamento de Coleta e Tingimento”): a oficina de costura e tingimento de Pequim

Juānhuā (绢花, lit. “Flor de tecido”): flores de tecido geralmente utilizadas nas ornamentações de penteados manchu femininos.

Kèsī (缂丝, lit. “Seda cortada”): tipo de tecelagem de seda, atrelado ao estilo tapeçaria. Trata-se de um tramoado de tapeçaria que utiliza seda em pequena escala onde a densidade dos nós é, normalmente, muito alta. *Kèsī* significa “seda cortada” pois a técnica utiliza pedaços curtos de fio que são tramados no tecido.

Kimono (着物, lit. “Coisa de vestir”): a palavra *kimono* denota qualquer tipo de traje, contudo, sua construção cultural através dos anos atribuiu um valor simbólico restrito aos famosos trajes em formato de “T” do Japão.

Kosode (小袖, lit. “Mangas curtas”): o termo se refere ao quimono atual. Durante o período Heian (794-1185) foi usado como quimono externo por pessoas comuns e como quimono de baixo pela aristocracia; no fim do período Kamakura (1185-1333) tornou-se quimono externo tanto para homens como para mulheres de todas as classes e veio a ser ornamentado através de vários métodos, principalmente de tingimento.

Kù (褲): “calças” do *hànfū*.

Lǐngtào (领套): golas removíveis utilizadas com os trajes da categoria *jífú*. Geralmente arredondada ou em formato de meia lua, servia tanto como proteção contra desgaste e sujeira quanto como elemento decorativo.

Lónghuá (龙华): faixa de seda bordada com dragões (*lóng*), flores (*huā*) e outros símbolos auspiciosos que representavam elegância, status e boas fortunas. Presa ao colarinho das vestes manchu femininas.

Lóngpáo (龙袍, lit. “Túnica do dragão”): tunicados (trajes com partes frontais e traseiras tecidas em um painel de tecido completo, sem junções) que contam com a figura do *lóng* (龙), criatura de status divino e símbolo máximo de autoridade, prosperidade e força, retratada em sua extensão por meio de bordados ou pinturas. Geralmente associado ao imperador e à família imperial.

Mǎguà (馬褂): sobrecasaca utilizada por cavaleiros manchu, ajustada ao corpo e de comprimento até os quadris.

Mǎngpáo (蟒袍, lit. “Túnica da ‘Pítón’”): tunicados (trajes com partes frontais e traseiras tecidas em um painel de tecido completo, sem junções) que contam com a figura do *mǎng* (蟒) retratada em sua extensão por meio de bordados ou pinturas. O *mǎng* é uma criatura inferior ao *lóng*, identificada através do seu número de garras (quatro). A “pítón” referenciada não é uma alusão exata à espécie de cobras, mas sim uma indicação de seu valor reptiliano menor perante o poderoso *lóng*. Geralmente associado aos nobres e aos oficiais do governo.

Mǎtíxiù (马蹄袖, lit. “Casco-de-cavalo”): termo atrelado ao formato dos punhos de boa parte dos variados *mǎnfū*.

Máxuē (马靴): par de botas de cavalaria, típicas de trajes étnicos como o dos mongóis e os manchus.

Nèi dǎo (内搭): peça de roupa interior manchu usada sob outras vestes, como casacos ou túnicas externas.

Páo (袍): “túnica” *hànfū*.

Piānjīn (偏襟, lit. “Carcela inclinada”): gola em formato inclinado, refere-se ao estilo de fechamento assimétrico típico do *mǎnfú*.

Pílǐng (披领, lit. “Gola decorativa”): peça de vestuário imperial que consiste numa “gola decorativa” ou “manto curto” usado sobre os trajes oficiais mais formais.

Qízhuāng (旗裝, lit. “Roupas dos Estandartes”) ou **Mǎnfú** (滿服, lit. “Roupas Manchu”): roupas tradicionais do grupo étnico Manchu, grupo este que tomou poder da China no início do século XVII e formou a dinastia Qīng.

Qún (裙) ou **Cháng** (裳, antes da dinastia Han): “saias” do *hànfú*.

Qúnguà (裙褂): conjunto tradicional de vestuário feminino Han composto por jaqueta e saia, especialmente associado a casamentos cantonenses e vestimentas festivas do sul da China (como Guangdong e Hong Kong). Quase sempre feito de seda vermelha e bordados dourados com uma série de símbolos auspiciosos.

Rú (襦) ou **Āo** (襖): “jaquetas” ou “parte superior” do *hànfú*.

Tǐfàyífú (剃发易服, lit. “raspar o cabelo e trocar de roupa”): legislação da dinastia Qīng que impunha aos homens da etnia Han que raspassem seu cabelo (até metade do couro cabeludo, apenas o suficiente para a manutenção do famigerado “rabicho” manchu) e trocassem suas roupas tradicionais Han por vestes Manchu.

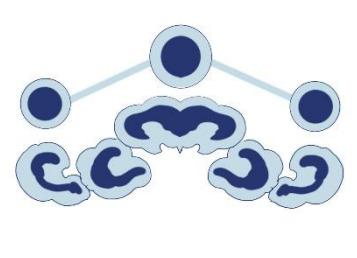
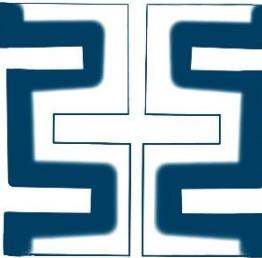
Wàidāo (外套): peça de roupa externa ou “casaco” manchu.

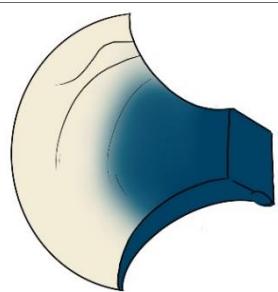
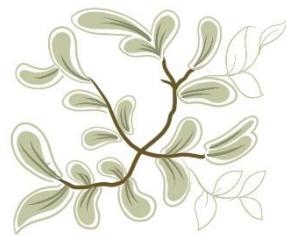
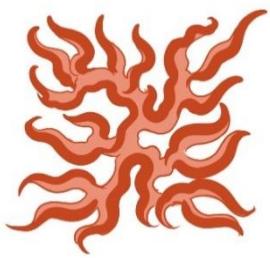
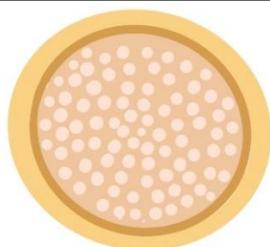
Yīkù (衣庫, lit. “Guarda-Roupa Imperial”): durante a dinastia Qing (1644-1912) era o depósito imperial de roupas, uma instituição oficial responsável pelo gerenciamento dos trajes cerimoniais, acessórios e tecidos da família imperial e da corte. Era parte do complexo sistema administrativo do “Ministério dos Assuntos Internos” (内务府, *Nèiwùfǔ*).

Yūzen-zome (友禅染め): técnica tradicional de tingimento de tecidos no Japão, na qual vários desenhos são pintados com anilinas e pigmentos policromáticos sobre áreas bloqueadas com pasta de arroz, aplicadas com um cone de papel ou pincel chato. O fundo é tingido em cor diferente. Muito usada na confecção de quimonos.

APÊNDICES

I. Relação de Símbolos Bordados no item 019.367

Doze Símbolos da Autoridade Imperial (十二章纹, Shí'èr zhāng wén)			
	O sol (日, <i>ri</i>).	Um disco vermelho com um gallo de três pés dentro – três representa um símbolo yang primordial –, o pássaro que traz o amanhecer. O princípio ativo que fertiliza a terra – <i>yang</i> .	
	A lua (月, <i>yue</i>).	Um disco com uma lebre que bate o elixir da vida embaixo de uma cássia-imperial em referência a lenda da lebre que vive na lua. O princípio passivo. O eterno sacrifício – <i>yin</i> .	
	A constelação de três estrelas (星辰, <i>xīngchén</i>).	Representada por três pontos dourados ligados por linhas vermelhas ou douradas. Podem representar a constelação do Grande Carro ou a Ursa Maior – que ditava a instância do imperador em certos rituais desde a antiguidade. O centro da China, o coração do Filho do Céu, inesgotável fonte de amor e perdão.	
	O <i>fú</i> 亞 (黻).	Representado por linhas opositoras, retrata a colaboração pacífica. Seu significado também se liga a noções de “perdão” e “retorno”, utilizado em conexão com o solstício de inverno quando os dias começavam a ser mais longos.	
	Os dragões (龍, <i>lóng</i>).	Dois dragões que se opõe frontalmente, um para cima e outro para baixo, na representação da eternidade – o <i>yin</i> e o <i>yang</i> . Temos este símbolo e o <i>fú</i> quase sempre diametralmente opostos – no item 019.367, este nas costas (Figura 9) e <i>fú</i> na frente –, representando assim o solstício de verão. Quando os quatro símbolos	

			superiores estão alinhados com os altares imperiais, há também uma correlação entre a posição do <i>fú</i> e o dragões, e o nascer e o pôr do sol que marcam seus solstícios.
		A criatura florida (花精, <i>Huā jīng</i>).	Representado por um faisão dourado, acredita-se que seja a representação da constelação Pássaro Vermelho que dominava os céus do hemisfério sul da primavera ao verão. Alguns o atribuem a figura da <i>fénix</i> (<i>fenghuang</i> , 鳳凰) símbolo de paz, refinamento e do feminino.
		O machado (黼, <i>Fú</i>)	Sua justiça e sua autoridade. Traduz o poder do imperador sobre a vida e a morte. Curiosamente, as execuções do reino, em tempos antigos, eram postergadas para o período outonal.
		A Planta d'Água (藻, <i>Zǎo</i>).	O espírito das águas – <i>yin</i> . Um elemento associado ao inverno, sendo assim, relacionado com o <i>fú</i> .
		As chamas (火, <i>Huō</i>).	O espírito do fogo – <i>yang</i> . Alinhados com os dragões opositores, simbolizam outra faceta do solstício de verão.
		Os grãos (粉米, <i>Fěn mǐ</i>).	Um prato de milhetes, representam o elemento “madeira” e alinha-se com a figura do faisão, que por si só está ligada ao equinócio de primavera.

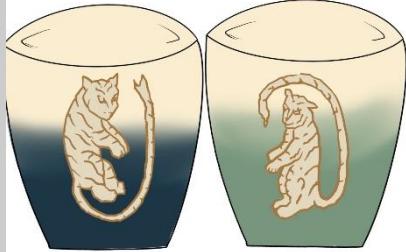
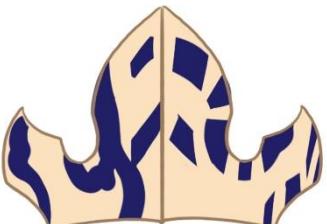
	Os vasos de sacrifício (宗彝, <i>zōng yī</i>).	Podem representar o metal e alinharem-se com o machado, que está relacionado ao equinócio de outono.
	A pedra ou a montanha (山, <i>Shān</i>).	Representa o elemento “terra” e sua posição central, acima da cabeça do dragão superior das costas, nos dá confirmações de que ela representa também o espírito do imperador tal qual o símbolo das estrelas.

Tabela 5: Relação dos Doze Símbolos da Autoridade Imperial e seus significados. Feita a partir das bibliografias de Vuilleumier, 1939; Dickinson, Wrigglesworth, 2000.

Os Oito Emblemas Budistas do Glorioso Augúrio (吉祥八宝, <i>Jíxiáng bābǎo</i>)		
	O guarda-sol (宝伞, <i>Bǎosǎn</i>).	Como um símbolo de proteção contra todos os males, representa a autoridade e a beneficência.
	Os Peixes Dourados (金鱼, <i>Jīnyú</i>).	Símbolo do casamento, da felicidade conjugal, fertilidade e tenacidade.
	O vaso tesouro (宝瓶, <i>Bǎopíng</i>).	Representa a harmonia perpétua, a inteligência suprema e o triunfo sobre a nascimento e a morte. Um jarro ceremonial para relíquias.
	A flor de lótus (莲花, <i>Liánhuā</i>).	A fé, a verdade e a pureza, uma vez que suas belas flores ascendem de águas turvas (também simboliza o casamento).

	A concha branca (白螺, Báiluó).	A realeza, a dignidade e a busca constante por sabedoria.
	O diagrama místico, o Nó Infinito (盘长, Páncháng ou 吉祥结, Jíxiángjié) ou “As Entranhas de Buda”.	Simboliza a abundância, a longevidade, a prosperidade e a eternidade.
	O baldacchino, o dossel, o sino, o estandarte ou “A Vitória Branca” (白盖, Báigài).	Simboliza a autoridade espiritual e implica respeito, veneração, sinais e entusiasmo marcial. Quando um sino, é o som que afasta os maus.
	O Chakra, a roda flamejante, a roda da lei ou “A Roda do Dharma” (法轮, Fālún)	A roda que quebra todas as desilusões e superstições e simboliza a mudança infinita (é dele que o símbolo da suástica deriva).

Tabela 6: Relação dos *Os Oito Emblemas Budistas do Glorioso Augúrio* e seus significados. Feita a partir das bibliografias de Vuilleumier, 1939 e do glossário Gotheborg de Nilsson, 2023.

Os Oito Tesouros (八宝, Bābǎo)			
	As pérolas flamejantes (火珠, Huózhū).	Simbolizam a realização de todos os desejos e a manifestação da preciosidade da vida	
	Os sinos de jade (磬, Qìng).	Sinos que trazem a música que denota uma vida justa e otimista, a “festividade” e a “celebração” (磬) que seu nome indica.	

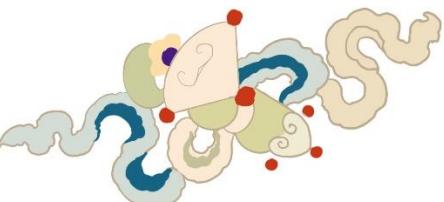
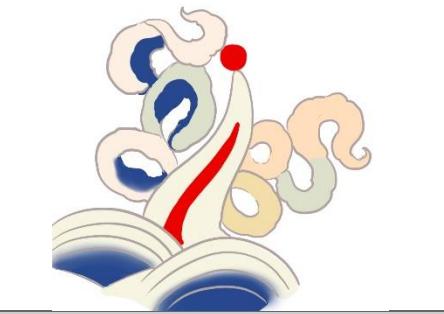
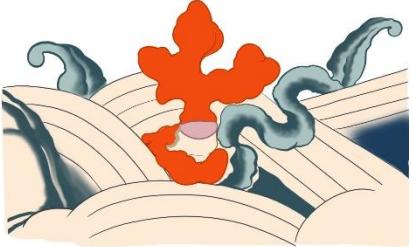
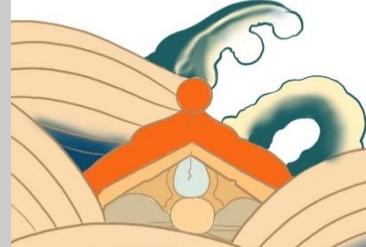
	O rolo (書, <i>Shū</i>).	Símbolo de aprendizagem e busca intelectual que ressalta a importância da educação
	O par de chifres de rinoceronte (犀角, <i>Xījiǎo</i>)	Em algumas interpretações os chifres de rinoceronte eram ligados a rituais de exorcismo pois se acreditava que eles afastavam males e espíritos malignos.
	A moeda (钱, <i>Qián</i>).	Simboliza prosperidade e abundância. Também poderia aparecer aos pares.
	O coral (珊瑚, <i>shānhú</i>).	Emblema da longevidade e da promoção de oficiais.
	O losango aberto (石榴, <i>shiliū</i>)	Simboliza vitória e sucesso, riqueza e longevidade.
	O cetro ritual (笏, <i>hù</i>) ou um lingote – com o formato de um <i>língzhī</i> (灵芝).	Simboliza vitalidade e boa fortuna. Para além de ser utilizado para tomar notas em meio a reuniões formais, o <i>hù</i> era utilizado como item de etiqueta no ambiente cortesão.

Tabela 7: Relação dos Os Oito Tesouros (八宝, *Bābǎo*) e seus significados.

Símbolos esparsos no traje			
	<i>Shòu</i> (壽, lit. “longevidade”).	Símbolo grafado para a direita. Podem ser estilizados em mais de mil formas diferentes.	
	<i>Shòu</i> (壽, lit. “longevidade”).	Símbolo grafado para a esquerda. Podem ser estilizados em mais de mil formas diferentes.	
	<i>Wǔshòu</i> (五壽, lit. “cinco longevidades”)	Em conjunto com a imagem da suástica propõe o auspicio auto-referente: “Que eu viva dez mil anos”.	
	O morcego (蝠, <i>Fū</i>).	Homófono das palavras bençãos e felicidades, os morcegos são representados em vermelho não apenas pelas características de bons augúrios que a cor possui em contexto sínico mas também pelos trocadilhos alcançados em frases como “morcegos vermelhos alcançando o céu” (紅福齊天, <i>hóng fú qí tiān</i>), que pode também ser compreendida como “vasta felicidade alcançando o Paraíso”.	
	Detalhe de morcegos com pêssegos e suástica na boca.	Os morcegos como veículo de bons-augúrios e prosperidade.	

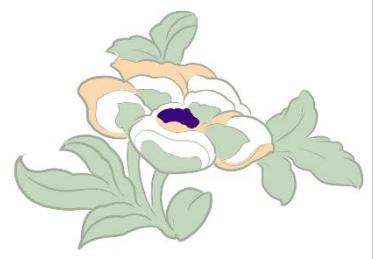
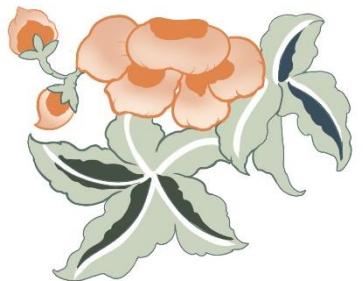
	O Disco Sagrado (璧, <i>Bi</i>).	Um disco de jade com um orifício circular no meio. Circundado por chamas, ele representava o Paraíso e a perfeição.
	Jasmim.	O jasmim remonta à pureza, elegância e ao amor e sua fragrância doce e leveza fazem dele um símbolo de frescor e serenidade durante os meses quentes, além de sua conhecida utilidade em chás e perfumes.
	Flor de pessegueiro.	O pessegueiro é um símbolo clássico de longevidade e imortalidade na cultura chinesa: suas flores começam a florescer na primavera, mas o fruto amadurece apenas no verão, sendo associado à vitalidade e à imortalidade.
	Flor de lótus.	Os significados da lótus que vimos anteriormente se estendem até aqui.

Tabela 8: Símbolos esparsos na extensão do traje e seus significados.

II. Reportagens sobre exposições do MHN encontradas na FBN

Pesquisa realizada com os seguintes códigos dentro do recorte temporal da década de cada exposição: “Museu Histórico Nacional”; “Indumentária”; “Indumentária Arte e Documento”; “Museu Histórico Nacional: 70 anos de bons amigos”; “A Carreira das Índias”; “Vestuário”; “A Sedução do Oriente”; “Museu Histórico Nacional: 90 anos de histórias, 1922-2012”.

- Exposição 1970: Indumentária – Arte e Documento
 - Jornal do Brasil (RJ) 1970

http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/193109
http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/193191
http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/193304
http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/193396

- Diário de Notícias (RJ) 1970

http://memoria.bn.br/DocReader/093718_05/4667
http://memoria.bn.br/DocReader/093718_05/4668

- Correio da Manhã (RJ) 1970

http://memoria.bn.br/DocReader/089842_08/10263
http://memoria.bn.br/DocReader/089842_08/10292
http://memoria.bn.br/DocReader/089842_08/19182

- O Jornal (RJ) 1970

http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/86966
http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/87162

- Manchete (RJ) 1970

<http://memoria.bn.br/DocReader/004120/107848>
<http://memoria.bn.br/DocReader/004120/107849>
<http://memoria.bn.br/DocReader/004120/107850>
<http://memoria.bn.br/DocReader/004120/107852>

- Exposição 1982: História do Vestuário
 - Nada além de curtos anúncios sobre o início da exposição.
- Exposição novembro de 1985 – junho de 1986: A Carreira das Índias e o Gosto do Oriente
 - Tribuna da Imprensa (RJ) 1985

http://memoria.bn.br/DocReader/154083_04/21172
http://memoria.bn.br/DocReader/154083_04/23839

http://memoria.bn.br/DocReader/154083_04/23886
http://memoria.bn.br/DocReader/154083_04/23905

- Manchete (RJ) 1985

<http://memoria.bn.br/DocReader/004120/235038>

- Exposição Museu Histórico Nacional: 70 anos de bons amigos
 - Nada sobre a exposição foi encontrado.
- Exposição 2008: Sedução do Oriente
 - Jornal do Brasil (RJ) 2008
http://memoria.bn.br/DocReader/030015_12/271144
 - Jornal do Comercio 2008
http://memoria.bn.br/DocReader/364568_19/118901
- Exposição Museu Histórico Nacional: 90 anos de histórias, 1922-2012
 - Nada sobre a exposição foi encontrado na FBN, entretanto encontramos uma reportagem no site do G1 (2012)
<https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2012/10/museu-historico-nacional-tem-exposicao-sobre-os-seus-90-anos.html>

ANEXOS

I. Relação de Dinastias da China

- **Os primórdios da China – 5000-221 a.c.**
 - **Neolítico** c. 8500-1700 a.C.
 - **Cultura Yangshao** c. 5000-3000 a.C.
 - **Cultura Mongshan** c. 4500-3000 a.C.
 - **Cultura Dawenkou** c. 4300-2600 a.C.
 - **Cultura Majayso** c. 3300-2000 a.C.
 - **Cultura Liangzhu** c. 3300-2000 a.C.
 - **Cultura Longshan** c. 2600-1900 a.C.
 - **Cultura Erlitou** c. 1900-1500 a.C.
- **Era do Bronze c. 1700-221 a.C.**
 - **Dinastia Shang** c. 1600-c. 1046 a.C.
 - **Cultura Erligang** (capital: Zhengzhou) c. 1600-1300 a.C.
 - **Baixa Erligang** c. 1600-1415 a.C.
 - **Alta Erligang** c. 1450-1300 a.C.
 - **Cultura Yinxu** (capital: Anyang) c. 1250-1046 a.C.
 - **Dinastia Zhou** c. 1046-221 a.C.
 - **Dinastia Zhou Ocidental** c. 1046-771 a.C.
 - **Dinastia Zhou Oriental** c. 770-221 a.C.
 - **Período da Primavera e do Outono** c. 770-476 a.C.
 - **Período dos Estados Combatentes** c. 475-221 a.C.
- **Impérios 221 a.C.-1644 d.C.**
 - **Dinastia Qin** 221-206 a.C.
 - **Dinastia Han** 206 a.C.-220 d.C.
 - **Han Ocidental** 206 a.C.-9 d.C.
 - **Dinastia Xin de Wang Mang** 9-23 d.C.
 - **Han Oriental** 25-220 d.C.
 - **Três Reinos: Wei, Shu e Wu** 220-280 d.C.
 - **Dinastia Jin** 265-420 d.C.
 - **Jin Ocidental** 265-316 d.C.
 - **Jin Oriental** 317-420 d.C.
 - **Dezesseis Reinos** 304-439 d.C.
 - **Dinastias do Norte e do Sul** 420-589 d.C.
 - **Dinastia Sui** 581-618 d.C.
 - **Dinastia Tang** 618-907 d.C.
 - **Segunda dinastia Zhou** 690-705 d.C.
 - **Dinastia Liao** 907-1125 d.C.
 - **Cinco Dinastias e Dez Reinos** 907-960 d.C.
 - **Dinastia Jin** 1115-1234 (capital: Pequim)
 - **Cinco Dinastias e Dez Reinos** 907-79
 - **Dinastia Song** 960-1279
 - **Song do Norte** 960-1127 (capital: Kaifeng)
 - **Song do Sul** 1127-1279 (capital: Hángzhōu)
 - **Dinastia Yuan** 1271-1368
 - **Dinastia Míng** 1368-1644
- **Qīng** (a última dinastia) 1644-1911

II. Relação de Imperadores da Dinastia Qīng

1. Nurhaci (努爾哈赤)

Nome de nascimento: Aisin-Gioro Nurhaci (愛新覺羅·努爾哈齊)

Data de nascimento: 21 de fevereiro de 1559

Data de falecimento: 30 de setembro de 1626

Reinado: 1616–1626 (10 anos)



Figura 139: O Imperador Nurhaci. Autor desconhecido. Séc. XVII. Fonte: NPM – Nº de Acesso: 故00006366

2. Huang Taiji (皇太極) (Oficialmente, o primeiro imperador da dinastia)

Nome de nascimento: Aisin-Gioro Hong Taiji (愛新覺羅·皇太極)

Data de nascimento: 28 de novembro de 1592

Data de falecimento: 21 de setembro de 1643

Reinado: 1626–1643 (17 anos)



Figura 140: O Imperador Huang Taiji. Autor desconhecido. Tinta em seda. Séc. XVII. Fonte: NPM – Nº de Acesso: 故00006373

3. Shunzhi (順治帝)

Nome de nascimento: Aisin-Gioro Fulin (愛新覺羅·福臨)

Data de nascimento: 15 de março de 1638

Data de falecimento: 5 de fevereiro de 1661

Reinado: 1644–1661 (17 anos)



Figura 141: **O Imperador Shunzi.** Autor desconhecido. Tinta em seda. Séc. XVII. Fonte: NPM – Nº de Acesso: 故00006383

4. Kangxi (康熙帝)

Nome de nascimento: Aisin-Gioro Xuanye (愛新覺羅·玄燁)

Data de nascimento: 4 de maio de 1654

Data de falecimento: 20 de dezembro de 1722

Reinado: 1661–1722 (61 anos)



Figura 142: **O Imperador Kangxi.** Autor desconhecido. Tinta em seda. Séc. XVIII. 274.7 x 125.6 cm. Fonte: NPM – N° de Acesso: 故00006396

5. Yongzheng (雍正帝)

Nome de nascimento: Aisin-Gioro Yinzhen (愛新覺羅·胤禛)

Data de nascimento: 13 de dezembro de 1678

Data de falecimento: 8 de outubro de 1735

Reinado: 1722–1735 (13 anos)



Figura 143: **O Imperador Yongzheng**. Autor desconhecido. Tinta em seda. Séc. XVIII. 277 x 143 cm. Fonte: NPM – Nº de Acesso: 故00006431

6. Qianlong (乾隆帝)

Nome de nascimento: Aisin-Gioro Hongli (愛新覺羅·弘曆)

Data de nascimento: 25 de setembro de 1711

Data de falecimento: 7 de fevereiro de 1799

Reinado: 1735–1796 (abdicou, mas manteve influência até a morte) (61 anos)



Figura 144: **O Imperador Qianlong**, Giuseppe Castiglione. Tinta em seda. 1736. 277 x 143 cm. Fonte: NPM¹⁶⁸

¹⁶⁸ Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Qianlong_Emporer - Acesso em 10 de out. 2024.

7. Jiaqing (嘉慶帝)

Nome de nascimento: Aisin-Gioro Yongyan (愛新覺羅·顥琰)

Data de nascimento: 13 de novembro de 1760

Data de falecimento: 2 de setembro de 1820

Reinado: 1796–1820 (24 anos)



Figura 145: **O Imperador Jiaqing.** Autor desconhecido. Tinta em seda. Séc. XVIII. Fonte: NPM¹⁶⁹

¹⁶⁹ Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Jiaqing_Emperor - Acesso em 30 de out. 2024.

8. Daoguang (道光帝)

Nome de nascimento: Aisin-Gioro Minning (愛新覺羅·旻寧)

Data de nascimento: 16 de setembro de 1782

Data de falecimento: 26 de fevereiro de 1850

Reinado: 1820–1850 (30 anos)



Figura 146: O Imperador Daoguang. Autor desconhecido. Tinta em seda. Séc. XVIII-XIX. Fonte: NPM¹⁷⁰

¹⁷⁰ Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Daoguang_Emporer - Acesso em 30 de out. 2024.

9. Xianfeng (咸豐帝)

Nome de nascimento: Aisin-Gioro Yizhu (愛新覺羅·奕詝)

Data de nascimento: 17 de julho de 1831

Data de falecimento: 22 de agosto de 1861

Reinado: 1850–1861 (11 anos)



Figura 147: **O Imperador Xianfeng**. Autor desconhecido. Tinta em seda. Séc. XIX. Fonte: NPM¹⁷¹

¹⁷¹ Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Xianfeng_Emporer - Acesso em 30 de out. 2024.

10. Tongzhi (同治帝)

Nome de nascimento: Aisin-Gioro Zaichun (愛新覺羅·載淳)

Data de nascimento: 27 de abril de 1856

Data de falecimento: 12 de janeiro de 1875

Reinado: 1861–1875 (14 anos)



Figura 148: **O Imperador Tongzhi.** Autor desconhecido. Tinta em seda. Séc. XIX. Fonte: NPM¹⁷²

¹⁷² Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Tongzhi_Emporer - Acesso em 30 de out. 2024.

11. Guangxu (光緒帝)

Nome de nascimento: Aisin-Gioro Zaitian (愛新覺羅·載湉)

Data de nascimento: 14 de agosto de 1871

Data de falecimento: 14 de novembro de 1908

Reinado: 1875–1908 (33 anos)



Figura 149: O Imperador Guangxu. Autor desconhecido. Tinta em seda. Séc. XIX. Fonte: NPM¹⁷³

¹⁷³ Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Guangxu_Emporer - Acesso em 30 de out. 2024.

12. Xuantong (宣統帝)

Nome de nascimento: Aisin-Gioro Puyi (愛新覺羅·溥儀)

Data de nascimento: 7 de fevereiro de 1906

Data de falecimento: 17 de outubro de 1967

Reinado: 1908–1912 (4 anos)



Figura 150: **O Imperador Xuantong.** Autor desconhecido. Fotografia. Séc. XX. Fonte: BBC¹⁷⁴

¹⁷⁴ Disponível em: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-57735517> - Acesso em 30 de out. 2024.

