

Amanda Cristina Alves Cordeiro

**COSTURANDO VALORES:
UMA PROPOSTA DE PRESERVAÇÃO PARA OS TRAJES
BOLIVIANOS UTILIZADOS NAS FESTAS DE CORPUS
CHRISTI E VIRGEM DE GUADALUPE NOS ANDES
COLONIAIS**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes/UFMG
2014

Cordeiro, Amanda Cristina Alves, 1984-

Costurando valores [manuscrito] : uma proposta de preservação para os trajes bolivianos utilizados nas festas de Corpus Christi e Virgem de Guadalupe nos Andes coloniais / Amanda Cristina Alves Cordeiro. – 2014. 261 f. : il. + 1 DVD

Orientador: Luiz Antônio Cruz Souza.
Coorientadora: Renata Peters.

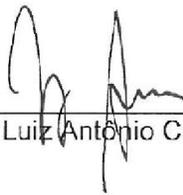
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Museu Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti – Teses. 2. Trajes – Aspectos religiosos – Teses. 3. Trajes – Aspectos sociais – Teses. 4. Trajes – Bolívia – Teses. 5. Conservação preventiva – Teses. 6. Festas religiosas – Andes, Região – Teses. 7. Patrimônio cultural – Proteção – Bolívia – Teses. I. Souza, Luiz Antônio Cruz, 1962- II. Peters, Renata III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. IV. Título.

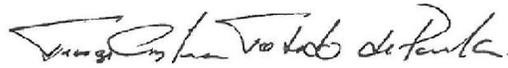
CDD: 391.009

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **AMANDA CRISTINA ALVES CORDEIRO** Número de Registro **2012736380**.

Título: “**COSTURANDO VALORES: UMA PROPOSTA DE PRESERVAÇÃO PARA OS TRAJES BOLIVIANOS UTILIZADOS NAS FESTAS DE CORPUS CHRISTI E VIRGEM DE GUADALUPE NOS ANDES COLONIAIS**”



Prof. Dr. Luiz Antônio Cruz Souza – Orientador - EBA/UFMG



Profa. Dra. Teresa Cristina Toledo de Paula – Titular – Universidade de São Paulo



Profa. Dra. Alessandra Rosado – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 29 de Agosto de 2014

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, Mércia, e ao meu pai, Nelson, por me darem condições de chegar até aqui, pelo amor e companheirismo.

Aos meus irmãos Fernanda, Alysson e Júnior.

A Bethania Reis Veloso e Elaine Matos por me darem a oportunidade de conhecer esse universo que é a Conservação-Restauração; pelos primeiros ensinamentos, pela amizade e pelos conselhos.

A Maria Regina Emery Quites pelas conversas, por confiar em meu trabalho e pelo constante incentivo.

A professora Joyce Saturnino pelo incentivo, pelos primeiros ensinamentos em tecnologia têxtil.

A Silvana Andrea Di Lorenzo, conservadora-restauradora do Museu Histórico Nacional e Museu Etnográfico, em Buenos Aires, pelos primeiros ensinamentos em conservação e restauração de têxteis, pela atenção, incentivo, paciência, disponibilidade e amizade.

A Conceição França e Kleumanery de Melo Barboza pela amizade, pelas longas conversas e por me ensinarem a pesquisar.

A Direção do Museu Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti por disponibilizar os trajes para a realização desta pesquisa e a todos os funcionários (Alfonsina, Fernando Veneroso, Veronica Jeria, Silvana Di Lorenzo, “Coca” entre outros) da referida instituição que colaboraram para a execução desse trabalho.

Ao professor Luiz Souza por me dar a oportunidade de lançar os primeiros passos com pesquisas; por depositar confiança em meu trabalho e pelas orientações.

Renata Peters pela disponibilidade, incentivo, paciência e contribuições diversas para o trabalho. Também por me abrir a novas possibilidades e olhares.

José Luiz Urioste e a Mário Bentura pela acolhida na Bolívia e pelas contribuições no trabalho.

Ao museu CETUR (Centro de Turismo Comunitário) na cidade do Sucre.

Ao senhor Juan Arancibia, Luiz, Fred Hoffman (Fundación Inca Pallay), senhor Felipe Yupanq, a todos os dançarinos e a comunidade de Potolo e da cidade de Sucre, na Bolívia, que me receberam de forma acolhedora.

German Bardina pelas contribuições com as transcrições para partitura.

Marcelo Marques e Gonzalo Moreno pelas traduções.

Jorge Moreno pelo amor, companheirismo, carinho, paciência e incentivo. E também pelas contribuições em todo o trabalho.

A Selma Otília, Zezinho e a Renata Novais pelas análises realizadas, pela amizade, atenção e paciência.

Lucienne Elias, Tati, Bethania, Rita Lages, Alessandra Rosado e Jussara Vitória de Freitas pelos conselhos e conversas.

Ao professor Antonio Sgamellotti e aos membros da equipe do Centro SMAArt – Metodologias Científicas aplicadas a Arte e Arqueologia do departamento de Química da Universidade de Perugia, em especial Brenda Doerthy, por acompanhar na realização de análises de amostras dos trajes bolivianos maneira acolhedora e atenciosa.

A todos que, de alguma forma, contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa e que não foram mencionados aqui.

RESUMO

O museu Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti apresenta em sua coleção trajes singulares de grande complexidade estrutural e diversidade de materiais, que foram usados em festividades religiosas na Bolívia na época colonial. Considerando que estes trajes são as únicas prendas deste tipo com montagem e constituição originais, a ausência de pesquisa sobre seus materiais/técnicas construtivas e o fato de que as manifestações recentes com indumentárias similares vem se perdendo, seria fundamental para a preservação dos trajes o estudo e documentação de sua manufatura. Mas de que serve investigar os trajes sem pensar nas comunidades que de alguma forma dão continuidade ao que representa hoje essas indumentárias? Considerar os valores sócio-culturais, legitima a necessidade de preservação de uma determinada peça, agregando-lhe outros valores que não são aqueles tradicionalmente considerados. No caso dos trajes bolivianos, esta metodologia mostra como a conservação pode, além de cumprir seus propósitos, impactar de forma real/potencial na sociedade.

RESUMEN

El Museo Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti presenta en su colección trajes singulares de gran complejidad estructural y diversidad de materiales, que fueron utilizados en festividades religiosas en Bolivia en la época colonial. Considerando que estos trajes son las únicas prendas de este tipo con montaje y constitución originales, la ausencia de un estudio específico sobre sus materiales/ técnicas constructivas, y el hecho de que las recientes manifestaciones con indumentarias similares se han perdido, sería importante para la preservación de dichas piezas el estudio y la documentación de sus manufactura. Pero de qué sirve estudiar los trajes sin pensar en las comunidades que de alguna manera dan continuidad cultural a lo que representan hoy estas indumentarias? Al considerar los valores socio-culturales se legitima la necesidad de preservación de una determinada pieza, añadiéndole otros valores que no son aquellos tradicionalmente considerados. En el caso de los trajes bolivianos, con esta metodología se muestra cómo la conservación puede, además de servir a sus propios fines, impactar de forma real/potencial en la sociedad.

Soy lo que dejaron,
Soy toda la sobra de lo que te robaron.
Un pueblo escondido en la cima,
Mi piel és de cuero por eso aguanta cualquier clima
[...].
Soy América latina,
Un pueblo sin piernas pero que camina.

[...] Tengo los lagos, tengo los ríos.
Tengo mis dientes para cuando me sonrío.
La nieve que maquilla mis montañas.
Tengo el sol que me seca y la lluvia que me baña.
[...] Todo lo que necesito.
Tengo mis pulmones respirando azul clarito.
La altura que sofoca.
Soy las muelas de mi boca mascando coca.
[...] El viento que peina mi cabello.
Soy todos los santos que cuelgan de mi cuello.

[...] Trabajo en bruto pero con orgullo,
Aquí se comparte, lo mío és tuyo.
Este pueblo no se ahoga con marullos,
Y si se derrumba yo lo reconstruyo.

Calle 13 – Música: *Latinoamerica*.
Disco: *Entren los que quieran*

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS, MAPAS, TABELAS E GRÁFICOS

INTRODUÇÃO	16
PARTE I	19
CAPÍTULO I	19
1. CONTEXTUALIZAÇÃO E DESENVOLVIMENTO HISTÓRICO	19
1.1. APRESENTAÇÃO	20
1.2 O ACERVO DO MUSEU ETNOGRÁFICO JUAN BAUTISTA AMBROSETTI E OS TRAJES BOLIVIANOS	22
1.3 UMA ABORDAGEM GERAL DOS TRAJES: IDENTIFICAÇÃO E DESCRIÇÃO.....	23
1.4 OS TRAJES NAS DANÇAS AUTÓCTONES E COLONIAIS: FOLCLORE BOLIVIANO	30
1.5 FESTIVIDADES RELIGIOSAS COLONIAIS: USO E FUNÇÃO DOS TRAJES 38	
1.5.1 FESTA DE CORPUS CHRISTI.....	42
1.5.2 FESTAS EM HONRA À VIRGEM DE GUADALUPE	45
1.6 BARROCO ANDINO	48
1.6.1 ARTE FESTIVA BARROCA NA AMÉRICA ESPANHOLA	51
1.6.2 INFLUÊNCIA DO BARROCO NOS TECIDOS ANDINOS.....	53
1.7 ANÁLISE ESTILÍSTICA E ICONOLÓGICA DOS TRAJES	56
PARTE II	72
CAPÍTULO II	72
2. VALORES SOCIO-CULTURAIS NOS TRAJES: JUSTIFICATIVAS PARA SUA PRESERVAÇÃO	72
2.1 VALORES, SIGNIFICADO CULTURAL E MEMÓRIA DOS TRAJES.....	73
2.2 BAILE LAS LIBERIAS: UMA PROJEÇÃO DOS TRAJES NO PRESENTE	78
2.3 MAPEAMENTO DOS VALORES E GRUPOS DE INTERESSES ENVOLVIDOS COM OS TRAJES BOLIVIANOS.....	97
2.4 AVALIAÇÃO DOS IMPACTOS E RELEVÂNCIA DA PESQUISA: UMA PROPOSTA DE PRESERVAÇÃO PARA OS TRAJES BOLIVIANOS.....	108
PARTE III	111
CAPÍTULO III	111

3. PARTE EXPERIMENTAL: ESTUDO, ANÁLISE E DOCUMENTAÇÃO DOS MATERIAIS, TÉCNICAS DE CONSTRUÇÃO E MONTAGEM DOS TRAJES BOLIVIANOS	111
3.1 MATERIAS PRESENTES NOS TRAJES BOLIVIANOS	112
3.2 TÉCNICAS DE CONSTRUÇÃO DOS TRAJES BOLIVIANOS	134
3.3 SEQUÊNCIA DE MONTAGEM DAS PARTES EM TÊXTEIS DOS TRAJES: DOCUMENTAÇÃO	172
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	185
SITES CONSULTADOS.....	194
GLOSSÁRIO	196
ANEXOS	202

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1. TRAJE DE DANZANTES.....	23
FIGURA 2: CAPA TRAJE DE DANZANTES.....	24
FIGURA 3. JAQUETA.....	25
FIGURA 4. MANGAS AVULSAS	26
FIGURA 5. COBRE-MANGA.....	26
FIGURA 6. ADORNOS PARA OS BRAÇOS.....	27
FIGURA 7. SAIA PEQUENA.....	27
FIGURA 8. CALÇA FRENTE E VERSO.....	28
FIGURA 9. CAPACETE	29
FIGURA 10. FOTOGRAFIA DOS DANZANTES. ANTONIO JOSÉ TORRES ROJAS. DÉCADA DE 1950.....	31
FIGURA 11. MELCHOR MARIA MERCADO. ÁLBUNS DE PAISAJES, TIPOS HUMANOS Y COSTRUMBRES DE BOLÍVIA.....	32
FIGURA 12. DANÇAS AUTÓCTONES (CETUR).....	34
FIGURA 13. DETALHE DE REPRESENTAÇÃO DE SUPAY EM TECIDO JALQ'LA.	35
FIGURA 14. SABUGO DE MILHO E PEDRAS ENCONTRADOS NO INTERIOR DA CAPA DOS TRAJES.....	37
FIGURA 15. VIRGEN DEL CERRO DE POTOSÍ, 1720. MUSEO NACIONAL DE ARTE, LA PAZ, BOLIVIA.....	46
FIGURA 16. ANÔNIMO. ESCENA COSTUMBRISTA DE DANZANTES DURANTE EL FESTIVAL DE CORPUS CHRISTI EN EL DISTRITO DE POTOSÍ.	57
FIGURA 17. ANJO MILITAR.....	58
FIGURA 18. CHAPAS DE PRATA DE UM TRAJE SIMILAR AOS TRAJES LIBÉRIALIBREA P20.....	60
FIGURA 19. DETALHE DAS CHAPAS DO MUSEU DA CASA DA MOEDA DE POTOSÍ.....	61
FIGURA 20. ESQUEMA DE DECOMPOSIÇÃO DE LINHA DOS TRAJES.....	61
FIGURA 21. DETALHE DE ÁGUIA E ÁGUIA BICÉFALA.....	62
FIGURA 22. REPRESENTAÇÕES DE PÁSSAROS NA CAPA	64
FIGURA 23. DETALHE DE ESFERAS NO VÉRTICE DAS PLACAS E RAMOS ENTRELAÇADOS. FOTO: AMANDA CORDEIRO.	65
FIGURA 24. DETALHE DE FLORES SIMILARES A GIRASSÓIS.....	66
FIGURA 25. DETALHE DE ANIMAL REPRESENTADO NA CAPA	67
FIGURA 26. DETALHE DE ANIMAL REPRESENTADO NAS CHAPAS DE PRATA - PORCA (?).	67
FIGURA 27. DETALHE DE VACA E VITELLO REPRESENTADOS NO TRAJE.....	69
FIGURA 28. DETALHE DA CAPA EM QUE HÁ REPRESENTAÇÃO DO CERRO DE POTOSÍ.....	69
FIGURA 29. REPRESENTAÇÃO GRÁFICA DO TRAJE DE POTOLO. FONTE: JALQ'A- UMA CULTURA VIVA. FUNDAÇÃO ASUR.....	84
FIGURA 30. PERSONAGENS QUE COMPÕEM O BAILE LAS LIBÉRIAS.	86
FIGURA 31. MAPEAMENTO DOS PASSOS MARCADOS PELOS PERSONAGENS VESTIDOS DE LIBÉRIAS	87
FIGURA 32. DETALHE DE SISTEMA DE SUSTENTAÇÃO DA CAPA NOS TRAJES ANTIGOS E NOS TRAJES RECENTES.	90
FIGURA 33. REPRESENTAÇÕES DE ANIMAIS NAS CHAPAS DOS DOIS TRAJE	90
FIGURA 34. DETALHE DA CAPA DOS TRAJES SIMILARES	91
FIGURA 35. TRAJE DE LIBÉRIA	92

FIGURA 36. FOTOGRAFIA DOS DANZANTES. ANTONIO JOSÉ TORRES ROJAS. DÉCADA DE 1950. ARQUIVO PRIVADO. FOTO EXIBIDA NA EXPOSIÇÃO “DANZANTES DE LA LUZ”; E FOTO DE TRAJES RECENTES.	92
FIGURA 37. FOTOS DA SANDÁLIA, CHAPÉU E CHUSPA INCORPORADOS NO BAILE LAS LIBÉRIAS..	93
FIGURA 38. ESQUEMA COM MAPEAMENTO DOS VALORES E GRUPOS DE INTERESSES LIGADOS COM OS TRAJES.....	101
FIGURA 39. FOTOMICROGRAFIA DE DISPERSÃO DE FIBRAS DE ALGODÃO E DE AMOSTRA DE REFERÊNCIA.....	116
FIGURA 40. FOTOMICROGRAFIA DE CORTE TRANSVERSAL DE FIBRA DE ALGODÃO	117
FIGURA 41. CLASSIFICAÇÃO DA FORMA DAS MARGENS DAS ESCAMAS	118
FIGURA 42. CLASSIFICAÇÃO DAS DISTÂNCIAS ENTRE AS MARGENS DAS ESCAMAS.....	118
FIGURA 43. PADRÕES DE CUTÍCULAS DE FIBRAS ANIMAIS.	119
FIGURA 44. FOTOMICROGRAFIAS DETALHE DA MEDULA ENCONTRADAS NAS AMOSTRAS DE FIBRAS DE LÃ.....	119
FIGURA 45. FOTOMICROGRAFIA DE DISPERSÃO AMOSTRA DE LÃ E DE AMOSTRA DE REFERÊNCIA.....	122
FIGURA 46. FOTOMICROGRAFIA DE CORTE TRANSVERSAL DE AMOSTRAS DE LÃ.....	123
FIGURA 47. FOTOMICROGRAFIA DE DISPERSÃO AMOSTRA DE LÃ E DE AMOSTRA DE REFERÊNCIA.....	130
FIGURA 48. FOTOMICROGRAFIA DE CORTE TRANSVERSAL DE AMOSTRAS DE SISAL	131
FIGURA 49. ÁREAS DE OXIDAÇÃO ESVERDEADAS.	133
FIGURA 50. VISTA DA FRENTE, DA CAPA DOBRADA E VERSO DA PEÇA.....	136
FIGURA 51. ESTRUTURA INTERNA DA CAPA COM DETALHES DE SISTEMA DE ARTICULAÇÃO DA PEÇA.....	136
FIGURA 52. ARMAÇÃO DE MADEIRA DA CAPA.	137
FIGURA 53. SEQUENCIA DE MONTAGEM DA CAPA	137
FIGURA 54. VERSO DA CAPA MONTADA E REVESTIMENTO ESTERNO.	138
FIGURA 55. DETALHE DE MONTAGEM DA FIVELA NA ESTRUTURA INTERNA DA CAPA	139
FIGURA 56. DETALHE DE FIXAÇÃO DAS PLACAS NA ESTRUTURA DE MADEIRA DOS TRAJES. FOTOS: ARQUIVO DO MUSEU JUAN BAUTISTA AMBROSETTI	139
FIGURA 57. DETALHE DE CAPA PEQUENA.	140
FIGURA 58. DETALHE DOS PONTOS DE FIXAÇÃO DA CHAPAS DE PRATA NOS TECIDOS.I.....	141
FIGURA 59. ROSETAS DE TECIDO APLICADAS NA SUPERFÍCIE DO TRAJE E FOTOGRAFIAS DOS LIGAMENTODAS PÉTALAS.....	141
FIGURA 60. DETALHE DAS COSTURAS UTILIZADAS NA UNIÃO DOS TECIDOS – PONTO INVISÍVEL.....	143
FIGURA 61. PADRÕES DE COSTURAS ENCONTADOS NAS JUNÇÕES DE TECIDOS DE LÃ.	144
FIGURA 62. FOTOGRAFIA COM MICROSCÓPIO DIGITAL USB DE LIGAMENTO DO TECIDO DE PICOTE VERMELHO E SUA REPRESENTAÇÃO GRÁFICA.	144
FIGURA 63. DETALHE DE TECIDO DE PICOTE COM ÁREAS DE DESGASTE. ..	145
FIGURA 64. FOTOGRAFIA DE LIGAMENTO DE TECIDO DE LÃ VERMELHO E SUA REPRESENTAÇÃO GRÁFICA.	146
FIGURA 65. FOTOGRAFIA DE LIGAMENTO DE TECIDO DE LÃ VERMELHO E SUA REPRESENTAÇÃO GRÁFICA.	148

FIGURA 66. VISTA DO FORRO ATRAVÉS DAS PERDAS DO COLETE E AVESSOS DA CALÇA.....	148
FIGURA 67. VISTADO INTERIOR DO COLETE.....	149
FIGURA 68. EMENDAS NAS JUNÇÕES DO COURO E TECIDO.....	149
FIGURA 69. DETALHE DA COSTURA DO LADO INTERNO E EXTERNO DA LATERAL E ESQUEMA DE FRENTE E VERSO DO PONTO CRUZADO.....	150
FIGURA 70. COSTURAS DA PLACA DE METAL NO TECIDO DE LÃ.....	152
FIGURA 71. PEITILHO DO COLETE.....	152
FIGURA 72. COSTURAS INTERNAS DOS COLETES E VARIAÇÕES NO TECIDO DO FORRO DOS MESMOS.....	153
FIGURA 73. OMBREIRAS E SEUS ADORNOS MONTADAS JUNTAMENTE COM O COLETE.....	154
FIGURA 74. DETALHE DOS ADORNOS DAS OMBREIRAS.....	154
FIGURA 75. DETALHE DE PUNHO COM BAINHA DA MANGA E FOTOGRAFIA DE LIGAMENTO DO TECIDO DA PEÇA.....	155
FIGURA 76. DETALHE DA BAINHA DAS MANGAS AVULSAS.....	156
FIGURA 77. PONTOS DE UNIÃO DA MANGA AVULSA COM O COLETE.....	157
FIGURA 78. COBRE-MANGA, FRENTE E VERSO.....	158
FIGURA 79. MONTAGEM DO COBRE-MANGA NO COLETE.....	159
FIGURA 80. ADORNO PARA OS BRACOS E DETALHE DE CHOCALHO APLICADO A BASE DO ADORNO.....	162
FIGURA 81. FRENTE E VERSO DA SAIA.....	164
FIGURA 82. DETALHES DE CONSTRUÇÃO DA SAIA, CHOCALHOS, ARREMATES E CÓS.....	164
FIGURA 83. APLIQUE DE PLACA METÁLICA NA SAIA.....	165
FIGURA 84. FORRO DA CALÇA.....	167
FIGURA 85. DETALHE DE PADRÕES DE COSTURAS ENCONTRADOS NA CALÇA.....	167
FIGURA 86. FOTO DE LIGAMENTO DE TECIDO DE PICOTE AMARELO E DE MALHA METÁLICA.....	169
FIGURA 87. DETALHE DE APLIQUES DE CHOCALHOS NA CALÇA.....	169
FIGURA 88. DETALHES DE CONFECÇÃO DO CAPACETE.....	170
FIGURA 89. FIXAÇÃO DO ADORNO NO CAPACETE.....	171
FIGURA 90. VERSO E FRENTE DE ÁREAS DE UNIÃO NAS PLACAS METÁLICAS.....	171

LISTA DE MAPAS

MAPA 1. REGIÕES DE SUCRE (ANTIGA CHUQUISACA) E POTOSÍ, NA BOLÍVIA..	21
MAPA 2. LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA DA OCUPAÇÃO DA CULTURA JALQ'A.....	78
MAPA 3. MAPAS DO POVOADO DE POTOLO COM LOCALIZAÇÃO DE ONDE SE REALIZA O BAILE LAS LIBÉRIAS.....	85

LISTA DE TABELAS

TABELA 1. FESTIVIDADES RELATIVAS AO CALENDÁRIO AGRÍCOLA JALQ'A.	81
---	----

TABELA 2. VESTES E ANEXOS USADOS PELOS PERSONAGENS DO BAILE LAS LIBÉRIAS.....	88
TABELA 3. QUADRO COM EVOLUÇÃO DO USO DOS TRAJES.....	95
TABELA 4. SISTEMATIZAÇÃO DE TIPOLOGIAS DE VALORES PATRIMONIAIS DE ACORDO COM RANDAL MASON.....	100

LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1. CALENDÁRIO AGRÍCOLA JALQ'A. FONTE: JALQ'A- UMA CULTURA VIVA. FUNDAÇÃO ASUR.....	80
--	----

LISTA DE ESQUEMAS

ESQUEMA 1: ESQUEMA COM MEDIDAS DA CAPA DOS TRAJES.....	135
ESQUEMA 2. ESQUEMA MOSTRANDO CAMADAS E SOBREPOSIÇÕES DE TECIDO NOS TRAJES.	138
ESQUEMA 3. REPRESENTAÇÃO DE DISPOSIÇÃO DAS FRANJAS.....	140
ESQUEMA 4. CORTE DA CAPA.	142
ESQUEMA 5. ESQUEMA COM MAPEAMENTO DE PONTOS DA CAPA.	142
ESQUEMA 6. REPRESENTAÇÃO DE DISPOSIÇÃO DE TECIDOS NA JUNÇÃO DO TECIDO DE COTIM E DE LÃ DA CAPA.....	143
ESQUEMA 7. REPRESENTAÇÕES GRÁFICAS DOS LIGAMENTOS COM DIFERENTES TIPOS DE TORÇÕES ENCONTRADOS NOS TECIDOS DOS TRAJES.	146
ESQUEMA 8. COLETE..	147
ESQUEMA 9. MEDIDAS DO COLETE.....	147
ESQUEMA 10. REPRESENTAÇÃO DE PONTO DE JUNÇÃO ENTRE TECIDO DE COTIM E DE LÃ DO COLETE NAS LATERIAS.	150
ESQUEMA 11. MAPEAMENTO DAS COSTURAS DO COLETE- VISTA FRONTAL: LADO EXTERNO E INTERNO.	151
ESQUEMA 12. MAPEAMENTO DAS COSTURAS DO COLETE	151
ESQUEMA 13. ESQUEMA DE ADORNOS DAS OMBREIRAS COM SUPOSTAS MEDIDAS.....	153
ESQUEMA 14. MEDIDAS DAS MANGAS.	155
ESQUEMA 15. MAPEAMENTO DOS PONTOS DAS MANGAS AVULSAS.....	156
ESQUEMA 16. MEDIDAS DO “COBRE-MANGA”.....	157
ESQUEMA 17. ESQUEMA DE COBRE-MANGAS FECHADO.....	158
ESQUEMA 18. MAPEAMENTO DAS COSTURAS DO COBRE-MANGA.	160
ESQUEMA 19. ESQUEMA DE DISPOSIÇÃO DE PADRÕES DE COSTURA NAS TIRAS.....	160
ESQUEMA 20. ESQUEMA COM MEDIDAS DO ADRONO PARA OS BRAÇOS... ..	161
ESQUEMA 21. MAPEAMENTO DAS COSTURAS DOS ADRONOS PARA O BRAÇO..	162
ESQUEMA 22. MEDIDAS DA BOLSA.....	163
ESQUEMA 23. MAPEAMENTO DOS PONTOS DA SAIA PEQUENA.....	165

ESQUEMA 24. ESQUEMA COM MEDIDAS E APEAMENTO DOS PONTOS NA CALÇA.....	166
ESQUEMA 25. ESQUEMA DE UM DOS CORTES DO FORRO DA CALÇA.....	168
ESQUEMA 26. REPRESENTAÇÃO DE ENTRELACEMENTO DOS FIOS METÁLICOS COM FIOS DE ALGODÃO.....	169
ESQUEMA 27. PARTES CONSTITUINTES DO CAPACETE.....	170
ESQUEMA 28. MANEQUINS.....	172

INTRODUÇÃO

Apresenta-se como objeto de estudo desta pesquisa os trajes bolivianos, pertencentes à coleção do Museu Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti, em Buenos Aires, que foram utilizados nas Festas de Corpus Christi e em Honras a Virgem de Guadalupe nos Andes coloniais.

A presente investigação tem como objetivo não só estudar, analisar e documentar as técnicas de construção e materiais dessas vestes - utilizando recursos técnicos ainda não disponíveis pelo museu etnográfico -, mas também considerar, analisar, discutir e confrontar os valores e grupos de interesses envolvidos com as mesmas; prevendo e avaliando os impactos que este estudo técnico pode gerar para a sociedade.

Antes de mais nada, cabe ressaltar, que este trabalho tem sido desenvolvido em parceria com o museu etnográfico de Buenos Aires e visa contribuir para a salvaguarda dessas indumentárias, atendendo a missão da referida instituição que disponibiliza seu acervo contribuindo diretamente para o fomento de pesquisa, difusão e conservação de seu acervo e, consequentemente, do patrimônio histórico e antropológico, desde a perspectiva dos processos sociais e respeito às pluralidades culturais.

A importância de se estudar essas indumentárias é justificada por várias razões, sendo elas: a pequena quantidade de informações sobre uso, origem e função desses trajes; o fato de serem as únicas vestes dessa tipologia com montagem e constituição original; a complexidade da técnica de construção dessas peças e ausência de um estudo específico sobre sua tecnologia construtiva e seus materiais e, por fim, as perdas e modificações nas manifestações recentes com trajes similares aos trajes do museu etnográfico. Também, não se pode deixar de mencionar a relevância do presente estudo considerando a escassez de pesquisas e materiais de referência desenvolvidos no país sobre têxteis e também sobre patrimônio latino-americano.

Acredita-se que tal pesquisa é uma contribuição para o estudo do têxteis porque a conservação de tecidos no Brasil enfrenta algumas dificuldades originadas pela pouca importância histórica que é atribuída a essa tipologia de material; não havendo muitos estudos sobre as coleções de têxteis no país, tanto dentro como fora dos museus

(PAULA, 2006). A carência de profissionais especializados nesta área, juntamente com todas as dificuldades encontradas para seu desenvolvimento no Brasil, e o interesse em trabalhar com conservação-restauração de têxteis, determinaram a escolha desse tema.

Antes de tratar dos temas abordados em cada um dos capítulos, deve-se comentar que alguns dos exemplares do conjunto de trajes se encontra atualmente exposto no Museu Juan Bautista Ambrosetti, desde o ano de 2009, em uma exposição intitulada “*Danzantes de la Luz*” e, por essa razão, grande parte do trabalho foi realizada utilizando o arquivo de fotos do museu e peças secundárias do conjunto de traje. Antes disso, estas mesmas peças foram restauradas pela equipe do próprio museu etnográfico de Buenos Aires e, então, emprestadas ao Metropolitan Museum para a exposição “*The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork 1530 – 1830*” que ocorreu no período de Setembro a Dezembro de 2004.

No que diz respeito ao conteúdo da pesquisa, este trabalho está dividido em três etapas: uma relativa à contextualização do objeto de estudo, no caso as indumentárias bolivianas; a segunda parte está calcada na elaboração de uma proposta de preservação ampliada para os trajes e a última, de caráter experimental, marcada pela execução dessa proposta.

O primeiro capítulo, de um modo geral, trata da contextualização dos trajes. Nele, trabalhamos com uma breve apresentação das peças eleitas como objeto de estudo, seguido da apresentação do acervo do Museu Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti. No que diz respeito propriamente às indumentárias bolivianas, foi feita a identificação e descrição geral das vestes do museu de Buenos Aires; acompanhado da descrição do uso de trajes nas festas autóctones e coloniais, considerando o folclore boliviano. Também, foram explorados aspectos relativos ao uso e função dos trajes nas festividades religiosas coloniais, focando na festa de Corpus Christi e na festa em honra a Virgem de Guadalupe; e, por fim, foi dedicada uma parte ao Barroco Andino, especificamente abordando a arte festiva barroca na América Espanhola, a influência do estilo mestiço nos tecidos andinos - incluindo os trajes -, e análise estilística e iconológica dessas vestes.

No segundo capítulo são apresentadas as justificativas para a preservação dos trajes do museu etnográfico portenho, tratando tanto de seus valores intrínsecos como

daqueles que são construídos fora do objeto (valores sócio-culturais e econômicos). Nesse contexto, foram abordados alguns conceitos tais como valor, significado cultural e memória dos trajes. Além disso, foi feito um estudo acerca da projeção ou continuidade cultural dos trajes antigos no presente considerando o *Baile las Libérias* em que se usam vestes similares às coloniais até a atualidade. Nesta parte, trabalhou-se com a descrição e documentação desses trajes similares bem como do baile tal qual se dá nos dias atuais; com a elaboração de um panorama de evolução do uso dessas vestes, comparando a forma, a técnica de manufatura e iconologia dos trajes coloniais com os recentes. Ainda, o segundo capítulo apresenta uma parte dedicada ao mapeamento dos grupos de interesses envolvidos com os trajes (tanto os coloniais quanto os similares) e os valores apresentados por essas roupas para cada um desses grupos. Complementando essa parte, foi feita uma proposta de preservação para as indumentárias bolivianas calcada na realização de um estudo das técnicas construtivas dessas peças, acompanhada da avaliação dos impactos reais/potenciais que este estudo que pode trazer para os grupos relacionados com elas.

Por mais que este estudo lide com as supostas comunidades de origem do traje, é importante ressaltar aqui, que questões como repatriação dos trajes não serão abordadas nessa pesquisa principalmente por não ser este o foco do trabalho e por se tratar de um assunto complexo que exige o levantamento de informações e justificativas contundentes não adquiridas ao longo da pesquisa.

No terceiro capítulo, é desenvolvida toda a parte experimental da investigação, relativa à execução da proposta de preservação para os trajes por meio do estudo, análise e documentação de seus materiais e técnicas de construção dando enfoque para as partes em têxteis. Nesta seção, será analisada a constituição das fibras que compõem os trajes, com os respectivos métodos de identificação empregados para isso e também serão abordados características e fatores de degradação para cada uma das tipologias de fibras encontradas nos tecidos das indumentárias bolivianas. Além disso, serão descritas e analisadas algumas técnicas de construção considerando aspectos como a torção dos fios e ligamentos dos tecidos que compõem os trajes; esquemas com medidas das vestes; identificação das técnicas de costura e mapeamento daquelas que foram utilizadas na construção de cada uma das peças dessas indumentárias; e, por fim, o registro da sequência de montagem das vestes.

PARTE I

CAPÍTULO I

1. CONTEXTUALIZAÇÃO E DESENVOLVIMENTO HISTÓRICO

1.1. APRESENTAÇÃO

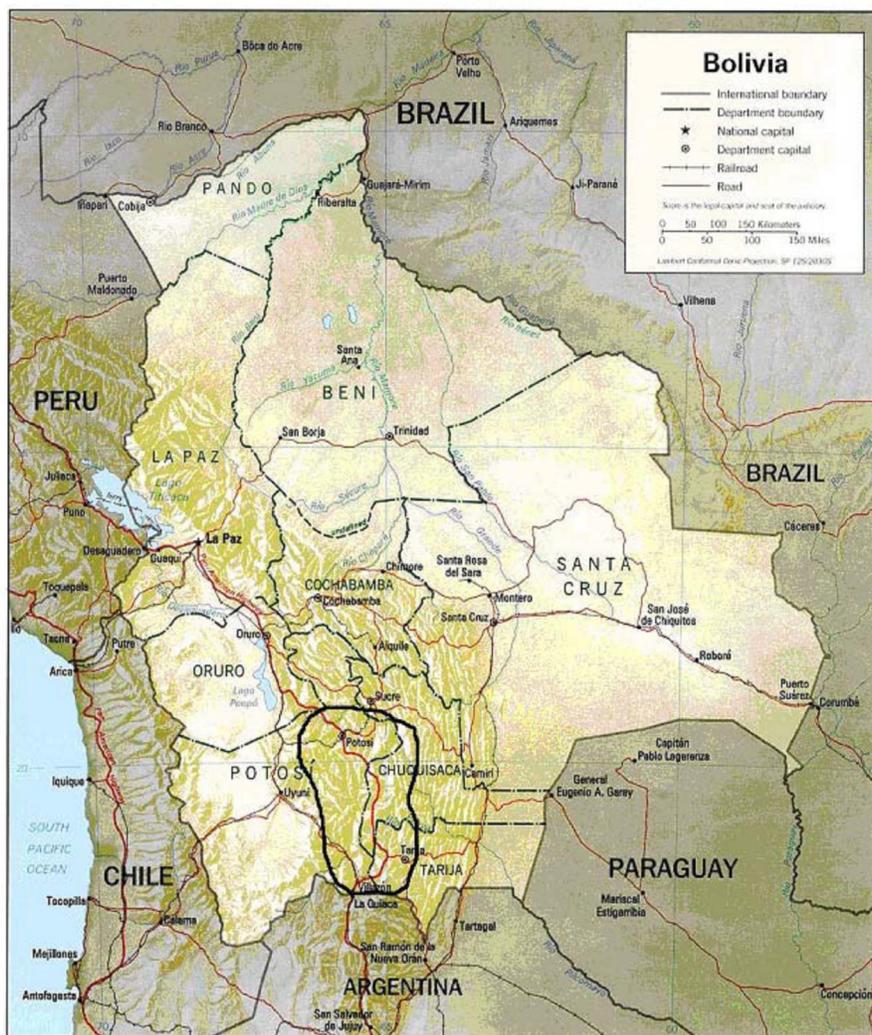
Em 1920 o Museu Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti, de Buenos Aires, adquiriu dois trajes oriundos da Bolívia sendo que, um deles, foi doado e o outro comprado pela instituição. De acordo com registros do museu, os referidos trajes são procedentes da cidade de La Quiaca, em Jujuy, na Argentina (LISSA, DI LORENZO, VILLARONGA, 2005; IRIARTE, HECHT, 2004). Não se sabe ao certo como estas indumentárias chegaram à Argentina, havendo apenas informações de que os trajes eram usualmente alugados, depois de usados (LISSA, DI LORENZO, VILLARONGA, 2005; IRIARTE, HECHT, 2004) e que em uma dessas ocasiões os trajes foram vendidos, a pessoas que os doaram ao museu, na fronteira da Argentina com a Bolívia.

Estas vestes são bastante singulares e apresentam uma grande diversidade de materiais em sua fatura, sendo constituídas de madeira, tecidos, prata (IRIARTE, HECHT, 2004) e de outros materiais classificados de maneira genérica (LISSA, DI LORENZO, VILLARONGA, 2005). De acordo com Iriarte e Hecht (2004, p.368), este tipo de indumentária havia sido utilizada desde a época colonial em festividades religiosas na região do Sucre e de Potosí, na Bolívia (**mapa 01**). Com efeito, há o registro de uma pintura, referente às Festividades de Corpus Christi, no Museu de Soumaya no México, que apresenta personagens trajados com indumentárias bastante similares aos trajes pertencentes à coleção do museu etnográfico portenho. Também, no *Álbum de Paisajes, tipos Humanos y Costrumbres de la Bolívia*, de Melchor María Mercado, há descrições de trajes vermelhos com placas semelhantes às vestes em questão.

Além dos registros citados, não se pode desconsiderar um vídeo de 1990, do Museu de Arte Indígena do Sucre, em uma região de cultura Jalq'a, onde os indígenas fazem uma dança conhecida como Liwiria (CERECEDA, 2011) em que encontramos dançarinos com capas tesas, porém com a parte metálica confeccionada em latão e, utilizadas em um contexto diferente: em reverência a *Pachamama*¹. Em alguns museus e coleções particulares é possível encontrar apenas as chapas de prata soltas que constituem parte da capa pertencente a este tipo de indumentária

¹A palavra Pachamama deriva de *pacha* que significa terra, mundo, e também cosmos; e de *mamaque* significa mãe; ou seja, Mãe Terra. Sendo esta divindade é o núcleo do sistema de crenças e de atuação ecológico-social entre os povos indígenas dos Andes Centrais da América do Sul.

(IRIARTE, HECHT, 2004; LISSA, DI LORENZO, VILLARONGA, 2005), sendo os trajes que compõem a coleção do Museu Etnográfico Juan B. Ambrosetti, os únicos que ainda conservam constituição e montagem original, ou seja, são as únicas vestes que estão completas apresentando além das chapas de prata, partes em têxteis (IRIARTE, HECHT, 2004; LISSA, DI LORENZO, VILLARONGA, 2005). Apesar de referências isoladas com representações similares aos trajes do museu portenho, existem apenas duas publicações sobre essas indumentárias e, inclusive, Iriarte e Hecht (2004) afirmam que há muito para ser investigado sobre a origem exata e a função das mesmas.



Mapa 1. Regiões de Sucre (Antiga Chuquisaca) e Potosí, na Bolívia.
 Fonte: <http://ciaramc.org/ciar/boletines/cr_bo12031parte.htm>.

1.2 O ACERVO DO MUSEU ETNOGRÁFICO JUAN BAUTISTA AMBROSETTI E OS TRAJES BOLIVIANOS

O Museu Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti é uma instituição dedicada à investigação, difusão e conservação do patrimônio histórico e antropológico, valorizando a perspectiva dos processos sociais e respeitando a pluralidade cultural. Dependente da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires, o museu, que foi inaugurado no ano de 1904, abriga coleções divididas em arqueologia, etnografia e antropologia biológica com enfoque nas populações aborígenes que habitaram o território argentino e outras áreas do continente americano, não deixando de valorizar, entretanto, objetos de diversas partes do mundo.

A Faculdade de Filosofia e de Letras da Universidade de Buenos Aires (UBA) foi uma das primeiras instituições na América do Sul que se preocupou com investigações arqueológicas, incluindo em seu plano de estudos a Arqueologia e a Antropologia. Nesse contexto, foram realizadas periodicamente expedições arqueológicas, financiadas pela própria instituição, as quais proporcionaram ao museu múltiplos objetos, contribuindo de maneira significativa para o crescimento de sua coleção. Além da aquisição de acervo por meio dessas expedições, o museu etnográfico de Buenos Aires contou com a ajuda de particulares, havendo recebido importantes doações.

O museu possui um acervo arqueológico proveniente do noroeste da Argentina e da Patagônia; também consta em sua coleção alfaiatarias e tecidos produzidos nos Andes, vasos da Grécia clássica, oferendas funerárias meso-americanas e cerâmicas pré-históricas de origem japonesa. No que diz respeito à antropologia biológica, a instituição dispõe de 10.000 peças ósseas de indivíduos de diferentes populações e alguns corpos mumificados. Suas coleções etnográficas correspondem principalmente à cultura material dos grupos que povoaram o território argentino, mas também abarca bens de outras sociedades tais como arte com penas do Chaco, cerâmicas, talhas africanas e da Ilha de Páscoa, peças da Oceania e objetos de culto de diversas religiões. O museu também conta com uma biblioteca especializada em temas de antropologia e um arquivo fotográfico e documental. O Museu Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti apresenta como missão institucional a pesquisa, difusão e conservação do patrimônio histórico e antropológico desde a perspectiva dos processos sociais e respeito à pluralidades culturais.

1.3 UMA ABORDAGEM GERAL DOS TRAJES: IDENTIFICAÇÃO E DESCRIÇÃO

Os trajes bolivianos (**fig. 01**) apresentam dimensões variadas, as quais serão detalhadas posteriormente. Sua autoria não foi precisamente identificada, havendo um registro no museu que os qualifica como confeccionados pelos índios Aimara bolivianos da época colonial (**anexos**). Sua proveniência, como já dito, é de La Quiaca, em Jujuy, na Argentina. Cabendo ressaltar que o museu dispõe de três trajes, estando apenas um deles completo. De um modo geral, as indumentárias em questão são compostas por um capacete, uma capa, um colete, uma saia pequena, uma calça e de outros complementos com partes em têxteis (dragonas, adornos acolchoados para os braços, dois pares de mangas avulsas e rosetas de tecido) que constitui sua montagem. Os elementos principais que compõem esses trajes serão descritos sucintamente a seguir, uma vez que no terceiro capítulo eles serão abordados de maneira aprofundada, considerando questões como montagem, esquemas com dimensões e documentação fotográfica.



Figura 1. Traje de Danzantes. Fonte: <http://www.revistasaua.com.ar/01_03/07.html>

Cabe ressaltar que as descrições aqui apresentadas obedeceram aos padrões e metodologias pré-estabelecidos na disciplina de Inventário e Tombamento de Bens Culturais ofertada no curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Minas Gerais, em que geralmente se descreve o objeto de forma geral, considerando características como forma, peso, medidas, cor e etc. Após essa descrição geral, trabalha-se com uma descrição relativa aos detalhes do objeto considerando frente e posteriormente verso, laterais (direita ou esquerda do objeto), quando for o caso; com descrições de cima para baixo e do lado direito para o esquerdo, quando necessário.

Capa



Figura 2: Capa traje de danzantes. Número de registro: 41676. Foto: Arquivo do Museu Juan Bautista Ambrosetti.

Pensando 23 Kg e com medidas de 130 x 190 x 5 cm, a capa rígida (**fig. 02**) e em formato trapezoidal é revestida, em sua parte frontal, por um tecido vermelho sobre o qual estão montadas seis placas, também de formato trapezoidal, de prata repuxada e

martelada com motivos zoomórficos, florais e fitomórficos. Cada um dos painéis de metal que compõem a capa está volteado por galões vermelho e branco e franjas multicoloridas nas cores verde, vermelho, azul, rosa, branco e amarelo.

Considerando ainda sua parte frontal, sobre as chapas de prata, em sua extremidade superior, a capa apresenta um elemento circular, também revestido por tecido vermelho, sobre o qual estão dispostas duas chapas de prata menores semicirculares marteladas e repuxadas com motivos florais e fitomórficos. Na parte inferior da capa, um grupo de cinco rosetas circulares feitas em tecido está distribuído sobre as chapas metálicas, sendo que quatro delas estão dispostas linearmente. Entre cada um dos pares dessas quatro rosetas, mas abaixo, há outra roseta com dimensão maior que as demais.

O verso da peça, que fica em contato com as costas do dançarino, é revestida por um tecido acolchoado, listrado em azul e branco, sendo suas bordas laterais cobertas por couro. Também no verso da peça há um sistema, disposto na extremidade superior, composto por tiras de couro arrematadas por fivelas, responsável pela fixação da capa nas costas do dançarino.

Colete



Figura 3. Colete. Número de registro: 42027. Foto: Arquivo do Museu Juan Bautista Ambrosetti.

O colete vermelho (**fig. 03**), cujas medidas são 55x 60 x ? cm, não apresenta mangas e é aberto em seu verso, apresentando sistema de fechamento composto por três pares de tiras de tecido, as quais são amarradas sobre as costas da pessoa que a veste. A peça apresenta sobre os ombros dragonas de metal removíveis circundadas

por franjas multi-coloridas (verde, vermelho, azul, rosa, branco e amarelo) arrematadas, em seus centros, por duas cordas pendentes adornadas com flocos redondos, também multi-coloridos, em uma de suas extremidades.

Ainda em sua parte frontal, o colete apresenta peitilho fixo sobre o qual verifica-se a presença de uma placa de prata com a representação de uma águia com as asas abertas que está volteada por motivos fitomórficos. A placa de prata sobre o peito é, também, contornada por um galão vermelho e branco e franjas coloridas, cujas cores são verde, vermelho, azul, rosa, branco e amarelo.



Figura 4. Mangas Avulsas. Número de registro: peça do colete 42027. Foto: Arquivo do Museu Juan Bautista Ambrosetti.

Dois pares de mangas avulsos compõem esta peça (**fig.4**). Um desses pares, de coloração branca, apresenta formato retangular e em seus punhos, os quais possuem bainha com laço arrematada por babados com franzidos que são ajustados por uma corda. O outro par (cobre-mangas) (**fig. 5**) apresenta coloração amarela, azul e vermelha, e cobre as mangas brancas deixando aparente apenas seus babados.



Figura 5. Cobre-manga. Número de registro: peça do colete 42027. Foto: Arquivo do Museu Juan Bautista Ambrosetti.

Também avulso ao colete, os adornos para os braços direito e esquerdo (**fig. 6**) são compostos por peça rígida têxtil acolchoada de formato retangular, na qual está disposta uma placa de prata com a representação de uma águia bicéfala volteada por franjas multicoloridas (em verde, vermelho, azul, rosa, branco e amarelo) e arrematada, em sua extremidade inferior, por três chocalhos.



Figura 6. Adornos para os braços. Número de registro: peça do colete 42027 Foto: Arquivo do Museu Juan Bautista Ambrosetti.

Saia pequena

A saia (**fig. 07**) apresenta morfologia similar a de um pequeno avental, e mede 25x 46 x ? cm. A peça está composta por tecido vermelho sobre o qual estão montadas três placas de metal, sendo observado em duas delas a presença de motivos florais e, em uma delas (placa central) a representação de uma figura masculina, que segura um objeto não identificado na mão esquerda, e que se encontra acompanhado de uma mulher; sugerindo uma dança.



Figura 7. Saia pequena. Número de registro: 42016. Foto Arquivo do Museu Juan Bautista Ambrosetti.

Cada uma dessas placas que compõe a saia está volteada por galões vermelho e branco e franjas coloridas em verde, vermelho, azul, rosa, branco e amarelo. A

extremidade superior dessa peça é arrematada por um sistema de fixação composto por duas tiras de tecido que são amarradas na altura da cintura e sua extremidade inferior é adornada por cinco chocalhos. Também, a saia apresenta seu verso é recoberto por couro.

Calça



Figura 8. Calça frente e verso. Número de registro: 41988. Foto: Arquivo do Museu Juan Bautista Ambrosetti.

A calça ver possui corte reto, com medidas de 77x 80x ? cm e está composta das cores vermelho, amarelo, azul, rosa, verde. Apresenta um sistema para ajuste que é composto por uma corda na altura do cós e na altura do “gavião”, na parte frontal, a peça apresenta uma aplicação de tecido vermelho. Sua parte dianteira está dividida, de cima para baixo, em retângulos de cor azul, rosa e vermelho e na parte traseira, também de cima para baixo, amarelo, verde e vermelho; sendo todas essas cores intercaladas por uma tira de couro coberta por galões feitos de fios metálicos (malha metálica) disposta horizontalmente na região das pernas. Essas tiras de couro estão volteadas por franjas multicoloridas e galões.

Capacete

O capacete de prata (**fig. 09**) que mede 28x 29x ? cm, é redondo, cobre metade da cabeça e apresenta em suas bordas acabamento similar a uma aba. Na parte frontal da peça está representado um rosto cujas sobrancelhas são grossas e se encontram; os olhos são grandes em forma de meia lua, com nariz afilado e narinas bem

marcadas; essa figura apresenta bigode e lábios grossos. Em seu verso não há representações de ordem alguma. Na extremidade superior do capacete, à maneira de um adorno, observa-se a presença de uma placa de prata recortada sobre a qual está representada uma figura humana que toca dois dos cinco sinos, que a circundam. Aparentemente, esta figura situa-se de pé sobre uma espécie de cálice, o qual possui em seus dois lados, direito e esquerdo, representações em motivos florais.



Figura 9. Capacete. *S/Número de registro: nos relatórios e imagens. Foto: Arquivo do Museu Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti.*

1.4 OS TRAJES NAS DANÇAS AUTÓCTONES E COLONIAIS: FOLCLORE BOLIVIANO

Não há como falar das danças executadas nos altiplanos andinos, sejam elas de origem anterior ou posterior ao período colonial, sem mencionar o folclore boliviano, se considerarmos a definição, dada por Aurélio Buarque de Holanda (1975), do verbete folclore como conjunto de tradições, conhecimentos e crenças de uma determinada cultura que pode ser expressa nas suas lendas, costumes, canções e etc.

José Domingo Cortés, em "*Bolívia: apuntes geográficos, estadísticos, de costumbres, descriptivos y históricos*", se ocupa das danças mestiças e autóctones da Bolívia, de forma sucinta, porém suficientemente informado para oferecer um panorama do folclore do país, no que diz respeito ao capítulo sobre as danças, que o autor intitula de "*Bailes Caseros*". De acordo com Cortés (1875), nos saraus de primeira ordem se dançavam alguns bailes europeus, e nos demais, tinham lugar os bailes chamados "*bailes de tierra*", se referindo, aparentemente, às danças autóctones. Ainda, o autor observa que os indígenas dançavam nas festas públicas sem que lhes hesitasse a alegria; sendo que, nas danças executadas em reuniões privadas notava-se um caráter pouco expansivo, enquanto nas danças relativas às solenidades religiosas, os indígenas se vestiam com trajes e adornos caprichosos.

Com efeito, no contexto das danças em solenidades religiosas, encontram-se descrições relativas a diferentes tipos de trajes utilizados em festividades na Bolívia no Livro *Diccionario del Folklore Boliviano*, de José Felipe Costa Arguedas. Nesta obra, o autor apresenta um verbete com a palavra *Danzantes*, no qual ele descreve a participação de doze dançarinos (**fig.10**) durante a procissão da Virgem de Guadalupe no Sucre, afirmando que suas vestes estão formadas por pesadas capas de madeira constituídas de vários painéis unidos com dobradiças, forradas com tecidos vermelho por dentro e por fora, com finas placas de prata decoradas com motivos de "estilo mestizo". Sobre esses trajes são presas faixas grossas de couro e, de acordo com Arguedas (1967), os mesmos formam um peso muito grande para seus bailarinos devotos.

Ainda, Arguedas (1967) ressalta que há registros da presença desses *danzantes* também em Potosí, entretanto, ele não apresenta detalhes sobre o número de dançarinos e especificidades sobre as festividades em que esses trajes eram

utilizados nesta região. Cortés (1861), em *Ensayos sobre la História de Bolívia*, também descreve de forma mais detalhada trajes similares àqueles apresentados por Arguedas (1967), afirmando que os dançarinos vestiam uma capa tesa que se assemelha a asas de borboleta, compostas de uma armação de madeira coberta com “pano grana”, sobre o qual estão presas chapas de prata; sendo que usam, ainda, um capacete feito desse mesmo metal. De acordo com o autor, na parte posterior de seus joelhos está atada uma correia circular da qual pendem outras correias perpendiculares que estão também atadas a uma segunda correia circular presa ao tornozelo, sendo esta estrutura toda coberta por chocalhos. Também, pontua que os dançarinos levam na mão direita uma espada e um escudo pequeno na mão esquerda e que eles são, provavelmente, de um tempo posterior à conquista. Conforme Cortés (1861), a dança dos índios possuía ritmo, porém não era graciosa e nem expressiva.



Figura 10. Fotografia dos Danzantes. Antonio José Torres Rojas. Década de 1950. Arquivo Privado. Foto exibida na exposição “Danzantes de La Luz”. Foto: Amanda Cordeiro.

Além dessas descrições, não se pode desconsiderar a afirmação de Arguedas (1967) que coloca que este grupo de “*danzantes*” estava acompanhado por um personagem que tocava um pequeno tambor, vestindo uma capa com as mesmas características das que os outros dançarinos vestiam, porém com dimensões menores. De acordo com o autor, este personagem era denominado “La Vieja” ou “La Abuela”. Entretanto, em nenhuma das referências visuais encontradas, foi possível identificar este personagem sobre o qual fala Arguedas (1967). Cabe ressaltar, também, que nas

descrições feitas sobre os trajes com capas tesas vermelhas (ARGUEDAS, 1967; CORTÉS, 1861) não é mencionado, em momento algum, uma possível designação, caracterização ou objetivo do baile em que essas vestes eram usadas. Apenas uma delas apresenta, de maneira bastante genérica, as festividades em que se baila com os trajes (ARGUEDAS, 1967).

Confirmando as descrições de Arguedas (1967), é possível observar em uma das ilustrações de Melchor María Mercado presente no livro *Álbuns de Paisajes, Tipos humanos y Costrumbres de Bolívia*, um traje bastante similar aos dos *Danzantes* em uma lâmina retratada em Potosí (**fig. 11**), denominada por Mercado como *Entrada de Velas*, sendo que, coincidentemente, esta cerimônia está presente nas Festividades em honra a Virgem de Guadalupe, porém, denominada Entrada de Ceras (ARGUEDAS, 1967).



.Figura 11. Melchor María Mercado. *Álbuns de Paisajes, Tipos humanos y Costrumbres de Bolívia*.

Um fato curioso sobre as referências encontradas a respeito dos trajes é que, contradizendo a informação do documento apresentado pelo museu etnográfico que os classificam como pertencente à cultura Aimara², ao descrever a indumentária desses dançarinos, Arguedas (1967) cita estudos referentes às zonas bolivianas ocupadas pelos Aimara, definindo “*Danzantes*” como um baile em que os dançarinos usavam grandes e pesados capacetes de gesso pintados com “cores caprichosas”; afirmando que também completa este traje um poncho colorido pendurado no ombro e

² Ver anexos – recibo dos trajes.

uma saia branca. Ainda, o autor coloca que estes capacetes continham em sua parte frontal a sugestão da figura de um dragão. Pontua, também, que diante do *danzante*, havia dois índios vestidos de diabo; sendo que cada grupo estava composto por um *Danzante*, dois diabos, um tocador de flauta (*sicury?*), e um tocador de instrumento de percussão (*Ayarichis?*), os quais tocam uma música considerada pelo autor como fastidiosa.

Ainda comentando sobre as zonas de cultura Aimara, Arguedas (1967) coloca que em poucos povoados se baila essa dança, apresentando a Festa de São Pedro em Achacahi, La Paz, como um exemplo de um deles, apesar de afirmar que os *Danzantes* tenderam a desaparecer das festividades. Com efeito, ao se buscar referências das Festividades de “San Pedro y San Pablo”, encontramos bailes como Morenada, Caporales, P'acochis e, também, *Danzantes*. Porém, nesta festividade os trajes, assim como nas descrições feitas por Arguedas (1967), não se assemelham em seu aspecto físico às vestes utilizadas nas festividades em honra à Virgem de Guadalupe, se tratando, aparentemente, de outra tipologia de baile³.

Outra referência relativa a esta tipo de indumentária com as “capas” é mencionada por Isabel Iriarte (2001) que garante a existência, no Museu de Arte Indígena do Sucre, de trajes feitos com folhas de latão removidas de embalagens de leite desnatado, que chegam a apresentar franjas e rosetas assim como aparece nos trajes do museu etnográfico de Buenos Aires. Sendo que esses trajes de latão são usados em celebrações destinadas ao culto a *Pachamama*.

Confirmando a existência dos trajes mencionados pela pesquisadora, ressaltamos os registros de danças executadas pelos Jalq'a⁴, na década de 1990, com trajes similares ao do Museu etnográfico portenho, os quais aparecem também no Museo del Centro de Turismo Comunitario (CETUR) (**fig. 12**), no Sucre, em que, curiosamente e, ao contrário dos trajes expostos no museu portenho, se pode observar um traje de *danzantes* acompanhado de outros dois personagens, sendo um deles similares à “la vieja” ou “la abuela” descrita por Arguedas (1967). O personagem presente na

³Isabel Iriarte (2001) afirma que as duas danças citadas por Arguedas (1967) relativas ao vocábulo “Danzantes” são diferentes. Entretanto é possível identificar algumas similaridades entre elas; sobretudo quando comparamos, como afirmado por Iriarte, que os *danzantes* com as capas sempre aparecem acompanhados de um tocador de flauta (*sicury*) e um tocador de tambor (*ayarichis*) como mencionado nas descrições sobre o baile *Danzantes* nas regiões Aimara e também o tipo de música descrita, tanto por Arguedas (1967) quanto por Cortés (1861), como fastidiosa.

⁴Vídeos exibidos pertencentes ao Museu de Arte Indígena do Sucre (Fundación ASUR) na mostra *Danzantes de La Luz* exibida no Museo Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti.

exposição do museu está acompanhado de um tambor, mas não possui a capa em menor dimensão como já dito.



Figura 12. Danças Autóctones (CETUR). Fonte <<http://www.correodelsur.com/2012/0312/1.php>>

Deve-se ressaltar que no CETUR, esses trajes aparecem como se fossem utilizados em uma dança autóctone, apesar de Cortés (1861) e Acevedo (2008) descrevê-los como trajes utilizados em uma dança posterior à Conquista. Verifica-se também o uso dos trajes na comunidade de Potolo, no Sucre, em um vídeo⁵ no qual aparecem dois dançarinos com indumentárias idênticas àquelas expostas no CETUR, também acompanhadas de um personagem que toca o tambor. O fato mais relevante dessa imagem é que nela, como classificado por Cereceda (2011), esta dança recebe o nome de “*Baile las Liberias*”.

Com respeito a este baile, tanto Cereceda (2011) quanto Isabel Iriarte⁶ afirma que se trata de uma dança regional de povoados em torno do Sucre, cuja designação pode variar entre Liwiria, Lewría ou Libéria, em que dois ou mais dançarinos usam pesadas capas em forma de asas. Esta dança é realizada em pequenas aldeias na região de

⁵ Vídeo disponível em < <http://www.youtube.com/watch?v=238eD45gdRo>>.

⁶ Vídeo Documentación de Restauración exibido na Mostra *Danzantes de La Luz*.

cultura Jalq'a - Potolo, Sacapampa, Quila Quila, Purunquila – durante os meses de Agosto e Setembro nas festas de vários santos, ou dedicadas à *Pachamama*, em um ritual para promover a fertilidade de um animal⁷. As capas recebem o nome de “*alitas*”, sendo os dançarinos associados tanto a borboletas, quanto a condores. A dança e a música, ou *waynos*, que acompanha os dançarinos são considerados demoníacos por natureza, e diz-se que em determinados lugares solitários os demônios das profundezas podem ser ouvidos tocando os *waynos* de "Libéria" (IRIARTE, HECHT, 2004). Inclusive, Cereceda (2011) faz um estudo sobre a simbologia dos desenhos representados nos têxteis dos Jalq'a associando à figura do *supay*⁸ com a presença dos anjos caídos nesta cultura, sugerindo que o Baile das Liberias reforçaria esta significação (fig. 13).



Figura 13. Detalhe de representação de *Supay* em tecido Jalq'la. Foto: Amanda Cordeiro (Fundação Inca Pallay)

Apesar da apropriação feita pelos espanhóis, cabe ressaltar que a figura do *Supay* na cultura andina não é equivalente ao diabo cristão. Ele pode castigar ou proteger uma determinada população, não devendo ser interpretado, por esse motivo, como Lúcifer. O *Supay* não possui segundas intenções e não espreita a seres humanos; ele é o

⁷ Não há como abordar tais cerimônias, sem falar na visão de mundo aimara que está embasada em três dimensões: a natureza, a sociedade humana, e a sociedade extra-humana. Para esta cultura o equilíbrio interno entre essas dimensões do universo tem concordância. Na natureza o equilíbrio será dado por meio das plantas, chuvas, frutas e animais terrestres. Na sociedade humana, este equilíbrio se encontra nas relações mútuas das comunidades, os indivíduos e suas famílias. A sociedade extra-humana é entendida como relativo ao sobrenatural, compreendendo nesta dimensão as forças da natureza personificadas em Deus, os anjos, a Terra Mãe, o sol e as forças subterrâneas tais como as almas dos defuntos, os santos e os espíritos. O equilíbrio dessas três dimensões cósmicas se encontra na estimacão dos seres que o mantém. Sendo assim, na cultura andina, o homem é responsável pela manutenção deste equilíbrio que pode suscitar coisas boas ou ruins de acordo com seus comportamentos (ARUTUNIAN, 2008).

⁸ A definição de *Supay* como demônio, não figurava nos primeiros dicionários. São Tomás de Aquino menciona *çupay* como anjo bom, ou mal, demônio. A distinção entre anjo e demônio se efetuava precedendo o adjetivo qualificativo *alli* (bom), *mana alli* (mau), sendo assim *alličupay* podia ser entendido como anjo enquanto o termo *çupay* era neutro; somente mediante a modificação formal tal nome passou a designar a um espírito capaz de fazer o mal ou conceder favores. No dicionário de González Houlguín, encontramos *çupay* definido unicamente como demônio, sem nenhuma menção a “anjo”. Esta restrição semântica ilustra a reconfiguração espanhola sobre a ideologia andina para equipará-la com seus próprios padrões de visão do mundo. Ainda que os falantes do Quíchua não possuíssem um conceito similar em seu cosmos religioso para identificar as forças do demônio, os espanhóis se apropriaram do termo e restringiram seu significado. (HARRISON, 1994. p.64)

deus das profundezas e das minas e as pessoas lhe fazem oferendas assim como fazem para *Pachamama* (ARUTUNIAN, 2008).

Endossando a relação dos *Danzantes* com o *Supay*, o Livro *Rumbo a Bolívia*, de Vicente González Sarasúa, apresenta o *Baile Libéria* como uma dança típica das festividades dos Jalq'as executada especificamente nas festividades de San Bartolomé, em que o dançarino representa o demônio e cujo significado ainda é pouco conhecido. Também, Gabriel Martínez (2001), no texto *Saxra (diablo) / Pachamama: Música, Tejido, Calendario e Identidad entre los Jalqa*, apresenta as festas realizadas nessas comunidades entre os meses de Agosto e Setembro e os santos celebrados, fazendo uma associação entre São Bartolomé e o *Supay*, e a Virgem de Guadalupe e a *Pachamama*.

Apesar da associação entre os trajes e a figura do *Supay* feita por Cereceda (2011) comparando as imagens dos têxteis com as indumentárias, Isabel Iriarte (2001), afirma que os trajes foram confeccionados para as festividades da Virgem de Guadalupe pela importância dessa virgem, descartando a possibilidade de suas capas simbolizarem asas. A pesquisadora acredita que os bailarinos eram pagadores de promessas, que bailavam por várias horas com as capas pesadas, como um sacrifício para agradecer a uma graça alcançada em honras a esta virgem.

Entretanto, não se pode descartar a possibilidade do uso dos trajes nas festividades da Virgem de Guadalupe como uma re-significação do culto à *Pachamama* por parte dos indígenas se considerarmos que apesar de muitos dançarinos andinos serem associados às festividades católicas e de esses trajes atestarem um esforço deliberado para apropriar-se dos emblemas do poder europeu, “eles são frequentemente analisados por etnógrafos como uma afirmação disfarçada de alteridade e resistência secreta à cultura europeia dominante” (IRIARTE; HECHT, 2004, p. 372). Corroborando esta afirmativa, não se pode deixar de mencionar que no interior de uma das capas foram encontrados um pedaço de sabugo de milho e quatro pedras naturalmente polidas (**fig.14**) durante o processo de restauração dos trajes, atestando a possibilidade de se tratar de uma oferenda já que esses dois elementos faziam parte dos ritos pré-hispânicos⁹.

⁹ Assim como relatado na exposição “Danzantes de La Luz”, no Museu Juan B. Ambrosetti, uso de pedras e alimentos em oferendas a *Pachamama* é confirmado em PARISACA, 1998.



Figura 14. Sabugo de milho e pedras encontrados no interior da capa dos trajes. Foto: Amanda Cordeiro.

Infelizmente, são encontradas referências isoladas dos dançarinos que, de maneira intrigante, não nos conduzem a um significado comum. Aparentemente, essas divergências podem ser explicadas pelas modificações que estes dançarinos sofreram ao longo dos tempos, as quais estão vinculadas à significação que o baile em que são usadas estas vestes assumiu nas culturas e regiões em que foi adotado. Acevedo (2008), por exemplo, pontua uma dessas modificações realizadas nos anos de 1870, em que eles, os *Danzantes*, vestidos como espanhóis, com capa rígida e todos seus trajes adornados com prata, aparecem acompanhados pelos Ayarichis¹⁰ que vestiam uma saia, que é tratada pela autora como anágua, e chapéu rodeado com grandes plumagens.

¹⁰Ayarachi é uma expressão tradicional de origem pré-hispânica de música e dança do altiplano em Puna, no Peru, sendo uma das tradições musicais e coreográficas mais representativas da cultura Quéchua.

1.5 FESTIVIDADES RELIGIOSAS COLONIAIS: USO E FUNÇÃO DOS TRAJES

A tradição das festas urbanas, que também compreende as festas religiosas, nas colônias espanholas é tão antiga quanto a conquista (MACCHI, 2009). A palavra festa é originária do latim *festus* que está relacionado ao gozo, ao que é alegre, engraçado, engenhoso e solene. Além de nos apresentar o sentido literal dessa palavra, Escarlet Torrico (2011) classifica as festas, no contexto das culturas andinas, como solenidades que assumem dois aspectos: um de cunho religioso e outro de cunho cívico.

De acordo com Torrico (2011) as festas do primeiro tipo são, aparentemente, uma manifestação de devoção a uma entidade religiosa católica, e as outras estão relacionadas com a comemoração de algum fato ligado à vida republicana. Também, Gareis (2007) categoriza essas manifestações ao afirmar que é possível distinguir duas diferenças quanto às suas origens, quando se consideram as celebrações coloniais na América de colonização espanhola. De acordo com a autora, há os rituais que foram introduzidos pela colônia e os rituais pré-coloniais que foram adaptados à situação colonial.

Inclusive, Henrique Urbano (2004) atesta a adaptação desses rituais pré-coloniais nos Vice-reinos quando afirma que a introdução do catolicismo nos Andes alterou significativamente os ritos e cerimônias andinas tradicionais. De acordo com Urbano (2004), alguns dos princípios que presidiam a construção ritual e simbólica das práticas rituais católicas possuíam raízes agrícolas e pecuárias as quais estavam fundamentadas no transcurso do tempo e que respeitavam os ciclos naturais de desenvolvimento e produção. Para promover uma assimilação do catolicismo por parte dos indígenas, os fatos que serviam de fundamentos para a construção simbólica do calendário festivo andino serviram também para grande parte da invenção simbólica da linguagem litúrgica católica (URBANO, 2004, p. 39).

Independente de suas origens, para as referidas culturas, as festas assumiram um caráter de parte constitutiva, dotado de elevada importância no cotidiano. Nesse contexto, Teresa Gisbert (1999) afirma que para entender a sociedade colonial é necessário tomar como próprio o sentido e significado que as festas assumiam para

essa sociedade que, de acordo com a autora, entendia por festa uma série de espetáculos que se davam em determinados eventos (GISBERT, 199).

Com efeito, as festividades coloniais adquiriram uma grande peculiaridade, sendo caracterizadas pelo que se denomina “entradas”. As entradas são a inserção, nas procissões e festividades, de diferentes tipos de danças e bailes organizados por fraternidades, escolas e associações que são mantidas até os dias atuais. Este tipo de manifestação tem suas origens nas festas barrocas espanholas, cujos cenários principais foram as cidades (TORRICO, 2011, p.18). Não sendo possível desconsiderar, entretanto, a influência exercida pelo fato de as danças já fazerem parte das festividades do mundo andino antes da chegada dos colonizadores (COBO, 2000; AYLA, 1975).

Os ritos desenvolvidos nas colônias conjugaram não só aspectos ligados à religião, mas também aspectos ligados à política, apresentando como principal objetivo reforçar alguns preceitos do antigo regime em que se pregava a fidelidade à coroa, a aceitação da classe social e exaltação da ortodoxia católica (TORRICO, 2011, p. 18). Para tal efeito, nas celebrações sucediam a uma variedade de ações como honras fúnebres reais, castigos públicos, nomeações, sendo todas elas dotadas de um caráter espetacular e teatral (TORRICO, 2011; GISBERT, 1999), onde é representado por meio do uso de uma série de alegorias e símbolos altamente codificados (MACCHI, 2009, p. 228), sobretudo, a ordem e o corpo social, fato que se faz evidente nas “entradas” em que cada grupo tem seu lugar, de acordo com um minucioso protocolo.

Aproveitando da participação de todas as camadas da sociedade, não só as entradas, mas as festividades como um todo, eram uma oportunidade de materializar e de reforçar a presença do monarca por meio da presença de objetos tais como estandartes, escudo real e o selo, que desfilavam como objetos sagrados os quais representavam o vínculo entre a monarquia espanhola e suas colônias. De um modo geral, em seu conjunto, essas festividades eram um grande baile de rua em que tinham participação as autoridades, tanto civis quanto eclesiásticas, os grêmios e os principais grupos étnicos que compunham aquela sociedade.

Como já dito, essas festividades contavam com procissões que tinham incluídas em seu programa tanto apresentações teatrais (GAREIS, 2007) quanto corrida de touros (IRAOLA, 2010), as quais atraíam muita gente. Também, pode-se ressaltar a presença

de diversos elementos burlescos, entre os quais figuravam o uso de máscaras, trajes de reis da Espanha, companhia de anjos militares, de incas (GISBERT, 1999), de animais, de diabos e de seres fantásticos (GAREIS, 2007) acompanhados por bandas de música que tocavam canções populares.

Durante todo o ano, as irmandades preparavam cuidadosamente as coreografias e os trajes de sua apresentação, sendo que cada baile dependia, em sua organização, de um alferes, protetor, cacique ou dono da irmandade, que tinha a responsabilidade de custear boa parte dos gastos relativos às procissões (PIMENTEL, 2005). Essas procissões ofereciam a oportunidade para as confrarias e grêmios de promoverem publicamente o culto a seus santos patronos, assim como sua própria imagem (TROYA, 2002). Dessa maneira, elas se converteram em espaço onde cada confraria, diante da comunidade, representava sua riqueza e seu poder, assim como sua devoção.

Sendo assim, para realizar as danças executadas nas entradas, cada ano as autoridades designavam em caráter obrigatório um desses grêmios, irmandades ou associações, sendo estas instituições de cunho religioso ou laico (SOLANO, 1990), para custear os trajes a serem usados nesta ocasião, bem como escolher os dançarinos. Ressaltando o fato de que esses trajes eram usados e alugados, posteriormente, para outras comunidades (IRAOLA, 2010).

O agrupamento da sociedade colonial andina por meio dos grêmios, confrarias ou irmandades tem suas origens no século XVIII. Como se formassem parte de uma instituição única e homogênea, os setores da sociedade se agrupavam por meio dessas instituições para dividirem-se em três nações: espanhóis, índios e negros, cada uma responsável por assumir sua própria imagem (MACCHI, 2009). Sendo assim, é possível compreender os trajes como um dos elementos que contribuíram, nas procissões, para a reafirmação dessa imagem de cada grupo, baseando-se na consideração de que eles materializavam a história do antigo império articulando significações européias e andinas (FUCHS, 2003).

Nesse contexto, os trajes podem ser considerados um dos principais elementos que outorgavam realce às celebrações (AMENABAR, 1996), uma vez que resultavam sobressalentes os dançarinos com suas vestimentas e adornos que se caracterizavam por serem bastante diferentes da indumentária corrente espanhola (TROYA, 2002).

Para os espanhóis, esses dançarinos funcionaram como uma expressão pública do triunfo do cristianismo sobre as práticas pagãs. Entretanto, desde o ponto de vista indígena, a incorporação dos dançarinos em um contexto cristão permitiu a continuidade de tradições significativas e das práticas indígenas que de outra maneira foram extintas, proporcionando um espaço oficialmente aprovado para a construção e expressão pública das identidades locais (TROYA, 2002).

Como já dito, as danças permitiram trazer de volta costumes praticados nas celebrações pré-hispânicas. Inclusive, alguns autores descrevem a posição dos dançarinos como privilegiados, destacando o significado que eles tinham para a nobreza indígena já que a dança estava intimamente associada ao poder, ao status e a identidade própria (TROYA, 2002; MACCHI, 2009). A continuação desses bailes no período colonial se deu devido à perpetuação desses conteúdos e suas funções pré-hispânicas. Dessa maneira, os indígenas seguiram com essas tradições ao longo do período colonial em meio a um único contexto aceito pelas autoridades: as celebrações cristãs (TROYA, 2002).

No final do século XVIII, registra-se uma mudança radical em relação ao status dessas expressões uma vez que as elites coloniais começaram a distanciar-se dessas manifestações festivas, as quais assumiram caráter exagerado (TORRICO, 2011). Tal fato, não contribuiu de modo algum para acabar com as festas, e sim, produziu uma maior aprovação das mesmas pelos setores mais populares e seu culto continuou de maneira secreta em primeira instância e, com o passar do tempo, tornou-se cada vez mais chamativo. A seguir, focaremos apenas em festividades religiosas mais significativas nas quais se tem indícios de que os trajes, elegidos como objeto de estudo, foram utilizados: A Festa de Corpus Christi e as festas em honra à Virgem de Guadalupe.

1.5.1 FESTA DE CORPUS CHRISTI

Muitas festividades coloniais contavam com a participação massiva de indígenas. Entre estas, ressaltam-se a festa de Corpus Christi por sua popularidade em todas as camadas da sociedade colonial. Instituída por uma bula papal no ano de 1264, a festa de Corpus Christi adquiriu importância nos países europeus, e em 1316 se introduziram procissões como elemento festivo, que contribuíram em certa medida para sua popularização no que diz respeito à participação das camadas mais baixas da sociedade (GAREIS, 2007).

Desde sua criação, a festa de Corpus Christi sempre teve aspectos políticos. Porém, com a Reforma Luterana e a Contra-reforma, ela adquiriu um novo sentido. Partindo da idéia do triunfo da eucaristia, entendido como triunfo da vida sobre a morte, o Corpus Christi se transformou em uma festa representativa do catolicismo e das monarquias católicas. Deste modo, a celebração dessa festividade se converteu em uma manifestação com sentido diferente daquele que o catolicismo outorga à eucaristia (GAREIS, 2007).

A inclusão de bailes na festa de Corpus Christi colonial tem precedentes antigos na Espanha, em que os grupos de dançarinos vestidos com suas roupas tradicionais acompanham as procissões desde pelo menos o século XV (TROYA, 2002). Assim como na Espanha, nos Vice-reinos as procissões contavam com a assistência de todas as camadas da sociedade e, sobretudo, e com representações dramáticas que formavam parte dessas festividades. Nelas, além dos elementos dramáticos, eram inseridos elementos católicos juntamente com elementos pagãos que, no caso das procissões na América Espanhola, remetiam ao mundo andino e suas crenças.

Gareis (2007) aponta a intervenção das elites coloniais andinas nestas festividades como muito sugestiva. De acordo com a autora, já em meados do século XVI, se celebravam-se grandes festas de Corpus Christi em todas as cidades dos Vice-reinos e que nestas ocasiões faziam uso de obras dramáticas que giravam em torno da Conquista e da morte do Inca, sendo algumas dessas obras, inclusive, apresentadas em Quéchuá¹¹.

¹¹ Família da língua originária dos Andes centrais que se estende pela parte ocidental da América do Sul abrangendo sete países (Argentina, Bolívia, Chile, Colômbia, Equador e Peru).

Considerando a afirmativa anterior, a estratégia do regime iconográfico barroco promoveu, indiretamente, em sua tentativa de conter a idolatria indígena, a identificação das divindades andinas com os santos cristãos. Nesse contexto, os limites entre o mundo andino e o europeu se fizeram mais flexíveis, delimitando formas religiosas sincréticas, sendo importante definir a palavra sincretismo como algo que é relativo à fusão e mescla religiosa e, portanto, uma combinação de distintas formas religiosas que se interagem sem que nenhuma delas sobreponha ou domine a outra (ARUTUNIAN, 2008, p. 10).

Endossando essa idéia, Francisco Javier Pizarro Gómez (2003) classifica a festa de Corpus Christi como um claro fenômeno de mestiçagem e sincretismo religioso. De acordo com o autor, esta festividade passou a substituir as festividades realizadas nos tempos pré-hispânicos nas quais se dedicava ao *Inti Raymi*¹², uma das festividades mais importantes realizada nos Andes, que se dedicava ao culto do Deus Sol, contando tanto com danças quanto com sacrifícios. A coincidência da forma das custódias processionais com a forma solar facilitaria a assimilação e, posterior substituição, do culto eucarístico pelo culto ao sol característico da sociedade pré-hispânica (GISBERT, 1999; GOMÉZ, 2003).

Nesse contexto e no da evangelização, deve-se entender o êxito que ganhou o modelo de “custódia solar” inserida no contexto das festividades, nos altiplanos, frente à importância dos templos, ressaltando o fato de certos setores da Igreja Católica, sobretudo os jesuítas, insistirem na identificação de Cristo com o sol de Justiça (GISBERT, 1992; GOMÉZ, 2003); como observado em alguns textos coloniais, os quais fazem alusões a uma custódia que continha o Sol sacramentado (GOMÉZ, 2003).

Com efeito, a Companhia de Jesus sempre reivindicou a honra de ser a grande difusora da devoção à Eucaristia, sendo para eles a celebração de Corpus Christi a

¹² Quando resumimos os eixos do calendário festivo incaico, destacamos três celebrações que expressam o mundo simbólico que servia de norte para a estrutura ritual das culturas andinas: o tempo da sementeira e da fecundação da terra, a espera e, por fim, o tempo da colheita; sendo, respectivamente, denominados *Coya Raymi*, *Capac Raymi* e *Inti Raymi*. Muitas expressões cristãs se nutriram de antigas celebrações agrárias e pastoris praticadas por povos e sociedades do Oriente, antes de desembocar a experiência de império romano onde tampouco faltaram ritos e rituais de inspiração agrícola e pecuária. Certamente, os Andes apresentavam uma nova configuração agrícola para o homem europeu. Entretanto, não foram poucas as coincidências e as soluções mútuas que as duas tradições encontraram para fortalecer-se do ponto de vista simbólico (URBANO, 2004).

data anual culminante de todas as festas litúrgicas católicas. Assim, a presença dos jesuítas estava caracterizada por um entorno austero, criando no espectador a impressão de uma compenetração profunda do “mistério” que rodeia a celebração da eucaristia (GIL; JUÁREZ, 2002, p. 328).

Curiosamente, por se tratar de uma procissão, as Festas de Corpus Christi seguem sendo percebida, em muitas comunidades andinas, como um espetáculo até os dias atuais (GISBERT, 199; GIL; JUÁREZ, 2002). Em termos religiosos, o Corpus Christi não é uma procissão, porque se trata de assumir uma crença em uma verdade dogmática do catolicismo e de difundi-la com todos os atributos que a fé religiosa exige. Considerando tal fato, em seus princípios e desenvolvimento, o essencial era a afirmação da presença real do Corpo de Cristo sob a forma de sacramento (GIL; JUÁREZ, 2002). Apesar disso, deve-se recordar que desde os primeiros tempos de proclamação dessa festividade, a eucaristia se transformou em objeto de espetáculo (GISBERT, 1999; GAREIS, 2007), do qual as procissões e entradas eram um prolongamento.

1.5.2 FESTAS EM HONRA À VIRGEM DE GUADALUPE

As festividades dedicadas aos santos padroeiros não ocorriam de forma diferenciada da festa de Corpus Christi por se tratar, também, de uma solenidade de cunho religioso. Nelas, se observa a mistura de tradições tanto de origem espanhola quanto de origem local, sendo realizados, nas festas relativas a cada um desses padroeiros, jogos (corrida de toros, o jogo do cabrito), danças e músicas (*huayños* ou *waynos*), e outras atividades exclusivas desses festejos, contemplando tanto os santos padroeiros dos espanhóis quanto santos americanos.

Assim como a representação formal de alguns mitos se expressa na decoração barroca dos templos, a tradição verbal estará presente nas festas, em que a representação teatral possui um papel importante não só como realce de determinados acontecimentos senão como transmissora de idéias (GISBERT, 1999) em que o componente literário estava acompanhado por danças, máscaras, arcos triunfais, carros e altares de rua, diante dos quais eram comum dançar ou recitar algo.

Um exemplo disso é o fato de que, 15 dias anteriores ao dia em que se celebra a Virgem, a comunidade prepara para a festividade com *coplas*¹³ cantadas tanto em castelhano como em quéchuá em sua homenagem (ARGUEDAS, 1967). Teresa Gisbert (1999) também apresenta outro exemplo, ao citar a obra teatral dedicada a Virgem de Guadalupe, a qual foi escrita em Potosí em 1601, pelo padre Jerônimo Diego de Ocaña, quem veio a América promover a devoção à Maria (GISBERT, 1999).

De acordo com Gisbert (1999) foi notória a aceitação imediata do culto à Virgem Maria entre a população indígena, convertendo a América em depositária da maior parte das evocações marianas européias, alcançando algumas dessas evocações, uma devoção que segue viva até os dias atuais, como é o caso da Virgem de Guadalupe nas colônias espanholas (GOMÉZ, 2003). O sincretismo do tema mariano, nas regiões andinas, se produziu mediante a adaptação local de modelos dos ícones europeus. Os espanhóis desejavam terminar com a dispersão dos numerosos deuses associando os mesmos às imagens cristãs unificadoras como se fez com a virgem que, ao identificar-se com a terra, engloba nela os montes sacralizados (GISBERT, 2010). Dessa forma, as múltiplas representações e versões da Virgem Maria se humanizaram adquirindo

¹³ Poema ou versos breves, geralmente composto por quatro versos, escrito para ser cantado.

qualidades de mulher típica do povo. Nesse sentido, são perceptíveis as mutações que a iconografia cristã ocidental sofreu e as transformações formais pelas quais estes ícones espanhóis passaram, quando foram adotados pela cultura andina. Sendo que essas mutações chegaram a resultar, inclusive, em novas formas iconográficas.

Este fenômeno de substituição de um rito ou culto pré-hispânico por outro cristão e a conseqüente criação de tipos iconográficos diferenciados, tem como exemplo mais representativo a identificação e assimilação entre a Virgem e a “*Madre Tierra*” ou “*Pachamama*”, o que facilitou na substituição de costumes relativos aos cultos indígenas aos elementos da natureza, tais como serras e vulcões, pelo culto à Virgem Maria, como evidenciado em estudos antropológicos realizados neste sentido (GOMÉZ, 2003; COBO, 2000), e como atestado na pintura a seguir:



Figura 15. *Virgen del Cerro de Potosí*, 1720. Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia. Fonte: <http://www.smith.edu/vistas/vistas_web/espanol/gallery/detail/virgin-mountain_det.htm >

Endossando esta idéia, Teresa Gisbert (2010) cita Afonso Gavilán como fonte necessária para a compreensão do processo de sincretismo que leva a identificação da Virgem Maria com a *Pachamama*. De acordo com a autora, essa alusão é clara

quando o cronista afirma que “Deus é o pai que produz a vida, e para que nenhum bem chegue a terra sem que se deva à Virgem, deposita nela os raios de seu poder para que depois ela, como mãe, os passe para a terra”. Em outra passagem citada pela autora, essa associação é mais evidente ainda, em que Galvilán diz que “Maria é o monte de onde saiu àquela pedra, que é Cristo”.

A festa da Virgem de Guadalupe ou Mamita de Gadalupe, ou ainda, Mamita de Gualala, como é conhecida no Sucre, é celebrada no dia 8 de Setembro. Arguedas (1967) traz detalhes de toda a festividade em honras a esta virgem, citando a realização de missas, procissões e confirmando a presença de grupos que dançam nas festividades, não constando nenhum traje ou baile similar ao dos *Danzantes*. Entretanto, ao descrever a Entrada de Ceras, Arguedas (1967) afirma que ela é numerosa e que eram custeadas pelos indígenas do Sucre, fornecendo indícios de que provavelmente os trajes eram utilizados nessas entradas, como retratado na lâmina de Melchor María Mercado. Apesar de registros da existência dessas entradas nas festas em honra à Virgem de Guadalupe no Sucre até os dias de hoje, bem como da participação de fraternidades, às quais estão afiliados os devotos que prometem dançar em honra à virgem em agradecimento a graças alcançadas, não há informações que confirmem o uso de trajes similares aos trajes adotados como objeto de estudo nas procissões atuais.

1.6 BARROCO ANDINO

O Barroco mestiço se desenvolve na região dos Andes durante o século XVIII, com sua fase mais intensa entre 1680 e 1780, estendendo-se de Arequipa até o lago Titicaca. A arte barroca colonial na América de colonização espanhola não se afastou da tradição europeia católica, mas a diferença é que no barroco mestiço são incorporados, também, elementos da tradição cultural indígena a partir de um vocabulário formal e também conceitual.

De acordo com Cremades (2011), o termo “mestizaje”, em espanhol, se refere ao produto da mistura de duas culturas, indígena e europeia, e se remete às características que são relativas ao popular na obra. Esta incorporação do que é popular na obra é parte do objetivo de inserir o indígena na sociedade colonial (MACCHI, 2009), mas também consiste em uma forma de transgressão e resistência pacífica (SPÍNOLA, 2004). De maneira mais ampla e mais concisa, Gruzinski (2001), emprega o termo mestiçagem para designar as misturas que ocorreram na América no século XVI entre seres humanos imaginários e formas de vidas vindas de quatro continentes: América, Europa, Ásia e África. Já para o conceito de hibridização, Gruzinski (2001) utiliza esse termo na análise de misturas que se desenvolveram dentro de um mesmo conjunto histórico ou dentro de uma mesma civilização.¹⁴

Com relação ao aspecto formal, como considerado por Vega (2004), no Barroco Andino, as representações são diferentes das europeias, uma vez que despojam de uma simplicidade acompanhada de um caráter idílico e, por isso, distinta ao dramatismo do barroco católico espanhol. Os elementos figurativos quando retratados, apresentam um realismo mais simples do que aqueles representados no Barroco Europeu. O mesmo se observa para os murais das igrejas; estes são decorados por flores e aves que não fazem recordar os sofrimentos da paixão de Cristo, senão que nos faz sentir em sereno ambiente, naturalmente simples e inocente (VEGA, 2004). Tal fato se dava porque esse estilo contava em seu programa, principalmente, com o uso de motivos em que eram representados a fauna e a flora americana (papaia, papagaios, pinhas e etc.) e motivos pré-colombianos (máscaras e pumas), porém, acompanhado de elementos de ascendência renascentista (sereias, máscaras).¹⁵

¹⁴ Resenha de Amador Gil. Fonte: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v22n44/14012.pdf>

¹⁵ Editado por Juan Manoel Martínez. Arte Americano: contextos y formas de ver. Tercera Jornadas de Historia del Arte. Santiago de Chile: Ril Editores, 2006.

Com relação ao conceito, no barroco mestiço além de diferenças formais, existem também diferenças conceituais com relação ao barroco europeu. A incorporação de símbolos e imagens indígenas nas fachadas, retábulos e na prataria obriga a uma dupla leitura. Esses elementos, em um primeiro momento, estão relacionados com o culto ao Deus católico, à Virgem e aos Santos, entretanto, podem também ser associados e interpretados como símbolos relativos ao culto à fertilidade (VEGA, 2004). Vega (2004) cita como exemplo disso, considerando altares em que é apropriada a vegetação, classificando-os como um objeto de culto à fertilidade do trópico. Segundo o autor, essa vegetação tropical de pinhas e papaias se mistura com uvas trazidas da Europa, flores, aves, pássaros de muitas cores, estando entre eles, os papagaios. Em meio a essa representação da natureza figuram mulheres em atitude de parir e também mulheres e homens verdes, de cuja boca saem folhas e ramos. Tudo se resume, de acordo com Vega (2004), em um culto à vida, à reprodução da vida, à fertilidade contrastando com a ideologia barroca.

Há autores que afirmam que este tipo de arte reforçou o nacionalismo indígena, permitindo sua presença na sociedade colonial (VEGA, 2004; SPÍNOLA, 2004; MACCHI, 2009). Assim como nas artes, o mesmo sucedeu com as danças incas e indígenas nas festas barrocas. Trata-se de um estilo que fortaleceu a afirmação da identidade e contribuiu para a resistência dos indígenas, da mesma forma que a recuperação das vestes e do idioma. Em todo caso, o barroco mestiço é uma constatação da diversidade presente nas regiões que o compreendeu.

A maior participação de artistas e artesãos indígenas se dará justamente em torno dos elementos decorativos, deixando neles suas particulares concepções artísticas. Esta questão tem sido um dos pontos centrais sobre o debate do barroco americano, que é reduzido à localização e sistematização de temas que remetem a fauna e a flora local que sempre aparece nestes elementos decorativos (SPÍNOLA, 2004).

Glória Spinosa Spínola (2004) afirma que, em uma sociedade contra-reformista em que a Igreja exerce o domínio do mecenato sobre as artes, a memória indígena transformou o espaço urbano e seus marcos arquitetônicos, adaptando-os a sua tradição cultural, por meio da redefinição das fachadas e retábulos, de “suas vias sacras e recorridos processionais” com os monumentos que marcavam as igrejas, os altares de rua e os retábulos efêmeros, recuperando, dessa maneira, a validade dos espaços cerimoniais ao ar livre das antigas religiões indígenas (SPÍNOLA, 2004, p.09).

De acordo com a autora, esta confluência dos modos operativos da transferência religiosa é, sem dúvida, a razão que explica o êxito da mensagem religiosa que muitas vezes esses elementos trazem.

Assim, se produz uma integração das artes, que era vista como fórmula de persuasão e transmissão da mensagem religiosa e, ao mesmo tempo, como meio de participação e integração das camadas de artesãos indígenas na rígida estrutura social americana característica desta época, através dos grêmios e confrarias que participavam de forma ativa nos eventos mais importantes da cidade, em especial das festas religiosas e civis de cada comunidade, marcando a ascensão de esses setores marginais da sociedade que, desta maneira, obtinham reconhecimento que era impensável quando da conquista (SPÍNOLA, 2004).

Nesse contexto histórico, possuem, também, grande significação as festas que marcaram o transcurso da vida colonial com o adorno de cidades e povoados, por meio de arquiteturas efêmeras, pinturas e esculturas devocionais, altares portáteis, trajes e carros de triunfos, em que se verifica toda a integração das artes, posta a serviço do poder civil ou religioso.

1.6.1 ARTE FESTIVA BARROCA NA AMÉRICA ESPANHOLA

A arte que conforma o cenário barroco ibero-americano pode ser dividida em duas classes: uma produção perene baseada na arquitetura, pintura e escultura; e uma arte efêmera e passageira, não menos importante que a anterior, marcada pelas festas, pela comida e etc (GISBERT, 2007). Existem divergências quanto à classificação deste tipo de expressão, que é designada de formas distintas, sendo identificada tanto como arte efêmera quanto como arte festiva (GISBERT, 2007; AMENABAR, 1996).

De acordo com Amenabar (1996), a consideração da arte festiva do Barroco e da festa em si como uma manifestação efêmera seria reduzir estes dois elementos a uma espécie de aborto do ato, ao qual se concebe como desprovido de significados e conseqüências. Isto implica, de acordo com a autora, na negação da memória que prolonga o antes e o depois e lhes impede de serem puras instantaneidades aparecendo e desaparecendo em um presente que recomeçaria ininterruptamente. Se a festa significa o ato, no sentido literal da palavra, previsto de significados e de conseqüências, ela também é memória; é duração através do recorde, é experiência vivida, e também é acervo de saberes e de obras (AMENABAR, 1996, p. 216). Sendo assim, ela é também projeto, ou seja, é perspectiva do que esta por vir, é preparação, não podendo, por esse motivo, ser entendida como algo efêmero.

Amenabar (1996) acredita que a sociedade barroca hispano-americana tinha uma idéia sobre o tempo e sobre duração muito diferente do que se tem hoje; duravam os objetos de uso cotidiano que se herdavam de geração em geração, durava a arquitetura ao longo dos tempos, e a arte da festa, realizada para fazer sua aparição em uma determinada celebração, estava também destinada a durar (AMENABAR, 1996, p. 216). Mesmo sofrendo modificações, estas festividades permaneciam durante vários ciclos, mas, sobretudo, perdurava na memória das pessoas, despertando-a para o que está por vir (AMENABAR, 1996). Sendo assim, pode-se compreender que a festa como memória é uma realidade dinâmica que sofre modificações e se elabora constantemente.

Logo, a arte festiva contribuiu para a criação e renovação da cultura e, por seu caráter extraordinário, a festa pode ser compreendida como motivo e estímulo à criatividade, uma vez que suas exigências de novidade e de intensidade significam um desafio para

os artesãos e artistas que teriam que assimilar novas experiências que as festas haviam feito surgir. Nesse contexto, estas inovações são influenciadas e influenciam a arquitetura, o vestuário, ao mobiliário e ao artesanato (AMENABAR, 1996). Deste modo, de acordo com Amenabar (1996), a arte da festa, a par da memória, foi vanguarda estética; moda e novidade, que injetava variedade estilística a um ritual que não era repetido de maneira idêntica.

Desse modo, pode-se entender que a arte festiva não se limitava à construção de arcos, carros triunfais, túmulos pirâmides e obeliscos, os quais são designados pelo termo de arquitetura efêmera ou de arte efêmera; seu universo estético abarca uma vasta gama de criações plásticas, arquitetônicas, úteis e aplicadas, musicais, perfumes e culinárias, as quais estão harmonicamente integradas (AMENABAR, 1996).

Os elementos formais utilizados para marcar as festas devem ser considerados obras de arte, ainda que tenham sido construídos para durar escassos dias ou horas (GISBERT, 2007) e, além disso, eles foram reflexos do seu tempo e, por sua vez, incorporaram elementos perecíveis ao repertório ornamental das artes tradicionais. Esta tipologia de arte transformava a as cidades hispano-americanas na época das festas, de acordo com as possibilidades local. Além da pintura, escultura e arquitetura, peças de oferendas, tapetes, jogos, fogos de artifício, máscaras, procissões e cortejos, carros e altares, representações e teatros, música e dança (AMENABÁR, 1996), os trajes são exemplos de elementos que compunham essa arte que Amenabar (1996) classifica como mutante.

1.6.2 INFLUÊNCIA DO BARROCO NOS TECIDOS ANDINOS

Os tecidos foram uma das primeiras manifestações artísticas que aparecem nos Andes (DE VIDAS, 2002). Inclusive, o cronista Barnabé Cobo, no livro “*História del Nuevo Mundo*”, classifica os diferentes tipos de teares que existiam antes da chegada dos espanhóis, atestando que já se confeccionava tecidos nesta época (LEWIS, 1959; DE VIDAS, 2002).

O papel desempenhado pelos tecidos nas culturas andinas abrange um significado mais amplo do que aquele ligado apenas às questões utilitárias dos têxteis. Eles estabeleceram, em sua função de vestimenta, padrões que compõem um sistema diferenciado de sinais, evidenciado pela grande diversidade formal dos trajes regionais com padronagem bastante específicas (MURRA, 2002; GISBERT, 1992; DE VIDAS, 2002).

Os padrões desenvolvidos na superfície desses tecidos estavam ligados não só a questões religiosas, rituais e sociais, mas também, representavam a identidade por meio dos desenhos e signos que se relacionavam, muitas vezes, com a origem, parentesco e linhagem daquele que o vestia¹⁶. Essa função dos têxteis será parcialmente modificada com a chegada dos colonizadores por meio da instalação dos *obrajes*¹⁷ uma vez que, praticamente ao longo de toda colônia, não só foi determinada a mudança das técnicas de produção têxtil, como também dos motivos.

Como decorrência de tal fato, os tecidos receberam influências dos colonizadores e, nesse contexto, a mestiçagem cultural já figurava nos têxteis andinos que carregavam como elementos decorativos mais freqüentes adornos florais de estilo barroco, motivos heráldicos, sereias, caçadores, águias bicéfalas, *tocapus* incaicos, cenas religiosas cristãs, dragões e tigres (influências do extremo oriente) juntamente com representações figurativas dos incas. Os tecidos produzidos no contexto da mestiçagem cultural ganharam uma dimensão suplementar no que diz respeito ao seu

¹⁶ Pode se considerar como exemplo disso os *tocapus*, que são figuras geométricas enquadradas e alinhadas vertical ou horizontalmente que se tecia principalmente sobre cintos, faixas ou sobre as túnicas. Estes motivos formam uma pictografia que representa o parentesco, a linhagem e a origem da pessoa que o veste (DE VIDAS, 2002). Também seria importante lembrar-se dos *quipu* que eram uma ferramenta utilizada para registro e contabilidade. Estas peças estavam feitas da união de cordões, geralmente, de lã e algodão, em que cada nó significava uma mensagem distinta.

¹⁷ Associações especializadas na fabricação de tecidos de lã, algodão e linho. (DE VIDAS, 2002).

teor iconográfico, colocando-se como significante de valor de uma sociedade em perigo (DE VIDAS, 2002, p. 32.).

O suporte têxtil foi um dos meios utilizados pelos indígenas para afirmar, diante do contexto da colonização, sua cultura, crenças e tradições e isso é evidenciado pelo texto escrito durante a campanha de extirpação de idolatrias em que a Ordenanza de Toledo proibiu, em 1574, a produção de tecidos com símbolos figurativos que representam animais e qualquer outro elemento ligado às crenças andinas.¹⁸ Apesar disso, os espanhóis ignoravam a informação codificada que esses tecidos traziam como conteúdo e, a partir da colonização, os caracteres simbólicos dos têxteis andinos se relegaram ao plano do subconsciente (DE VIDAS, 2002).

Pode-se constatar, considerando o papel que os tecidos assumem na sociedade andina até a instalação dos *obrajes*, que há dois tipos de produção têxtil nos Andes: por um lado se confeccionava tecidos que respondiam aos desejos do colonizador - em que se fundiam elementos das culturas do colonizador e colonizado - e, por outro, paralelamente à produção precedente e apesar da proibição da Ordenanza de Toledo, se seguia tecendo para as necessidades domésticas, religiosas e sociais.

Gisbert (1992) acredita que os tecidos, na sociedade andina, foram trazidos e levados tanto pelos caciques quanto pelos *mitayos* de seus povos de origem a Potosí, estabelecendo-se, dessa forma, um centro de intercâmbio cultural. Tal possibilidade é evidenciada, de acordo com a autora, pelo número de representações dos deuses pré-hispânicos e elementos da cultura indígena, misturados com representações da fauna e da flora local, que aparecem tanto nos tecidos, quanto na decoração barroca das igrejas. Dessa forma, a decoração mestiça das igrejas barrocas dos altiplanos andinos teria, possivelmente, os têxteis como meios de difusão temática (GISBERT, 1992), podendo-se inferir que com as artes festivas, incluindo nesta categoria os trajés, não ocorreu de forma diferente.

Com efeito, no caso dos trajés dos *Danzantes*, é verificada a presença de representações heráldicas, do sol, de animais (carneiro, vaca, águia e outras aves) em meio a cipós e flores similares a crisântemos e girassóis, cabendo ressaltar que esses

¹⁸ “y por quanto dichos naturales también adoran algún género de aves y animales, y para el dicho efecto los elejen en los frontales, doseles de los altares. Y mando que los que hallaren los hagáis raer y quitaréis de las puertas donde los tuvieron y prohibiréis que tampoco los tejan en la ropa que visten poniendo también sobre esto especial cuidado.” (DE VIDAS, 2002)

motivos, característicos do estilo mestiço, não são observados na padronagem dos tecidos que os compõem os trajes, e sim, nas chapas de prata martelada e repuxada aplicadas na superfície desses têxteis. Tal fato não impede de ser feita uma análise formal e iconológica das representações nas placas de prata, ao se considerar que elas não podem ser interpretadas de forma isolada uma vez que compõem a estrutura têxtil da peça à maneira de motivos.

Isabel Iriarte (2001) reforça essa idéia afirmando que para ela os trajes são de “tradição serrana” comparando a iconografia das chapas de prata com os motivos comumente representados pelos tecedores nas tapeçarias e tecidos coloniais. Inclusive, a leitura desses elementos iconológicos poderia fornecer aspectos relativos à cultura regional, indicando possíveis origens e influências para esses têxteis.

1.7 ANÁLISE ESTILÍSTICA E ICONOLÓGICA DOS TRAJES

Ao abordar os trajes dos “Danzantes” bolivianos, não se pode desconsiderar um elemento que está em primeiro plano nas festividades e tem suas raízes na tradição artística, social, ritual, produtiva e política do mundo andino: os tecidos (DE VIDAS, 2002). Neles se inserem cores, significados, símbolos e ícones em forma de escritura, a partir dos quais é possível extrair a memória coletiva e, por consequência, não só sua história, mas também sua função.

Além dos significados e informações presentes nos tecidos enquanto estruturas bidimensionais, é necessário ater-se à nomenclatura e classificação dessas indumentárias. Por isso, ao referir-se a vestimenta desses dançarinos, deve-se empregar o termo traje e não figurino. O traje envolve o cotidiano, não sendo necessário, por esse motivo, ocultar o rosto e a identidade daqueles que bailam. Esses bailes, muito pelo contrário, reafirmam suas identidades e recriam solidariedades comuns que provavelmente se perderam nas cidades (TROYA, 2002).

Com efeito, o dicionário Aurélio nos apresenta uma definição do termo traje bastante coerente com o raciocínio apresentado. Segundo Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1975), a palavra traje deriva do português antigo e dialetal *trager*, considerado como uma variação da palavra trazer. Em sua definição denotativa, o verbete “traje” é entendido como palavra referente ao vestuário habitual, vestes, vestuário e roupa.

Eva Fisher (2008), considerando a produção têxtil nos Andes bolivianos, afirma que os trajes estão relacionados com lugares, posturas e ocasiões específicas. Nesse contexto, eles se manifestam a partir de valores definidos pela tradição e assumem o caráter de signo. Dessa maneira, a função dos tecidos ou o modo específico de sua utilização são fatores determinantes para sua forma sendo, por isso, justificado o fato de ser comum observar nos têxteis produzidos para rituais o emprego de matérias primas finas (materiais que são escassos ou que apresentam alto custo), de uma alta qualidade de elaboração e de abundante aplicação de desenhos. Além dos desenhos da superfície têxtil, Fischer (2008) afirma que a composição cromática é bastante variada na produção de prendas e trajes rituais andinos e deve ser considerada uma vez que apresentam significações dentro do contexto em que estas indumentárias são utilizadas. Não perdendo de vista as questões abordadas anteriormente, serão

analisados alguns aspectos relativos aos trajes no que diz respeito à sua estilística, forma, cor e iconologia.

Os trajes de *Danzantes* foram datados de meados do final do século XVIII e início do XIX (IRIARTE; HECHT, 2004) estando situados no período compreendido como Barroco Andino, já discutido anteriormente. De fato, pode-se observar tanto nas capas quanto nas vestes que compõem os trajes a presença de elementos decorativos com motivos heráldicos (águia bicéfala) e representações de pássaros, ramos, flores e animais, cujas características se enquadram no que se conhece como estilo mestiço; sendo alguns desses elementos decorativos, inclusive, bastante usuais nos têxteis espanhóis barrocos.¹⁹

Ao buscar referências visuais em pinturas, desenhos e gravuras, o primeiro registro que se tem dessas vestes aparece em uma pintura anônima datada do século XVIII pertencente ao museu de Soumaya, no México, feita a óleo sobre tela (**fig. 16**). Também, no século XIX, dois desenhos de Melchor Maria Mercado retratam trajes com capas tesas similares aos de *Danzantes*.



Figura 16. Anônimo. *Escena Costumbrista de Danzantes durante El festival de Corpus Christi en El Distrito de Potosí. Século XVII. Museu de Soumaya, México. Foto: Amanda Cordeiro.*

¹⁹ Ver SANTOS, Antônio Fernando Batista dos. Los tejidos labrados de la España del siglo XVIII y las sedas imitadas del arte rococó en Minas Gerais (Brasil). Análisis formal y analogías. p.181.

Alguns pesquisadores identificam semelhanças formais entre os trajes de *Danzantes* e as vestes dos anjos armados retratados nas pinturas coloniais hispano-americanas (IRIARTE; HECHT, 2004). Esses anjos militares são, de acordo com o texto apresentado no site do Museu Nacional de Arte da Bolívia, uma criação local de grande importância inspirada nos soldados espanhóis do século XVII. Tratando-se de anjos vestidos com uniformes similares aos uniformes de gala dos guardas do vice-rei, cujas poses e vestes foram inspiradas a partir de um manual holandês sobre exercícios militares de 1607²⁰.

Para Garcia (2009), diversas tradições relativas tanto às práticas religiosas andinas quanto à cultura ocidental de culto angélico, convergem na imagem do anjo militar. Este poderia ser associado, na cultura inca, à tradição dos guerreiros emplumados e alados e às aves que cumpriam uma função similar a dos anjos. De fato, os trajes com capas tesas usados nos dias atuais na região do Sucre são associados à figura do condor, evidenciando uma possível relação entre os trajes e os anjos militares.



Figura 17. Anjo Militar. Fonte: <<http://www.mna.org.bo/colecciones.php>> / O ejército das Armas de Jacob Gheyn, 1607. Fonte: <ojs.uv.es/index.php/IMAGO/article/download/1161/666>

²⁰ BALBASTRO; SANTUCCI, 2009.

Carl Kohler (2009) dedica um capítulo ao vestuário civil do século XVII em alguns países europeus, estando entre eles a Espanha. Nas descrições formais sobre os trajes desta época apresentadas pelo autor, não são encontrados elementos que se assemelhem ou que aparentemente possam ter influenciado no corte e na fatura dos trajes de *Danzantes*.

Já Congosto (2007) ao abordar algumas influências dos trajes militares na indumentária civil, em um estudo sobre a história da indumentária na Espanha, descreve o gibão; uma veste antiga utilizada desde 1370, que possui origem militar e que, em princípio, era usada sobre a armadura, cobrindo o torso até a cintura (FERREIRA, 1975). De acordo com Congosto (2007), estas prendas eram forradas com tecidos de algodão e “almofadavam” o corpo, outorgando um aspecto similar a o de um cavaleiro armado. O gibão deveria ser uma veste semi-interior, que só deixava aparente as mangas. De acordo com as considerações de Congosto (2007), não se pode deixar de ressaltar que esta peça guarda semelhanças com o colete do traje boliviano, uma vez que ele está forrado por dentro com um tecido acolchoado, deixando aparentes as mangas e também remetendo a uma armadura. Tal semelhança com vestes militares também é marcada pela presença das dragonas que adornam os ombros da peça do museu portenho.

Ainda no que se refere às características formais dos cortes ou modelagens dos trajes de *Danzantes*, foram encontradas indumentárias, tanto espanholas quanto incas, com presença de capa (AYLA, 1975; KOHLER, 2001), porém nenhuma delas apresenta semelhanças com as capas dos trajes. Para validar essas influências seria necessário um estudo formal aprofundado dos uniformes militares de gala espanhóis do século XVII, bem como das indumentárias utilizadas em cerimônias e festas religiosas para dar ou não indícios de uma possível origem para os moldes dos trajes; o que não é o foco principal dessa pesquisa.

Finalmente, é importante ressaltar que foi feita uma pesquisa nos bancos de dados das coleções de museus como o British Museum e Pitt Rivers com o objetivo de encontrar trajes semelhantes e poder compará-los do ponto de vista da forma e de seus materiais e técnicas. Optou-se, então, por realizar a busca considerando a morfologia do traje em conjunto com seus materiais de constituição, cabendo ressaltar que em nenhuma das coleções dos museus foram encontrados trajes coloniais usados nos Andes com presença de aplicação de chapas de prata.

Apesar disso, na coleção do British Museum, foi encontrado um exemplar com número de registro Am2002,10.3.e, mais próximo do que se buscava; um traje utilizado na *Morenada*, em Oruro, que também apresenta capa, porém, com morfologia e materiais bastante diferentes da do traje de *Danzantes*.

Já no Museu da Casa de Moeda de Potosí, encontram-se placas metálicas armadas cuja configuração é muito próxima daquela que apresenta os trajes do museu portenho. Ao invés de um capacete metálico, compõe a indumentária uma espécie de chapéu feito em metal; e no caso das mangas da veste, pode se supor, que elas eram inteiramente adornadas por essas placas pela disposição das mesmas (**fig. 19**). A saia apresenta maior comprimento que a saia dos trajes de Buenos Aires, com placas metálicas de maior proporção.



Figura 18. Chapas de Prata de um traje similar aos trajes libériaLibrea P20 de Moneda 1 - Museo Colonial Del Charcas, Sucre - Bolívia. Foto: Mário Bentura. .

Também, no Museu Colonial de Charcas, no Sucre, é possível visualizar chapas de prata soltas que compunham essa tipologia de trajes (**fig. 18**). No entanto, não foi verificada, como no traje do Museu da Casa da Moeda de Potosí, a presença de capacete ou algo similar. Cabendo ressaltar que comparando esses dois trajes com os do museu etnográfico, nota-se que os motivos representados nas chapas de metal são

bastante similares no que diz respeito às características formais dos elementos que nelas figuram.



Figura 19. Detalhe das chapas do Museu da casa da Moeda de Potosí. Foto: Amanda Cordeiro.

Com relação à análise formal das vestes do museu portenho, a capa e o capacete são os exemplos mais significativos, em todo o traje, no que diz respeito à presença de elementos do estilo Barroco, os quais podem ser observados a partir da decomposição de sua forma em linhas (**fig. 20**). Considerando estes elementos, tanto as capas quanto as outras partes dos trajes se caracterizam pela assimetria, por uma profusão de adornos e formas, bastante carregadas em seus detalhes, dotadas de movimento excessivo. A beleza da indumentária é reforçada pela presença das chapas de prata em conjunção com as cores vivas que a compõem, sendo a idéia de movimento, apesar de sua forma trapezoidal rígida, acentuada pela grande quantidade de linhas diagonais e formas curvas que lhe conferem certo dinamismo.

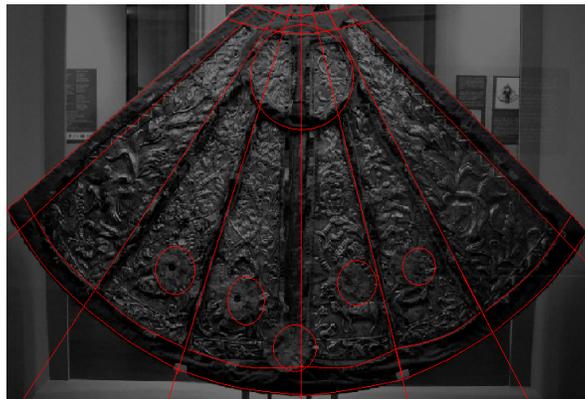


Figura 20. Esquema de decomposição de linha dos trajes. Fonte: Amanda Cordeiro.

Com respeito à abordagem iconológica dos trajes, são observadas representações de uma águia (**fig.21**) na região do peito do colete e de uma águia bicéfala acompanhada de uma roseta e motivos florais que cobre os adornos para os braços. Nos dicionários de símbolos, a águia aparece com diversas significações. Biederman (1993) apresenta este animal como símbolo do poder que desce do céu e de força guerreira. De acordo com ele, os bestiários antigos atribuem à águia o poder de ser o único animal capaz de olhar fixamente para o sol, podendo recorrer distâncias que são impossíveis para o homem. Esta ave, freqüentemente, aparece consagrada ao deus sol e como símbolo deste astro.

Na Bolívia, o condor é considerado a ave nacional, sendo sinônimo de força e de liberdade. Esta ave também aparece nos tecidos Jalq'a, onde comumente figuram devorando aves de porte menor. Além disso, é típico nestes tecidos, representações de pássaros menores juntos com os condores, que são utilizados para preencher espaços vazios²¹.

Ainda, não há como descartar a significação que este pássaro apresenta na iconografia cristã pelo fato de os trajes também terem sido utilizados nesse contexto. Nela, a águia simboliza o evangelista João e, ainda, aparece como atributo do profeta Elias e de Cristo ressuscitado. Algumas simbologias relativas ao comportamento das águias as identificam com Adão, em referência ao fato de que depois de seu incomparável vôo alto, ela volta a nutrir-se do prazer corporal da carne, perdendo toda sua iluminação espiritual. Este animal aparece, também, como representação do batismo.



Figura 21. Detalhe de águia e águia bicéfala. Foto: Amanda Cordeiro.

²¹ Disponível em <http://www.incapallay.org/files/website_espanol/Los_Jalq%27a_y_su_tejidos.htm>.

Para Chevalier (1997) a águia pode ser vista como símbolo primitivo e coletivo do pai e de todas as figuras da paternidade. Ela coroa o simbolismo geral das aves e o dos anjos, conforme a tradição bíblica atesta. Em algumas obras da Idade Média este animal aparece representando Cristo com sua ascensão e sua realeza. Os salmos trazem tal animal como símbolo de regeneração espiritual.

Uma das interpretações mais importante sobre este pássaro, no contexto dos trajes, é a de Chevalier (1997) que considera a águia como substituta do sol na mitologia ameríndia, uma vez que este animal é visto como principal emblema das civilizações agrárias. Revilla (1995) também faz outra associação, na qual ele considera que esta ave, na simbologia popular e onírica, assume o significado de incêndio, devastação, castigos divinos e paternos.

Também, no livro *“Dioses, Símbolos y alimentación en los Andes, interrelación hombre-fauna en el Ecuador prehispánico”*, Usillo (2002) afirma que as imagens naturalistas de águias são recorrentes em toda a América, especialmente da águia arpía. De acordo com Usillo (2002), essa imagem aparece como representação dos principais espíritos auxiliares dos xamãs amazônicos. Também ela se relaciona com o sexo masculino e com a virilidade. Na mitologia andina, a águia é associada ao condor, símbolo da morte (HUÁMAN, 2004), do poder e de saúde por muitas culturas dessa região²²

Com relação à simbologia da águia bicéfala, ela foi vastamente utilizada como símbolo heráldico de estandartes e antigos emblemas (LAPOULIDE, 1963). Tal representação não era desconhecida pelos Maias, estando associada à atividade vegetal quando acompanhada por plantas e conchas (CHEVALIER, 1997). Ela é considerada símbolo de poder supremo e foi retomado pelos europeus na época das Cruzadas. A duplicação da cabeça do animal exprime a dualidade ou a multiplicidade das corporações do império e, sobretudo, força.

Com respeito aos elementos geométricos representados, na capa do traje de número de registro 41676, os pares compostos pelas duas placas externas têm projetos quase idênticos, sendo os desenhos de ambas delimitados por linhas em zigue-zague (na borda externa), um padrão de folhas, e rosetas ao longo das bordas inferiores e lados

²² Ver <(http://www.abcbirds.org/newsandreports/botw/andean_condor.html)>

interiores. Geralmente, as linhas quebradas em zigue-zague estão relacionadas com movimentos (CERECEDA, 1996) ou movimentos contrários e são comumente associadas, em grafias precolombianas, às serpentes (RINCÓN, 2010).

Em cada uma das placas das duas extremidades da capa, observa-se uma ave (**fig. 22**) com as asas abertas, empoleirada sobre uma folhagem em forma de voluta que cresce a partir de um dos cantos inferiores. A ave parece segurar em seu bico outro ramo que sobe em movimentos curvos, terminando em uma espécie de flor de lis estilizada em forma de coração. Desta flor saem uma série de esferas graduadas, à maneira de pólen ou sementes, que enchem o vértice da placa (**fig. 23**).



Figura 22. Representações de pássaros na capa. Foto: Amanda Cordeiro.

A capacidade de voar dos pássaros os predispõem como símbolos relacionados a coisas que estão entre o céu e a terra. Esses animais também simbolizam os anjos e são vistos como mensageiros dos deuses. São considerados símbolo das almas dos mortos, assim como as borboletas (CHEVALIER, 1997). As aves que se alimentam podem ser vistas apenas como uma ornamentação barroca típica, mas, ao mesmo tempo, podem ser entendidas como símbolos cristãos da Eucaristia²³.

No que diz respeito à simbologia da vegetação, em todas as suas formas de representação, ela oferece dois aspectos principais: a do seu ciclo vital, o qual simboliza morte e ressurreição; e a de sua abundância do qual deriva o significado de fertilidade e fecundidade. Os cerimoniais da vegetação são celebrados do Carnaval

²³ Ornamental Plaque (maya) in: *The Colonial Andes. Tapestries and Silverworks, 1530 – 1830.* ed. Helena Phipps, Johanna Hecht e Cristina Esteras Martín: Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven and London, 2004.

até a festa de São João. Em todos os casos, a pretensão é de avivar as forças cósmicas para que continue a produzir a regeneração anual da vida.

Ainda considerando a capa, as quatro placas internas não são idênticas, mas apresentam motivos semelhantes. Nos pares situados à esquerda da capa, estão dispostos cipós e ramos entrelaçados em movimentos curvilíneos (**fig. 23**) à maneira de uma videira, dos quais brotam flores. Uma ovelha (**fig. 25**) e um animal similar a uma porca (**fig. 26**) reclinam na base de duas destas placas que têm as bordas inferiores circundadas de videiras com desdobramentos florais ao longo da borda inferior e de um de seus lados.



Figura 23. Detalhe de esferas no vértice das placas e ramos entrelaçados. Foto: Amanda Cordeiro.

As representações de flores nos trajes são classificadas por Iriarte e Hecht (2004) como crisântemos ou girassóis (**fig. 24**). De um modo geral, as flores em algumas culturas indígenas hispano-americanas estão associadas à expressão de fases específicas das relações entre os homens e os deuses e também como as borboletas, representam a alma dos mortos (CHEVALIER, 1997). Considerando a significação da flor de girassol para as culturas indígenas hispano-americanas²⁴ serão ressaltadas as simbologias dessa planta que também é conhecida como heliotrópio (séculos XVI e XVII), sendo compreendida como símbolo de fidelidade (REVILLA, 1995). Seu formato que guarda similaridade com o sol, é resultante da forma irradiada que esta planta assume.

²⁴ Os incas adoradores do Sol, reverenciavam a flor de girassol como simbólica, acreditando que ela seria adoradora do astro rei, uma vez que ela acompanha durante todo o dia sua passagem pelo céu (TALAVERA, 1999).

Também não se pode deixar de considerar a destinação dada para as flores nas culturas andinas em que estas eram incluídas em diferentes rituais incas realizados em Cuzco e regiões vizinhas. Elas eram oferecidas às *wakas*²⁵, adornavam os caminhos, e eram, ainda, queimadas e oferecidas às águas. No transcurso de vários desses rituais, se fazia comum proferir orações pedindo para que as divindades sempre fossem jovens (MULVANY, 2004).



Figura 24. Detalhe de flores similares a girassóis. Foto: Amanda Cordeiro.

Quando se busca simbologia animal em culturas andinas, encontra-se referências de animais comumente representados (répteis, morcegos, serpentes, aves, macacos, caracóis, felinos, llama e etc.) que não coincidem com nenhum dos animais presentes nos trajes, com exceção das aves. Acredita-se que os animais (vaca, porco, ovelha) que são retratados nos trajes bolivianos foram introduzidos pela cultura espanhola e por essa razão não são frequentes em representações pré-hispânicas.

Usillos (2002) dá indícios de que esta consideração seja plausível, uma vez que compara a fauna e a iconografia nos Andes antes e depois do contato com a cultura espanhola. Nesse contexto, o autor afirma que inúmeros animais originários da fauna local foram substituídos, citando como exemplo a troca do cachorro do mato pelo porco; a substituição das llamas pelas ovelhas e a introdução do gado. Curiosamente, todos os animais citados por Usillos (2002) aparecem nas representações dos trajes, supostamente substituindo antigos animais da fauna comumente representados.

Ainda nesse contexto, Verônica Cereceda (1996) e Martha Cajías (1990) fazem uma análise sobre produções têxteis recentes na Bolívia analisando a representação de animais. De acordo com a primeira pesquisadora, personagens do mundo animal tal

²⁵ O termo *huaca*, *waca* ou *uaca*, derivado do quéchua *wak'a* designa todas as sacralidades fundamentais incas tais como ídolos, templos, tumbas, mumias, lugares sagrados, animais, astros ou clãs que acreditavam ser descendentes, os próprios antepassados e etc.

como cavalos, galinhas, ovelhas, gatos, llamas e etc. são formas de evocar ou reproduzir o entorno conhecido pelo grupo humano que o retrata, considerando, como exemplo, a cultura Tarabuco. Também na cultura Jalq'a, representações de animais presentes no cotidiano aparecem com freqüência nos tecidos (cabras, llamas, cachorro, gatos, vacas e aves)²⁶.



Figura 25. Detalhe de animal representado na capa. Foto: Amanda Cordeiro.

Inclusive, na entrevista feita com o senhor Arancibia (**ver anexo E - entrevistas**), ele também endossa o pensamento de Cereceda (1996) e de Martha (1990), ao falar das representações dos trajes recentes afirmando que são representados os elementos da natureza que de alguma forma beneficia toda a comunidade, sendo considerados nesse grupo de elementos animais, serras, astros e etc. Sendo assim, não seria absurdo adequar essa interpretação para o caso dos trajes bolivianos do museu etnográfico.



Figura 26. Detalhe de animal representado nas chapas de prata - porca (?). Foto: Amanda Cordeiro.

Com respeito aos animais que figuram nos trajes, é evidente que o animal que está deitado abaixo de uma das rosetas é um animal da subfamília dos caprinos, porém

²⁶ Disponível em <http://www.incapallay.org/files/website_espanol/Los_Jalq%27a_y_su_tejidos.htm>.

não há como definir se trata-se de uma ovelha, um carneiro ou uma cabra (IRIARTE; HECHT, 2004) . Por essa razão, serão tratadas as simbologias desses três animais.

O carneiro é símbolo da energia, particularmente da energia procriadora. Por isso, tal animal é associado a muitas divindades (Amon, no Egito, Indra, na Índia) ou relacionado com outros deuses como Apolo, enquanto protetor dos gados (REVILLA, 1995). O carneiro também pode ser interpretado como animal representativo de uma força física destrutiva (penetração, derrubamento, conquista).

Devido a sua candura, tolerância e sua cor branca, a ovelha é símbolo de mansidão, da inocência e da pureza. Na antiguidade era sempre sacrificada ao lado de um carneiro. Por isso também é símbolo de Cristo e de sua imolação (LEXIKON, 1998). A cabra ou cabrito é um animal associado com trovoadas e com os raios e sua estrela na constelação anuncia tempestade e chuva. É também relacionada com o mundo subterrâneo e com as alturas, em referência aos lugares que este animal chega a habitar (REVILLA, 1995).

O cabrito designa Dionísio (Baco) e ao mesmo tempo é símbolo do recém-nascido para a vida divina. Zeus quando criança se amamentava com o leite da cabra Amaltéia que foi transformada em ninfa, depois em deusa nutridora e, em seguida, em filha do Sol. Em todas as tradições a cabra aparece como símbolo da ama-de-leite e da iniciadora (CHEVALIER, 1997).

No caso do porco, embora ele seja considerado um animal impuro, nos dicionários de simbologia a porca aparece divinizada como símbolo de fecundidade e abundância, assim como a vaca. A porca simboliza também seu princípio feminino reduzido apenas a seu papel como reprodutora (CHEVALIER, 1997).

Com respeito à simbologia das videiras representadas nas placas, trata-se de uma planta importante, sobretudo, por produzir o vinho, assumindo-se como símbolo do Reino dos Céus, cujo fruto é a Eucaristia. Iconograficamente, ela é muitas vezes uma representação da Árvore da Vida, podendo simbolizar ao deus Dionísio, cujo culto está associado ao conhecimento dos mistérios da vida após a morte (CHEVALEIR, 1997).

Por fim, no conjunto formado por duas placas, que estão situadas à direita da capa, observa-se os mesmos ramos entrelaçados e em movimentos curvos, dos quais saem

estruturas similares a botões de flores. Também, nota-se a presença, na base das placas que é arrematada na borda inferior por videiras com desdobramentos florais, de uma vaca, de pé, acompanhada de um vitelo (**fig. 27**). A vaca, como animal produtor de leite, é símbolo da terra fecunda (CHEVALIER, 1997) e da lua (CIRLOT, 2005). Ela é a fertilidade, a riqueza, a renovação, a mão celeste e, também, esposa do sol.



Figura 27. Detalhe de vaca e vitelo representados no traje. Foto: Amanda Cordeiro.

Curiosamente, em uma das capas (do traje que não está completo) dispostas na exposição “*Danzantes de la Luz*” no museu portenho, há uma montanha perto da qual se visualiza a representação de uma casa (**fig. 28**). Isabel Iriarte, em um vídeo apresentado na exposição exibida no museu etnográfico de Buenos Aires, associa esta imagem como a representação do Cerro de Potosí de onde vinha a prata; concomitantemente, não se pode deixar de associar esta representação com o culto à fertilidade, e à *Pachamama*.



Figura 28. Detalhe da capa em que há representação do Cerro de Potosí. Foto: Amanda Cordeiro.

No que diz respeito às cores que compõem o traje, deve-se ressaltar que elas são mantidas nos trajes com capas tesas da década de 1990 feitos de latão, endossando a possibilidade de as mesmas possuírem uma significação no contexto do baile em que foram e que, até hoje, são, utilizadas as vestes. De um modo geral, as cores que compõem o traje são vermelho, verde, amarelo, azul, branco e rosa.

O vermelho é considerado como símbolo fundamental do princípio da vida. Chevalier (1999) afirma que é uma cor que simboliza a cor do fogo e do sangue. De acordo com ele, o vermelho escuro representa o mistério da vida. É, também, a cor da alma, da libido e do coração, estando associado na iconografia cristã ao Espírito Santo. Nas entrevistas Juan Arancibia relaciona a cor vermelha com “aquilo que pensamos”, com os pensamentos, com o ser.

A cor verde simboliza o conhecimento profundo das coisas e do destino. Está ligada à vida dos sentimentos e pensamentos e apresenta polaridade vida e morte e representa as profundezas do destino (CHEVALIER, 1997). Considerada como a cor da vida, pelo fato de renascer da vegetação na primavera. Na iconografia cristã, é a cor da esperança (REVILLA, 1995). De acordo com o senhor Arancibia, nas entrevistas concedidas a cor verde nos trajes está relacionada com a produção.

No que se refere ao amarelo, Chevalier (1999) relaciona esta cor com os raios do sol que, ao atravessar o céu, manifestam o poder das divindades do além, uma vez que a luz dourada assume um caminho de comunicação nos dois sentidos, se tornando um mediador entre os homens e os deuses. Na cosmologia mexicana o amarelo-ouro é a cor da “pele” nova da terra, no início das estações das chuvas antes que se faça verde de novo, estando, nesse contexto, associada ao mistério da renovação. Revilla (1995) afirma que esta cor, no ciclo da vegetação, corresponde às paisagens de verão e com outras tonalidades de outono, relacionando-a com os tempos de maturação e colheita. O amarelo é a cor da eternidade (CHEVALIER, 1997) e para o senhor Arancibia, ela está relacionada com o ouro, e todas as riquezas que eles têm.

O azul é símbolo da verdade e também considerado o limiar que separa os homens daqueles que governam do Além o seu destino. Expressa, também, o desprendimento da matéria, permitindo que a alma se volte para o que é divino (REVILLA, 1995).

A cor rosa, feita por vermelho e branco, é sempre interpretada pelo seu caráter dual, formado pelo profano e pelo sagrado (CHEVALIER, 1997). Já o branco está associado à luz, também é símbolo da morte em algumas culturas. Na iconografia cristã é a cor da iniciação, regeneração, revelação e está ligada ao batismo. Esta cor é empregada em toda a iconografia celestial (anjos, bem-aventurados e etc.) e simboliza virtudes tais como pureza, alegria e sabedoria (REVILLA, 1995). Para a cor azul e rosa, Arancibia não faz consideração alguma nas entrevistas.

Por fim, entende-se que tanto os elementos representados nos trajes quanto as cores trazem sentidos e significados que podem ser remetidos tanto ao contexto cristão,

considerando seu uso nas festividades religiosas coloniais, quanto ao contexto pagão, considerando o culto à fertilidade e a deuses da cultura Andina. Tal conclusão não exclui ou menospreza a validade e a importância do contexto pagão sobre o católico e vice-versa, senão, atesta a possibilidade de os trajes serem reflexo e testemunhos de formas religiosas sincréticas²⁷, decorrente do processo de colonização espanhol.

²⁷ Ao se falar de sincretismo é importante considerar este termo como fusão e mescla religiosa sendo, portanto, uma combinação de distintas formas religiosas que se interagem sem que nenhuma delas sobreponha ou domine a outra (ARUTUNIAN, 2008).

PARTE II

CAPÍTULO II

2. VALORES SOCIO-CULTURAIS PRESENTES NOS TRAJES: JUSTIFICATIVAS PARA SUA PRESERVAÇÃO

2.1 VALORES, SIGNIFICADO CULTURAL E MEMÓRIA DOS TRAJES

As manifestações patrimoniais etnográficas apresentam-se de maneira bastante complexa, por se tratar de culturas, sub-culturas e, às vezes, culturas remanescentes que sobrevivem fora do contexto em que foram criadas e do que são realizadas. Por essa razão, ao abordar objetos pertencentes a esta tipologia de coleção, deve-se considerar, não só o contexto da sua origem, criação, e procedência, mas também, a projeção, considerada aqui como continuidade cultural, desses objetos no presente, traduzida pela forma como investigador os encontra (PONGA, 2006).

A perspectiva dos bens etnográficos reside na capacidade dos grupos, que manejam esses bens, de perceberem a si como únicos e diferentes, dentro de um particularismo cultural (PONGA, 2006). Nesse contexto, os bens etnográficos possuem um valor de universalidade que também se dá de forma individualizada. Esta última se faz particular na existência do cotidiano em que um indivíduo de uma determinada sociedade se apropria do coletivo e lhe atribui ou não valor de acordo com os parâmetros dentro dos quais esta sociedade se move (PEARCE, 1990; VIÑAS, 2003).

Considerando as questões abordadas nos parágrafos anteriores, pode-se refletir sobre os trajes bolivianos a partir de alguns questionamentos que permeiam a conservação de objetos etnográficos tais, como: Como o objeto foi produzido? Quando ele foi produzido? Por que ele foi produzido, usado e descartado (ou não)? Por que ele foi alterado (ou não)? E quais são as informações que ele pode revelar sobre os processos em que foi produzido e sobre as pessoas relacionadas com ele?

Todos os objetos, no momento de sua fatura, pretendem ser “funcionais” e, por conseguinte, podem ser considerados como produto material das necessidades humanas, sejam elas de quaisquer ordens. Logo, eles se consomem em sua relação exata com o mundo real e com as necessidades do homem (BAUDRILLARD, 2002). Sendo que, nesse contexto, o termo “funcionalidade” não se refere a um fim, senão “a faculdade ou capacidade do objeto de integrar-se ao conjunto”. Dessa maneira, os objetos se convertem em elementos fundamentais de um “sistema universal de signos” (BAUDRILLARD, 2002, p.71).

E é por essa relação entre objeto, indivíduos e linguagem (EASTOP, 2006), que a materialidade dos objetos é capaz de revelar ou informar eventos relacionados a essa

peça, confirmando o pensamento de Igor Kopytoff (1986) que afirma que cada objeto possui uma biografia que é produzida através do contexto em que um determinado objeto fez parte e da relação das pessoas e de outros artefatos com esse mesmo objeto.

Os trajes não fogem a esta regra, dado que no momento da confecção dos mesmos, lhes foi outorgada uma determinada funcionalidade primária que está diretamente relacionada com as crenças e, mais especificamente, com o folclore da sociedade colonial andina; uma vez que eles foram criados para compor e adornar o que se denomina entradas nas festividades religiosas.

Pode-se considerar que a “funcionalidade” dos objetos modernos se converte na historicidade do objeto antigo e que, por essa razão, este mesmo objeto ao se converter em um objeto antigo em um tempo futuro, não deixa de exercer a função sistemática de signo (BAUDRILLARD, 2002, p.83). Essa “funcionalidade” do objeto antigo não só se converte na sua historicidade, mais bem, pode ser associada à parte da significação cultural que ele assumirá.

O objeto antigo é puramente mitológico no que diz respeito à sua referência ao passado e conseqüentemente já não possui eficiência prática, estando unicamente para significar (BAUDRILLARD, 2002; p. 83). Mesmo que ele já não contemple mais suas relações primárias de funcionalidade, não deve ser considerado como desprovido de função e nem simplesmente decorativo. Muito pelo contrário, ele cumpre sua função de significar o tempo; “não o tempo real, mas os signos e indícios culturais do tempo” (BAUDRILLARD, 2002, p.83), ou melhor, de seu próprio tempo.

Por sua condição de “autêntico”, um objeto antigo é capaz de configurar-se como um elo entre o presente e o passado, permitindo uma regressão, e se colocando como “mito de origem” (POLLACK. 1989; BRAUDRILLARD, 2002). E inclusive a Carta de Burra endossa essa linha de pensamento sobre os bens culturais como “mito de origem” ao afirmar que os sítios de significação cultural refletem a diversidade das comunidades dizendo quem elas são e qual é o passado que as formou; e não seria absurdo explorar alguns conceitos abordados nesse documento, ainda que se trate de sítios, aplicando-os as coleções e objetos etnográficos.

Por essa razão, os objetos são capazes, de estabelecer uma conexão entre seu tempo e o presente (PETERS, 2008, p.187; PEARCE, 1990; NORA, 1993, RIEGL; 1987), podendo auxiliar, dessa maneira, a resgatar parte das lacunas encontradas com respeito à sua origem e função, assim como os processos sociais e históricos relacionados com ele. Nesse sentido, o valor relacional do objeto não só se dá em comparação com os valores contemporâneos, senão como marco que explica, em uma projeção diacrônica, a tecnologia, as vivências sociais, os rituais e etc. das sociedades relacionadas com ele (PONGA, 2006, p. 356).

Sendo assim, não há dúvida de que as indumentárias bolivianas refletem as “escolhas” da sociedade colonial andina que foram impressas e materializadas a partir de sua fatura, que, por sua vez, em conjunto com seus materiais, guarda significações relativas à sua função inicial, as quais foram, aparentemente, perdidas. Apesar disso, eles não perderam seu caráter de produto, documento e testemunho das condições históricas, sociais e culturais que os geraram.

Enquanto objetos de valor religioso, estes são capazes de remeterem às festividades e às crenças praticadas nos Andes, se colocando como “mito de origem” de parte das tradições das comunidades que estiveram ou estão relacionadas com essas vestes e que, de alguma maneira, seguem fazendo uso delas. Ainda, os trajes são capazes de assumirem a função de registro de um dos momentos do folclore andino, demonstrando parte do processo de fusão das tradições hispânicas com as tradições andinas e, também, como exemplares de manifestações culturais e rituais decorrentes dessa fusão que já não existem mais.

Enquanto objetos de valor histórico, esses trajes atestam não só a economia colonial, mas também, a abundância, a exploração da prata e seu uso nos Andes; podendo ser considerados, por essa razão, documentos de um período econômico que já se extinguiu. Além disso, verifica-se também, o valor estético que essas peças apresentam; trata-se de peças únicas com fatura e tecnologia construtiva singular e, ao mesmo tempo complexa, sobretudo, quando se considera a grande quantidade de chapas de prata martelada utilizada em conjunção com outras tipologias de materiais tais como lã, algodão, couro, madeira e etc.

Também, são exemplares de um estilo artístico colonial andino (estilo mestiço), guardando suas características formais. E, por fim, acredita-se que o valor científico

ou educacional dos trajes do museu etnográfico bem como a necessidade de preservá-los é dado em função de todas estas informações às quais se pode ter acesso por meio dessas vestes. Por esse motivo, seria absurdo abordar os trajes somente do ponto de vista dos materiais e das técnicas construtivas pelos quais são constituídos, dissociando-lhes do contexto relativo aos seus usos, seus significados e seus valores.

Sabe-se que as manifestações religiosas nas quais estão incluídos os trajes experimentam até os dias atuais um processo de continuidade, porém com sentido, aparentemente, diferenciado do sentido original. As indumentárias do museu portenho já não são mais utilizadas, mas concentram em si mesmas as referências que embasaram os desdobramentos e re-significações das manifestações atuais que se conhece com trajes similares em povoados em torno da região do Sucre. Neles, a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória residual, que é capaz, no entanto, de despertar o sentimento de continuidade por meio dessas re-significações.

Tal idéia é endossada ao se considerar que o processo de memória no homem faz intervir não só a ordenação de vestígios, mas também a releitura desses vestígios (LEGOFF, 1990) e, nesse sentido, esses processos de re-significações podem ser associados ao caráter processual dos bens etnográficos que vai enriquecendo ou empobrecendo pelos usos e sucessivos aportes que os grupos sociais fazem deles (PONGA, 2006, p.348).

Isso ocorre porque a memória se forma a partir dos grupos que compõem a sociedade e que se comportam como um organismo vivo e devido a este fato está em evolução constantemente; evolução esta, que pode se dá por meio da abertura ao discurso da lembrança ou do esquecimento. De forma bastante generalizada, as memórias de uma sociedade são um “elo vivo no presente que se alimenta de lembranças vagas, globais e flutuantes, particulares ou simbólicas” (NORA, 1993). E nesse contexto, os objetos, mas, sobretudo, as festas se adéquam aos interesses de um determinado grupo porque parte de seu valor reside naquilo que é capaz de remeter esse mesmo grupo que as tem usado e criado (PONGA, 2006).

Sendo assim, não se pode deixar de considerar a comunidade como a criadora e maior guardiã de seu patrimônio, cabendo a ela, por essa razão, participar do

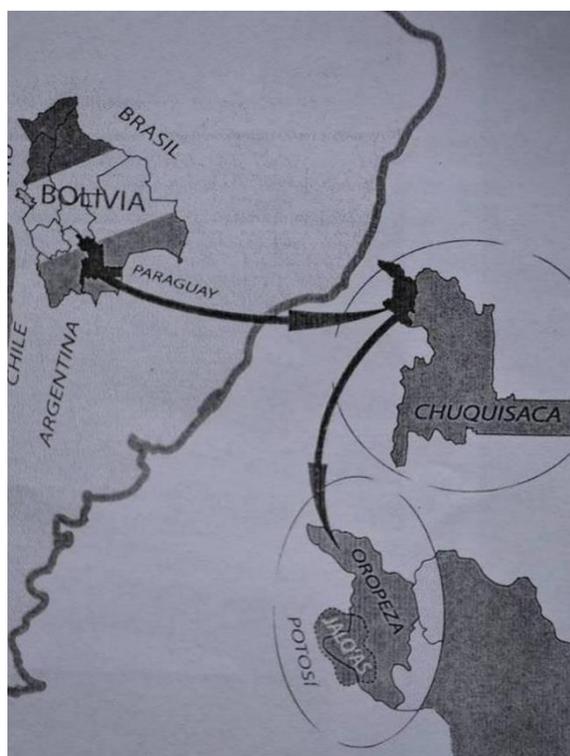
processo de preservação desse patrimônio de acordo com suas crenças, valores e tradições. Daí a necessidade de compreensão desse grupo e de seus mecanismos de criação e evolução, para o entendimento sobre a origem e a transformação do patrimônio e as razões sobre as quais se baseiam as tomadas de decisão no momento de eleição da continuação do uso de determinados elementos em detrimento de outros.

Dinah Estop (2006), endossando esse pensamento, afirma que o por quê das coisas importarem, a maneira pela qual elas vieram a adquirir importância e significados atribuídos a elas por um determinado grupo de indivíduos, demanda uma compreensão de como e por quê os significados são atribuídos a essas coisas; sendo que essa compreensão passa pela observação daquilo que é relatado por esses mesmos indivíduos.

Nesse sentido, muitas das respostas sobre a modificação do contexto em que esses trajes são usados, residem no conhecimento da realidade tal como os trajes se colocam hoje, na projeção e no processo de continuidade cultural deles no presente que é dada pelas manifestações que se tem atualmente no povoado de Potolo.

2.2 BAILE LAS LIBERIAS: UMA PROJEÇÃO DOS TRAJES NO PRESENTE

O local de maior significação demográfica, com cerca de 3.000 habitantes, em que ainda o uso de trajes similares segue em vigência é Potolo. Trata-se de um povoado onde a maioria da população fala *Quéchuá* e que está situado a sessenta quilômetros da cidade do Sucre, no departamento de Chuquisaca, perto da divisa com Potosí, na Bolívia. Este povoado está ocupado pela etnia Jalq'a (mapa 02), de origem Yampara (ASUR, 2005), os quais se distinguem dos grupos próximos por uma identidade própria que se manifesta exatamente através de suas práticas tradicionais: música, danças e vestimentas.



Mapa 2. Localização geográfica da ocupação da cultura Jalq'a. Fonte: Jalq'a- Uma Cultura Viva. Fundação ASUR.

Não seria demasiado interar-se de alguns aspectos sobre esses grupos étnicos antes de abordar algumas questões relacionadas com o uso dos trajes. Os Jalq'as estão compreendidos entre os grupos de camponeses considerados mais pobres da Bolívia, e vivem em comunidades autônomas de diferentes tamanhos e demografia, que não desenvolvem estruturas sociopolíticas complexas e tampouco respondem a chefias

tradicionais comuns a toda a região. É importante ressaltar que muitas dessas comunidades são produtos das antigas *haciendas* que se instalaram na região e que posteriormente aderiram ao regime de sindicatos camponeses (CEREDA, DÁVALOS, MEJÍA, 2001).

A auto-definição desses povos como pertencentes à etnia Jalq'a é relativamente recente e data do século XIX (CEREDA, DÁVALOS, MEJÍA, 2001). Após o fim da submissão ao domínio espanhol, os indígenas de cultura Yampara em torno da região do Sucre, se reagruparam, dividindo-se em duas culturas distintas: Jalq'as e Tarabucos. Cabendo destacar que ambas as culturas se definiram com trajes, costumes, rituais, danças e música totalmente distintos. Apesar de o fato de essas culturas terem se definido com manifestações culturais distintas, pode-se afirmar que ambas experimentaram influências espanholas diretas que são refletidas, até hoje, por exemplo, nas suas indumentárias típicas e em tradições como o *Baile las Libérias*, no caso dos Jalq'a.

O acesso à comunidade de Potolo, compreendida entre a zona de cultura Jalq'a, foi estabelecido por meio de um contato prévio com Museu do Centro Comunitário de Turismo (CETUR), onde foi indicado o senhor Juan Arancibia, como líder comunitário do povoado, que se disponibilizou a facilitar o contato direto com a população. É importante mencionar que foram encontradas algumas limitações relativas ao idioma, uma vez que a maioria da população de Potolo fala quéchuá e que os que falam espanhol, muitas vezes, fazem uma mescla entre esses dois idiomas, interferindo diretamente no entendimento das perguntas e na elaboração das repostas que foram dadas. Apesar de a conversa com a comunidade haver sido guiada por uma lista prévia de perguntas²⁸ acompanhadas de exibições de imagens dos trajes do museu, optou-se por seguir uma metodologia flexível de abordagem em que a própria comunidade indicou as pessoas as quais consideravam relevantes para serem entrevistadas.

O trabalho de campo²⁹ buscou coletar informações sobre o entendimento e percepção acerca dos trajes antigos bem como dos trajes usados atualmente, realizando um movimento de sondagem e de diálogo aberto tanto com pessoas comuns da comunidade quanto com pessoas diretamente envolvidas com essas indumentárias

²⁸ Ver anexos – guia de perguntas para entrevistas.

²⁹ Atividade desenvolvida na cidade de Potosí, Sucre e Potolo, nas datas de 10 a 19 de Agosto de 2013.

(dançarinos e líder comunitário). Por meio de anotações e gravação de áudio de depoimentos orais, gravação áudio-visual e registros fotográficos, foi possível observar alguns aspectos sobre a percepção acerca dos trajes bem como as demandas e carências da comunidade no que diz respeito ao seu patrimônio como um todo.

De acordo com o catálogo *Jalq'a: Una Cultura Viva*, da fundação ASUR (Antropólogos del Surandino), o *Baile Las Liberias*, típico dessa etnia, estava em vias de desaparecimento e foi resgatado por incentivo desta mesma fundação. Com efeito, ao serem questionados sobre as ocasiões em que eram utilizados esses antigos trajes, os entrevistados³⁰apontam, sem nos precisar datas, que este baile era realizado em diversas festividades no povoado de Potolo, estando listadas entre estas celebrações a Festas de Candelaria, Santa Bárbara, São Lorenzo, sendo destacada, entre todas elas, a festa para o Senhor Santiago. Considerando as entrevistas coletadas e algumas investigações prévias sobre a cultura Jalq'a, pode-se supor que essas manifestações, sobretudo antigamente e mais especificamente o *Baile las Libérias*, estava relacionado com algumas das festividades que compõem o calendário agrícola dos Jalq'a, como se pode ver a seguir:

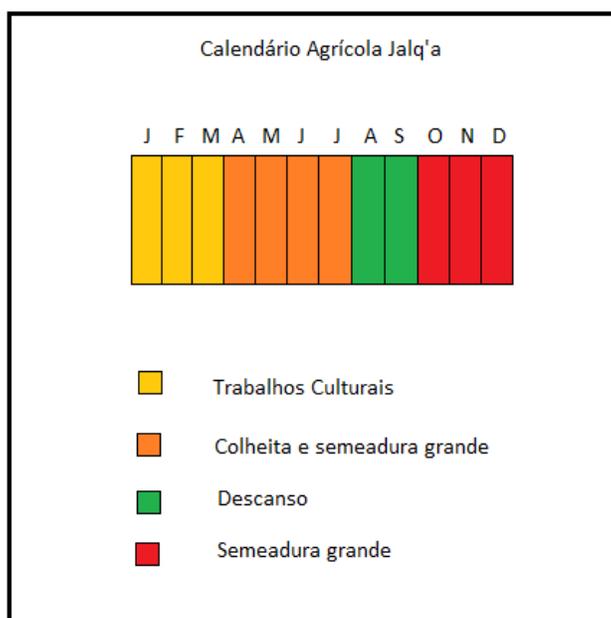


Gráfico 1. Calendário agrícola Jalq'a. Fonte: *Jalq'a- Uma Cultura Viva*. Fundação ASUR

³⁰Entrevistas realizadas no dia 15 de Agosto de 2013 com o Senhor Felipe Yupanq, senhor Luis Cruz e senhor Juan Arancibia, membros da comunidade de Potolo (ver anexos – transcrição das entrevistas e áudio que acompanha a tese); entrevista realizada no dia 16 de Agosto de 2013 com o senhor Fred Hoffman, funcionário da Fundação Inca Pallay.

Festividades do Calendário Agrícola Jalq'a		
Data	Nome	Descrição
6 de Janeiro	Reyes	Agradecimento ao gado pela ajuda prestada na época de semeadura.
2 de Fevereiro	Candelária	Ano novo da produção
Fevereiro	Carnaval	Ritual agrícola para a produção
	Corpus Christi	Agradecimento aos produtos colhidos
24 de Junho	San Juan	Cerimônia de Saúde; Na véspera se faz fogueiras pertos dos currais das vacas, ovelhas e cabras. No dia 24 molham estes animais para que não se adoçam.
25 de Julio	Santiago	Agradecimento aos cavalos, burros e mulas pelo trabalho prestado à semeadura e à colheita.
Agosto	Pachamama	Todo o mês de Agosto agradecem à terra (Pachamama) com <i>ch'allas</i> e outros rituais.
27 de Julio	Larca Paleo	Dia da água. Toda a comunidade se reúne, tomam chicha de milho e se dança com sicuris.
Novembro		<i>Ch'alla</i> a Pachamama para a semeadura.

Tabela 1. Festividades relativas ao calendário agrícola Jalq'a. Fonte: Jalq'a- Uma Cultura Viva. Fundação ASUR.

Apesar de o *Baile las Libérias* ser citado por todos os entrevistados como uma dança típica relativa a algumas festividades religiosas, foi presenciada sua execução em uma festa cívica cuja celebração se dava em homenagem ao aniversário da comunidade comemorado no dia 15 de Agosto - Assunção de Nossa Senhora no calendário de festas religiosas cristãs -, e soube-se que no dia anterior dançaram pela véspera dessa mesma festividade cívica e também por um matrimônio que havia acontecido.

Ante esses fatos, fica evidente que muitos aspectos relativos à motivação do uso dos trajes e da execução do deste baile vêm se perdendo; como nos contou o próprio senhor Felipe Yupanq, se referindo à confecção dos trajes antigos, à mobilização da sociedade para fazer comidas para serem servidas nas festividades em que eram usados os trajes e também ao referir-se à trajetória que era feita antigamente pelos dançarinos que visitavam todas as casas do povoado.

Os relatos levantados atestam que este baile, tal como se coloca na atualidade, pode ser entendido como um exemplo de resquícios de manifestações culturais; que embora apresente aspectos residuais, deve ser levado em consideração, uma vez que elas não só contem a projeção dos trajes antigos no presente, mas demonstra de que forma a comunidade de Potolo tem se colocado como responsável pela guarda de seus valores patrimoniais.

Independente da forma como se tem dado as re-significações que essa dança vem recebendo, nota-se um aparente esforço da comunidade não só para a manutenção e continuidade desta manifestação, senão em manter sua identidade cultural em níveis regionais que é evidenciado pela implementação no povoado de um pequeno centro cultural (Centro de Turismo Comunitário conhecido como Museu Jalq'a), por fomento do governo nacional, que, de alguma maneira, trata de difundir sua cultura (seus tecidos, costumes, crenças, danças e rituais) como forma de incentivo ao turismo e de conseqüente fonte de renda para esse povo. Sendo que esse centro, por sua vez, está interligado com instituições implantadas na cidade do Sucre (Inca Pallay, ASUR, CETUR).

Nota-se que as expectativas da comunidade em relação à manutenção de seu patrimônio coincidem com as políticas governamentais de incentivo ao desenvolvimento do patrimônio atrelado ao turismo para Potolo que, além da construção desse centro cultural, tem fomentado a instalação de pequenos mercados

e feiras regionais não só com o objetivo de criação de fonte de renda para o povoado, mas também como maneira de incentivar que a comunidade siga produzindo seus tecidos originais e que mantenha vivas tradições como suas danças e uso de indumentárias típicas. Sendo que, não há como desvincular deste contexto o *Baile Las Libérias* que também compõem parte das tradições desse povo e que, em níveis regionais, vem sido reconhecido como típico dessa zona.

O patrimônio boliviano, no geral, ainda enfrenta alguns problemas como, por exemplo, a carência de sistematização e documentação como apresentado pelo documento “*Estado Del Arte del Patrimonio Cultural Inmaterial: Bolívia*”. Para se ter uma idéia, até pouco tempo os bens culturais imateriais na Bolívia não eram levados em conta³¹, e não há, ainda, um órgão exclusivo no país que se dedique ao manejo dessa tipologia de bem cultural. E essas deficiências se fazem claras, ao se considerar que a Bolívia, um dos países membros do CRESPIAL (Centro Regional para la Salvaguardia Del patrimonio Cultural Inmaterial de America Latina)³², apresenta apenas três categorias de patrimônio imaterial reconhecido; o que é pouco quando se pensa que esse país conta com 36 grupos etnolinguisticamente diferenciados, cada um deles com manifestações culturais materiais e imateriais próprias³³. Em outros países da América Latina, a situação não se apresenta de forma muito diferente: tanto o patrimônio cultural, assim como o contexto social em que essas manifestações culturais estão inseridas ainda é pouco discutido quando se desenvolve políticas de salvaguarda de bens culturais.

Retornando à questão da Bolívia, sabe-se que as carências no que tange à proteção do patrimônio boliviano são reflexos dos problemas econômicos, políticos e sociais que o país viveu e tem vivido, os quais dificultam o estabelecimento de políticas de salvaguarda de bens culturais. Por isso, o interesse e iniciativa por parte do governo boliviano de dar autonomia aos povos originários e, ao mesmo tempo, integrar cultura e patrimônio à atividade turística com a finalidade de contribuir para o desenvolvimento

³¹ Estado Del Arte del Patrimonio Cultural Inmaterial: Bolívia, p.69. Disponível em <<http://www.crespial.org/es/Content2/index/0006/NF/2/bolivia-estado-del-arte-del-pci>>

³² O CRESPIAL é uma instituição internacional autônoma a serviço dos Estados-Membros da UNESCO, responsável por apoiar as atividades de Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da América Latina cujo objetivo é contribuir para a formulação de políticas públicas nos países da região, a partir da identificação, avaliação e divulgação de sua cultura viva, ações que resultarão no enriquecimento da diversidade cultural da América Latina, e estão em conformidade com o espírito da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2003).

³³ Ver <<http://www.crespial.org/es/Content2/index/0006/NF/2/bolivia-estado-del-arte-del-pci>>

econômico e social, uma vez que essa integração é utilizada como ferramenta importante para lutar contra a pobreza, aumentar da qualidade de vida, consolidar de fontes de emprego, coadjuvar em programas de desenvolvimento e auxiliar para solucionar a carência de serviços básicos (DE LA VEGA, 2005).

É evidente que, em muitos casos, a atividade turística influencia negativamente na preservação do patrimônio e, por essa razão, pergunta-se em que medida vincular o turismo ao patrimônio pode afetar as tradições jalq'as e, mais especificamente, a manutenção do uso dos trajes? E se, para além disso, tal atividade oferece algum risco para essa manifestação? Entre as relações humanas, estão presentes demandas políticas, sociais, econômicas e etc. e nesse sentido, não há como falar de bens culturais, sobretudo bens etnográficos, sem levar em conta sua relação com as pessoas e, conseqüentemente, seu contexto social; em que estão incluídas todas essas demandas. Ilustra esta realidade, a existência de protocolos de conservação como, por exemplo, as *Normas de Quito*³⁴, que levam em conta não só os valores culturais e históricos do patrimônio, mas também seu valor econômico, abordando questões relativas ao turismo e desenvolvimento social.

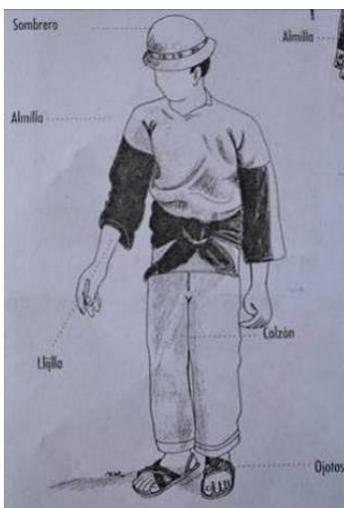


Figura 29. Representação gráfica do traje de Potolo. Fonte: Jalq'a- Uma Cultura Viva. Fundação ASUR.

Sabe-se que a atividade turística pode influenciar negativamente na manutenção de sítios arqueológicos bem como de outras formas de manifestações culturais, no geral. Porém, acredita-se que o incentivo ao turismo atrelado ao patrimônio, no caso dos

³⁴ Ver CURY, Isabell. INSTITUTO DO PATRIMONIO HISTORICO E ARTISTICO NACIONAL. Cartas patrimoniais. 3.ed., rev. e aum. Brasília: IPHAN, 2004

trajes bolivianos, traria benefícios uma vez que pode contribuir para difundir e reforçar o uso dessas indumentárias e, conseqüentemente, a identidade desse grupo atendendo também suas demandas sociais e econômicas, porque, aparentemente, não há uma relação direta entre o uso dessas vestes com economia. E nesse contexto, preservar os trajes antigos é também preservar e entender essas manifestações recentes com trajes similares considerando os interesses da própria comunidade.



Mapa 3. Mapas do povoado de Potolo com localização de onde se realiza o Baile las Libérias. Fonte: https://maps.google.com.br/maps?ie=UTF-8&hl=es&tab=wl

Por todas as razões apresentadas e, sobretudo, pelo esforço da comunidade em manter uma manifestação que vem se modificando e, ao mesmo tempo, se perdendo, objetiva-se descrever como essa dança se encontra configurada atualmente e traçar um panorama de evolução formal entre esses trajes e os de Buenos Aires com a intenção criar um registro dos momentos pelos quais essas vestes têm passado e preservar o que sobrou dessa manifestação cultural.

Antes de fazer a descrição do baile tal qual se encontra hoje, ressalta-se a incorporação das vestes tradicionais dos Jalq'a, conhecido como "traje de potolo" ou "potolito" como um exemplo, dentre outros, das re-significações identificadas neste baile; tratando-se possivelmente da inserção de uma figura que identifica os Jalq'a nessa dança, tornando-a mais próxima e própria dessa cultura (memória cultural).

Este baile, como relatado pelo senhor Juan Arancibia e pelo senhor Felipe Yupanq, há alguns anos atrás, sempre era realizado no contexto de uma grande festa em que a comunidade compartilhava suas comidas e bebidas e hoje já não se tem mais essa

tradição, inclusive pelas limitações econômicas do povoado. Antes do baile, foi realizada uma oferenda a *Pachamama*, em que arremessaram ao chão um vaso de barro com *chicha*³⁵ e algumas folhas de coca, porém não se sabe se esse é um ritual inerente ao baile ou se ocorreu por alguma outra ocasião. Outro detalhe é que a dança é sempre realizada na praça principal de Potolo como mapeado a seguir:

No que diz respeito à descrição do baile como se encontra hoje, esta dança é sempre executada por homens e é composta por quatro personagens (**fig. 30**), sendo que dois deles usam os “trajes de potolo” e, sobre essas vestes, carregam os trajes com asas (*libérias*), também, levam um objeto de madeira, a maneira de uma espada e uma pequena bolsa, similar a uma *ch’uspa*³⁶; ainda, figura um terceiro personagem, conhecido como “mono” ou “monito” que veste traje de “*potolo*”, usa máscara, chapéu de palha, um pequeno poncho preso por um adorno de bambu cruzado sobre o peito e sustenta uma haste de madeira sobre a qual chega a montar-se; e, por fim, um último personagem que usa, sobre o “traje de potolo”, um *poncho* longo marrom, e que toca, ao mesmo tempo, uma flauta curva da família das *tarqas*³⁷ e um tambor. Para fins de registro, a música que se toca durante o baile foi transcrita para uma partitura³⁸ (**ver anexos**).



Figura 30. Personagens que compõem o Baile las Libérias. Fotos: Amanda Cordeiro.

³⁵Bebida alcoólica procedente da América que se faz por meio da fermentação do milho em água açucarada. Fonte: <<http://es.thefreedictionary.com/chicha>>

³⁶ Trata-se de uma pequena bolsa cujo uso mais generalizado é portar folhas de coca (CAJÍAS, 1990, p.42)

³⁷ Flauta vertical de madeira, feita em uma só peça. Na sua porção mediana apresenta seis furos. Tem extensão de aproximadamente duas oitavas e sua longitude varia de 20 a 60 cm. Essa tipologia de instrumento é utilizada no Perú, Bolívia, norte da Argentina e norte do Chile.

³⁸ Trabalho realizado por Germán Alejandro Bardina - Professor de Música: Orientación Composición. Conservatório Juan José Castro.

Com relação à posição dos bailarinos durante o baile, aparentemente não há uma constância e muito menos uma posição fixa para cada dançante, sobretudo para as *libérias* que giram em torno de seu eixo movimentando-se de um lado para o outro e fazendo com que a dança aconteça de forma aleatória³⁹. Apesar dessa aleatoriedade, foi possível mapear os passos marcados na coreografia executada pelos dançantes.

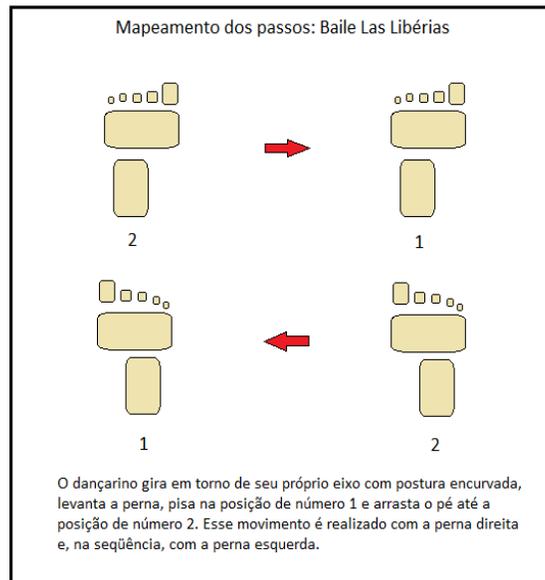


Figura 31. Mapeamento dos passos marcados pelos personagens vestidos de libérias. Desenho: Amanda Cordeiro.

Pode-se afirmar que há uma base de passos que se repetem em uma mesma coreografia, não executada sincronicamente, que são marcados somente pelas duas *libérias* (fig. 31); enquanto que o tocador marca os passos caminhando, e o “mono” anima o baile correndo com uma haste de madeira entre suas pernas. Também, não há como mapear o trajeto que é percorrido pelos dançarinos porque, atualmente, a dança é realizada em um único espaço, já dito anteriormente (mapa 03), não percorrendo as ruas do povoado. Com o objetivo de sintetizar e de registrar as características das indumentárias dos dançarinos, realizou-se o quadro que é exposto a seguir:

³⁹ Ver vídeo que acompanha a dissertação.

Dançarino	Tocador de tambor e flauta curva	Mono	Libéria
Veste	- Traje de Potolo (chapéu, <i>almilla</i> , calça, sandálias); - Poncho Marrom.	- Traje de Potolo incompleto (<i>almilla</i> , calça, sandálias); - Chapéu de palha; Poncho curto com franjas; - Adereço de bambu (similar a um colar).	- Traje de Potolo por baixo (chapéu, <i>almilla</i> , calça, sandálias); - Traje de Libéria (capa, jaqueta, pequena saia, calça, chocalhos).
Instrumento/anexos	Tambor, flauta curva.	Máscara; Haste de Madeira.	- Haste de madeira (similar a uma espada). - <i>Ch'uspa</i> .

Tabela 2. Vestes e anexos usados pelos personagens do Baile las Libérias.

Ao ver imagens dos antigos trajes do museu de Buenos Aires, os entrevistados os reconhecem e afirmam que são pertencentes e específicos da região do Sucre. Curiosamente, todos os entrevistados não se surpreendem com as imagens das vestes antigas e lhes conferem um valor igual ao dos trajes que usam hoje. Alguns mencionam os trajes antigos como uma tipologia de modelo distinta, porém também um traje *Libéria* “*mais triste*”, como afirmou o senhor Felipe Yupanq, e reconhecem seu uso pelos Jalq'a e também a possibilidade do uso desses trajes na cidade de Sucre antigamente.

Diante da semelhança formal entre os trajes antigos e os trajes recentes e com a intenção de identificar possíveis modificações formais nessas vestes, optou-se por traçar uma evolução do uso dessa tipologia de indumentária, por meio da comparação entre os trajes novos utilizados na região de Potolo com os trajes do museu etnográfico. E com esta análise, logrou-se encontrar várias semelhanças no que diz respeito à sua fatura, morfologia, suas cores e alguns elementos iconográficos que aparecem nas chapas de ambos, como detalhado a seguir.

As técnicas de manufatura entre as vestes coloniais e as vestes recentes são bastante similares. As capas, quando comparadas, são fixas às costas do dançarino por meio de tiras de couro afiveladas e possuem o mesmo sistema de estruturação interna: nos trajes antigos a estrutura de madeira é fixa por cravos metálicos enquanto nos trajes recentes ela é metálica está fixada por meio de soldas. Também, em ambas as tipologias de trajes, a distribuição das chapas metálicas, limitadas por galões e franjas, sobre a superfície das asas se dão da mesma forma - está presente uma quantidade total de seis chapas, sendo três dispostas de cada lado.

Tanto as capas coloniais quanto as utilizadas hoje, são articuladas por meio de dobradiças de couro e de metal, respectivamente. As placas de metal, dispostas sobre a superfície da capa em ambas as vestes, são presas as partes em tecido por meio de costura. Nos trajes de Buenos Aires as costuras são feitas a mão utilizando alinhavo e fios de algodão. Enquanto que nos trajes de Potolo todas as costuras são feitas à máquina, sendo as linhas e os tecidos sintéticos.

Uma grande diferença entre os dois trajes é os tecidos empregados em suas faturas: os de Buenos Aires estão feitos de lã, aparentemente fiada manualmente, tingida com corantes naturais e tecida por processos manuais, com exceção do forro de cotim⁴⁰ de algodão empregado no interior da jaqueta e em parte da calça.

Curiosamente, os trajes do museu etnográfico apresentam áreas de acolchoamento feito com pedaços de couro em algumas áreas, enquanto que nos recentes não foi verificada essa característica. Supõem-se que as modificações no uso dos materiais para a construção das vestes seguramente estão relacionadas com disponibilidade e custo dos materiais que eram utilizados antigamente.

Considerando todos os elementos (calça, jaqueta, saia e etc.) constituintes de ambas as tipologias de vestimentas, afirma-se que os cortes ou modelagens dos dois tipos de vestes são muito semelhantes. Os tecidos dos trajes antigos são compostos de fios fiados e entrelaçados manualmente e tingidos com corantes naturais. No caso dos trajes similares os tecidos são tingidos sinteticamente, sendo compostos por fios fiados e entrelaçados por métodos mecânicos industriais.

⁴⁰Tecido forte de algodão com ligamento de tafetá ou sarja. Embora existam muitos tipos, o fundo tenta imitar a cor do linho cru, com riscas ou listas estreitas de cor. Fonte: <[http://tecidos.info/d/drill-\(-cotim-\).html](http://tecidos.info/d/drill-(-cotim-).html)>.

Na montagem de ambas as tipologias de trajes, todos os elementos têxteis são fixados por meio de costura. Esses elementos (galões e faixas) nos trajes antigos são tecidos à mão, enquanto nos trajes recentes, alguns são feitos por processos mecânicos industriais (galões) e outros são feitos manualmente (faixas).



Figura 32. Detalhe de sistema de sustentação da capa nos trajes antigos e nos trajes recentes. Fotos: Amanda Cordeiro.

No que diz respeito aos elementos decorativos das chapas metálicas, os trajes recentes apresentam alguns tipos de representações, mais simplificadas, que figuram nos trajes antigos - aves entre folhagens, flores e animais (ovelhas, vacas e etc), porém com um nível técnico mais elaborado. A forma como estão entalhadas estas figuras nas chapas de latão também são feitas de forma similar às das chapas de prata: por martelado. Nos trajes antigos essas formas são mais lineares, enquanto nas vestes recentes podemos identificar que os desenhos estão feitos por meio de pontos aparentes nas chapas de latão, provavelmente executados com martelo e um instrumento pontiagudo similar a um prego.



Figura 33. Representações de animais nas chapas dos dois trajes. Foto: Amanda Cordeiro.

Ainda no contexto das representações presentes nas chapas de latão, nos trajes de Potolo aparecem com maior clareza alguns elementos que compõem os motivos representados nos tecidos jalq'a (figuras como o *supay*, aves e figuras híbridas); demonstrando um processo de afirmação da cultura Jalq'a e abandono de motivos considerados mestiços; enquanto nos trajes antigos aparecem alguns elementos da natureza tais como flores e pássaros estão mesclados com motivos heráldicos.



Figura 34. Detalhe da capa dos trajes similares. Foto: Amanda Cordeiro.

Comparando os coletes dos dois tipos de indumentárias, ambos apresentam sistema de fechamento, que se dá por meio de tiras que são amarradas nas costas do dançarino. Na peça do museu etnográfico, a parte superior do traje é composta de mais de uma peça (dragonas, peças que adornam os braços e mangas avulsas) enquanto nos trajes atuais, trata-se apenas de uma peça inteiriça com mangas compridas e com um peitilho simplificado e com adornos para os braços, feitos em latão e fixos por meio de costuras.

Quando comparados entre si, os dois trajes de Buenos Aires e dos dois de Potolo, separadamente, nenhum deles apresenta características exatamente iguais e não seguem um padrão, sendo que a variação de cores e da posição que elas ocupam, dos adornos e das representações nas chapas metálicas foi verificada tanto nos trajes antigos quanto nos que se usam hoje.



Figura 35. Traje de Libéria. Fotos: Amanda Cordeiro.

Também, ambos os trajes apresentam uma pequena saia e uma calça. Em se tratando desta última peça, a divisão das cores que as compõem é bastante similar nos dois trajes. Nos de Buenos Aires, essa divisão, muitas vezes, está marcada pela presença de galões, que também aparecem margeando a capa. No caso dos trajes recentes, os galões também margeiam a capa, porém não aparecem na divisão das cores.

Ainda, nota-se a presença de franjas multicoloridas em ambos; essas franjas aparecem na capa, na jaqueta e na calça. Nos trajes de Buenos Aires, o sistema de chocalhos preso às pernas está anexado e fixo à calça enquanto que nos trajes recentes trata-se de estruturas individualizadas que são presos por cima da calça.



Figura 36. Fotografia dos Danzantes. Antonio José Torres Rojas. Década de 1950. Arquivo Privado. Foto exibida na exposição "Danzantes de La Luz"; e foto de trajes recentes. Fotos: Amanda Cordeiro

Outra diferença bastante significativa é que na dança executada atualmente foi introduzido um chapéu ao invés de um capacete de prata como apresentado pelos trajes antigos. Também, não se pode deixar de mencionar o uso da *chuspa*,

sobretudo, ao se considerar que foi encontrado juntamente com os trajes do museu etnográfico uma espécie de bolsa, cuja função é desconhecida. Outro fato que atesta a incorporação de alguns elementos da indumentária de “potolo” no *Baile las Libérias* é o uso das sandálias.



Figura 37. Fotos da sandália, chapéu e chuspa incorporados no *Baile las Libérias*. Foto: Amanda Cordeiro.

Também, a significação iconográfica dos trajes recentes que pode ser comparada com a dos trajes de Buenos Aires. De acordo com o senhor Arancibia, os animais, seres e plantas que figuram nos trajes, assim como o próprio metal que compõe as placas são representações das coisas que a natureza os deu e as cores que compõem essas roupas tem a ver com suas riquezas naturais e também possuem um sentido espiritual. Segundo Juan Arancibia, o uso dos chocalhos é para “não deixar que o espírito das coisas se escape”. Algumas das interpretações oferecidas pelo líder comunitário coincidem com as análises iconográficas apresentadas por Isabel Iriarte (2001) em uma entrevista dada ao museu etnográfico de Buenos Aires como, por exemplo, quando ela afirma que os indígenas representavam nas chapas de metal a serra de Potosí que era o lugar que lhes dava a prata.

Certamente, as mudanças no programa iconográfico dos trajes recentes estão relacionadas com a modificação do contexto em que essas vestes foram e têm sido utilizadas. Nota-se, nos trajes recentes, a adoção de elementos da cultura Jalq'a e, sobretudo, elementos característicos da linguagem apresentada nos tecidos típicos dessa etnia, com representações de seus deuses, sua fauna e flora; que não podiam figurar tão claramente nos trajes coloniais.

Possivelmente isso ocorreu porque anteriormente as festas religiosas eram utilizadas pelos indígenas com espaços para celebrar seus rituais originários de forma “legalizada” e como, atualmente, já não há um domínio religioso e político tão acentuado como na época colonial, não há mais a necessidade de fundir esses

elementos iconográficos indígenas com motivos heráldicos como atestam os trajes coloniais.

Outra possível interpretação para essa modificação seria a inserção de elementos da cultura Jalq'a nos trajes para torná-lo ainda mais particular e característico desse grupo, criando sistemas de identificação e, conseqüentemente, uma memória coletiva. Sintetizando todas essas informações, o panorama de evolução dos trajes se dá a seguir em um quadro que apresenta, de forma genérica, as semelhanças e diferenças entre as duas vestes:

Peça		Traje Museu Etnográfico	Trajes usados em Potolo
Capa	Armação interna	Armação de madeira unida por dobradiças metálicas;	Armação de metal soldada unidas por dobradiças metálicas;
	Revestimento	Tecido de lã.	Tecido sintético
	Adornos presentes na superfície	- Seis placas de prata marteladas. - Presença de galões e franjas nos limites entre as placas;	- Seis placas de latão marteladas. - Presença de Galões e franjas nos limites entre as placas;
	Sistema de sustentação	Sustentação por meio de tiras de couro.	Sustentação por meio de tiras de couro.
Colete	Tecido	Tecido de lã	Tecido sintético
	Partes constituintes	Peça constituída de dragonas, adornos para o braço, mangas avulsas.	Peça inteiriça com mangas compridas;
	Adornos	- Placa de prata no peito e nos adornos sobre os braços. - Franjas multicoloridas	- Placas de latão sobre o peito e nos adornos sobre os braços; - Franjas multicoloridas
	Tecido	Tecido de lã	Tecido sintético
	Formato	Saia com formato de meia lua	Saia com forma triangular

Saia	Adornos presentes na superfície	- Presença de cinco chocalhos na extremidade inferior - Placas de prata - Presença de franjas multicoloridas	- Presença de um chocalho na extremidade inferior - Presença de franjas multicoloridas
Calça	Tecido	- Tecido de lã /composto de tecidos de cores distintas	- Tecido sintético /composto de tecidos de cores distintas
	Adornos	- Sistema de chocalhos aderidos à superfície da peça; - Presença de placas de metal	- Sistema de chocalhos avulsos à peça - Presença de placas de metal
Anexos	Cabeça	Capacete de prata	Chapéu (“traje potolo”)
	Mãos	-	Ch'uspa/ haste de madeira (espada)
	Pés	-	Sandálias
Contexto		Festa Corpus Christi / Virgem de Guadalupe	Festa para o Senhor Santiago (festividades calendário agrícola).

Tabela 3. Quadro com evolução do uso dos trajes.

Para além das modificações que este baile e os trajes tem sofrido, pergunta-se por que essa manifestação segue em Potolo, na região dos Jalq'a, e não na cidade de Sucre, onde se tem registro de procissões tradicionais com o uso dessas indumentárias. O próprio senhor Juan Arancibia ao discorrer sobre a fatura dos trajes, fala sobre possíveis influências de seu uso na cidade do Sucre em outras localidades; o que acabou chegando à comunidade e que aí permaneceu até os dias atuais. Segundo José Luis Urioste e Mário Bentura, era comum a apresentação de bailes típicos das comunidades locais em festas de povoados vizinhos e este fato pode ter sido o responsável pela incorporação desta dança em Potolo.

Existem, também, os que afirmam que os trajes pertenciam a essa comunidade e eram levados por indígenas que iam dançar nas festividades que aconteciam na cidade de Sucre. Inclusive, em alguns relatos consta que os trajes com chapas de prata são coloniais, mas que, entretanto, já se utilizavam esses trajes antes em uma

dança autóctone desta região (jalq'a), mas ninguém sabe precisar de que forma e de que estavam feitas essas indumentárias anteriormente.

O que se pode afirmar é que a origem dessas indumentárias é desconhecida também pelos camponeses jalq'as que, aparentemente, perderam a tradição oral sobre o uso das vestes antigas, considerando que a narração funciona como uma forma de comunicação cujo objetivo principal não é transmitir o assunto em si, mas bem o submerge na vida do comunicante que, de alguma forma, no momento desta narração, o recupera (BENJAMIN, 1991). O fato é que o uso dos trajes já não é mais revivido oralmente, senão por meio da manutenção do baile que, de acordo com o senhor Felipe Yupanq, teve sua revitalização por iniciativas particulares de cidadãos da comunidade, e não estão embasadas em ensinamentos orais dos antigos dançarinos que, segundo ele, já faleceram.

A revitalização e manutenção do baile se deram com os recursos que a comunidade possui hoje e algumas das mudanças estruturais dessas vestes são explicadas por essa razão e pela situação econômica do povoado. É evidente que nenhuma sociedade faz um esforço para conservar aquilo que ela não valoriza (DE LA TORRE, 2002) e, nesse contexto, fica claro que a reprodução do *Baile las Libérias* não acontece somente pelo potencial e impacto econômico que pode causar, dado que o baile em si contribui, mas não gera investimentos diretos na comunidade como, por exemplo, a venda de seus produtos têxteis. Seguramente há algo mais que tem a ver com o fato de como a comunidade compreende essa manifestação que de alguma forma a representa e ao mesmo tempo a identifica.

2.3 MAPEAMENTO DOS VALORES E GRUPOS DE INTERESSES ENVOLVIDOS COM OS TRAJES BOLIVIANOS

Se os artefatos etnográficos⁴¹ possuem diferentes significados e usos para diferentes indivíduos e comunidades, serão os valores que esses bens assumem para essa sociedade os responsáveis por dar a estes artefatos significado e, além disso, transformá-los em patrimônio (AVRAMI; MASON; DE LA TORRE, 2000). Dvorak (2008) afirma que o significado que um bem cultural pode chegar a exercer sobre as pessoas não depende de uma lei estilística, mas se dá através do encontro e da união das formas artísticas universais com características locais e individuais, com todo o ambiente e com tudo que, ao longo do devir histórico, transformou o monumento em símbolo desse ambiente.

Mason (2002) cita a existência de duas categorias de valores: os valores intrínsecos ao objeto, já instituídos, e os valores que são construídos e cuja formação se dá fora do objeto, dentro dos processos sociais de formação de valor. Contrariamente às teorias tradicionais de conservação, os valores do patrimônio não são unicamente "encontrados" de forma fixa e imutável, como intrínsecos à matéria que compõem os bens culturais (MASON, 2002).

Tradicionalmente, os valores têm sido articulados através da análise de especialistas do patrimônio que consideram os bens patrimoniais circunscrevendo-os, muitas vezes, apenas em duas categoriais: como uma obra de arte ou um registro do passado (MASON, 2002). Até tempos recentes o domínio do patrimônio foi relativamente restrito, estando composto por pequenos grupos de especialistas e peritos responsáveis por determinar o que constituiu o patrimônio e de que forma ele deve ser conservado (DE LA TORRE, 2002). Com a evolução sobre a noção do conceito de patrimônio, novos grupos passaram a opinar junto aos especialistas colocando critérios e pareceres relativos a seus próprios "valores" fazendo com que a Conservação viesse, então, a abraçar fatores tais como economia, mudança cultural, políticas públicas e questões sociais (MASON, 2002).

⁴¹ Objetos físicos de caráter utilitário ou não, relacionados com atividades, usos, costumes e tradições que caracterizam o modo de viver de certa comunidade na sua relação entre si e com o ambiente em que se insere.

Um exemplo dessa evolução é a inclusão de questões dessa natureza em protocolos como é o caso da Carta de Burra que, ainda que de forma cautelosa, apela para uma aproximação às mudanças, pregando a necessidade de se fazer todo esforço para a preservação de um sítio, de maneira que o mesmo, na medida do possível, não perca sua utilidade, mas, que também não perca sua significação cultural. Estes princípios são mais coerentes com a realidade porque deixam de focar somente nos aspectos técnicos da atividade de conservação e passam a mirar para seus reflexos; mas, ao mesmo tempo, trazem grandes complexidades para este campo pelo fato da questão utilitária já agregar naturalmente em si possibilidades de mudanças e, inclusive, mudanças no significado do bem que se está trabalhando.

Por essa razão, a análise de valores e significados do bem que se está trabalhando passa a ser uma ferramenta que contribui para a legitimização do processo de conservação (RUSSEL; WINKWORTH, 2009). Assim, os valores e significados passam, por conseguinte, a contribuir para apontar para o número de informações que se pode extrair de um determinado objeto e sobre as pessoas relacionadas com ele, auxiliando, inclusive, na justificativa da necessidade de se preservá-lo. Nesse contexto, para identificar e medir os valores "sociais", o conservador-restaurador deve se aventurar em novas áreas e arriscar-se em algumas questões iniciais que podem guiar esse processo, tais como por que e para quem se conserva o patrimônio?

Sabe-se que cada indivíduo é parte de uma sociedade ou ambiente e constrói, com os demais, a história dessa sociedade, legando às gerações futuras registros capazes de propiciar a compreensão da história humana pelas gerações futuras⁴². Por essa razão, existe um esforço em conservar os "produtos" da interação dos indivíduos com a sociedade e com o ambiente, sendo que o processo de conservação objetiva manter o patrimônio, enquanto testemunho físico de um tempo passado, sem alteração de suas características, de modo a preservar seu significado cultural para gerações futuras.

Sendo assim, a conservação do patrimônio pode ser melhor entendida como um atividade sociocultural que não é simplesmente uma prática técnica e que engloba muitas atividades antes e depois de qualquer ato de intervenção materiais (MASON, 2002). E por se tratar de um campo que trabalha com os resultados da interação entre

⁴² Patrimônio histórico: como e por que preservar/coordenação de: Nilson Ghirardello e Beatriz Spisso; colaboradores: Gerson Geraldo Mendes Faria [et al.]. -- Bauru, SP: Canal 6, 2008.

objetos e seres humanos, é impossível proteger o patrimônio sem fazer referência às pessoas (MÜLER, 1998).

Nesse contexto, não se pode perder de vista que a definição das categorias de valores presentes em um determinado bem cultural está embasada em como este bem é usado e avaliado (AVRAMI; MASON; DE LA TORRE, 2000) e, nesse sentido, o processo de avaliação dos valores patrimoniais é repleto de dificuldades. Essas dificuldades são advindas de fatores tais como a diversidade de tipologias que esses valores assumem (os quais podem sobrepor ou competir entre si); do fato de os valores mudarem ao longo do tempo e serem moldados por fatores contextuais (como as forças sociais, oportunidades econômicas e tendências culturais); do fato de que estes valores, por vezes, se conflitam; e também da grande variedade de metodologias e ferramentas para avaliar os valores (possibilidade do uso de ferramentas específicas de disciplinas e profissões).

Randall Mason em *Assessing Values in Conservation Planning: Methodological Issues and Choices* descreve toda a complexidade envolvida nesse processo e sistematiza possíveis categorias de valores relativas ao patrimônio. No caso dos trajes bolivianos, a avaliação dos valores foi feita considerando essa sistematização de Randall (2002), que divide os valores em duas categoriais: os de ordem sociocultural e os econômicos (**tabela 04**). Cabendo salientar que a análise dos valores relativos às indumentárias bolivianas obedeceu às seguintes etapas: identificação dos grupos de interesse envolvidos com os trajes e descrição dos valores que eles assumem, seguido da comparação dos mesmos no que tange a possíveis complementações, sobreposições ou conflitos entre estes (**fig. 39**).

Provisional typology of heritage values	
Sociocultural Values	Economic Values
Historical	Use (market) value
Cultural/symbolic	Nonuse (nonmarket) values
Social	Existence

Spiritual/religious	Option
Aesthetic	Bequest

Tabela 4. *sistematização de tipologias de valores patrimoniais de acordo com Randal Mason. Fonte: Assessing Values in Conservation Planning: Methodological Issues and Choices In: Assessing Values of Cultural Heritage. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2002.pp. 4-30*

As manifestações com trajes similares tornam interessante e, ao mesmo tempo, problematizam a questão da análise dos valores de patrimônio envolvidos com as indumentárias bolivianas porque é notório que estão presentes os valores dos trajes antigos, mas também, ainda que se tratem de vestimentas recentes, estão os valores que essas manifestações atuais com trajes similares apresentam. Assim, pensar e analisar os valores dos trajes antigos não implica em excluir os valores presentes nos trajes similares utilizados recentemente porque trabalhar com valores de patrimônio significa compreender e considerar os contextos diversos relacionados com o bem que se está analisando. Por isso, coloca-se em questão se a análise desses valores deve se dar de forma separada, ou confrontar todas as possibilidades de valores encontrados nas duas tipologias de trajes.

Considerando os estudos sobre o contexto dos trajes antigos, a abordagem da exposição e a documentação produzida pelo museu etnográfico de Buenos Aires sobre os trajes, o catálogo da exposição dessas mesmas vestes no Metropolitan Museum of Art e a pesquisa de campo feita em Potolo com as manifestações recentes, optou-se por mapear e identificar os grupos de interesses relacionados com as duas indumentárias e colocá-los em uma mesma categoria.

Os grupos mais significativos identificados para ambos os trajes foram a comunidade Jalq'a, os dançarinos, os Centros de Turismo Comunitários bolivianos, o Museu Etnográfico de Buenos Aires, o Metropolitan Museum, o público em geral, pesquisadores (historiadores, conservadores, etnógrafos, antropólogos etc.) e o governo nacional boliviano.

Tal etapa foi seguida da identificação e descrição dos valores relacionados com cada grupo. Sendo que as categorias de valores encontradas para os trajes antigos foram valores socioculturais de ordem histórica ou de antigüidade (valor documental; valor

científico/ educacional; valor artístico), estético, cultural/simbólico, espiritual e valores econômicos de “não-uso” (valor de legado e valor de existência). No caso dos trajes recentes, foram identificados também tanto valores socioculturais quanto valores econômicos; sendo que os do primeiro grupo são valores de ordem cultural/simbólico, social, sentimental e espiritual e o do segundo grupo aqui denominado de valor econômico indireto.

O valor histórico dos trajes antigos reside no fato de se tratar de peças antigas e singulares, cuja raridade é potencializada por serem as únicas peças preservadas com constituição e montagem original. Outro fator que caracteriza o valor histórico dos trajes são suas qualidades tecnológicas (ligamento dos tecidos que compõem os trajes, seus padrões de tecelagem, corantes e métodos de tingimento das fibras e etc.) específicas das regiões andinas bolivianas e relativas à época colonial.

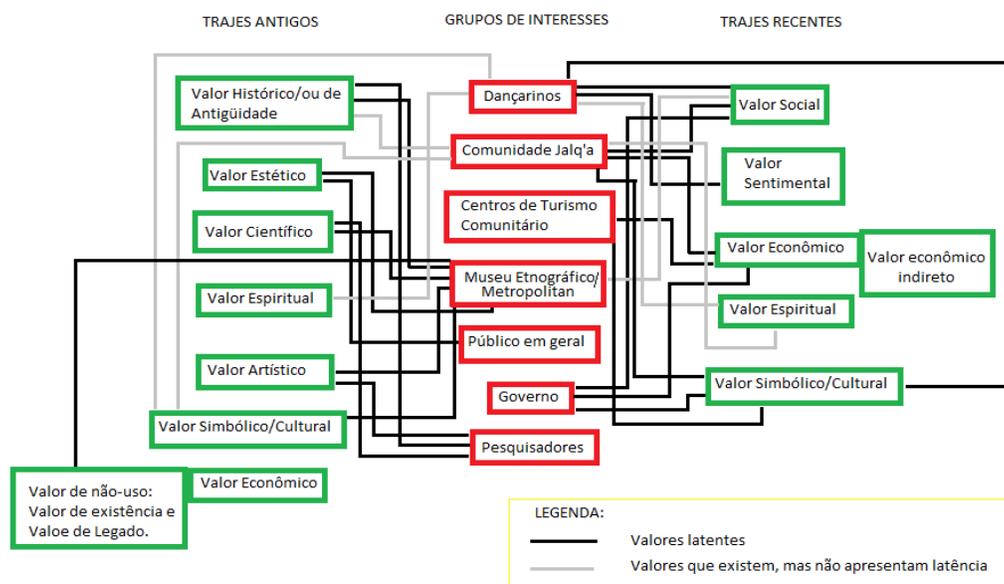


Figura 38. Esquema com mapeamento dos valores e grupos de interesses ligados com os trajes

E, por fim, o fator mais significativo de todos os que foram citados, é o potencial documental dessas vestes: elas atestam a exploração, abundância e o uso da prata nas comunidades andinas no período colonial; são exemplares que demonstram a hibridização e fusão das tradições espanholas e andinas e, também, são exemplares de um estilo artístico decorativo característico dos Andes coloniais (estilo mestiço). Por

todos esses aportes e informações que se pode acessar sobre o passado através dessas vestes, elas também apresentam valor científico/educacional.

Juntamente com o valor simbólico/cultural, o valor religioso ou espiritual dessas indumentárias reside no fato de elas fazerem parte do contexto das festividades religiosas, sendo utilizadas mais especificamente em danças em honra à Virgem de Guadalupe e em festividades de Corpus Christi, supostamente em uma situação de sincretismo entre santos e crenças cristãos fundidas com divindades e crenças andinas. Cabe ressaltar que este último valor é o menos potencializado atualmente nos trajes, uma vez que as indumentárias já não são mais utilizadas nesse contexto e que, por isso, já não possuem esse valor de forma tão latente. Porém, pode-se afirmar que o valor espiritual desses trajes subsiste, de alguma maneira e em um contexto distinto, com o uso das indumentárias similares recentes.

O valor estético refere às qualidades visuais apresentadas por essas roupas e de certa forma pode ser associado também com sua fatura singular. Nesse sentido, não há como desvencilhar a grande quantidade de aplicação de chapas de prata combinadas com cores fortes e vibrantes da beleza que as indumentárias assumem.

Antes de entrar na descrição do valor econômico, deve-se ressaltar a necessidade da avaliação mais completa de um profissional da área de economia sobre este caso, cabendo esclarecer que a análise de valores econômicos realizadas neste trabalho está totalmente embasada nas descrições e definições fornecidas por Mason (2002). No caso dos trajes antigos, as categorias identificadas foram o valor de existência e o valor de legado, sendo ambos abarcados dentro dos valores conhecidos como de não-uso.

Esta última tipologia de valor pode ser classificada como valor econômico, porque se considera que alguns indivíduos estariam dispostos a alocar recursos para adquirir bens culturais e/ou protegê-los (MASON, 2002) e são geralmente decorrentes dos valores socioculturais. Com efeito, há registros de iniciativas de investimentos para preservação dessas vestes por parte da Universidade de Buenos Aires e também pelo Museu Metropolitano de Nova Iorque, sendo neste último caso, em contrapartida a um empréstimo das peças.

Com relação aos trajes recentes, o mais significativo dos valores encontrados é o de ordem social, uma vez que o uso das vestes no baile é capaz de promover e facilitar conexões sociais e outras relações que não residem somente nos valores centrais históricos do patrimônio. Esse valor é destacado pela capacidade do baile de reunir a comunidade para reviver suas tradições e aquilo que a identifica e ao mesmo tempo reunir outras pessoas que não são da comunidade para que conheçam essa tradição. E nesse contexto também reside o valor simbólico /cultural que os designa como trajes usados somente na cultura jalq'a e, portanto, representativo dessa cultura.

Também, não se pode deixar de ressaltar o valor sentimental que as vestes recentes apresentam para as pessoas que são responsáveis pela realização do baile, no caso, os dançarinos. Esta categoria de valor não é incluída no modelo proposto por Mason (2002), mas foi incluída no presente trabalho pelo fato de ser um tipo de valor apresentado por um dos grupos de interesse que não pode ser desconsiderado porque certamente este valor é, uma das motivações, que faz com que os dançantes dêem continuidade e este baile até os dias atuais.

Ainda que não identificado e classificado dentro da descrição de valores econômicos feita por Mason (2002), sabe-se que, de forma indireta, os trajes apresentam valor econômico para as comunidades Jalq'a. Como já esclarecido no capítulo sobre a evolução do uso das indumentárias bolivianas. Sabe-se que estes trajes não geram diretamente recursos para a comunidade, mas que contribuem para o desenvolvimento social e econômico de Potolo na medida em que são utilizados como ferramenta de atração de turistas que acabam consumindo seus produtos têxteis e movimentando a economia.

Quando se compara os valores mapeados, no caso dos trajes antigos, todos eles, de um modo geral, não se colidem diretamente, mas alguns competem com os outros ao se considerar, por exemplo, que se tem claramente a sobreposição do significado histórico ou de antiguidade (valor artístico, valor científico/educacional) e do valor estético da peça em detrimento de seu valor espiritual atualmente. Apesar disso, cabe salientar que a maioria dos interesses (valores) dos grupos que estão relacionados com os trajes antigos se convergem e, de algum modo, se complementam (valor histórico, valor científico educacional, valor artístico, valor estético, valor econômico de "não-uso").

Com os trajes recentes também não ocorre de forma diferente, o valor social e o valor afetivo são complementados pelo valor econômico indireto que essas indumentárias assumem uma vez que todo o povoado se une para rememorar aquilo que o identifica (valor social) e, ao mesmo tempo, une esforços coletivos para garantir recursos financeiros (valor econômico). Sendo que esses dois valores reforçam a noção de pertencimento, de grupo e, conseqüentemente, de comunidade.

Não seria absurdo explorar cada uma dessas categorias de valores relativas aos trajes bolivianos e compará-las entre si, sobretudo, considerando o texto de Barbara Appelbaum (2008), *Conservation Treatment and Custodian/ Conservator Relationship*, no qual a pesquisadora aborda os diferentes níveis de valores que os objetos artísticos apresentam para cada grupo de interesse relacionado com eles; bem como a necessidade de considerá-los, discutindo de que forma esses valores podem impactar nos processos de tomada de decisão.

Pergunta-se, então, em que medida, os valores relativos aos trajes antigos se complementam, competem ou se conflitam com os valores presentes nos trajes recentes. Nota-se que a visão de grupos de interesse sobre um mesmo valor pode variar em grau de importância ou de peso, não chegando, entretanto, a conflitar. A razão pela qual faz com que não haja conflito direto entre esses valores reside no fato de se tratar de valores relativos duas peças distintas (os trajes antigos e os recentes). Essa variação de grau de importância fica clara ao comparar a forma como a comunidade jalq'a/dançarinos em contraposição ao museu etnográfico e o público em geral levam em conta, por exemplo, o valor histórico ou de antiguidade dessas peças.

Para os jalq'a e os dançarinos o mais importante não é o potencial documental dessas peças, mas a necessidade de preservá-las se dá em função das relações de afeto, de conexão com seus ancestrais e de pertencimento que essas indumentárias criam para eles. Na concepção deles os trajes antigos são colocados no mesmo nível de importância que os trajes usados recentemente e as mudanças estruturais que ocorreram durante a evolução do uso dessas vestes não significam dano, perda ou empobrecimento de valor, mas sim continuidade cultural.

Para pesquisadores, museu etnográfico portenho e o museu metropolitano, o grande valor dos trajes e a justificativa primária para sua preservação residem, sobretudo, no seu valor histórico considerando seu potencial documental, seu valor

científico/educacional e o que se pode captar em relação ao passado e em relação ao contexto dessas vestes. Nesse sentido, a integridade física do objeto deve ser preservada primordialmente e mudanças em sua estrutura física significam danos e implicam em perda de informação e de valor.

Para o público no geral o valor de maior latência é o valor estético que as indumentárias apresentam; a aplicação de chapas de prata em conjunto com sua fatura artesanal as confere beleza, singularidade e valor. Essas divergências acerca dos valores não quer dizer que cada um desses grupos só considera uma categoria de valor, mas que relevam algumas dessas categorias em detrimento das outras por questões, muitas vezes, relativas ao contexto em que esse grupo está inserido.

De acordo com Peters (2008), ao fazer suas escolhas, o conservador, ciente ou não do impacto de suas ações, pode afetar vários aspectos relacionados ao objeto, incluindo a recuperação ou a continuação das tradições culturais que tem potencial para afetar identidades políticas, sociais, religiosas, étnicas ou geográficas. Esse impacto, de acordo com a autora, pode ser usado para propósitos políticos, sociais, econômicos que podem resultar em mudanças benéficas ou não, dependendo dos interesses dos grupos envolvidos no processo.

O fato de inserir a opinião de grupos de pessoas que não possuem conhecimentos prévios sobre Conservação-Restauração não distancia uma proposta de preservação de seu caráter científico. Muito pelo contrário, a integridade de um objeto é mantida por meio da aplicação da ciência ao processo de conservação (CLAVIR, 1998) e deve-se considerar que esta integridade envolve valores intrínsecos e externos (valores socialmente construídos) à matéria do bem cultural.

Endossando essa idéia, Miriam Clavir em *Preserv what is valued*, propõe um modelo de conservação que, pelo menos, pontue a opinião e os interesses de todos os grupos envolvidos com o bem cultural que se está analisando. De acordo com ela, deve-se ter consciência dos valores da comunidade mesmo que, às vezes, estes possam estar em conflito com as decisões que o conservador deve tomar. Somente através do conhecimento sobre os interesses envolvidos no processo de conservação de uma peça e o impacto que pode transmitir, os conservadores estarão aptos a acessar e, possivelmente, prever as implicações de suas ações (MASON, 2002; CLAVIR, 2002; PETERS, 2008). E quanto mais conscientes esses profissionais são desse processo,

mais eles estarão aptos para fazer escolhas que serão informadas, responsáveis e relevantes para o presente, passado e para o futuro (PETERS, 2008, p.188).

Inclusive, Teresa Toledo de Paula (1998), no capítulo “*Mudando de idéia, mudando a idéia: a conservação do importante*”, pertencente a sua dissertação, traz questionamentos relativos à definição, objetivo e atividade de conservação, os quais reforçam a idéia abordada anteriormente. De acordo com a pesquisadora os profissionais da conservação, tradicionalmente, ocuparam-se mais em discutir os critérios, meios, técnicas e problemas físico-estruturais, do que pensar e repensar a natureza de sua atividade e a extensão de seu sentido em um contexto social mais amplo.

De acordo com Teresa Cristina Toledo de Paula (1998), a produção de um pensamento novo ou diferenciado, requer compreender o ideário que assume e que postula como correto e/ou conveniente ao mundo e às pessoas desse mundo. E nesse contexto, não é possível salvaguardar tudo. Tem-se que optar, sempre, pela conservação daquilo que mais importa; porém, aquilo que mais importa não pode ser determinado, de acordo com a autora, apenas, pelo mercado da arte ou por modismos de ocasião. A conservação do importante é ampla por definição, e pressupõe abrangência e equidade (PAULA, 1998, p.27).

Por essa razão, considerar os valores sócio-culturais, quando se analisa bens culturais, é uma forma de tentar garantir essa equidade uma vez que tal escolha não só legítima e enriquece o processo, mas também pode auxiliar na tomada de consciência sobre de que forma a conservação, apoiada na ciência, pode, além de cumprir seus fins próprios, impactar ou não a esfera social, apontando para quais as contribuições que ela pode trazer ou não para a sociedade.

Logo, considerando todas as questões discutidas juntamente com mapeamento e avaliação dos valores sócio-culturais realizados, a grande questão para a conservação desses trajes reside sim em conservá-los como peças que evidenciam e são parte do contexto das crenças, modos sociais, políticos econômicos e outras informações relativas a um determinado momento autêntico das culturas indígenas coloniais andinas que fizeram uso deles, sem, no entanto, congelar a história dessa cultura como se ela fosse estática e importante somente no passado; sendo necessário, por

essa razão, considerar os valores, as preocupações e as necessidades dos grupos que dão continuidade a esta manifestação no presente.

Acredita-se que, no caso dos trajes bolivianos, é possível propor um modelo que possa servir para preservar os trajes antigos sem deixar perder todas as evidências que eles podem oferecer, em relação ao seu valor histórico (científico educacional, artístico, documental), valor estético, valor religioso e valor de “não-uso” e, ao mesmo tempo, fazer uso desses valores para conectá-los com as vestes similares. Cabendo ressaltar que, nessa conexão, é tarefa fundamental incentivar e contribuir para que não se perca o uso as vestes recentes levando em conta, com mesma importância que apresentam os valores presentes nos trajes antigos, o valor social, simbólico/cultural, afetivo e econômico que as vestes similares representam para os Jalq'a na atualidade.

2.4 AVALIAÇÃO DOS IMPACTOS E RELEVÂNCIA DA PESQUISA: UMA PROPOSTA DE PRESERVAÇÃO PARA OS TRAJES BOLIVIANOS

Miriam Clavir (1998) apresenta a definição acerca da tarefa da conservação como colocada pelo código canadense de ética para conservadores que entende a atividade de conservação como todas as ações que visam a salvaguarda dos bens culturais para o futuro. Estando entre os propósitos destas ações, estudar, registrar, manter e restaurar as qualidades culturalmente significativas dos objetos com a menor quantidade possível de intervenção.

Para atingir esta meta, a conservação deve fazer uso de todo o conhecimento, das experiências e disciplinas que possam contribuir para o estudo e cuidado de um bem devendo identificar e levar em consideração todos os aspectos da sua significação cultural (CARTA DE BURRA), estando compreendida entre essas atividades exames, documentação, conservação preventiva, preservação, restauração e reconstrução (CLAVIR, 1998).

A conservação é freqüentemente vista como uma ciência que se ocupa dos objetos cujos valores foram reconhecidos. E por isso, como já enfatizado, não se pode desconsiderar o fato de que algumas decisões a respeito de maneiras de abordagem de um determinado objeto podem interferir na forma como este objeto é percebido, entendido e usado e, conseqüentemente, transmitido para o futuro (BRANDI, 2004).

Nesse contexto, a principal proposta da conservação não deve ser preservar os aspectos materiais de um determinado bem cultural e sim manter os valores que são corporificados por esses materiais. Por essa razão, preservar os materiais e a fatura dos objetos deve compor parte das metas do conservador, mas este não deve ser seu principal objetivo; senão, também, pensar no aspecto (impacto) social que este trabalho pode gerar (PETERS, 2008).

Sabe-se que a melhor forma, sobretudo no caso de manifestações etnográficas, de interferir minimamente na significação do objeto é respeitar os valores que este apresenta para as pessoas envolvidas com ele, bem como o curso natural de seu uso, aportes e re-significações que ele possa vir a receber. As indumentárias bolivianas também não fogem a essa regra, sua conservação implica não só no entendimento do

significado do seu uso e no conhecimento de sua constituição material; mas também em poder possibilitar a recriação e re-significação da memória coletiva no presente, garantindo a melhoria da qualidade de vida das comunidades envolvidas com eles e interferindo diretamente no seu bem estar material e espiritual.

De acordo com os protocolos de conservação e considerando que as vestes do museu etnográfico de Buenos Aires são únicas com montagem e constituição original; a complexidade da técnica de construção dessas peças; a ausência de um estudo específico sobre sua tecnologia construtiva e seus materiais e o fato de que as manifestações recentes vêm se perdendo, é importante iniciar a proposta de preservação dessas indumentárias pelo estudo (materiais e técnicas construtivas) desses trajes antigos considerando-os como matrizes dos trajes similares e das manifestações que se dão atualmente em Potolo. Pergunta-se, então, de que forma este estudo poderia impactar nos grupos relacionados com os trajes?

Não se pode perder de vista que a abordagem científica de bens culturais funciona como um suporte conceitual através do qual se renovam e transformam as políticas implementadas em busca de valorização, proteção e difusão do patrimônio cultural (SORZANO, 2005). E nesse sentido, como já enfatizado, além de promover a valorização, proteção e difusão dos trajes bolivianos, o presente estudo abarca possibilidades de impactos diretos e impactos em potencial para os grupos envolvidos com o traje.

Para o museu etnográfico portenho, por exemplo, tal pesquisa pode contribuir para a valorização dos trajes e a difusão de seu acervo, além disso, contribui por facilitar os processos de conservação e manutenção dessas peças, já justificados, sobretudo, pelo valor histórico que elas apresentam (valor artístico, valor científico/ educacional e potencial documental), por fornecer à instituição informações técnicas sobre essas indumentárias; o que, conseqüentemente, resultaria em benefícios para o público em geral e para pesquisadores e para o Metropolitan Museum.

Para os dançarinos, a comunidade Jalq'a e os centros de turismo comunitário esse estudo contribui na medida em que preserva as matrizes (os trajes antigos) das manifestações jalq'as que se tem hoje e, por conseguinte, sua conexão com seus ancestrais; e, ao mesmo tempo, agrega valor histórico ao baile executado hoje já que

muitas pessoas que visitam os centros comunitários onde são exibidas as vestes similares desconhecem a existência dos trajes antigos.

Dentro desse contexto e no que diz respeito aos impactos em potencial, essa pesquisa também poderia ser utilizada para criar conexões entre os centros comunitários bolivianos e o museu portenho, integrando completamente a proposta de preservação dos trajes antigos e manutenção e valorização das manifestações recentes, gerando um impacto recíproco para ambas as instituições. Também, não se pode desconsiderar que esta pesquisa pode auxiliar a difundir as manifestações que se tem recente contribuindo para incentivar a atividade turística em Potolo, o reconhecimento e a auto-afirmação das tradições desse povoado influenciando, dessa maneira, no seu desenvolvimento social e econômico.

De La Vega (2005) ressalta que devido à falta de infra-estrutura, há uma carência de estudos técnicos relativos a bens culturais bolivianos, alegando que ainda existem vazios sobre muitos conteúdos acerca do patrimônio no país; como acontece com os trajes antigos do museu portenho. Considerando estas palavras, por mais que estas indumentárias se encontrem em outro país, dedicar-se a estudar os trajes bolivianos do ponto de vista técnico e atrelar-los às manifestações que se dão recentemente é uma forma de dar visibilidade ao *Baile Las Libérias* e corroborar com os interesses de desenvolvimento social e econômico do governo nacional e da comunidade jalq'a e, ao mesmo tempo, contribuir para sanar parte das necessidades dessa nação em relação à proteção de seu patrimônio.

Diante de todos os possíveis impactos que tal investigação pode trazer para a esfera social, fica evidenciada a possibilidade do uso da conservação, neste caso, com finalidades sociais e econômicas para garantir, não só a preservação deste bem, mas também o bem-estar daqueles que hoje dão continuidade às manifestações com tipologia de trajes similares confirmando que a grande preocupação do conservador-restaurador não deve residir apenas no objeto em si e em sua materialidade, senão em considerar como suas ações ou escolhas, dentro dos propósitos da Conservação, podem trazer impactos ou não para a sociedade. E nesse contexto, deve-se repensar a condição do conservador-restaurador e seu papel nesse processo, tendo em conta que a concentração das decisões sobre o que é patrimônio ou não, de como ele deve ser conservado e valorizado por apenas a um grupo restrito de pessoas, não traz nenhum benefício.

PARTE III

CAPÍTULO III

3. PARTE EXPERIMENTAL: ESTUDO, ANÁLISE E DOCUMENTAÇÃO DOS MATERIAIS, TÉCNICAS DE CONSTRUÇÃO E MONTAGEM DOS TRAJES BOLIVIANOS

3.1 MATERIAS PRESENTES NOS TRAJES BOLIVIANOS

FIBRAS TÊXTEIS

Foram encontradas três tipologias de fibras têxteis nos trajes bolivianos sendo elas: a lã, compondo tecidos; algodão compondo tecidos e fios de costura e, sisal, compondo fios de costura e fios de sustentação de apliques (chocalhos e placas mestálicas). A seguir, será tratado cada uma dessas tipologias de fibras, bem como, os métodos de identificação utilizados para caracterizá-las.

Métodos empregados para identificação das fibras dos trajes bolivianos

Microscopia ótica

A microscopia ótica é uma das técnicas de investigação científica mais importante que se usa na conservação-restauração e colabora consideravelmente em muitas operações realizadas durante processos de intervenção (MATTEINI; MOLES, 2001). Com este exame pode-se realizar estudos tais como observação e análise de estruturas materiais com dimensões inferiores àquelas admiráveis a simples vista utilizando radiações visíveis refletidas, transmitidas ou derivadas da excitação da própria matéria. Neste caso, pode-se utilizar para análise pequenas zonas da obra ou fragmentos íntegros ou cortados em secção da mesma.

No caso dos trajes bolivianos, foram removidas pequenas quantidades de fios de cada um dos tecidos presentes nas indumentárias. Como modos de análise foram utilizadas duas técnicas diferenciadas, tendo como suporte a microscopia ótica; sendo elas a dispersão e corte transversal. O princípio de análise básico para essas duas técnicas utilizadas consiste em observar as dispersões⁴³ e cortes transversais⁴⁴ das amostras e compará-los com dispersões e cortes transversais de amostras de referência, considerando aspectos, disposição e morfologia (ROCHA; DIAS, 2012). Cabendo

⁴³ A dispersão é uma técnica auxiliar de identificação e caracterização de fibras que consiste em disseminar a amostra de fibras em resina semi-sólida, para posterior análise em microscópio de luz polarizada (luz transmitida-meio translúcido). Enquanto que a montagem da dispersão é realizada utilizando microscópio estereoscópico. (ROCHA; DIAS, 2012).

⁴⁴ O corte transversal é outra técnica complementar de identificação e caracterização de fibras. Consiste em montar no interior de um cubo de resina acrílica autopolimerizante, uma amostra de fibra que será analisada com o microscópio de luz polarizada (luz refletida – meio opaco). Sendo o microscópio estereoscópico utilizado no acompanhamento do polimento do cubo de resina para alcançar a amostra (ROCHA; DIAS, 2012).

ressaltar que ambas não determinam a caracterização de fibras, mas que auxiliam significativamente nesse processo.

Algodão: constituição e características

O algodão é uma fibra que cresce da epiderme das sementes de várias espécies da *Gossypium* family. Sendo uma fibra constituída de uma única longa célula (EASTOP; BALÁNZSY, 1998). Quando cru, possui uma camada mais externa chamada de cutícula composta por ceras, pectinas e materiais protéicos, os quais são possíveis de serem removidos por processamento (macerização). Depois de macerizado e branqueado, passa a ser composto de 99% de celulose, ficando livre de impurezas. Como toda fibra celulósica, o algodão contém carbono, hidrogênio e oxigênio com grupos OH reativos e as cadeias moleculares dessa fibra apresentam forma espiral.

A qualidade do algodão depende da longitude dessa fibra, do número de “torções” e de seu brilho. De acordo com Eastop e Balánzsy (1998), antes de madurarem, as fibras de algodão mantêm seu formato como de um cilindro. Depois de maduras, se secam e as paredes de suas células colapsam formando uma fita estrutural de forma espiral, torcida tanto no sentido horário quanto no sentido anti-horário; o que é característico dessa fibra quando observada ao microscópio. Essa torção forma uma ondulação natural que permite que as fibras tenham coesão umas com as outras, tornando-as mais fáceis de serem fiadas. Também, essas torções são responsáveis por conferirem certa elasticidade à fibra de algodão (WINGATE, 1964) e podem ser uma desvantagem porque nelas ficam retidas sujidades e pó (HOLLEN - SADDLER, 1997).

De acordo com Hollen e Saddler (1997), o encolhimento do tecido de algodão não está somente vinculado ao fato de apresentar áreas de torção na fibra, mas também tem a ver com os processos de acabamento dado a ele. São fibras estáveis que, normalmente, se encolhem quando molham e, depois de secas, recuperam seu tamanho original. Em realidade, as variações dimensionais dos tecidos de algodão é um resultado comum quando a fibra é exposta a tratamentos aquosos.

Apesar de sua força moderada, o algodão tem resistência à tração, influenciada pela quantidade de umidade que possui. É uma fibra que não se alonga facilmente, e isso

ocorre devido à presença das regiões de cristalino da celulose que, de acordo com Eastop e Balánszy (1998), compõem de 70-80% da fibra.

É uma fibra que apresenta muito baixa resiliência. As ligações de hidrogênio que mantêm as cadeias moleculares imóveis entre si são fracas e quando os tecidos se dobram ou enrugam, em especial, na presença de umidade, estas cadeias se movem livremente para novas posições. Por esse motivo, a formação de rugas e pregas durante o uso constitui um dos problemas dessa fibra.

Nos trajes bolivianos, estão presentes tecidos confeccionados em algodão nas mangas e nos forros do colete, da capa, em algumas partes internas da calça; também é verificada a presença de tal material nos fios utilizados nas costuras dos tecidos.

Fatores de degradação do algodão

UMIDADE

Cada fibra tende a equilibrar seu conteúdo de umidade com a do meio em que está. A presença e a proporção de lignina é que determinará a quantidade de água que irá penetrar na fibra (EASTOP; BALÁZSY, 1998).

As fibras vegetais tornam-se quebradiças quando sujeitadas a taxas muito baixas de umidade relativa do ar. E quando expostas em ambientes com alta umidade relativa do ar tendem a apresentar mudanças dimensionais e ocorrerem colonização de microorganismos. A variação dimensional que cada fibra pode apresentar depende da orientação das microfibrilas presentes nas paredes das células, fazendo com que o “inchaço” seja igual em todas as direções, aumentando tanto comprimento quanto diâmetro. Entretanto, a parte amorfa das fibras de algodão quando degradadas é reduzida, fazendo com que as mesmas sofram “inchaço” limitado. Também, esse inchaço provocado nas poucas regiões amorfas das fibras degradadas de algodão conduzirá a desintegração da fibra em pequenos fragmentos de regiões cristalinas (EASTOP; BALÁZSY, 1998).

A água penetra nas regiões amorfas da fibra e atua como plastificante, proporcionando maciez e flexibilidade. Se a presença de umidade nas fibras de algodão, em seu estado normal irá aumentar a força à tração, nas fibras degradadas terá efeito

contrário. Além disso, as fibras de algodão degradadas, quando muito úmidas, tornam-se pesadas, exigindo manipulação cuidadosa e suporte durante tratamentos aquosos.

RAIOS ULTRA-VIOLETA E RADIAÇÕES VISÍVEIS

A taxa de foto-oxidação das fibras vegetais é determinada pela proporção de celulose/lignina que a fibra contém. O elevado percentual de lignina causa o aumento da sensibilidade das fibras à degradação fotoquímica (EASTOP; BALAZSY, 1998).

Outras impurezas encontradas em fibras vegetais, certos tipos de corantes, acidez, ozônio, presença de metais pesados ou de transição nas fibras, altas taxas de umidade e etc. podem também acelerar os processos de degradação foto-química. Também, a exposição contínua das fibras vegetais à luz ultra-violeta podem fazer com que as mesmas mudem de coloração, atingindo tons entre o amarelo e o marrom e chagando a se desbotar. Como resultado principal de degradação causada pela luz nas fibras de algodão, verificamos a perda de resistência mecânica e mudanças na coloração.

CALOR

De acordo com Hollen e Saddler (1997), o calor causa severas degradações nas fibras celulósicas. Apesar disso, a fibra consegue suportar elevadas temperaturas. Entretanto, se queima com rapidez em contato com o ar.

EFEITO DOS ÁLCALIS E DOS ÁCIDOS SOBRE O ALGODÃO

O algodão possui uma excelente resistência aos álcalis. É capaz de inchar em sodacáustica sem sofrer danos. Segundo Cook (1993), normalmente é atacado por ácidos diluídos e quentes ou ácidos concentrados e frios. Nos dois casos, a fibra costuma se desintegrar. O algodão não é afetado por ácidos fracos quando frios.

DETERIORAÇÃO BILÓGICA DO ALGODÃO

O algodão pode ser atacado tanto por fungo quanto por bactéria. O efeito das degradações causadas por bactérias pode ser reconhecido pela presença de pequenos pontos na superfície da fibra. No caso do ataque por fungos, a decomposição começa nas áreas amorfas da fibra, estendendo até as áreas de cristalino onde há umidade suficiente.

Segundo Balazsy e Eastop (1998), uma alta concentração de lignina retarda a ação microbiológica, porque a penetração de água na fibra é dificultada. Condições ácidas, presença de salinidade ou presença de cobre, também inibirão o crescimento bacteriano nas fibras vegetais. As fibras de celulose também podem ser atacadas por insetos, sendo os mesmos que atacam a madeira.

Características das fibras de algodão observadas ao microscópio

As fibras de algodão quando visualizadas longitudinalmente no microscópio apresentam, geralmente, morfologia caracterizada por aspecto de filamento aplastado marcado por convoluções ou torções espiraladas, e áreas de lúmen⁴⁵ amplas (MIRAMBELL; MARTÍNEZ, 1986). Em sua secção transversal, as fibras de algodão tendem a apresentar formato quase circular (similar a um grão de feijão), se encontram bem agrupadas e possuem formato diminuto (ROCHA; DIAS, 2012).



Figura 39. Fotomicrografia de dispersão de fibras de algodão e de amostra de referência – aumento de 66x.
Fonte: LACICOR/CECOR

Foram montadas dispersões e os cortes transversais com as amostras retiradas dos trajes bolivianos, as quais foram fotografadas ao microscópio e comparadas com as dispersões de referência do laboratório LACICOR/CECOR. Cabendo ressaltar, que no caso dos trajes bolivianos, as amostras de número 7, 8 e 11 (**ver anexos**) apresentaram morfologia similar às amostras de referência atestando a possibilidade de se tratar de fios feitos com fibras de algodão.

⁴⁵ Cavidade. Espaço dentro de um tubo ou saco, ou fechado por uma parte de células (MIRAMBELL; MARTÍNEZ, 1986)

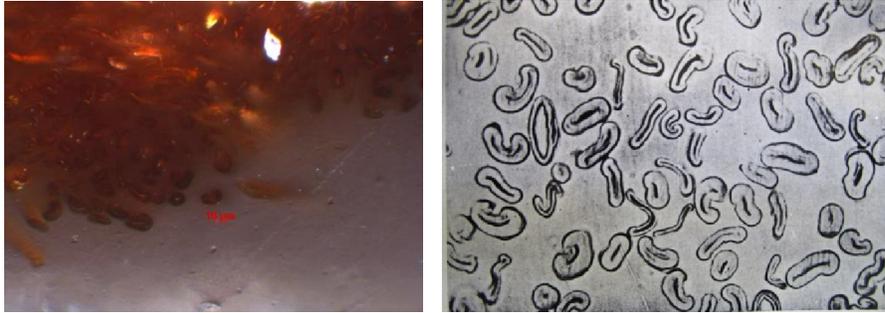


Figura 40. Fotomicrografia de corte transversal de fibra de algodão – aumento de 20x; e esquema de referência. Fonte: LACICOR/CECOR.

Lã: constituição e características

A fibra de lã está composta de proteína, mais especificamente por queratina. Tal substância é similar, no que diz respeito a sua estrutura essencial, a outras proteínas, muitas das quais são encontradas em animais (unhas, chifres, penas e etc.). No seu comportamento químico, as fibras de base protéica são muito diferentes daquelas que possuem base celulósica; sendo particularmente mais sensíveis a certos tipos de químicos (álcalis) e não possuindo tanta resistência às condições ambientais.

As fibras de lã possuem uma estrutura complexa demarcada pela existência de quatro regiões distintas (COOK, 1993). Na parte externa encontra-se uma membrana conhecida como epicutícula. Esta camada, juntamente com as escalas epiteliais, forma a cutícula da fibra de lã. Abaixo desta camada de células, está o córtex, que compõe a maior parte da fibra e, no centro há, geralmente, um núcleo oco que é denominado medula. Ainda com relação a suas características, as fibras de lã são as únicas entre as fibras têxteis naturais que possuem uma estrutura ondulada (COOK, 1993). Tal característica permite que as fibras se mantenham juntas quando fiadas ou torcidas, assim como as circunvoluções de fibras de algodão fazem em um fio de algodão.

Também, é uma fibra que possui alta força de tensão e é extraordinariamente resiliente. De acordo com Cook (1993), o friso natural da fibra de lã, derivado da sua estrutura ondulada, contribui significativamente para a elasticidade global da fibra de lã. Ela também absorve umidade a uma extensão maior do que qualquer outra fibra e sob condições atmosféricas normais, a lã manterá 16-18% do seu peso de umidade.

Em circunstâncias adequadas, a lã irá absorver cerca de um trigésimo do seu peso de água (EASTOP; BALAZSY, 1998).

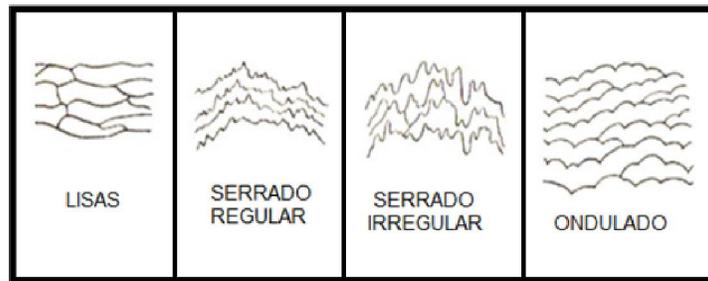


Figura 41. Classificação da forma das margens das escamas. Fonte: WILDMAN, Alec Blakey. *The Microscopy of Animal Textile Fibres: Including Methods for the Complete Analysis of Fibre Blends*. Nova Jersey: Wool Industries Research Association, 1954.

No que diz respeito ao aspecto externo das fibras de lã, existe uma padronagem característica na morfologia das escamas para cada tipo de animal a partir do qual essa fibra é obtida (WILDMAN, 1954); o que pode ser usado para auxiliar no processo de identificação da origem das mesmas. De acordo com Wildman (1954), são três os aspectos que podem ser analisados ao observar a morfologia das escamas: a forma das margens (lisa, serrilhada regular, serrilhada irregular e ondulada); análise da distância entre as margens das escamas (distantes, próximas e fechadas) e, por fim, a análise do padrão geral da forma destas escamas (mosaico regular, mosaico irregular, onda regular simples, onda regular interrompida, mosaico/onda regular e onda profunda).

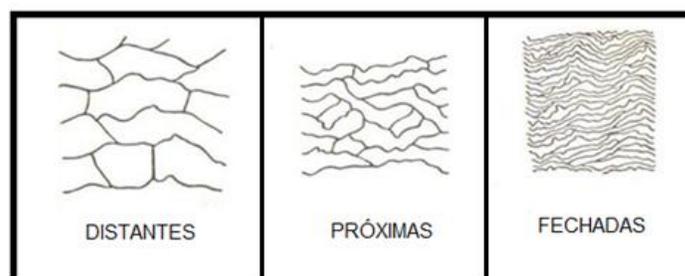


Figura 42. Classificação das distâncias entre as margens das escamas. Fonte: WILDMAN, Alec Blakey. *The Microscopy of Animal Textile Fibres: Including Methods for the Complete Analysis of Fibre Blends*. Nova Jersey: Wool Industries Research Association, 1954.

Considerando os padrões e esquemas representados por Wildman (1954), as fibras encontradas nos trajes foram analisadas ao microscópio de luz polarizada (PLM) e

classificadas no que diz respeito à forma das margens das escamas, distância entre suas margens e os padrões de cuticulares. Observou-se que estas apresentam escamas com margem lisas, distantes e com padrão de mosaico irregular, porém, seria necessário submeter as amostras analisadas ao exame de microscopia eletrônica de varredura para confirmar tais características, já que tal exame permite uma observação mais contundente de tais características.

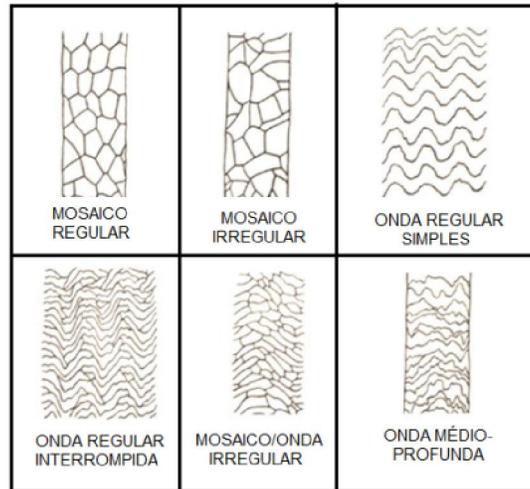


Figura 43. Padrões de cutículas de fibras animais. Fonte: WILDMAN, Alec Blakey. *The Microscopy of Animal Textile Fibres: Including Methods for the Complete Analysis of Fibre Blends*. Nova Jersey: Wool Industries Research Association, 1954.

Wildman (1954) também classifica os diferentes tipos de medulas encontradas em fibras de lã, considerando características como sua morfologia e espessura (contínua e descontínua). Comparando os esquemas apresentados pelo autor⁴⁶ com as fotomicrografias obtidas a partir de amostras retiradas dos trajes bolivianos, pode-se classificar a medula das fibras das amostras como pouco espessa e descontínua.



Figura 44. Fotomicrografias detalhe da medula encontradas nas amostras de fibras de lã. Aumento de 66, 33 e 66x, Fonte: LACICOR/CECOR.

⁴⁶ WILDMAN, Alec Blakey. *The Microscopy of Animal Textile Fibres: Including Methods for the Complete Analysis of Fibre Blends*. Nova Jersey: Wool Industries Research Association, 1954.

Segundo Wildman (1954), este tipo de medula (descontínua) em geral é relativamente estreita, podendo ser completamente interrompida ou cortada em intervalos irregulares pela substância cortical. Sendo que esta variedade de medula ocorre em muitas fibras, como os de lã de ovelha de qualidade média (WILDMAN, 1954). Tal informação corrobora para a atribuição dos tecidos dos trajes bolivianos feitos em lã como proveniente de ovelha, porém, é necessária a realização de exames mais específicos para validar este resultado.

Nos trajes bolivianos, encontra-se lã na maioria de suas partes têxteis, sendo este tecido utilizado como suporte principal de peças tais como casaco, colete, saia pequena, calça e capa. Este tipo de fibra também está presente em adereços como franjas e adornos das ombreiras.

Fatores de degradação da lã

UMIDADE

A lã é uma fibra que tende a absorver entre 16 e 18% de água de seu peso em ambientes relativamente úmidos, e 33% de água de seu peso em 100% de humidade relativa (EASTOP; BALAZSY, 1998). Quando imersa em água, essa fibra é capaz de assumir 200% do seu peso seco; sendo que esta propriedade faz com que tecidos de lã se tornem vulneráveis a danos mecânicos quando molhados (EASTOP; BALAZSY, 1998). Segundo as referidas autoras, essas alterações nas dimensões de materiais de lã por lavagem é devido à ruptura das ligações de hidrogênio e ligações originais de sal causadas pela água penetrante. Após a secagem, as novas ligações secundárias fixam a nova estrutura secundária e terciária da proteína (EASTOP; BALAZSY, 1998).

Eastop e Balazsy (1998) afirmam que os tratamentos com vapor tendem a provocar a quebra de algumas ligações cruzadas de dissulfetos presentes nessa tipologia de fibra, resultando na reorganização das protofibrilas. Tal fato, pode levar a um encolhimento considerável da fibra de lã no seu sentido longitudinal, se o tratamento for realizado sem esticar o material (EASTOP; BALAZSY, 1998). Ainda, a lã pode adquirir aspecto plastificado quando exposta à água quente; Eastop e Balazsy (1998) consideram que isso ocorre por causa da diminuição considerável na T_g da queratina, um dos componentes principais da lã. Neste estado, de acordo com as autoras, a

água também pode provocar a hidrólise das ligações dissulfureto e também das ligações peptídicas presentes na fibra de lã.

CALOR

A lã se torna fraca e perde sua maciez quando exposta a água em ebulição por longos períodos de tempo. Em temperaturas muito altas a fibra de lã tende a amarelar-se (COOK, 1993). Quando entram em combustão, as fibras apresentam odor similar a pena e cabelos queimados; sendo estas características, dentre outras, utilizadas em testes de identificação de fibra de lã pela queima.

RAIOS ULTRA-VIOLETA E RADIAÇÕES VISÍVEIS

A queratina se decompõe quando exposta por longos períodos à luz do sol (EASTOP; BALAZSY, 1998). O enxofre presente na queratina se converte em ácido sulfúrico fazendo com que a fibra se descolore e adquira aspecto áspero. Em geral, as fibras de lã que foram expostas a luz solar tendem a tornar-se muito sensíveis a álcalis.

Eastop e Balazsy (1998) consideram que certas faixas de radiações electromagnéticas provocam fotodeterioração da lã, especialmente na presença de umidade. De acordo com as pesquisadoras, o processo de degradação fotoquímica na lã resulta tanto em amarelecimento quanto em alterações nas propriedades mecânicas da fibra. O amarelamento da lã é dez vezes mais rápido em condições de umidade elevada. Eastop e Balazsy (1998) afirmam também que a luz branca de comprimentos de onda entre 380-475nm causa desbotamento nesse tipo de material.

EFEITO DOS ÁLCALIS E DOS ÁCIDOS SOBRE A LÃ

A natureza da estrutura química da queratina presente na lã é sensível a substâncias alcalinas. A fibra de lã dissolve em soluções de soda cáustica que, por exemplo, em fibras como algodão apresenta pequenos efeitos (COOK, 1993). O uso de soda cáustica neste tipo de fibra tende a amaciá-la e a deixá-la amarelada quando utilizada em soluções concentradas, particularmente em altas temperaturas. Cook (1993) afirma que carbonato de amônio, bórax e fosfato de sódio são álcalis suaves que tem pequenos efeitos sobre a fibra de lã. Também, deve-se chamar a atenção para o fato de que o uso cuidadoso de amônia não causa danos a este tipo de fibra.

Com relação ao efeito dos ácidos sobre a lã, Cook (1993) afirma que esta é susceptível a ácido sulfúrico concentrado em alta temperatura, podendo chegar a se

decompor totalmente quando exposta ao mesmo. Apesar disso, este tipo de fibra tende a apresentar boa resistência a outros ácidos minerais, que não seja o ácido nítrico (provoca danos por oxidação), até em altas temperaturas.

DETERIORAÇÃO BIOLÓGICA DA LÃ

Possui baixa resistência a ataques de fungos e bactérias não sendo, por essa razão, aconselhável acondicionar tecidos feitos de lã em locais úmidos. Cabe ressaltar que esta fibra também está sujeita a ataques por traças e por outros insetos (COOK, 1993).

Características das fibras de lã observadas ao microscópio

As fibras de lã quando observadas ao microscópio longitudinalmente apresentam escamas muito marcadas com bordas proeminentes (MIRAMBELL; MARTÍNEZ, 1986). Ao observar o corte transversal, têm-se fibras arredondadas, com contorno demarcado e dispostas em grupo (ROCHA; DIAS, 2012).

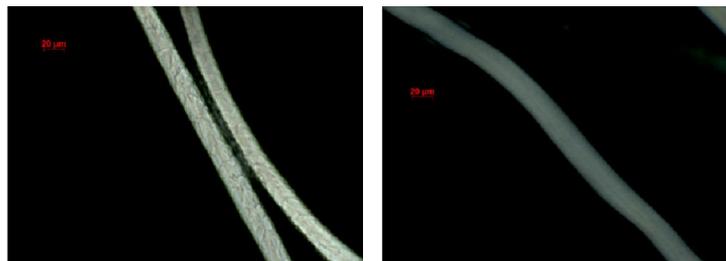


Figura 45. Fotomicrografia de dispersão amostra de lã e de amostra de referência – aumento de 66x.
Fonte: LACICOR/CECOR.

No caso dos trajes bolivianos, foram montadas dispersões e cortes transversais a partir das amostras, sendo que as fotomicrografias de ambos foram comparadas com a dispersão e o corte transversal de referência do laboratório LACICOR/CECOR. A partir dessa comparação, atesta-se a possibilidade de amostras 1, 2, 3, 4 e 6 (**ver anexos**) se tratem de lã.

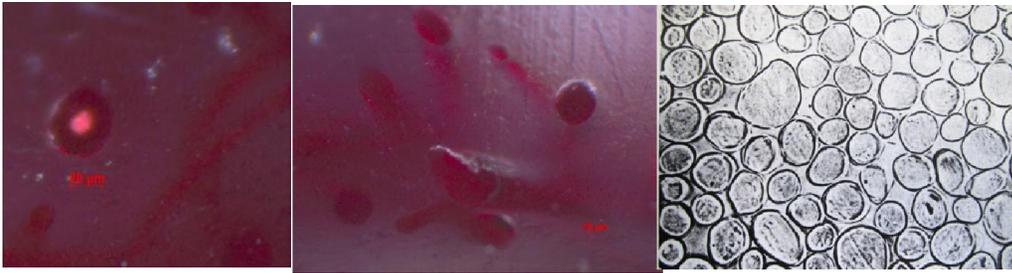


Figura 46. Fotomicrografia de corte transversal de amostras de lã – aumento de 66 e 33x; esquema de referência.
Fonte: LACICOR/CECOR.

Identificação de corantes nas fibras de lã dos trajes bolivianos

Antes de partir para as análises dos corantes utilizados nos trajes, foi feito um levantamento bibliográfico sobre matérias tintóreas utilizadas nos Andes bolivianos (COBO, 2000; ZUMBUHL, 1979; STRAMIGIOLI, 2007; TAULLARD, 1864), bem como entrevistas neste mesmo país sobre materiais e métodos tradicionalmente utilizados em processos de tingimento (**ver anexos**); sendo levantados alguns nomes tais como *misuca*, *molle*, *anil*, *chilca*, *cochinilha*, *mullaca*, *macha-macha*, eucalipto, *chapy-chapy*, *mutuy*, *nogal*, *tola*, etc. A seguir, serão abordadas as possíveis fontes tintóreas utilizadas para tingimento dos trajes, considerando aquelas que foram mencionadas nas análises realizadas.

Cochinilla

A *grana de cochinilla* é um inseto hemíptero da espécie *Dactylopius coccus* (WOUTERS; ROSARIO-CHIRINOS, 1992) o qual é parasita (STRAMIGIOLI, 2007) da cactácea *Nopalea coccinellifera*. A substância colorante derivada deste inseto é obtida dos corpos secos das fêmeas adultas. As cores derivadas a partir da cochinilha⁴⁷ são vermelho escuro até o rosado (*puka*), sendo que as épocas de colheita desses insetos acontecem no período de Abril a Junho, de acordo com Stramignoli (2007). O componente principal que caracteriza quimicamente a cochinilha é o ácido cármico (WOUTERS, ROSARIO-CHIRINOS, 1992).

⁴⁷ “Críase la grana en cierta especie de tunas... Son unos gusanillos colorados, cuyo principio es unas manchuelas blancas que se ven en la hoja de la manera de un polvo de harina que allí se hubiese caído acaso, y debajo deste vello blanco se va criando el gusano cubierto com él, desde el tamaño de un grano de mostaza hasta de la grandeza de un garbanzo o frijol; es por las espaldas redondo, ceñido de unas rayitas muy sutíles, que lo rodean em torno, y por el vientre es chato. Después de cogidos y secos al sol, quedan como granos de pimienta. A este color de grana llaman “Cochinilla” en la Nueva España, y en este reino de Peru”. (COBO, 1890)

Mullaca

Com o nome científico de *Muehlenbeckia vulcánica* (Benth) Endl., essa planta assume forma de pequeno arbusto com folhas de cor verde intenso e cresce em ambientes rochosos nos Andes. Floresce no mês de Novembro e é conhecida vulgarmente por diferentes nomes tais como *laura*, *coca-coca*, *bejuquillo*.

É uma excelente planta tintórea a partir da qual se obtém uma cor azul intensa, utilizada já em tecidos de culturas pré-hispânicas como *Paracas* e *Inca*; sendo possível apreciar telas dessas referidas culturas tingidas com *mullaca* até os dias de hoje. Se utiliza as flores dessa espécie para obter um corante de coloração azul escuro, como relatado pelo cronista Barnabé Cobo (1890) em "*Historia del Nuevo Mundo*".⁴⁸ Em sua composição química aparecem flavonóides, alcalóides e vários tipos de esteróides, sendo os dois primeiros compostos responsáveis pelas propriedades colorantes dessa planta.

Molle

O *molle* é um arbusto com ramas terminadas em espinhos. Suas folhas possuem consistência grossa e aparecem agrupadas em ramos curtos (STRAMIGNOLI, 2007). As flores são pequenas e similares a estrelas brancas e seus frutos apresentam forma de globo com casca parecida a papel. Essa planta também é conhecida como *molle serrano*, *pimienta del Perú*; *mulli*, *cullash*, *huiñan*, em quéchua. Seu nome científico é *Schinus molle* e trata-se de uma planta da família das *Anacardiáceas*.

As cores obtidas através do *molle*⁴⁹ são o marrom (STRAMIGNOLI, 2007), amarelo, verde (ZUMBUHL, 1979) e até cinza-azulado. Usa-se a casca do tronco, os gravetos e os frutos não maduros para tingir tecidos de lã e sua época de colheita é no período do outono e inverno.

⁴⁸ "Mullaca es una yerba pequeña... Echa unas florecillas muy sutiles, blanquecinas menores que las del sauco, con unos vastaguitos en medio muy delgados y cortos, cuyos remates son colorados y tan pequeños como puntos. Con estas florecillas, que cuando maduras y de sazón se vuelven negras, se tiñen de azul..."(COBO, 1890)

⁴⁹ "Es el molle árbol incorruptible, de un olor aromático, y de temperamento caliente, y con mucha estipticida, muy estimado de los indios por sus maravillosos efectos. Dándole algunas cuchilladas en el tronco como en las ramas, destila una resina blanca y olorosa, la cual servía para enbalsamar y conservar sin corrupción los cuerpos de los reyes Incas, cuando los ponían en sus huacas o sepulcros. Vale esta resina para infinitas cosas... echa una frutilla en racimos coloradas del tamaño del sauco, de la cual suelen hacer chicha los indios..." (COBO, 1890)

Estudos fitoquímicos dessa planta indicam que ela possui taninos, alcalóides, flavanóides, mais especificamente luteolina (DOERTHY, 2014), saponinas esteroidais, esteróis, terpenos e óleos essenciais (GONZÁLEZ; RIVERA, ACEVEDO, 2009) sendo alguns desses compostos – flavonas, alcalóides, taninos, por exemplo - responsáveis por sua propriedade tintórea.

Métodos empregados para a identificação de corantes nas fibras de lã

Para a identificação dos corantes e mordentes presentes nas amostras de lã retiradas dos trajes bolivianos foram utilizados os seguintes exames: Attenuated Total Reflectance Infrared (ATR-FTIR) e Surface Enhanced Raman Spectroscopy (SERS)⁵⁰, sendo este último realizado com algumas variações.

Para a segunda técnica, as amostras foram colocadas sobre lâminas recobertas com papel alumínio com o objetivo de dar um fundo e marcar a região onde as mesmas estavam situadas. Este conjunto foi submetido ao exame de Raman convencional. Com o objetivo de melhorar o desempenho deste exame as amostras receberam alguns tratamentos prévios. No primeiro deles, gotejou-se 2ml de uma solução de colóide de prata - redução de nitrato de prata com citrato de sódio- sobre cada uma das amostras, as quais novamente foram submetidas ao exame de Raman.

Em seguida, estas foram colocadas em tubos de Ependorf e tratadas com HF (Ácido fluorídrico), visando hidrolisar os corantes e mordentes aplicados na fibra, ou com DMF (Dimetilformamida), utilizando o método de extração de solvente (DOERTHY, 2014). Estas amostras permaneceram sobre a ação dos solventes citados, durante cinco minutos, no interior de uma capela com sistema de ventilação para acelerar o processo de secagem. Depois de secas, elas foram novamente colocadas sobre lâminas recobertas com papel alumínio e, outra vez, submetidas ao exame com Raman.

Para Attenuated Total Reflectance Infrared (ATR-FTIR), cada uma das amostras foi colocada em contato com o cristal de diamante presente no aparelho, a partir do qual se realizou as medições para identificar a fibra e o mordente utilizado no processo de tingimento.

⁵⁰ Especificações dos equipamentos usados em (anexos - Dyed Bolivian textiles-Mini Report: Instrumental Details).

Resultados Parciais Obtidos

Rosa

Alguns resultados foram obtidos com respeito ao tecido rosa a partir de um pré-tratamento de hidrólise ácida com HF (ácido fluorídrico) da amostra. Por meio desse método foram observadas bandas típicas de antraquinona animal, provavelmente cochonilha. De acordo com Brenda Doerthy⁵¹, nos exames com Surface Enhanced Raman Spectroscopy (SERS), este corante exibe um forte sinal, em 1340 cm⁻¹ (**ver anexos - Dyed Bolivian textiles-Mini Report, fig. 2**), atribuído ao modo de flexão dos grupos carboxílicos C-OH, presentes na estrutura molecular do ácido cármico. Outra banda mais intensa é marcada pelo modo de balanço do grupo metilo que caracteriza a estrutura do ácido cármico e os modos de flexão fora do plano das ligações de C-H e C-OH (DOERTHY, 2014).

Dessa forma, pode-se afirmar que os tecidos de coloração rosa dos trajes bolivianos estão tingidos com cochonilha. Endossando os resultados das análises, as entrevistas confirmam tal possibilidade, dado que tanto o senhor Hoffman quanto o senhor Arancibia (**ver entrevistas**) afirmam que se utiliza tradicionalmente nesta região a cochinilla para obter tons róseos.

Vermelho

No que diz respeito ao tecido de coloração vermelha, Doerthy (2014) afirma que os resultados com Surface Enhanced Raman Spectroscopy (SERS) trouxeram mais informações do que aqueles resultados obtidos por Raman convencional. Por meio da primeira técnica citada, foi possível observar múltiplas bandas existentes, apesar de não ser fácil de encontrar uma correspondência adequada a respeito do principal corante utilizado para tingir este tecido.

De acordo com Doerthy (2014), curiosamente, as bandas registradas não são pertinentes para o substrato de lã. Nesse sentido o espectro corrigido apresenta diversas bandas que aparecem como flavona, caracterizadas em 1576 centímetros⁻¹ (C = C str.), 1,365 centímetro⁻¹ (-OH no plano de curvatura) 1243 centímetro⁻¹ (CH) e

⁵¹ Ver *Dyed Bolivian textiles-Mini Report (anexos)*. Trabalho realizado em Università degli Studi di Perugia (UNIPG) - Center SMAArt - Scientific Methodologies applied to Archaeology and Art em Abril/2014 - Brenda Doerthy.

(OH) no plano de flexão) 946 centímetros-1 e 508 cm-1 (**ver anexos - Dyed Bolivian textiles-Mini Report, fig. 3**) e que, possivelmente, correspondem àquelas identificadas e atribuídas na literatura para luteolina. Apesar desses espectros que não são pertinentes para o substrato de lã, Doerthy (2014) considera que o que aparece em 1449 centímetro-1 atribuídas pelo $\nu(\text{CC})/\delta(\text{CH}_3)/\delta\text{Glu}(\text{CH})$ possa ser considerado ou dar indício da presença de ácido carmínico (antraquinona).

No caso do tecido vermelho, Doerthy acredita que trata-se de um corante ou uma mistura de corantes ricos em flavonas e antraquinonas, ambos utilizados no tingimento da tela de coloração vermelha. A pesquisadora ressalta que ambas as substâncias (flavona e antraquinona) interagem com o substrato de colóide de prata no tratamento prévio antes de exame com SERS sendo, por essa razão, necessárias análises posteriores por HPLC para identificação por separado de cada uma delas e confirmação de tal hipótese.

Logo, para o tecido vermelho pode-se dizer que possivelmente foi utilizado um corante ou uma mistura de corantes contendo flavonas (como luteolina) e uma base de antraquinona animal (rico em ácido carmínico). Coincidentemente, em umas das entrevistas coletadas o senhor Hofman (**ver anexos**) menciona o uso de mistura de *cochinilla* e uma planta denominada *misuca*⁵², para se obter cores na gama do vermelho. Infelizmente, sobre esta última planta, não foram encontradas muitas informações no que diz respeito aos componentes químicos responsáveis por suas propriedades tintórias. Porém, não é descartada a possibilidade de se tratar de uma mistura entre *cochinilla* e *misuca*, pelo fato de esta última ser descrita como uma planta com a qual se tingia de amarelo, dado que foram encontrados nas análises grupos funcionais característicos das flavonas também responsáveis pela obtenção de tonalidades amarelas.

Amarelo

A amostra de tecido amarelo também foi analisada com Raman convencional e, só através de SERS, foi observadas ampliações nas bandas (**ver anexos - Dyed Bolivian textiles-Mini Report, fig.4**). Mais especificamente, os espectros mais intensos indicam a utilização de um complexo de alcalóides / taninos para o corante amarelo, que é caracterizado pelas bandas 1328 centímetros-1, 1409 centímetros-1 e

⁵² “*Misuca es una flor amarilla de tanto ruedo como un real de á cuatro y de la hechura de la flor de manzanilla [...] A la primera especie de Misuca llaman hembra los indios; y macho a la segunda; y con ambas suele teñir de amarillo*” (COBO, 1890).

1,603 centímetros⁻¹ devido à ν (anel de imidazolo), ν (NC) + δ (CH₃) e ν (C = C) + ν (NC) + δ (CH₃), respectivamente (DOERTHY, 2014) .

Apesar de ser necessário confirmar algumas hipóteses por meio de análises complementares, Doerthy (2014) afirma que fontes históricas sugerem o possível uso de um corante extraído a partir do *molle* (*Schinus Molle* L), que resulta ser composto por taninos, alcalóides e flavonóides, que também é encontrado regionalmente.

Azul

Para o têxtil azul, não houve resultados satisfatórios obtidos por Raman convencional, SERS convencional e nem a partir de pré-tratamento com HF (ácido fluorídrico). Foi necessário utilizar o solvente DMF (Dimetilformamida) para extrair o corante deste têxtil. Depois de deixar a amostra secar, este foi analisado por SERS e esta análise forneceu resultados que parecem indicar a presença de alcalóides - bandas de 1,459 centímetro⁻¹, 1396 centímetros⁻¹ e 1328 cm⁻¹ (**ver anexos - Dyed Bolivian textiles- Mini Report, fig.5**).

Novamente, Doerthy (2014) aponta fontes históricas que afirmam a possibilidade de se extrair um corante azul da *mullaca*, uma planta rica em alcalóides. No que diz respeito à presença prevista de índigo, existe a possibilidade de que a banda de 1,578 centímetro⁻¹ poderia ser atribuída ao ν (CC), ν (C = C), ν (C = O) deste corante, embora todos os outros espectros característicos proeminentes não coincidam de maneira suficiente para a sua identificação.

Contrariando os resultados obtidos pelos exames, em nenhuma das entrevistas a *mullaca* foi mencionada como planta tintória tradicionalmente utilizada, apesar de aparecer na bibliografia. Tanto o senhor Hofman como o senhor Arancibia citam o anil, indigoína, para obter o azul.

Verde

Quando analisado por em SERS, o têxtil verde apresenta muitos epectros iguais aos observados nas amostras de azul e amarelo (**ver anexos - Dyed Bolivian textiles- Mini Report, fig.6**), possivelmente indicando uma mistura dos dois, como já era previsto. Há uma diminuição notável na intensidade do espectro a 1570 centímetros ~-

1 (possivelmente relativo ao componente indigóide); o que exigiria uma investigação mais aprofundada.

Conclui-se para as amostras amarelo, azul e verde que possivelmente houve a utilização de corantes ricos em alcalóides, provavelmente *molle*, *mullaca* (talvez juntamente com indigo) e uma mistura dos dois corantes, respectivamente (DOERTHY, 2014). Segundo Doerthy, seriam necessárias mais análises para confirmar qualquer hipótese dada acima, ou seja, os corantes originais apresentados na literatura devem ser examinados para permitir uma identificação mais eficaz.

Mordentes utilizados no processo de tingimento dos trajes bolivianos

Por Attenuated Total Reflectance infrared (ATR-FTIR) foi possível identificar alguns modos de vibração característicos de fibras de lã presentes em cada uma das amostras analisadas; sendo os espectros das amostras dos trajes comparados com os de amostras de fibras não tingidas. Por ATR-FTIR, foi identificada a presença de amidas, resíduos de cisteína oxidadas e de sal de Bunte indicando envelhecimento da amostra.

No que diz respeito ao método de fixação empregado nos trajes, é comum o uso de sulfato de alumínio, potássio, e até mesmo de carbonatos e sulfatos como mordentes para tingimentos; porém, para os trajes bolivianos, Doerthy (2014) afirma que essa hipótese é descartada, já que nenhuma das bandas características desses elementos foi observada nas análises realizadas. No entanto, a hipótese sobre o uso de amônia (por tingimento direto ou tingimento de IVA para a realização de pH alcalino), através da urina é plausível na preparação destes têxteis, considerando que as bandas típicas de amônia seriam sobrepostas com as da lã não sendo, portanto, vistas (DOERTHY, 2014). Para apreciação dos resultados comparados entre os dados levantados nas análises, levantamento bibliográfico e trabalho de campo, ver quadro exposto no anexo O.

Sisal

O sisal é uma fibra retirada da folha de fibra que vem da planta *Agave sisalana*. As folhas são firmes e carnudas, e formam uma roseta em um tronco curto. A fibra de sisal tende a ser bastante rígida e inflexível. Ela é capaz de absorver umidade e é enfraquecida quando exposta a água salgada. Esta fibra contém 6 % de lignina (com base no material seco).

Os fios de sisal comercial podem apresentar de 60-120 cm no comprimento, sendo fibras geralmente rígidas e inflexíveis. Eles são fortes e consistem de muitas fibras reunidas por polímeros naturais tais como polissacáridos, gomas, resinas e materiais incrustados (COOK, 1993). De acordo com Eastop e Balanzsy (1998), a camada fibrosa sob a camada mais externa das plantas dicotiledôneas está composta de fibras liberianas ou filamentos. Estes últimos ajudam a manter a planta ereta e são feitos de células de paredes espessas e longas, as quais se sobrepõem umas às outras. A formação desses filamentos contínuos presentes em todo o comprimento da haste da planta garantem a resistência da fibra e se dá em virtude de estas fibras serem fixas por materiais não-celulósicos. Por essa razão, o sisal é considerado uma das fibras mais duras e resistentes. É utilizada comumente na confecção de cordas, fios, tapetes e artesanato.

Características observadas ao microscópio

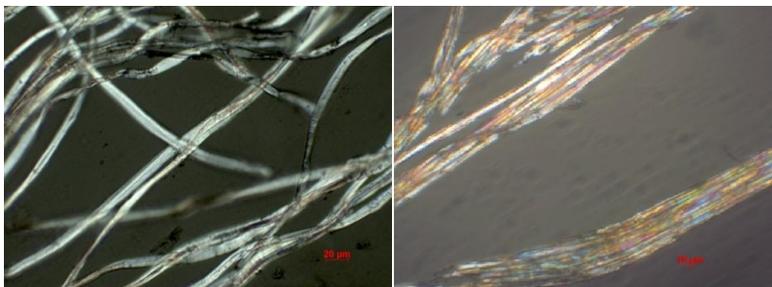


Figura 47. Fotomicrografia de dispersão amostra de lã e de amostra de referência – aumento de 66x.
Fonte: LACICOR/CECOR

Quando observadas longitudinalmente ao microscópio, as fibras de sisal apresentam fio grosso e inteiriço; parecido a um filamento estriado (ROCHA; DIAS, 2012). As fibras são retas, rígidas e, longitudinalmente, apresentam forma cilíndrica acompanhada,

muitas vezes, de aspecto estriado. Quando observadas transversalmente, estas fibras apresentam células com as extremidades afinadas e com as bordas demarcadas.

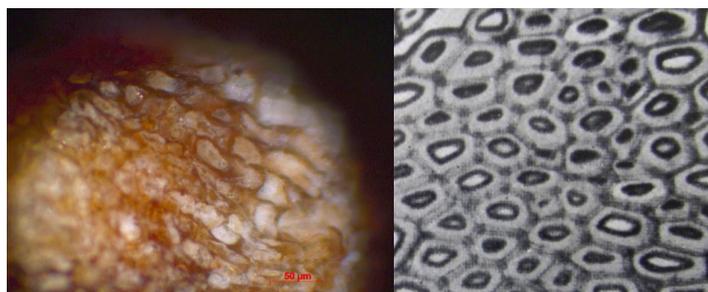


Figura 48. Fotomicrografia de corte transversal de amostras de sisal– aumento de 66x; esquema de referência. Fonte: LACICOR/CECOR

O lúmen varia em espessura e definição; as paredes celulares são espessas. Muitas vezes o lúmen é embalado com pequenos grânulos. A amostra de número 9 (**ver anexo**) apresentou morfologia similar ao padrão descrito e similar ao da amostra de referência.

OUTROS MATERIAIS PRESENTES NOS TRAJES

Apesar da diversidade dos materiais presentes nos trajes e da importância da interação entre todos eles no processo de conservação dessas indumentárias, ressalta-se que as tipologias materiais que não pertencem à categoria dos têxteis serão tratadas a seguir de forma genérica pelo fato de a pesquisa ter enfoque nas partes em tecido das vestes em questão.

Couro

De acordo com Kite e Thomson (2007), as peles e materiais feitos a partir deles apresentam uma estrutura física complexa. Por meio de um exame minucioso da aparência de um pedaço de pele, nota-se a presença de feixes de fibras longas e grossas entrelaçadas entre si, as quais estão apoiadas sobre uma superfície com aspecto gelatinoso (KITE; THOMSON, 2007).

Outras características, como pêlos e raízes do cabelo, músculos, vasos sanguíneos e células de gordura estão presentes nas peles, mas é a estrutura tridimensional complexa de fibras tecidas entre si, que predomina e dá a esse tipo de material muitas das suas qualidades físicas que são únicas. Essas propriedades incluem flexibilidade,

resistência, sobretudo, em relação à resistência a cargas de choque, rasgo, perfuração e abrasão (KITE; THOMSON, 2007); Também, segundo Kite e Thomson (2007) o couro apresenta baixa densidade, bom isolamento térmico e transmissão de vapor de água. Ainda, este material possui capacidade de ser esticado e comprimido sem criar distorções na superfície a superfície (KITE; THOMSON, 2007).

Nos trajes bolivianos são encontradas diversas partes em couro, presentes em detalhes na capa; como preenchimento (acolchoado) e elemento decorativo da saia; como adorno para os braços e calças e, por fim, presente nas partes estruturais de peças como colete e saia.

Madeira

A madeira é um material constituído de átomos de carbono, hidrogênio e oxigênio. Em sua composição podemos encontrar: a celulose, a lignina, água e outras substâncias como resinas e gomas. Por apresentar propriedades higroscópicas e anisotrópicas, a madeira reage de maneira diferenciada que será determinada tanto pelo tipo de corte a que está sujeita quanto pelas variações de umidade no ambiente. Por esse motivo, pode apresentar variações dimensionais. A viabilidade da biodeterioração também está intimamente relacionada com sua composição química, bem como, o tipo e quantidade de moléculas orgânicas presentes. Podendo ser atacada tanto por microorganismos, quanto por insetos.

No caso do traje boliviano, encontra-se madeira apenas na estrutura interna da capa, não sendo possível identificá-la pelo fato de o acesso ao material ser dificultado pelas estruturas de revestimento e por ambas as capas se encontrarem, atualmente, em exposição no interior de vitrines.

Prata

A prata é um metal maleável e dúctil, com condutividade elétrica mais elevada de todos os metais (KALPAKJIAN; SCHMID, 2002). Desenvolve, entretanto, uma película de óxido que afeta suas características superficiais e também sua aparência. As aplicações típicas da prata incluem joalheria, artigos para a mesa, eletrodeposição, moedas, películas fotográficas, contatos elétricos, soldas, equipamentos para alimento e produtos químicos. A prata esterlina é uma liga de prata e 7,5% de cobre. No caso dos trajes bolivianos, as placas de prata apresentam como produto de sua oxidação,

uma camada de óxido esverdeada (**fig.49**), atestando a possibilidade de se tratar de um metal com liga de cobre.



Figura 49. *Áreas de oxidação esverdeadas. Foto: Arquivo do Museu Juan Bautista Ambrosetti.*

3.2 TÉCNICAS DE CONSTRUÇÃO DOS TRAJES BOLIVIANOS

A fatura das indumentárias bolivianas não segue um padrão, sobretudo, no que diz respeito aos moldes e tipologias de costura, pelo fato de se tratar de peças artesanais confeccionadas a partir de métodos que não se repetem exatamente da mesma forma em todo o conjunto de trajes de *danzantes* que pertence à coleção do museu. Neste subcapítulo serão abordados aspectos de cada uma das peças considerando suas técnicas construtivas, padrões de costura⁵³ utilizados na montagem de seus cortes (**anexos**), medidas, ligamentos dos tecidos que as compõem e etc.

Antes de qualquer coisa, cabe ressaltar que uma boa documentação básica é essencial para a compreensão de todo o objeto e, especialmente, de peças de um determinado vestuário. Em geral, três áreas de tecnologia podem ser abordadas com respeito ao vestuário: materiais, corte e técnicas de costura. Todos eles se relacionam e dependem uns dos outros e, juntos, eles criam eles compõem uma veste. Eles devem ser estudados em conjunto para aumentar a compreensão da “biografia” de roupas e sua importância como fonte de material para outros estudos. Corte e costura são frequentemente técnicas que, juntos, podem ser mencionados como a construção do vestuário integrados.

Salienta-se que na presente pesquisa serão trabalhados os padrões de costuras identificados nos trajes juntamente com esquemas com as medidas dos mesmos; porém, não será abordada a modelagem dessas roupas por não se tratar de uma proposta que valoriza a questão da réplica dessas peças. Tal fato não quer dizer que não serão considerados os cortes que constituem todas as peças, uma vez que eles serão representados a partir de esquemas simplificados, porém não através de representações convencionais em corte e costura.

Em todo o processo de documentação de vestes, descrever as técnicas de costura é, muitas vezes, é o mais difícil e o que consome a maior parte do tempo. Não existem muitas convenções estabelecidas; mas é importante ser claro para que se possa entender a documentação. É importante ressaltar também que muitas das técnicas de

⁵³ Há referências de que já em 1818, na América Latina, fazia parte da educação básica de crianças do sexo feminino conhecimentos sobre costura a mão e bordado, atestando o uso de padrões de costura manual no final da época colonial (GARCÍA, GURDÍA, 2002), suposta data dos trajes bolivianos. Considerando o contexto da colonização espanhola, não se pode descartar que estes trajes foram confeccionado por indígenas, que já possuíam conhecimento sobre técnicas de costuras manual tradicionais.

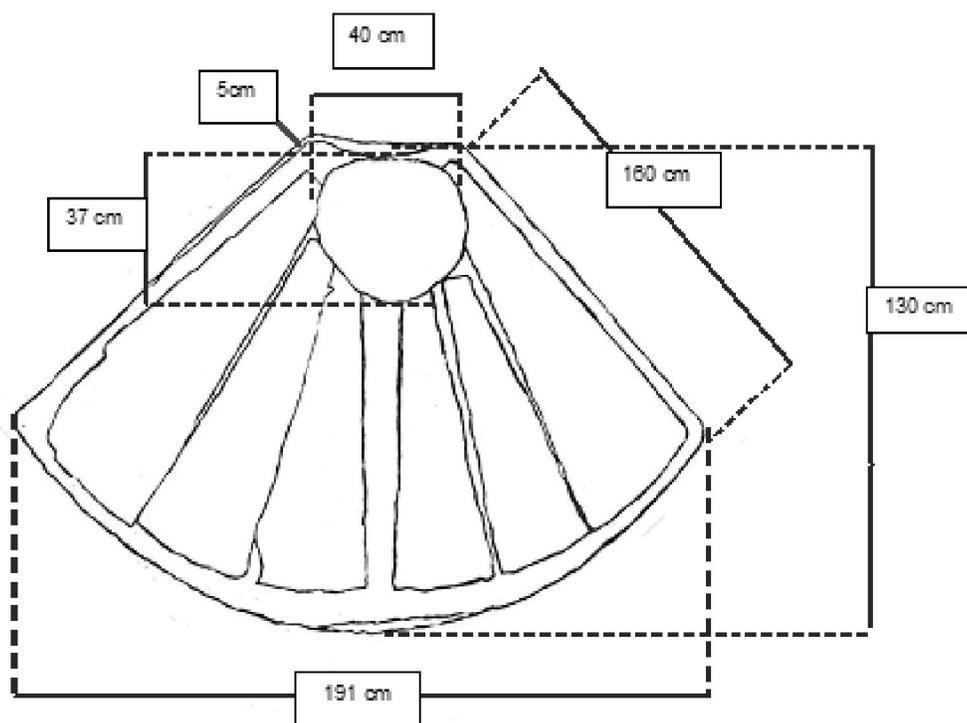
costura pré-industriais carecem de uma terminologia moderna ou descrição; elas podem ser descritas em palavras ou representadas por um desenho simples das camadas de tecido⁵⁴.

Além disso, podem ser tratados aspectos como pontos, técnicas de costura, comprimento do ponto, passo (direção da costura), o início e o fim da costura. Descrição das camadas envolvidas na costura e como eles se relacionam entre si; acabamentos de bordas e etc.

Capa

Esquema com medidas

A peça possui 130 cm de altura, largura de 191 cm e profundidade de 5 cm. Duas de suas laterais, que são planas, medem 160 cm de comprimento. A peça de referência para as medidas foi a capa com número de registro 41676.



Esquema 1: Esquema com medidas da capa dos trajes. Peça de referência: 41676.

⁵⁴ Ver <<http://clothestellstories.com/index.php/working-with-clothes/documentation>>.

Técnicas Construtivas da Capa

Estrutura interna

A capa é internamente estruturada por dois gradis de madeira os quais estão unidos por dobradiças (feita de uma tira de couro e uma sola de sapato respectivamente), fixadas à madeira de sua armação com pregos; sendo que todo esse conjunto forma uma estrutura plana articulada.



Figura 50. Vista da frente, da capa dobrada e verso da peça. Fotos: Arquivo do Museu Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti

Esses dois gradis não são idênticos e apresentam divisões assimétricas compostas por ripas presas à armação de madeira, cujo encaixe se dá por meio de pregos. A função das ripas é de compor as capas, conferindo-lhes estruturação interna e, também, servir como de ponto de fixação para a decoração de sua superfície. Em seus vértices, a armação em madeira apresenta uma contenção feita por chapas metálicas e por pregos.



Figura 51. Estrutura interna da capa com detalhes de sistema de articulação da peça. Foto: Arquivo do Museu Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti

No que diz respeito à caracterização do material estrutural da capa, não foi possível identificar qual é a madeira utilizada na confecção do gradil uma vez que a remoção de amostras foi inviabilizada pelo fato da armação de madeira estar recoberta pelos tecidos que revestem a peça e também pelo fato de esta se encontrar em exposição

no interior de uma vitrine atualmente. Ainda com respeito à estrutura interna da capa, aparentemente, foram reaproveitados pedaços de madeira para a realização de reparos e reforços em sua armação quando a peça ainda estava em uso, cabendo salientar que há presença de inscrições em algumas dessas ripas. Estas últimas, juntamente com as chapas de prata, apresentam furos através dos quais passam os fios de sisal que são responsáveis por manter as placas metálicas presas na superfície frontal da capa.



Figura 52. Armação de madeira da capa. Fotos: Arquivo do Museu Juan Bautista Ambrosetti

Sequência de Revestimento

O revestimento da capa é feito em três etapas que serão descritas a seguir e cuja sequência é ilustrada ao longo do texto (**fig. 5: a, b, c; esquema 2**). A primeira camada de revestimento têxtil que recobre somente a frente da estrutura de madeira, é composta por um tecido de algodão (*cotim*) branco, sobre o qual estão diretamente apoiadas as placas metálicas que adornam a face frontal da capa. De acordo com os relatórios de restauração da peça no museu etnográfico, esse *cotim* estava originalmente fixado à armação de madeira com cola de farinha (“grude”) e funciona como uma espécie de forro para essa armação. Cabendo salientar que esse forro deixa o verso do gradil de madeira aparente.

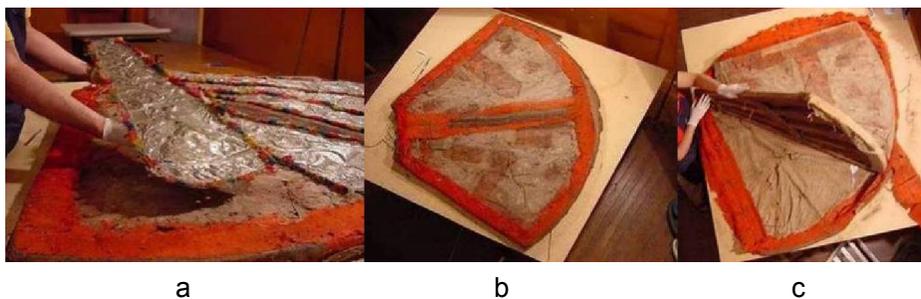
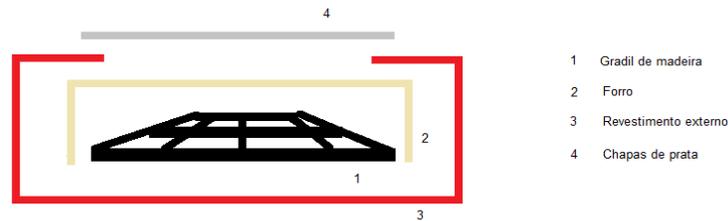


Figura 53. Sequencia de montagem da capa – técnica de construção. Fotos: Arquivo do Museu Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti

O verso da capa, que fica aparente, recebe um segundo revestimento diferenciado daquele que é utilizado como forro para o gradil de madeira (**fig. 54**), sendo feito por um tecido de cotim listrado em branco e azul, couro e tecido de lã vermelho emendadas por costuras.



Esquema 2. Esquema mostrando camadas e sobreposições de tecido nos trajes.

Toda essa cobertura veste a estrutura de madeira forrada e é presa pela frente da capa pelo ajuste dos tecidos ao corpo da peça por meio de costuras nas bordas e de uma lingüeta de lã, a qual está disposta no centro da capa ligando sua extremidade superior à inferior (**fig.53 b**). No centro dessa lingüeta há uma espécie de reforço feito por uma tira de tecido de cor esverdeada decorado com fios metálicos cuja funcionalidade é auxiliar na articulação da capa. Com relação aos acabamentos feitos em couro, todos eles, de acordo com os relatórios do museu etnográfico, apresentam a superfície curtida voltada para cima, enquanto que apenas a lingüeta do verso da capa não apresenta essa mesma característica.



Figura 54. Verso da capa montada e revestimento externo. Foto: Arquivo do Museu Juan Bautista Ambrosetti

No que diz respeito ao sistema de fixação da capa, ela possui um par de fivelas para prendê-la ao corpo do dançarino, as quais são atadas à estrutura de madeira por amarras feitas com fios de fibra de origem vegetal se tratando, aparentemente, de sisal. Estas fivelas são transpassadas para fora de apenas uma das camadas de

tecido que reveste a capa e exercerem a função de sustentá-la, como já dito. Ainda com relação ao sistema de fixação da capa no corpo do dançarino, cabe ressaltar que não foi identificada nenhuma outra tira de couro que se conecta a estas fivelas para prender efetivamente a capa nas costas da pessoa que a traja. Supõe-se, a partir da observação dos trajes recentes, que o dançarino usa, transpassada em suas costas e por baixo das roupas, uma correia com fivelas em cada uma de suas extremidades que são conectadas à capa, a maneira de uma mochila.



Figura 55. Detalhe de montagem da fivela na estrutura interna da capa. Fotos:Arquivo do Museu Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti

Apliques e elementos decorativos

Sobre a área do forro da estrutura de madeira situada na parte frontal da peça, que o revestimento do verso deixa aparente, são aplicadas as chapas de pratas (**fig. 53a**). A fixação dessas chapas sobre a capa se dá por uma espécie de alinhavo com fio de sisal duplo que perpassa os pontos perfurados previamente marcados nas chapas metálicas (**fig. 56**). Esse alinhavo é arrematado, quando terminado, por amarros e nós, cuja função é de prender as peças de prata de modo que as mesmas não se soltem facilmente.



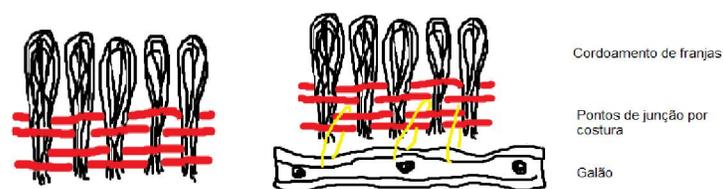
Figura 56. Detalhe de fixação das placas na estrutura de madeira dos trajes. Fotos: Arquivo do Museu Juan Bautista Ambrosetti

Ainda sobre a parte frontal da capa, mais precisamente em sua parte superior, há uma estrutura de formato similar ao de pequenas asas que é fixado na superfície desta peça por meio de fios de sisal (**fig. 57**). Estas pequenas “asas” também recebem chapas de prata voltadas por galões e franjas e são compostas por um acolchoamento feito em couro o qual é vincado ao meio e recoberto por um tecido de lã vermelho, exatamente igual ao tecido de toda a capa. No centro dessa estrutura, há um reforço que se dá por meio de uma faixa de tecido entrelaçado com fios metálicos, permitindo que também seja articulada como a capa em si.



Figura 57. Detalhe de capa pequena. Fotos: Arquivo do Museu Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti

Considerando as chapas metálicas da capa, de modo geral, estas são voltadas por galões e franjas, ambos de lã, os quais são fixados á estrutura de metal por meio de costura com fios vegetais, se tratando aparentemente de sisal. Essas franjas são amarradas entre si por fios de algodão seguindo a mesma disposição do ligamento tafetá e são posteriormente presas ao galão, como ilustrado abaixo:



Esquema 3. Representação de disposição das franjas.

Ainda no que diz respeito às franjas, pode-se afirmar que estas apresentam uma leve torção inversa, marcando a possibilidade de suas fibras serem originalmente rotacionadas no sentido anti-horário no momento da construção dos fios que compõem essa estrutura.



Figura 58. Detalhe dos pontos de fixação da chapas de prata nos tecidos. Fotos: Arquivo do Museu Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti

Por fim, será abordada a técnica construtiva das rosetas aplicadas sobre as chapas metálicas da capa do traje. Estas estão apresentando tamanhos irregulares e possuem diâmetro total que varia de 10 a 12,5 cm e diâmetro do centro de 2 a 3 cm. As rosetas são compostas de lã e de algodão e estão fixas às chapas metálicas por meio de costuras feitas com fios de sisal. As emendas entre as partes de lã (centro) e a parte de algodão (pétalas) são feitas por fios de algodão com pontos em alinhavo diagonal.

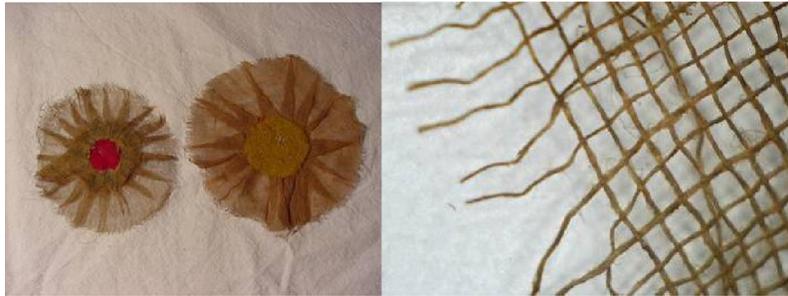
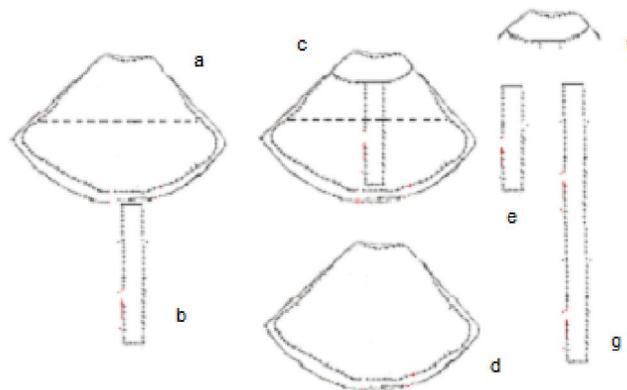


Figura 59. Rosetas de tecido aplicadas na superfície do traje e fotografias dos ligamentos das pétalas com microscópio USB.

Elas apresentam ligamento tafetá tanto no centro, nas áreas de tecido de lã, quanto nas pétalas, que são áreas de tecido de algodão. As torções apresentadas tanto pela urdidura quanto pela trama do tecido de algodão obedecem ao sentido horário. Nos relatórios do museu, as partes da peça feitas em algodão são classificadas como gaze, porém ao observar as fotografias tiradas com microscópio USB digital com aumento de 25 a 400 vezes, nota-se que se trata de uma trama em tafetá, como já dito, sendo, portanto, incorreto utilizar esta nomenclatura para este caso por se tratar de outro tipo de ligamento. As técnicas dos tecidos de lã da roseta serão abordadas ao longo do texto, por se tratar do mesmo tipo de ligamento que compõe outras partes do traje.

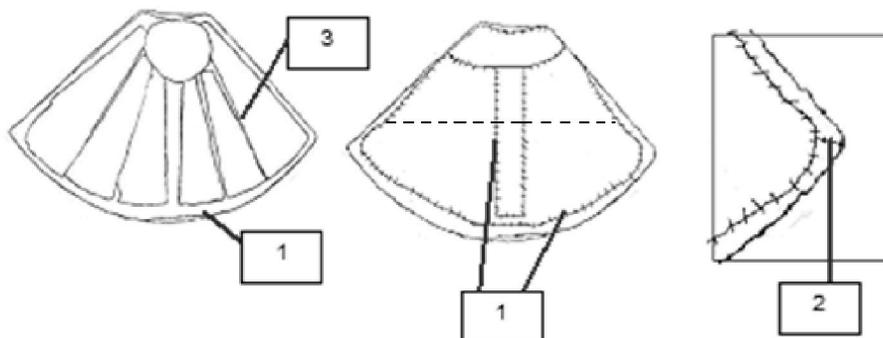
Mapeamento das costuras, ligamento dos tecidos e torções de seus fios

No que diz respeito aos cortes da capa pode-se afirmar que ela está composta basicamente por seis peças. O revestimento externo é composto por uma lingüeta de lã, um tecido de cotim cortado ao meio e pela borda de lã (**esquema 4: a e b**). Fazem parte do corte, também o forro interno do gradil (**esquema 4 d**) e os cortes das parte em couro (**esquema 4: f, e , g**).



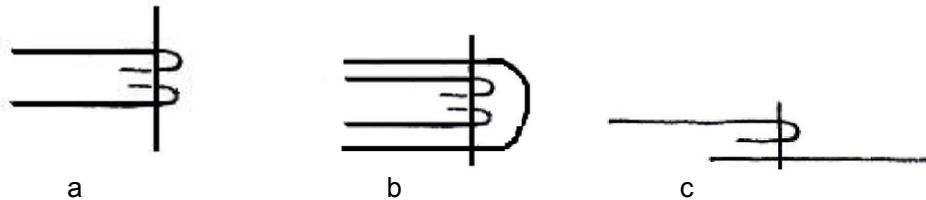
Esquema 4. Corte da capa.

No que diz respeito à montagem da capa, a base das costuras dos trajes bolivianos, como um todo, é composta por pontos tais como ponto invisível (**esquema 5, n.1**), um ponto similar ao ponto posado (**esquema 5, n.2**) e uma espécie de alinhavo (**esquema 5, n.3**). A seguir, mostra-se o mapeamento dessas costuras na capa:



Esquema 5. Esquema com mapeamento de pontos da capa. Peça de referência: 41676.

As regiões com costura em ponto invisível ocorre na junção entre o tecido de cotim do verso da capa e o tecido de lã (**esquema 5, n.1**). Essa costura está feita na junção de ambos os tecidos que tem suas bordas dobradas e unidas (**esquema 6a**). Foram observadas nessas regiões, pontadas relativamente grandes que se dão ao longo das bordas, do lado forntal e no verso, da capa.



Esquema 6. Representação de disposição de tecidos na junção do tecido de cotim e de lã da capa.

As costuras de união dos tecidos da peça com as partes de acabamento em couro são feitas sobre o tecido de cotim e de lã já previamente unidos por ponto invisível; se tratando de uma costura secundária (**esquema 6b**), realizada também em ponto invisível, conforme ilustram uma das imagens abaixo.



Figura 60. Detalhe das costuras utilizadas na união dos tecidos – ponto invisível. Fotos: Arquivo do Museu Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti

Nas junções entre tecidos de lã, que aparecem, sobretudo, próximo aos quatro vértices da capa (**esquema 5, n.2**), encontra-se a presença de um ponto similar ao ponto posado. Nota-se que as pontadas também são longas. Nesse caso, os tecidos têm suas bordas dobradas e unidas por costuras (**esquema 6a**), como observado na imagem a seguir:



Figura 61. Padrões de costuras encontrados nas junções de tecidos de lã. Foto: Arquivo do Museu Juan Bautista Ambrosetti.

Cabe ressaltar que, apesar de ser considerado como uma espécie de alinhavo, o sistema de fixação das placas metálicas na estrutura de madeira não respeita um padrão, senão que acontece de forma aleatória. Com relação às técnicas de construção dos tecidos e as torções de seus fios, na capa estão presentes três tipologias de tecido: um tecido vermelho de lã confeccionado em uma técnica denominada *picote*⁵⁵, um *cotim* listrado em azul e branco, e um *cotim* branco.

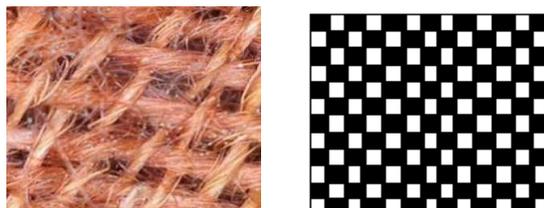


Figura 62. Fotografia com microscópio digital USB de ligamento do tecido de *picote* vermelho e sua representação gráfica.

Com onze fios por cm na trama e dez fios por cm na urdidura, o tecido vermelho de lã da capa apresenta ligamento em tafetá (**fig.62**); tratando-se de uma estrutura simples em que os fios da trama passam alternadamente sobre os fios da urdidura. No momento da análise desse tecido, juntamente com profissionais do museu, foi cogitada a possibilidade de ele apresentar felpas já que em sua superfície, quando observada ao microscópio, notava-se a presença de algumas fibras sobressalentes do ligamento de base do têxtil analisado e que em algumas áreas de desgaste foi observada apenas a presença desse ligamento sem essas fibras que sobressaltavam

⁵⁵ Tecido rústico e áspero, sem desenhos, feito de lã de ovelha ou lama. Entende-se por *picote*, o tecido que os espanhóis denominaram “Bayeta de la Tierra”, os quais são feitos a partir de um pente com dos liços que permitem el cruzamento da urdidura com a trama. Fonte: <<http://www.naturalezaparaelfuturo.org/new/articulos/editorial.asp?id=150>>

(fig.63). Entretanto, acredita-se essa aparência é conferida pelo aspecto grosseiro e áspero da lã resultante das características da fibra utilizada e da forma como seus fios foram fiados e entrelaçados; e não pela presença real de felpas.



Figura 63. Detalhe de tecido de picote com áreas de desgaste. Fotos: Arquivo do Museu Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti

Com relação à configuração dos fios que compõem o tecido feito em *picote*, a torção dos fios da trama acontece de forma inversa, ou seja, obedecendo ao sentido da direita para a esquerda, configurando, portanto, uma torção em “S”. Na urdidura desse mesmo tecido, a torção dos fios é direta, ou seja, obedece ao sentido horário e configura-se em uma torção em “Z”.

A torção é responsável principalmente pela elasticidade e firmeza dos fios e, por essa razão, diferenças nas torções dos fios da urdidura e da trama influenciam em algumas características dos têxteis que as compõem. Por exemplo, nos tecidos em que urdidura e trama apresentam torções diferenciadas em seus ligamentos, como é o caso do tecido de lã vermelho da capa do traje, os fios da trama e urdidura não se encaixam criando, assim, um tecido com mais relevo e maior porosidade. Esses tipos de tecidos, de acordo com Antônio Fernando Batista dos Santos (1987), são tecidos menos estáveis e resistentes, por apresentarem tensões distribuídas de maneira não uniforme.

Com dezenove fios por cm na trama, e vinte e três fios por cm na urdidura, o tecido de revestimento do verso da capa é feito em algodão e apresenta ligamento em sarja; em que o fio da trama passano mínimo sobre dois fios da urdidura e no máximo sobre quatro deles. A cada nova passagem sobre a urdidura, a trama avança uma unidade para a direita ou para a esquerda, formando uma estria em diagonal. No caso do cotim

do verso da capa, trata-se de uma estrutura em que a trama passa duas vezes sobre a urdidura, avançando para a esquerda como demonstrado no esquema a seguir.

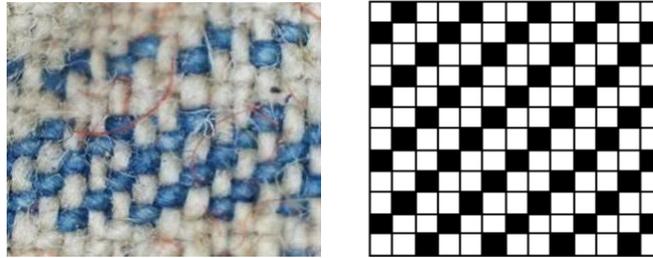
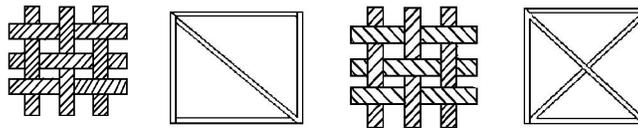


Figura 64. Fotografia de ligamento de tecido de lã vermelho e sua representação gráfica.

Também neste tecido, tanto a torção da trama quanto da urdidura são diretas, ou seja, apresentam-se torcidas em “Z”. Tecidos com essa característica apresentam uma estrutura mais fechada uma vez que trama e urdidura se encaixam e devido a isso são mais resistentes e estáveis quando comparados com tecidos que possuem trama e urdidura com torções diferentes. Cabe ressaltar, que de maneira diferenciada dos tecidos de lã que compõem os trajes, as telas de *cotim* são todas de confecção industrial e talvez, por essa razão, os fios apresentam tal configuração.



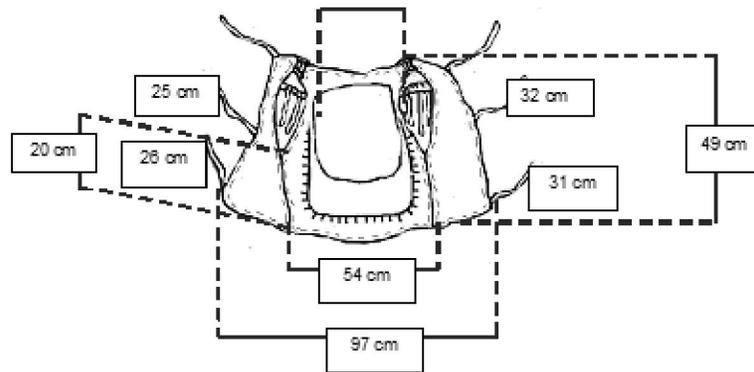
Esquema 7. Representações gráficas dos ligamentos com diferentes tipos de torções encontrados nos tecidos dos trajes.

Colete

Esquemas com medidas

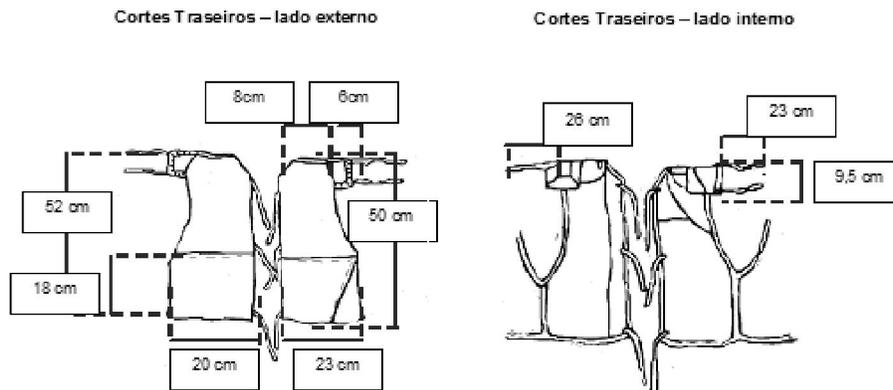
O colete está dividido em três partes principais: possui um corte dianteiro e dois cortes traseiros. A peça apresenta o comprimento da frente com 49 cm e largura de 54 cm. Se considerado o corte dianteiro juntamente com os dois cortes traseiros, tem-se uma largura total de 97 cm. O peitilho do colete, sem a chapa de prata, mede 30 cm de altura por 24 cm largura. O comprimento do ombro, sem as ombreiras, é de 8 cm; enquanto, com as ombreiras, é de 14cm. Cada uma das tiras que constitui o sistema de fechamento das vestes possui dimensões distintas. Do lado esquerdo, de cima

para baixo, elas medem 22, 25 e 26cm, respectivamente; e do lado direito, também de cima para baixo, essas medidas são de 36, 32 e 32 cm. No que diz respeito às barras do colete, estas apresentam 1,5cm. Finalmente, cabe ressaltar que a peça de referência a partir da qual foram auferidas as medidas é a de número 42019.



Esquema 8. *Colete. Peça de referência: 42019.*

Os dois cortes traseiros apresentam alturas e larguras diferentes quando comparados entre si. Do lado direito, considerando a parte posterior do colete, observa-se o comprimento de 50 cm e a largura de 23 cm. Enquanto que do lado esquerdo, o comprimento mede 52 cm e a largura mede 20 cm. As tiras que servem para fixação da manga avulsa também apresentam medidas distintas. As tiras do braço direito possuem 23 cm e 26 cm de comprimento; já a tira do braço esquerdo possui 26 cm.



Esquema 9. *Medidas do colete.*

Técnicas Construtivas - Mapeamento das Costuras, Ligamentos e Torções dos fios

Aparentemente, o colete está constituído a partir de três tipos de tecidos, sendo eles *picote* de lã, *cotim* de algodão e tecido de *arpillera*, similar à sacaria. Cabe ressaltar que há indícios desse último material agregado ao colete como uma camada entre a lã (revestimento externo) e o *cotim* de algodão (forro). E não seria absurdo considerar essa possibilidade uma vez que juntamente com o conjunto dos trajes encontramos uma calça que também o apresenta como revestimento interno (**fig. 66**).

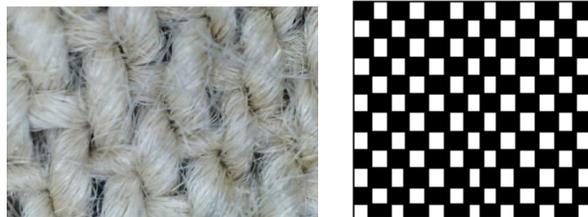


Figura 65. Fotografia de ligamento de tecido de lã vermelho e sua representação gráfica.

O forro do colete é tecido também em lã, aparentemente natural (sem tingimento), com treze fios por cm na urdidura e sete fios por cm na trama. O ligamento identificado neste tecido é o tafetá e tanto trama quanto urdidura apresenta torção obedecendo ao sentido horário (torção em “Z”).



Figura 66. Vista do forro através das perdas do colete e avessos da calça. Foto: Arquivo do Museu Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti.

Apesar da presença de pequenas áreas de retalhos emendados no revestimento externo, pode-se dizer, de maneira generalizada, que o corte do colete está dividido em três partes principais, como já dito: uma dianteira e duas traseiras. Todas as

costuras da peça estão realizadas com fios de algodão, com exceção daquelas utilizadas para sustentar as partes metálicas e para aplicações de partes em couro.

As partes posteriores do colete (cortes traseiros) estão unidas nas laterais por ponto cruzado (**esquema 11 e 12, n.1**). Com respeito ao acabamento das bordas de todo o colete, no lado externo, observa-se que estas são arrematadas por alinhavo com pontadas compridas (**esquema 11 e 12, n.4**) formando uma bainha com aproximadamente 2cm de largura.



Figura 67. *Vestido interior do colete. Foto: Arquivo do Museu Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti.*

A junção superior da peça dianteira com as peças traseiras da veste está situada na região do comprimento dos ombros e é dada por um sistema com duas tiras de couro e fios de sisal que formam amarros, não configurando um padrão de costura. Cada uma dessas partes (dianteira e traseira) apresenta tiras de couro que arrematam o tecido de lã do colete em todo o comprimento do ombro (**fig.68**). As tiras de couro são fixadas ao tecido do colete por uma espécie de ponto invisível (**fig.68; esquema 12, n. 2**).



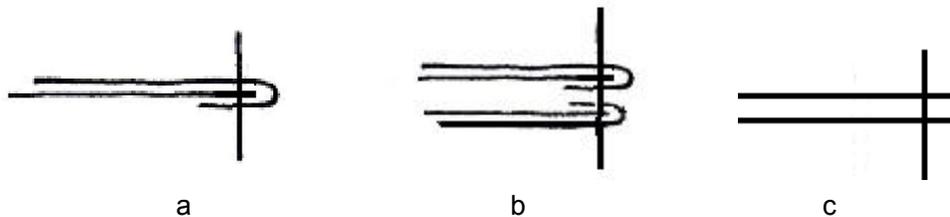
Figura 68. *Emendas nas junções do couro e tecido. Foto: Arquivo do Museu Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti.*

No que diz respeito à área interior do colete, observa-se variações quando comparados todos os trajes da coleção apresentada pelo museu que serão detalhadas posteriormente. As junções do tecido do forro da jaqueta com seu tecido de revestimento são todas feitas com ponto invisível (**esquema 10a**). Nelas, o tecido externo vermelho abraça o tecido do forro em sua extremidade, onde os dois são costurados. O ponto cruzado (**esquema 11 e 12, n. 1**) é usado também nas laterais do colete para unir cortes traseiros e dianteiros (**esquema 10b**) deixando, no lado externo, aparente o verso dessa costura como apresentado no esquema que acompanha a figura a seguir.



Figura 69. Detalhe da costura do lado interno e externo da lateral e esquema de frente e verso do ponto cruzado.
Foto: Arquivo Museu Etnográfico de Buenos Aires.

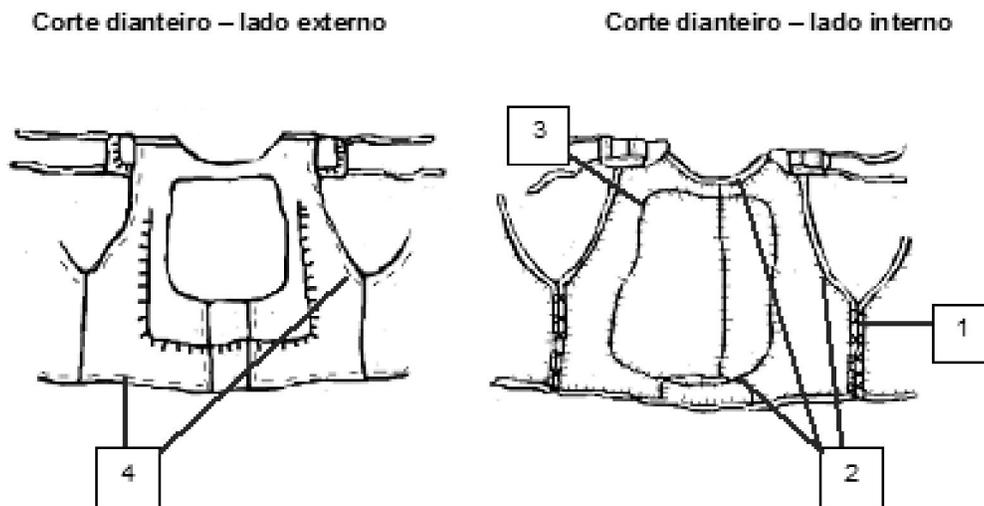
Em um dos trajes aparecem pontos em alinhavo diagonal e também ponto cruzado (em alguns exemplares) nas costuras internas do peitilho (**esquema 11, nº3**) marcando a irregularidade resultante do caráter artesanal da fatura dessas peças. Por fim, as tiras do colete são arrematadas em suas laterais por ponto chuleado. Elas são formadas por tiras de tecidos dobradas ao meio, cujas bordas são dobradas e costuradas (**esquema 6a**).



Esquema 10. Representação de ponto de junção entre tecido de cotim e de lã do colete nas laterais.

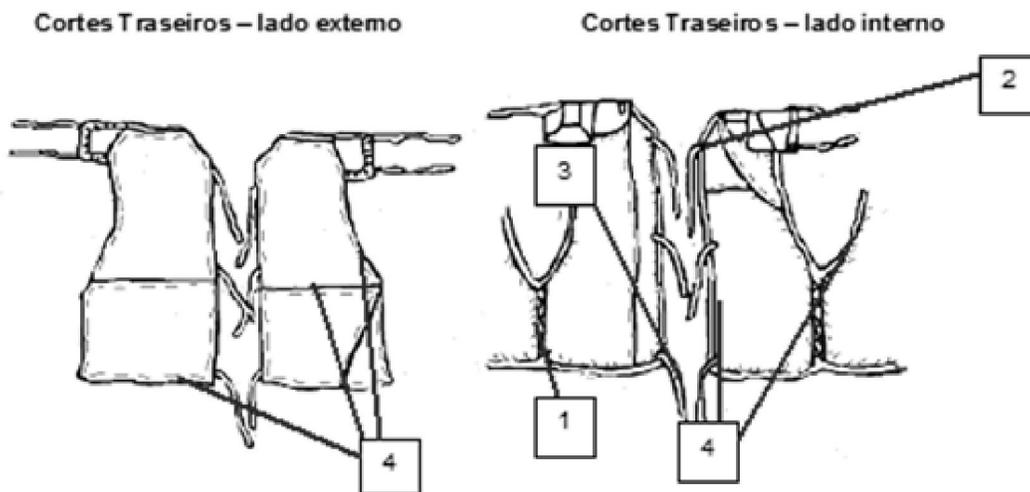
O suporte do colete é constituído de tecido de lã, idêntico ao tecido que compõe a capa, feito na técnica de *picote*, já mencionada, e com ligamento tafetá, cuja

representação já foi realizada no subcapítulo relativo à técnica construtiva da capa. Os fios do suporte de lã vermelha do colete apresentam a mesma torção dos fios do tecido da capa (na trama torção é inversa e na urdidura a torção é direta).



Esquema 11. Mapeamento das costuras do colete- Vista frontal: lado externo e interno.

Também, a peça apresenta um forro em cotim listrado, igual ao tecido do verso da capa o qual, como já dito, apresenta ligamento em sarja e está constituído por algodão.



Esquema 12. Mapeamento das costuras do colete - Vista posterior.

A peça possui um peitilho que apresenta uma lâmina de couro, sobre a qual está apoiada uma chapa de prata (fig. 71). A fixação da chapa de prata na veste se dá por meio de costuras feitas com fios de sisal que perpassam os furos existentes na borda da placa metálica e atam o tecido de lã. Essa costura não é contínua e se dá de forma isolada em cada um dos furos da placa – duas voltas com um nó (fig. 70).



Figura 70. Costuras da placa de metal no tecido de lã. Foto: Arquivo do Museu Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti.

O peitilho de couro, por sua vez, é fixado ao tecido com pontadas largas de fios de sisal e algodão, porém sua função não é clara, uma vez que a placa metálica não está fixada direta e unicamente a esta estrutura (fig.71). Possivelmente, essa peça foi utilizada para isolar os têxteis do metal, evitando que a corrosão desse último danificasse o suporte têxtil.



Figura 71. Peitilho do colete. Foto: Arquivo do Museu Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti.

Tanto os fios da trama quanto da urdidura do tecido de cotim do colete apresentam torção direta. As franjas que se situam no peitilho da peça e nas ombreiras também apresentam também leve torção inversa e mesma disposição daquelas encontradas

na capa (**esquema 03**). Comparando os trajes de todo o conjunto entre si, ressalta-se que alguns deles apresentam variações no que diz respeito ao tecido do forro (**fig.72**). Em todos eles foram encontrados tecidos de cotim de algodão, porém com modificações nas cores - ora listrado em vermelho, ora listrado em azul, ora branco sem listras.

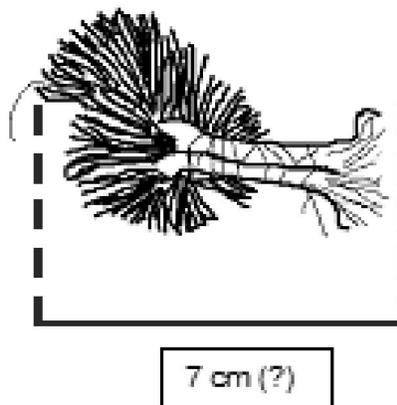


Figura 72. Costuras internas dos coletes e variações no tecido do forro dos mesmos. Foto: Arquivo do Museu Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti.

Adornos das Ombreiras

Esquema com medidas referência

Nos relatórios do museu, não há medidas específicas para os adornos das ombreiras, pelas proporções desses adornos quando comparados com outras peças, supõe-se que ela apresenta em torno de 7 cm de comprimento.



Esquema 13. Esquema de adornos das ombreiras com supostas medidas.

Técnicas Construtivas

Os adornos que são amarrados com fios de algodão nas ombreiras de metal e feitos de flocos de lã presos a fios de sisal enrolados também com fios de algodão. Para a confecção de tais peças o fio de sisal é dobrado ao meio e no local em que é dobrado é encaixado flocos de lã multicoloridos.



Figura 73. Ombreiras e seus adornos montadas juntamente com o colete. Foto: arquivo do Museu Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti.

Logo, as duas pontas da corda de sisal são atadas por fios de algodão, sendo este amarrado responsável por manter o floco de lã que, por sua vez, é preso pelo fio de sisal. Parte deste último, que é utilizado para unir a frente com o verso da veste, é usado também para manter presa a ombreira metálica no colete.



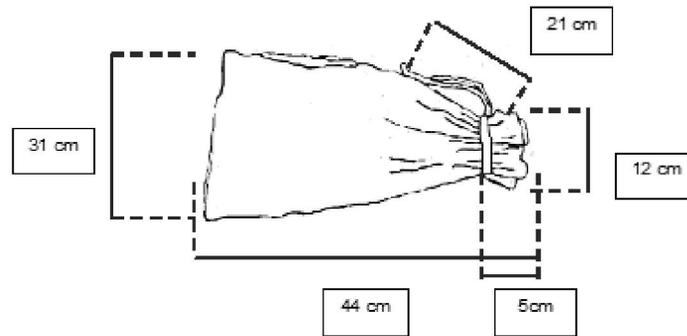
Figura 74. Detalhe dos adornos das ombreiras. Fotos: Arquivo do Museu Juan Bautista Ambrosetti.

Mangas Avulsas

Esquema com medidas

O comprimento das mangas é de 44 cm e a circunferência do punho delas mede 12 cm. Enquanto o diâmetro do bíceps é de 31 cm, o comprimento do babado é de

aproximadamente 6 cm. As bainhas da parte superior e do babado das mangas apresentam 1 cm de comprimento. A peça utilizada como referência para as medidas é a manga com número 42014.



Esquema 14. Medidas das mangas. Peça de referência: mangas de n. 42014.

Técnicas Construtivas - Mapeamento das Costuras, Ligamentos e Torções dos fios

O par de mangas avulsas também faz parte da montagem do colete sendo que o tecido que as compõe é de algodão e está confeccionado de modo industrial. A torção da trama e da urdidura do tecido da manga obedece ao sentido horário e o tecido desta estrutura apresenta ligamento em tafetá (**fig.75**). A densidade do tecido é de aproximadamente 24 fios por cm na trama e, de 18 fios por cm na urdidura. Cada uma das mangas é costurada manualmente, sendo observada nos pontos de união da peça (bainhas, punho, costuras laterais e etc.) a presença de ponto invisível e chuleado.



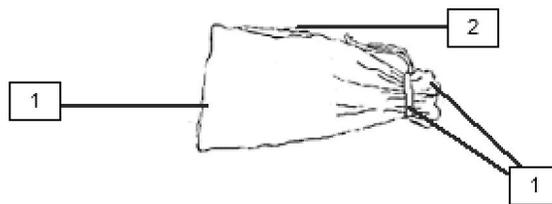
Figura 75. Detalhe de punho com bainha da manga e fotografia de ligamento do tecido da peça. Foto: Silvana Di Lorenzo.

Mais precisamente, o corpo da manga está constituído de um tecido inteiriço, o qual é dobrado ao meio. Após esta dobra, suas duas extremidades são costuradas parcialmente com chuleado (**esquema 16, n. 2**), deixando duas aberturas nesta lateral: uma que é amarrada na altura dos punhos pelas tiras de ajuste e outra abertura na parte superior (na linha dos ombros) para que a peça seja colocada no braço com maior facilidade.



Figura 76. Detalhe da bainha das mangas avulsas. Foto: Silvana Di Lorenzo.

A bainha apresentada pela manga, é falsa uma vez está composta por uma tira de tecido de algodão dobrada ao meio e costurada em uma de suas laterais por chuleado a qual é, por sua vez, costurada por meio de ponto invisível, ao corpo da manga (**fig. 76; esquema 6c**) formando pregas. Dessa forma, as tiras são uma extensão da própria bainha e não estruturas à parte. As bainhas da peça também recebem acabamento com ponto invisível (**esquema 16, n.1; esquema 10a**).



Esquema 15. Mapeamento dos pontos das mangas avulsas.

Estas mangas avulsas são fixas ao colete por meio de pontos largos com fios de algodão (**fig. 77**), não sendo observado um padrão específico no que diz respeito a essa costura, que se dá de forma aleatória.

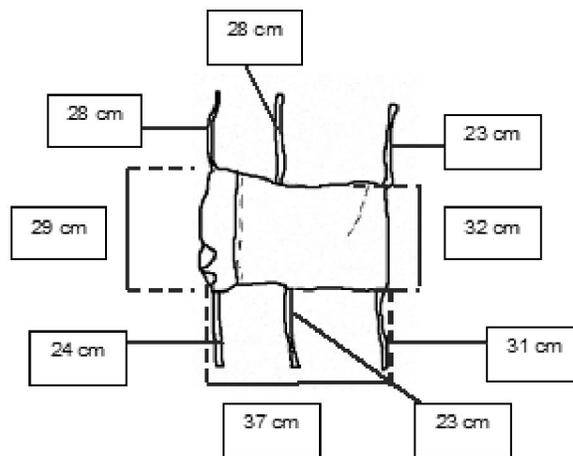


Figura 77. Pontos de união da manga avulsa com o colete. Fotos: Arquivo do Museu Juan Bautista Ambrosetti.

Cobre- mangas

Esquema com medidas

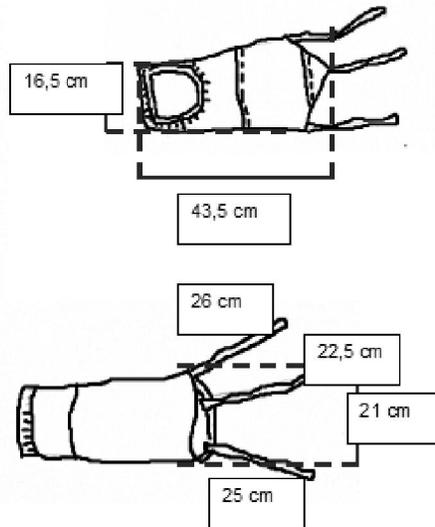
Um dos “cobre-mangas” de número 42009 possui comprimento de 38 cm e largura de 29 cm. Cada uma de suas tiras do lado direito da peça e de cima para baixo, mede 24, 23 e 31 cm e do lado esquerdo, também de cima para baixo, mede 28, 28 e 23 cm.



Esquema 16. Medidas do “cobre-manga”. Peça de referência: 42009.

Faz parte da montagem do colete, a estrutura têxtil que o museu documenta com o nome de “cobre-mangas”. Ressalta-se que juntamente com o conjunto de trajes há mais de um par de “cobre-mangas”, sendo um deles aberto e os outros fechado

(**esquema 17**). Entretanto, o traje foi montado na exposição do museu etnográfico usando apenas um desses pares: aqueles que são abertos e por essa razão serão detalhados a técnica construtiva desse último modelo.



Esquema 17. Esquema de cobre-mangas fechado. Peça de referência: 42004.

Técnicas Construtivas do “cobre-manga”

Os “cobre-mangas” utilizados na montagem dos trajes possuem um forro em *cotim* de algodão listrado em branco e azul. A parte frontal da peça é feita por três cortes de tecidos de lã amarelo, rosa e vermelho (com variações de cores em peças diferentes), também confeccionados em *picote*, sendo toda a montagem do “cobre-manga” realizada com ponto atrás (**esquema 18**) utilizando fios de algodão. Essas peças são fixas no braço do dançarino por meio de três pares de tiras feitas também em *cotim* de algodão, as quais são amarradas – na altura do punho e do bíceps.



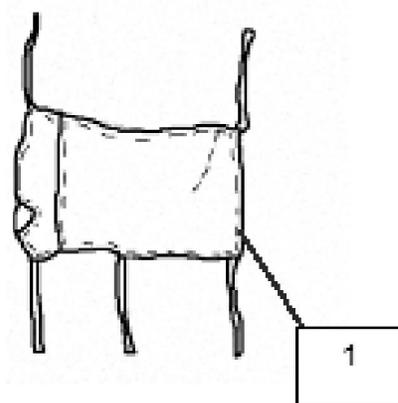
Figura 78. Cobre-manga, frente e verso. Foto: Amanda Cordeiro.

Todos os tecidos de lã do “cobre-manga” seguem os mesmos padrões vistos até agora nos tecidos de lã que compõem o traje de maneira geral. São construídos em tafetá e seus fios apresentam urdidura com torção em “Z” e trama com torção em “S”. O cotim de algodão também não varia; está construído com a técnica de sarja, tratando-se de um tecido de origem industrial, cuja torção dos fios da trama e da urdidura é direta.



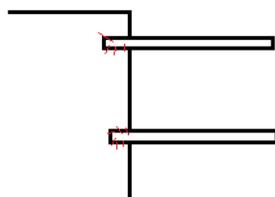
Figura 79. Montagem do cobre-manga no colete. Foto: Arquivo do Museu Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti.

Os avessos do “cobre-manga”, constituído pelo cotim de algodão, também apresentam corte com três partes, assim como o corte da parte frontal. A união do tecido forntal com o do verso se dá por meio de pontadas com fios de algodão, utilizando ponto atrás. Sendo que as bordas de cada um dos tecidos – de lã, e cotim de algodão – são dobradas e costuradas (**esquema 6a**). As tiras são todas costuradas no corpo da peça com ponto atrás e variações de pontos similares ao ponto chuleado (**esquema 6c**). Deve-se ressaltar que o fechamento lateral das tiras se dá por meio de ponto invisível e, em algumas partes, por chuleio (**esquema 19**); lembrando que todas estas costuras estão feitas com fios de algodão.



Esquema 18. Mapeamento das costuras do cobre-manga.

Por fim, deve-se apontar que os “cobre-mangas” também apresentam apliques de galões com franjas multicoloridas assim como os da capa, do colete e da calça. A torção dos fios das franjas assim como todos os sistemas de fixação destes apliques obedece aos padrões já descritos anteriormente.



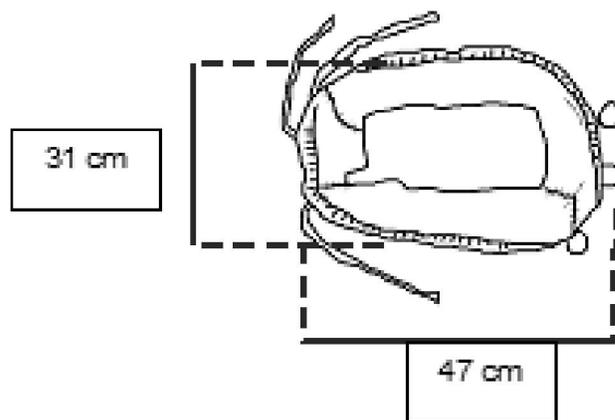
Esquema 19. Esquema de disposição de padrões de costura nas tiras.

Adornos para os Braços

Esquema com medidas

O adorno para os braços apresenta altura de 47 cm, quando montado com os chocalhos e, 44 cm, quando montado sem eles. De largura, a peça possui 31 cm. As medidas relativas à profundidade do objeto, não são mencionadas nos relatórios do

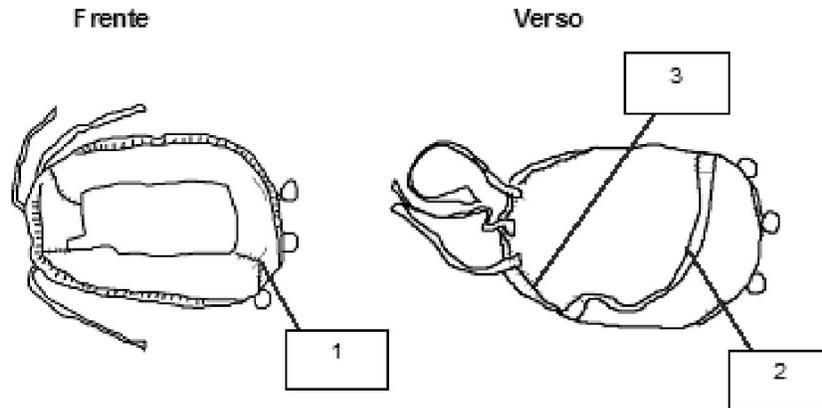
museu e não foi possível auferí-las uma vez que as vestes estão em exposição em vitrines. Além disso, cabe ressaltar que os adornos para os braços utilizados como referência foram os de número de registro 42745.



Esquema 20. Esquema com medidas do adorno para os braços. Peça de referência: 42745.

Esses adornos são peças que estão associadas ao colete e que são fixadas no braço dos dançarinos por meio de quatro tiras na extremidade superior da peça; e uma tira inteiriça que atravessa o meio de seu verso de um lado a outro. Os padrões de costura encontrados na montagem desses acessórios foi o ponto invisível, um padrão de ponto similar ao ponto posado e chuleado.

O revestimento do verso dos adornos para os braços, independente de se tratar de cotim de algodão listrado ou couro, é costurado e montado com as partes de lã por meio de ponto invisível feitos com fios de algodão (**esquema 21, n.2; esquema 6c**). As tiras do verso da peça também recebem as bordas arrematadas por chuleio (**esquema 21, n.3; esquema 10a**). Sobre as áreas em couro do enchimento do adorno, de forma similar ao peitilho do colete, observa-se algumas pontadas longas com fios vegetais as quais não configuram padrões de costura. Também, há um ponto similar ao ponto posado nas áreas de arremate dos tecidos na parte frontal do adorno (**esquema 21, n.1; esquema 6a**).



Esquema 21. Mapeamento das costuras dos adronos para o braço. Peça de referência: colete 42027.

Estas peças, que são dispostas no momento da montagem sobre o “cobre-manga”, recebem uma espécie de acolchoamento interno feito em couro. Sendo que, sobre esse acolchoamento é colocada uma lâmina, também feita de couro, que auxilia na fixação das placas metálicas. Toda a estrutura de couro do adorno – tanto o acolchoamento quanto a lâmina - é envolvida por um revestimento feito de lã e de tecido de *cotim*.

Salienta-se que esse revestimento não é recorrente em todo o conjunto de trajes do museu; sendo observado, por exemplo, na peça de número 42027, diferenças na confecção dos adornos do braço esquerdo e direito. Mais especificamente, braço esquerdo obedece ao modelo descrito anteriormente, sendo composto de tecido de lã e cotim de algodão, enquanto que no braço direito esse revestimento é feito de lã e de couro.



Figura 80. Adorno para os braços e detalhe de chocalho aplicado a base do adorno. Foto: Arquivo do Museu Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti.

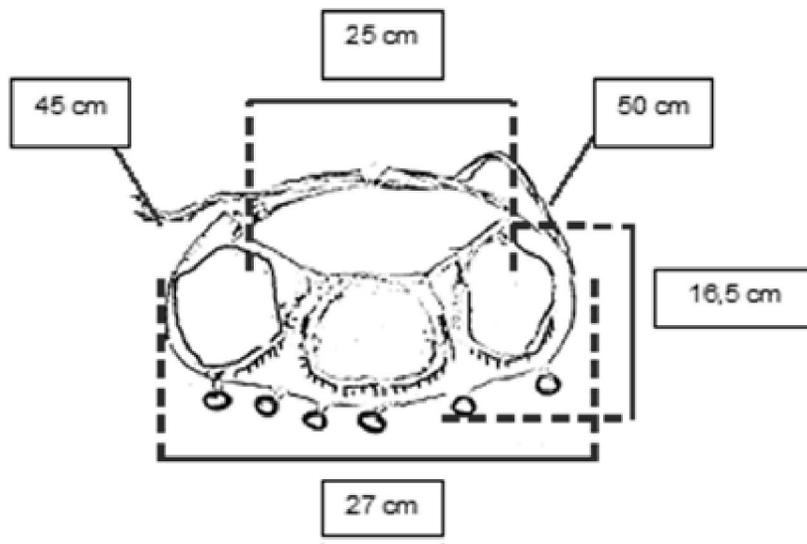
Cada um dos adornos apresenta uma chapa de prata em sua superfície as quais são presas ao corpo da peça por fios de sisal, perpassando os furos seqüenciais da estrutura metálica das referidas placas e mantendo-as presas por meio de nós e amarros da mesma forma que acontece na capa.

Também, é importante lembrar que os adornos, assim como outras peças do traje, são decorados com franjas arrematadas por galões, e por três chocalhos em sua extremidade inferior. Estes últimos elementos são amarrados na peça com fios vegetais (**fig.80**). Já no caso da fixação das franjas e galões, esta se dá da mesma forma como ocorre na capa (**esquema 3**).

Saia Pequena

Esquema com medidas

A saia possui 16,5 cm de comprimento; 27 cm de largura, na parte inferior; e 25 cm de largura, na parte superior. Cada uma das tiras do objeto possui medidas diferenciadas entre si. A tira do lado direito do objeto mede 45 cm; enquanto a tira do lado esquerdo mede 50 cm. A peça a partir da qual foram retiradas as medidas possui número de registro 42020.



Esquema 22. Medidas da Bolsa. Peça de referência: 42020.

Técnicas Construtivas da saia

A peça está confeccionada com materiais distintos, sendo eles couro, tecido de *picote* e faixa tecida em lã, e chapas metálicas. A saia possui um acolchoamento feito em couro; sendo que essa estrutura interna é recoberta por um revestimento feito com dois materiais distintos: tecido de picote de lã na parte frontal e, no verso, recebe acabamento em couro.



Figura 81. Frente e verso da saia. Foto: Arquivo do Museu Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti.

De modo geral, foram encontradas grandes variações nos padrões de costura da saia. Nas áreas de junção entre couro e tecido de lã verifica-se o uso de ponto similar ao posado e ponto invisível nas regiões de junção entre as partes em couro (**esquema 23, n.1; esquema 10c**). Inclusive, ressalta-se que o próprio revestimento de couro do verso da peça não é inteiriço e possui uma divisão diagonal unida por costuras (**esquema 23, n.1**). Por fim, tem-se a união, por meio de ponto invisível, entre a faixa tecida em lã (malha ou tafetá (?)), que constitui o cos da saia, com o corpo da peça.



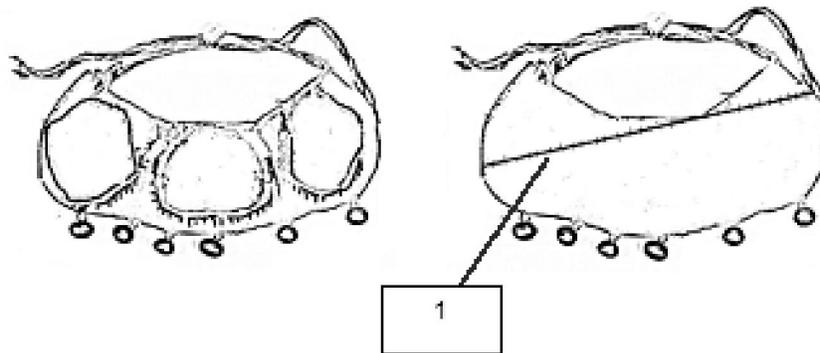
Figura 82. Detalhes de construção da saia, chocalhos, arremates e cós. Foto: Arquivo do Museu Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti.

O revestimento de toda a saia se dá de forma bastante similar ao revestimento da capa (**esquema 2, fig. 53**), porém, no lugar do gradil de madeira, tem-se um acolchoamento de couro; a estrutura de couro interna (acolchoamento) é coberta pela frente por um tecido de lã vermelho se configurando como uma espécie de forro. Logo, pelo verso da peça é utilizado um revestimento cujo arremate se dá pela frente, por meio de ponto invisível, deixando aparente o tecido do “forro” que serão suporte para as placas metálicas (**fig.83**).



Figura 83. *Aplique de placa metálica na saia. Foto: Arquivo do Museu Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti.*

Finalmente, as placas metálicas juntamente com as franjas e galões são fixadas na superfície do objeto com fios de algodão duplo e uma espécie de alinhavo da mesma forma que acontece na capa (**esquema 3, fig.53**). Assim como na calça, os chocalhos são aplicados na extremidade inferior do objeto por meio de amarros com fios de sisal.

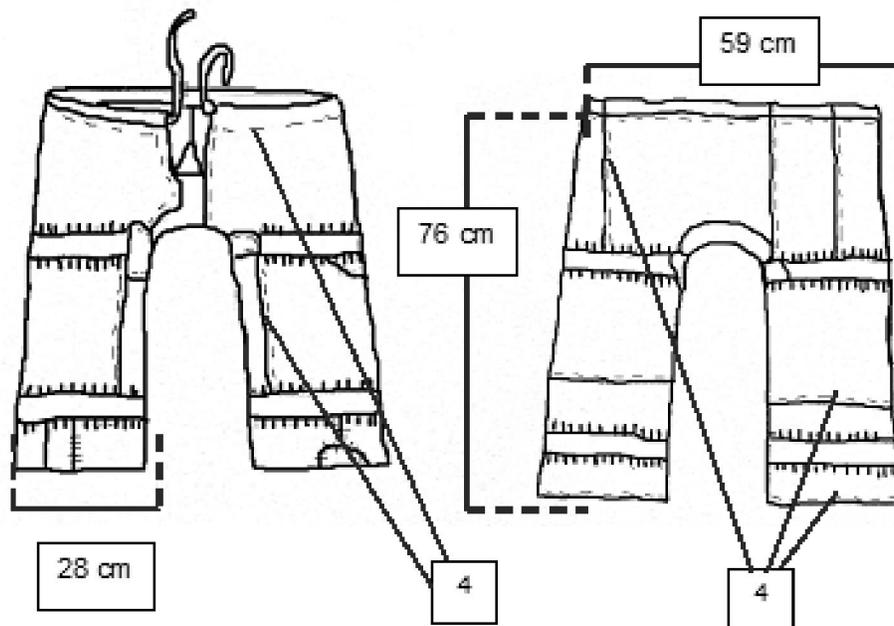


Esquema 23. *Ma peamento dos pontos da saia pequena. Peça de referência: 42020.*

Calça

Esquema com medidas

A calça apresenta um forro com dois cortes (ambos laterais unidos pelo interior das pernas), sobre o qual é montado o revestimento com o tecido de lã. O diâmetro da circunferência de sua cintura mede 59 cm e seu comprimento é de 76 cm. A peça possui o cós com amarrado por um par de tiras que servem para ajustá-la ao corpo de pessoa que a traja. A peça utilizada como referência foi a calça com número de registro 41988.



Esquema 24. Esquema com medidas e apeamento dos pontos na calça.

A calça está confeccionada com tecido de lã e algodão. Ela apresenta forro feito em lã contituído por uma técnica denominada *arpillera* - similar ao que se conhece aqui como “pano de saco” ou sacaria -, com alguns complementos em tecido de cotim de algodão. Sobre o forro de *arpillera* está montada a estrutura externa da calça. Esta estrutura externa é construída a partir da junção de pedaços de tecidos de lã com pontadas de fios de algodão sobre o tecido do forro (**esquema 6c**). O padrão de costura encontrado nessas uniões entre os tecidos de lã da superfície da calça é o ponto atrás (**fig. 85; esquema 24, n.4**), enquanto que nas regiões de emenda do forro

com o tecido de revestimento nos avessos, pode-se observar o ponto invisível e, em algumas partes, ponto chuleado (**esquema 6a**).



Figura 84. Forro da calça. Foto: Amanda Cordeiro.

Se for considerado somente o forro da calça, nota-se que este apresenta variações em seus cortes e pontos quando todo o conjunto de calças é comparado. Uma das calças possui seus cortes unidos em suas laterais, no interior das pernas, e na parte posterior, seguindo a região do central do cós até o gancho (gavião)⁵⁶. Sendo trabalhado nessa região na união dos cortes da peça o ponto invisível com fios de algodão. Em outro exemplar, nota-se a presença de um forro com estrutura muito mais complexa. Trata-se de uma peça inteiriça que apresenta suas junções feitas com ponto invisível e alinhavo na parte posterior da peça (**esquema 25**). O cós é costurado no corpo da calça por ponto invisível também feito com fio de algodão.

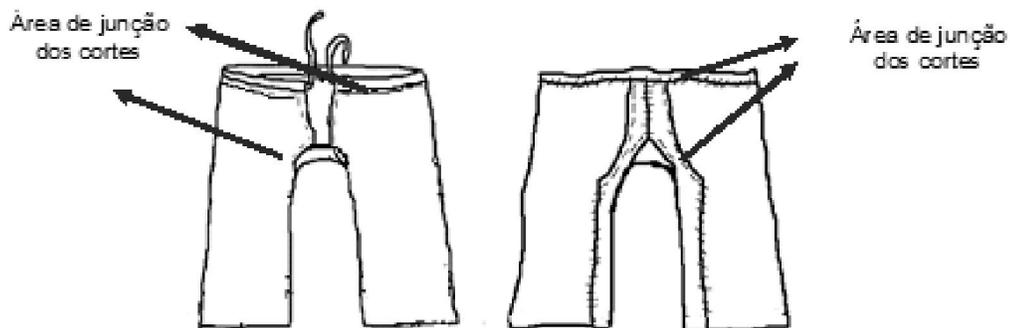


Figura 85. Detalhe de padrões de costuras encontrados na calça. Foto: Amanda Cordeiro.

O ligamento e o sentido da torção dos fios nos tecidos de lã e de algodão que compõem a calça são os mesmos encontrados em todo o traje (já representados anteriormente). A única diferença para o restante do traje, é que na calça aparecem

⁵⁶ Fischer, 2010.

tecidos feitos em *picote* com cores diferenciadas - predomina o vermelho, porém em conjugação com azul, amarelo, verde e rosa.

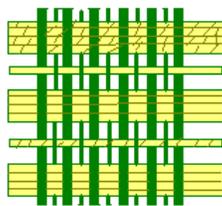


Esquema 25. Esquema de um dos cortes do forro da calça – frente e verso da peça.

Há alguns elementos decorativos na peça como placas metálicas, franjas e galões. As franjas amarradas entre si e aplicadas à superfície da calça obedecendo à mesma disposição e sistema de construção já representado (**esquema 03**). Também, são encontrados na calça fios vegetais entrelaçados com fios metálicos.

Do ponto de vista da morfologia, os fios metálicos podem ser classificados em quatro principais tipos, que podem aparecer isolados ou combinados entre si, sendo eles: tira de metal sólido ou tira de material orgânico revestida de metal; tira de metal sólido ou tira que material orgânico revestida de metal que envolve uma alma de origem animal ou vegetal; o arame (fio) puro e arame envolvendo uma alma de fios de origem animal ou vegetal (LANDI, 1985; EASTOP; BALÁNZSY, 1998).

No caso dos trajes, verifica-se a presença de duas tiras de metal isoladas com espessuras diferentes entrelaçadas com fios de algodão formando uma espécie de entrelaçado. É complexo determinar de que forma esta estrutura está disposta uma vez que há consideráveis perdas neste material, porém, com o auxílio de fotografias tomadas com microscópio e com observação da peça com lupa de pala, pôde-se plantear um possível padrão.



Esquema 26. Representação de entrelaçamento dos fios metálicos com fios de algodão.

No caso da calça do traje que está exposto, há aplique com estrutura entrelaçada com fios metálicos, mas não há decoração com chapas metálicas, se tratando aparentemente de perdas sofrida pela peça. Em outras calças pertencentes a outros exemplares do conjunto de trajes, encontra-se a presença de chapas metálicas sobre áreas acolchoadas com couro e chocalhos.



Figura 86. Foto de ligamento de tecido de picote amarelo e de malha metálica. Foto: Amanda Cordeiro.

Também, a calça apresenta chocalhos aplicados na sua superfície por meio de amarros feitos com fios de sisal (**fig.87**). Cabe ressaltar que essa configuração não é característica de todas as calças do conjunto de trajes já que, por exemplo, a calça que se encontra em exposição, aparentemente perdeu os chocalhos.



Figura 87. Detalhe de apliques de chocalhos na calça. Foto: Amanda Cordeiro.

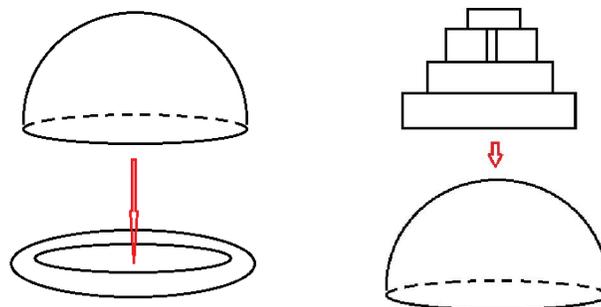
Capacete e chapas de prata

No que diz respeito a sua montagem, o capacete está confeccionado de maneira bastante simples; a peça é feita em prata e apresenta três partes separadas. Sendo estas partes, classificando-as como formas puras, uma meia esfera oca, um disco com o centro vazado e o adorno. A meia esfera serve para abrigar a cabeça da pessoa que o leva posto.



Figura 88. Detalhes de confecção do capacete. Fotos: Arquivo do Museu Juan Bautista Ambrosetti.

A boca da semi-esfera de prata é arrematada com o disco feito no mesmo metal, que funciona como uma aba do capacete; esta é presa por meio de lingüetas de metal presas por rebites (fig. 88). Deve-se chamar a atenção para o fato de o disco apresentar furos sequenciais que foram feitos provavelmente para receber os rebites no momento da fixação da aba do capacete.



Esquema 27. Partes constituintes do capacete.

O adorno é fixado no topo do capacete também por meio de três lingüetas metálicas todas elas presas por rebites (**fig. 89**). O adorno, de maneira diferenciada das outras duas peças do capacete, apresenta áreas vazadas. Tanto nas placas quanto nas áreas trabalhadas do capacete (adorno e esfera oca), acredita-se que as técnicas empregadas são o repuxado, martelado e cinzelado⁵⁷. Nos relatórios do museu, não é mencionada especificamente as técnicas com as quais estão confeccionadas as peças em metal, porém há referências sobre a consultoria de um especialista para identificação das mesmas.



Figura 89. Fixação do adorno no capacete. Fotos: Arquivo do Museu Juan Bautista Ambrosetti.

Ainda, no que diz respeito às placas de metal utilizadas como aplique em todo o traje, é importante ressaltar que algumas das chapas delas não são inteiriças, se tratando, nesse caso, de chapas unidas por barras metálicas e rebites, tiras de couro pelo verso ou então, por fios de metal ou sisal (**fig.90**).



Figura 90. Verso e frente de áreas de união nas placas metálicas. Fotos: Arquivo do Museu Juan Bautista Ambrosetti.

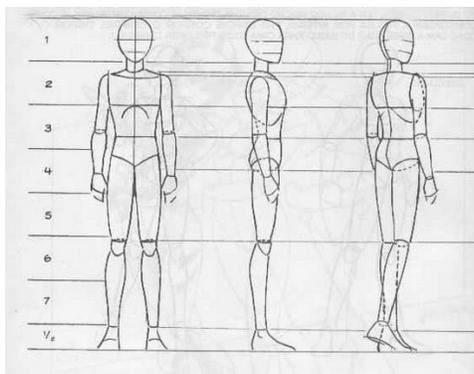
⁵⁷ ESCASANY, Daniel Marcos. Manual de Platería Rioplatense. Buenos Aires: Maizal, 2011.

3.3 SEQUÊNCIA DE MONTAGEM DAS PARTES EM TÊXTEIS DOS TRAJES: DOCUMENTAÇÃO

Antes de descrever a sequência de montagem dos trajes, deve-se informar que foram encontrados nas caixas do museu juntamente com o conjunto de vestes bolivianas, fragmentos de tecido, franjas e galões soltos, tiras de couro, peças similares à almofadas, novelos de lã, rosetas, forros de calça, outra espécie de “cobre-manga” fechado, presilhas, uma espécie de bolsa (como denominado nos relatórios do museu) - peças tecidas em tecido de *arpillera* e costuradas manualmente nas laterais como se fosse um saco.

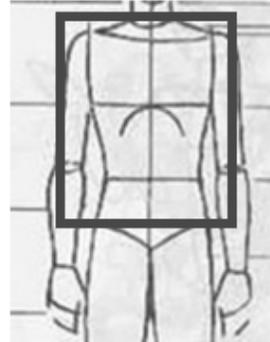
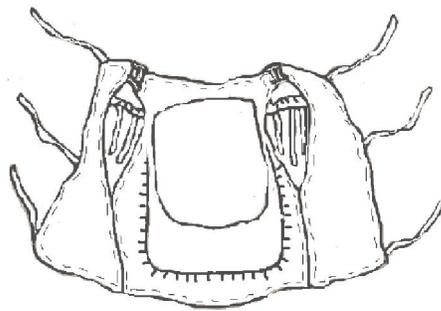
Nesses relatórios, todas essas peças são catalogadas como parte do conjunto de trajes, porém nenhuma delas é utilizada na montagem dos mesmos. Inclusive, fica implícito neles que a função e a disposição de muitas dessas peças em relação a todo o traje ainda são desconhecidas, dado que a maioria delas não são expostas junto com os trajes e que nas fichas de catalogação de algumas apresentam signo de interrogação no item que diz respeito à identificação.

O registro de montagem apresentado obedecerá ao modelo exibido na Exposição “*The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork 1530 – 1830*” do Museu Metropolitano, EM Nova Iorque, e na exposição “*Danzantes de La Luz*”, ainda em exibição no museu etnográfico de Buenos Aires. Cabe ressaltar que foi utilizado na montagem um manequim de meio corpo. Para exemplificar a sequência de montagens da peça serão utilizados fragmentos do esquema abaixo para auxiliar na localização da de cada uma das partes em relação ao corpo do manequim.

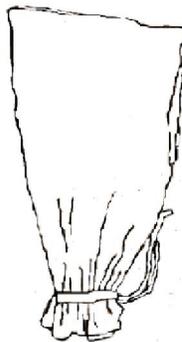


Esquema 28. Manequins. Fonte: <http://desenhando-com-estilo.blogspot.com.br/2013_05_01_archive.html>.

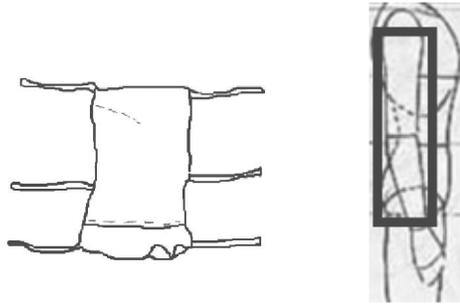
- 1- A primeira peça a ser vestida é o colete. Este é colocado pela frente, e amarrado pelo verso por meio de suas três tiras, não havendo nenhum sistema adicional de fechamento para esta peça.



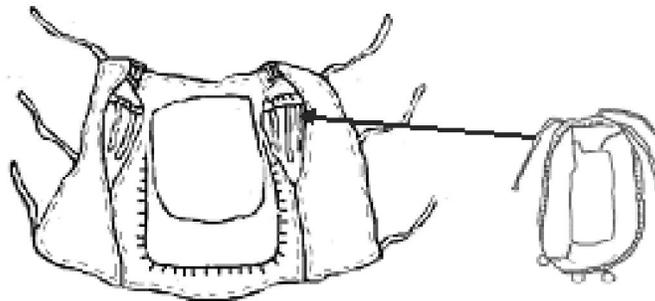
- 2- As mangas avulsas são colocadas no braço do manequim e posteriormente costuras na cava do colete. Depois disso, elas são ajustas nos punhos pelas tiras da bainha do babado que são amarradas.



- 3- Duas das tiras inferiores das laterais do “cobre-mangas” são amarrados entre si, sobre as mangas avulsas. As duas tiras da extremidade superior da peça são amarradas nas tiras da ombrira do colete. Cabendo ressaltar que a parte dos amarros fica no lado interno dos braços do manequim e o verso do “cobre-manga” diretamente contato com os mesmos. A extremidade que possui um triângulo, fica disposta na direção do punho voltada para baixo.

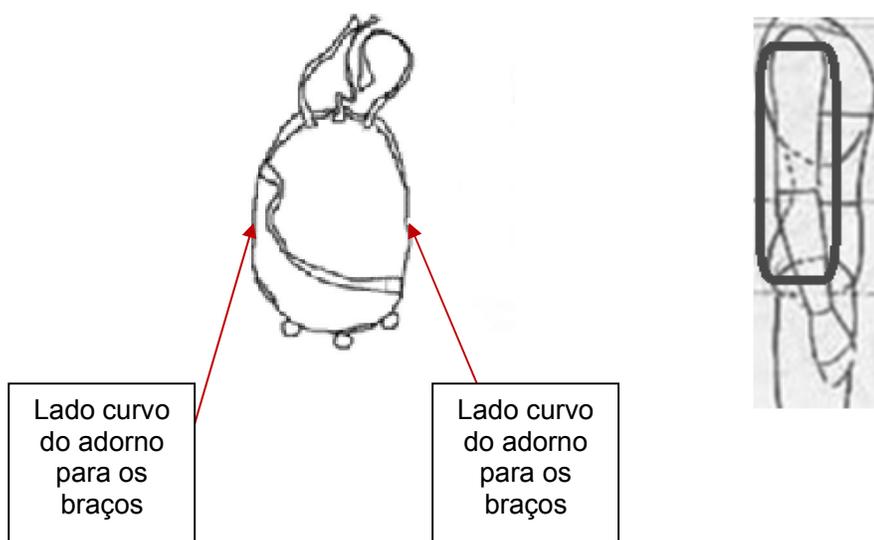


- 4- Os adornos para braços, assim como a manga avulsa e o “cobre-manga”, são montados juntamente com o colete. As três tiras superiores das placas para os braços possuem três tiras correspondentes que saem das ombreiras do colete, as quais são amarradas aos pares.

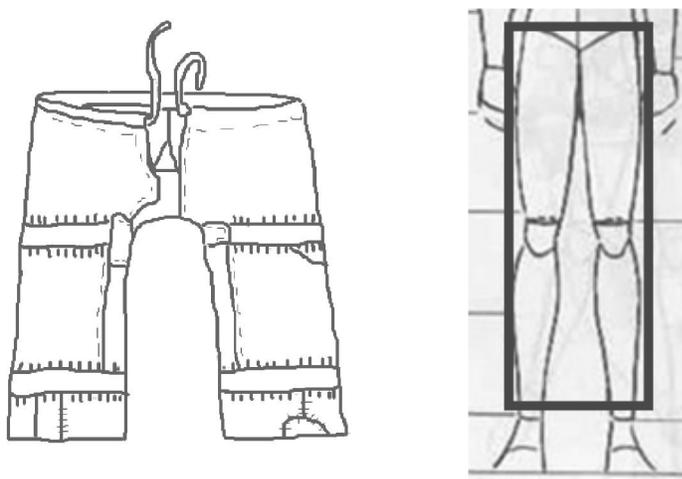


O adorno para braços apresenta uma tira que transpassa o verso da peça de um lado a outro. Essa tira contém o braço do dançarino mais ou menos na altura da junção do braço com o antebraço. O lado curvo do adorno fica voltado para trás, enquanto a lateral plana fica voltada para a direção do peito do dançarino.

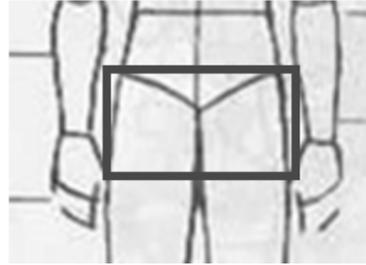
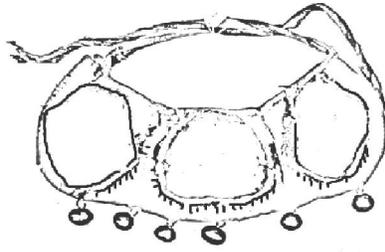
Verso do adorno – em contato com o braço



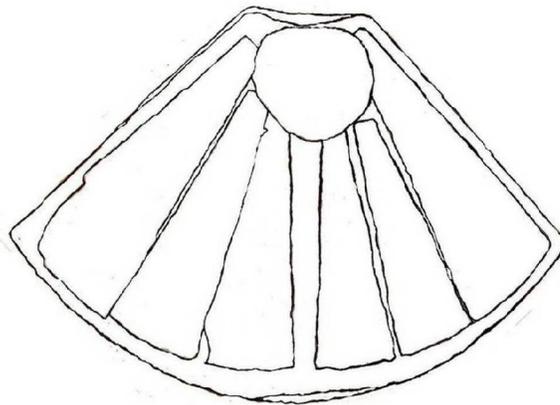
5- As calças são vestidas no manequim e amarradas na região do cós.



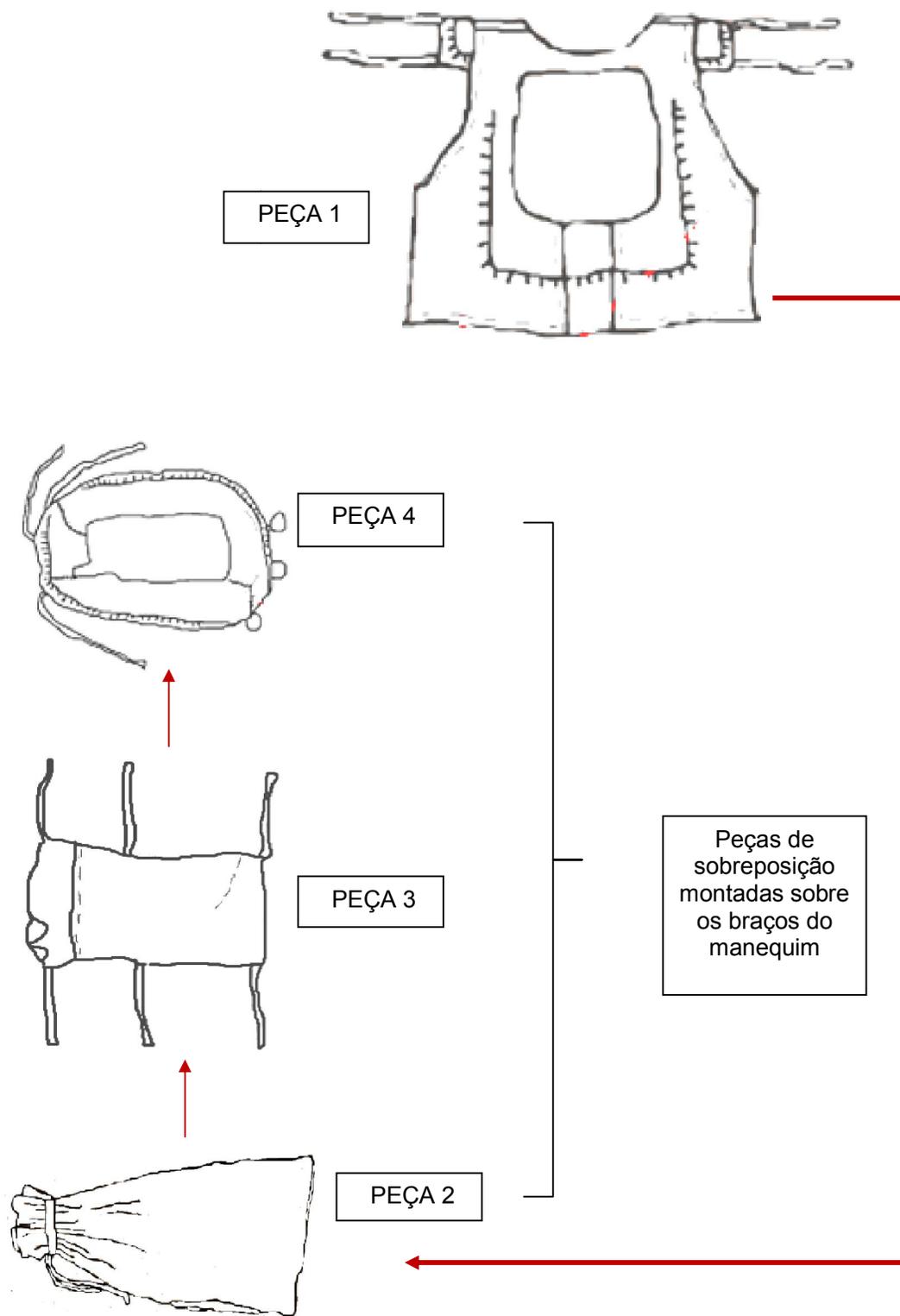
6- Sobre a calça é colocada a saia pequena que é fixada no corpo do manequim também por meio de amarrao das tiras presentes no cós da peça.



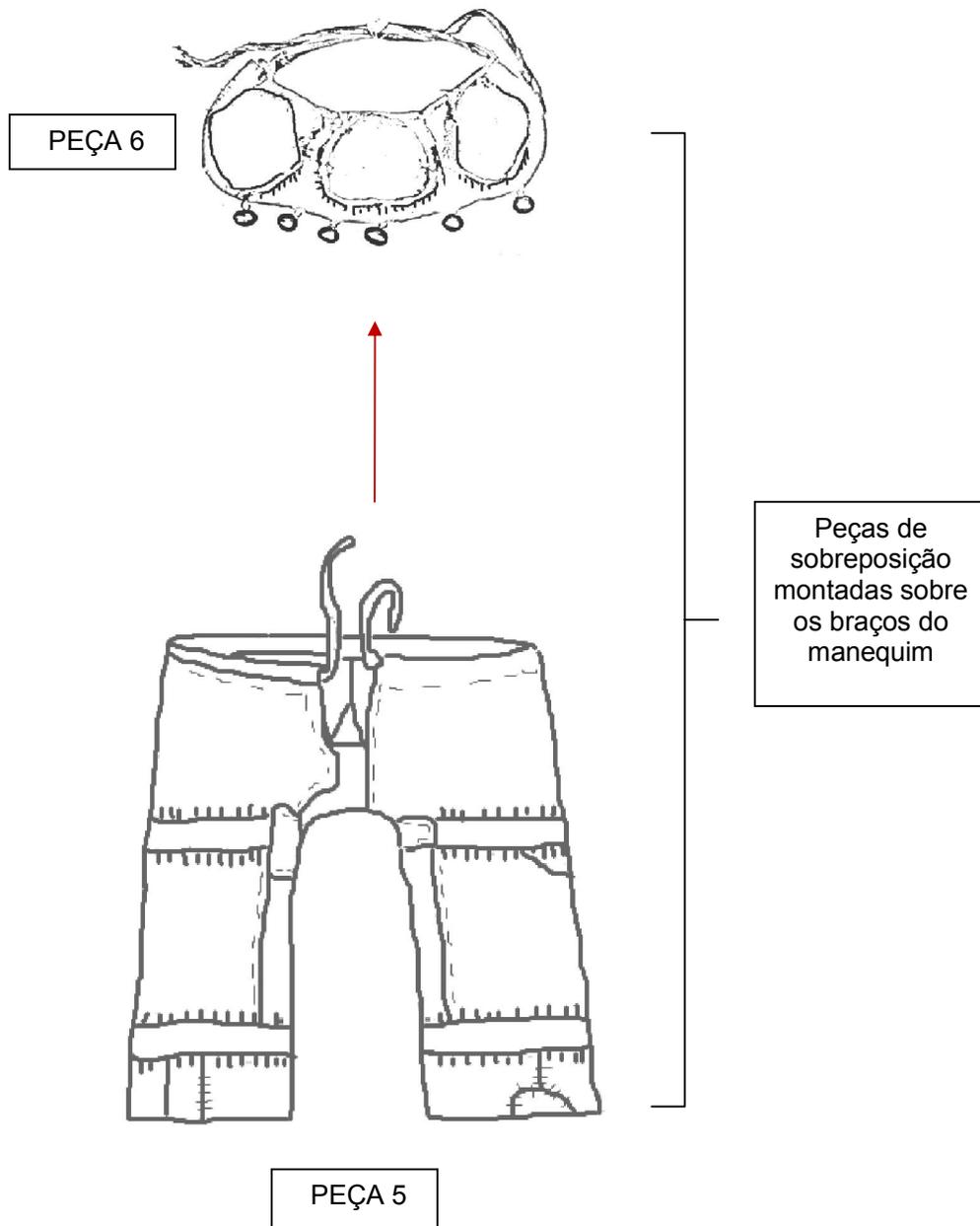
7- Finalmente, é colocada a capa nas costas do manequim. Esta peça possui um par de fivelas que provavelmente teriam que conectar-se com uma tira com fivela em cada uma das pontas, que seria previamente amarrada ao corpo do dançarino, por baixo do colete.



Montagem do colete: sequência e justaposição

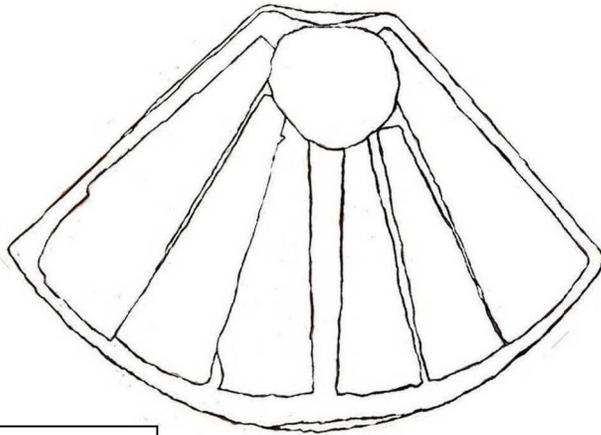


Montagem da calça e saia pequena: sequência e justaposição



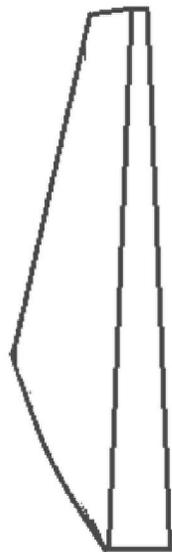
Montagem da capa: sequência e sobreposição

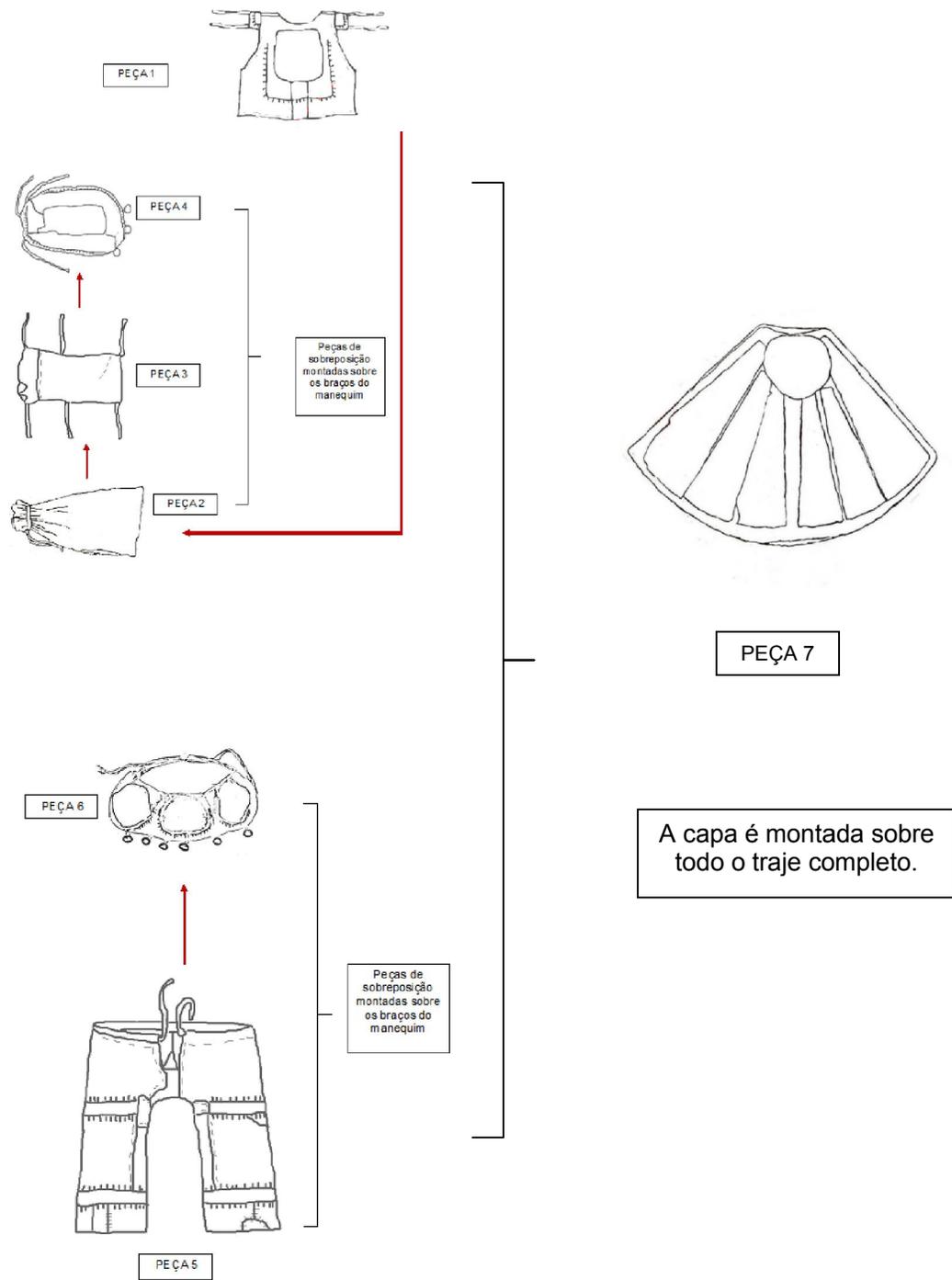
Essa peça é montada sobre todas as outras (colete e anexos, calça e saia) após o traje estar todo completo. Por essa razão também é uma peça de sobreposição.



PEÇA 7

A capa é atada nas costas do dançarino por um sistema de fivelas presos nela que se conecta com uma correia com fivelas nas duas extremidades que é traspassada nas cotas do dançante por debaixo das roupas. Na montagem do museu, é usado um suporte para a capa.





Acredita-se que a descrição da montagem dos trajes, considerando sequência e justaposição das peças que os constitui, também é uma forma de registrar e documentar essas indumentárias (a forma como elas são dispostas no corpo);

e nesse caso, em especial, tal ação torna-se um procedimento indispensável uma vez que trata-se de peças singulares e com alguns anexos que não se sabe bem a função deles dentro todo o conjunto, como já ressaltado. Mesmo que estes itens não entrem no processo de documentação da montagem fica um registro do que foi exibido em duas exposições considerando, obviamente, a necessidade de se pesquisar sobre a disposição dessas outras peças em relação ao conjunto de trajes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que dizer sobre este trabalho? Antes de qualquer coisa, é válido ressaltar que esta pesquisa trouxe muitos desafios, sobretudo, no que diz respeito a olhar para o outro. Mais especificamente, olhar, como conservador, para objetos que não são familiares a nossa cultura e lidar com valores tão diferentes daqueles que vigoram e que são relevantes para nós. Esses desafios trouxeram inquietações particulares, sobretudo, com respeito ao papel da conservação e do conservador na sociedade.

Nesse contexto, acredita-se que o conservador faz valer o seu papel quando não se atém nem somente às pessoas e nem somente aos objetos, senão quando ele traz para o processo de conservação o limiar entre ambos, marcado por aquilo que conecta as pessoas aos objetos. Sem dúvida, é este limite que faz com determinado bem cultural experimente processo de continuidade cultural durante séculos, como é o caso dos trajes.

Essa pesquisa foi moldada a partir dessa metodologia, em que foi incluído na proposta do estudo técnico das indumentárias bolivianas, este olhar sobre outros valores relacionados com elas. Essa interação entre estudo técnico e valores sócio-culturais resultou no que consideramos que seja uma “proposta de preservação ampliada” para os trajes.

Porém, cabe frisar que fazer uma “proposta ampliada de preservação” para estas vestes, não prespõem que a finalidade desse trabalho seja dar conta do processo de preservação delas, descartando completamente as ações do museu etnográfico de Buenos Aires com respeito a isso; muito pelo contrário, objetiva-se, através desse estudo, complementar as políticas de conservação adotadas por essa instituição.

Acreditamos que tais ações, dentre outras coisas (conhecimento de aspectos ainda não identificados sobre determinado objeto), contribuem para a valorização e divulgação tanto do acervo quanto da instituição, seja essa

contribuição por meio do aporte de recursos técnicos (exames científicos) não disponíveis pelo museu, ou por meio de oferecer uma visão diferenciada sobre os trajes.

Além das questões até então colocadas, pontuamos a dificuldade de acessar informações relativas a estes trajes, não só pela distância do objeto de estudo e de seu país de origem, senão pela pequena quantidade de dados sobre elas, tanto no museu etnográfico de Buenos Aires, quanto na Bolívia. E, neste último país, devemos destacar também como fatores dificultadores as diferenças culturais (idioma, costumes e etc.) encontradas ao longo do trabalho de campo.

Além das complexidades já citadas, esta investigação foi marcada por questões técnicas e, nesse sentido, não podemos deixar de citar os obstáculos encontrados quando se pretende estudar tecidos no Brasil, tendo em vista a escassez de referências no que diz respeito a conteúdos e aspectos técnicos tais como nomenclaturas de padrões de costuras feitas a mão aplicados à conservação; manuais de documentação de têxteis considerando materiais, corte, costuras e sequência de montagem e justaposição das peças.

Rita Andrade (2006) afirma que quando se pretende documentar têxteis, o pesquisador deve aprender a identificar materiais, construção, modelagem, corte, estilos, além de saber quando determinadas técnicas surgiram (ANDRADE, 2006) e, no caso dos trajes bolivianos, devemos assumir que o fato de a peça principal se encontrar em exposição no interior de vitrines e não poder ser removida (condição imposta pelo museu), bem como, as singularidades decorrentes do caráter artesanal dessas indumentárias acabaram por criar algumas complicações no momento da identificação e análise de algumas das categorias mencionadas.

Apesar da indisponibilidade e restrição de materiais e todas as dificuldades inerentes a uma atividade que ainda é pouco explorada no país (PAULA, 2006), como já mencionado ao longo do texto, e todas as problemáticas presentes ao longo do trabalho, acreditamos que esta pesquisa pôde ser

desenvolvida atendendo aos objetivos preliminarmente desejados, sendo uma pequena contribuição para a conservação de têxteis no Brasil; mais especificamente no que diz respeito a documentação e registro de técnicas de construção em indumentárias.

Sabemos que ainda temos muitos desafios para a consolidação deste campo e que há muitos assuntos por serem explorados. E nesse sentido, acreditamos que o presente trabalho reforça a necessidade de mais pesquisas nesta área, com o intuito de contribuir para suprir a carência de literatura em português que discuta e apresente aspectos técnicos ligados à preservação de têxteis.

Com relação aos trajes bolivianos, certos de que ainda há muito para se investigar sobre essas indumentárias: Utilizar exames mais direcionados ou fazer um estudo específico sobre os componentes químicos responsáveis pelas propriedades tintóreas do grupo de plantas apontados nas entrevistas e compará-las com os exames realizados aqui seria uma forma de identificar exatamente os corantes e os métodos de tingimento empregados; maiores investigações sobre origem do uso dessas vestes e a razão pela qual elas não seguiram sendo usadas em Sucre e Potosí, e sim em pequenas localidades situadas entre essas áreas; investigações sobre a perda da tradição oral ligada a estes trajes; pesquisa sobre a função das peças encontradas nas caixas do museu em relação ao conjunto de trajes e etc. Todos esses pontos ainda estão por ser explorados e, apesar de não se tratarem de linhas de pesquisas próprias do campo da conservação, poderiam contribuir para o processo de construção da “biografia” dessas indumentárias e a conseqüente preservação das mesmas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACEVEDO, Verónica Judith; GASTALDI, Margarita Rosa. Convertirse en Cachi: Los Promesantes de la Virgen del Rosario de Iruya Salta. Temas y problemas de la Arqueología Histórica. Volume II. Buenos Aires, 2008.

ANDRADE, Rita. Por debaixo dos Panos: Cultura e Materialidade de nossas Roupas e Tecidos In: Tecidos e sua Conservação no Brasil: Museus e Coleções. [Editora da Publicação: Teresa Cristina Toledo de Paula; tradutores: Angela Zucchi, Gavin Adams, Maria Alicia Gancedo Álvarez]. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006.

ANYON, Roger, FERGUSON, T. J.; WELCH, John. R. Heritage Management by American? Cultural Resource Management in Contemporary Society: Perspectives on Managing the Past Routledge. London, 2000, pp. 120-141.

AMENÁBAR, Isabel Cruz de. Arte Festivo Barroco: Um Legado Duradero. Artigo apresentado no Seminário "Patrimônio? Qué patrimônio?". Instituto Nacional de Vías. Ministério de Transporte de Colombia. Bogotá, 15 de Novembro de 1996.

APPELBAUM, Barbara. Conservation Treatment and Custodian/ Conservator Relationship. In: Regards contemporains sur la restauration. Revue Électronique Cero Art: Conservation, Exposition, Restauration d'Objets d'Art. 2008, N°2.

ARGUEDAS, José Felipe Costas. Diccionario del Folklore Boliviano. Sucre: Universidad Mayor de San Francisco Javier de Chuquisaca, 1967.

ARUTUNIAN, Victoria. Sincretismo Religioso: Uma forma de vida entre la población indígena. Universidad de Stocolmo, 2008.

AYLA, Guamán Poma. Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno: Antología. La Paz: Librería Editorial Juventud, 1975.

AYRAMI, E.; MASON, R.; TORRE, M. (eds.). Report on Research. In: Values and Heritage Conservation. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2000. pp. 3-12.

Australia ICOMOS. The Burra Charter: the Australia ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance. Burwood: Australia ICOMOS Incorporated, 1999.

BALBASTRO, Matías; SANTUCCI, Ana Florência. Armas y Alas: Los Angeles Arcabuceros – El Ejército de los Extirpadores de Idolatrias. In: Artes, ciencias y letras en la América colonial: investigaciones presentadas en el simposio internacional homónimo realizado en Buenos Aires los días 23, 24 y 25 de noviembre de 2005 / coordinado por Roberto Casazza ; Javier Storti ; Lucía Casasbellas Alconada; Gustavo Ignacio Míguez - 1a ed. - Buenos Aires : Teseo: Biblioteca Nacional, 2009.

BALDINGER, Annamarie Seiler. Textiles: A clasifcation of techniques. Washington: Smithsonian Institution Press, 1994.

BAUDRILLARD, Jean. O sistema dos objetos. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002

BENJAMINWalter. El narrador. Tradução de Roberto Blatt. Editorial Taurus, Madrid 1991.

BIEDERMANN, Hans. Diccionario de simbolos / Dictionary of Symbols. Barcelona: Editorial Paidós, 1993.

BRANDI, Cesare. Teoria da restauração. Cotia, São Paulo: Ateliê, 2004.

CAJÍAS, Martha. La Historia también se Teje: Textiles Jalq'a y Yampara del Departamento de Chuquisaca, Bolivia. In: Encuentro Regional de expertos sobre Conservación de Textiles Pré-colombinos. Arica: Getty Conservation Institute, 1990. p. 29-43.

CERECEDA, V. Renacimiento de un Arte Indígena: Los Textiles Jalq'a y Tarabuco del Centro Sur de Bolivia. ASUR. Sucre 1996.

CERECEDA, Verónica. Demonios, Barroco y Diseño Textiles. V Encuentro Internacional sobre Barroco. Fundación Visión Cultural / Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011.

CERECEDA, Verónica. Los Jalq'a: Una Cultura Viva. Sucre: Fundação ASUR (Antropólogos del Surandino)/Unidad de Turismo Cloris Lambertin, 2005.

CERECEDA, Veronica; DÁVALOS, Jhonny; MEJÍA, Jaime. A difference and a meaning: the textile designs of tarabuco and jalq'a. Sucre: ASUR, 2001.

CHEVALIER, Jean. Dicionário de Símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympo, 1997.

CIRLOT, Juan Eduardo. Dicionário de Símbolos. São Paulo: Centauro, 2005.

CLAVIR, Miriam. Preserving What is Valued: Museums, Conservation, and First Nations. Vancouver, British Columbia: UBC Press, 2002.

CLAVIR, Miriam. The Social and Historic Construction of Professional Values in Conservation. Studies in Conservation, 1998. N° 43 (1), pp.1-8.

COBO, Barnabé. Historia del Nuevo Mundo. Austin: University of Texas Press, 2000.

COBO, Barnabé. Historia del Nuevo Mundo. Sevilla: Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1890. Vol. I.

CONGOSTO, Francisco de Souza. Introducción a la Historia de la Indumentaria en España. Madrid: Editora Istmo, 2007.

COOK, J. Gordon. Handbook of Textile Fibres. 5th. ed. Co. Durham, England: Merrow Publishing, c1993. 2v.

CORTÉS, José Domingo. Bolivia: apuntes geográficos, estadísticos, de costumbres, descriptivos e históricos. Paris: Tipografía di Lahure, 1875.

CORTÉS, Manuel José. Ensayos sobre la História de Bolívia. Sucre: Imprenta de Beeche, 1861.

CREMADES, Fernando Checa; TURINA, José Miguel. El Barroco: Formación. Madrid: Istmo Ediciones, 2001.

CURY, Isabelle. INSTITUTO DO PATRIMONIO HISTORICO E ARTISTICO NACIONAL (BRASIL). Cartas patrimoniais. 3.ed., rev. e aum. Brasília: IPHAN, 2004.

DÁVALOS, Jhonny; CERECEDA, Verónica; MARTINEZ, Gabriel. Artesanía Têxtil en el Proyecto norte Chuquisaca. Sucre: CORDECH, 1992.

DE LA VEGA, Fernando Cajías. Barroco y Nacionalismo Inca in Barroco y Fuentes de la Diversidad Cultural. La Paz: Viceministerio de Cultura, 2004.

DE LA VEGA, Fernando Cajías. Gestión del Património Cultural en Bolivia. In: PATRIMONIO CULTURAL EN LOS PAISES ANDINOS, 2005) Cartagena de Indias; Instituto Italo-latino Americano. Actas: Patrimonio Cultural en los Países Andinos: Perspectivas a Nivel Regional y de Cooperación: Encuentro Entre la Cultura de los Países Andinos y la Tradición Humanista Italiana: Cartagena de Indias, 26-27-28 de abril de 2005. Roma: IILA, 2005.

DE LA VEGA, Graciliano; MARÍA, Carmelo Saéñz de Santa. Obras Completas del Inca Garcilaso de la Vega: Comentarios Reales de los Incas. Madrid: Ediciones Atlas, 1965

DE VIDAS, Anath Ariel. Memória Têxtil e Industria del Recuerdo de los Andes: Identidades a Prueba del Turismo em Perú, Bolivia y Ecuador. Quito: Abya-Yala, 2002.

DE LA TORRE, Marta. Introduction. In: Assessing Values of Cultural Heritage. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2002. pp. 3-4.

DVORAK, Max. Catecismo da Preservação de Monumentos. Cotia, SP: Ateliê, 2008.

EASTOP, Dinah; BALÁZSY, Ágnes Tímar. Chemical Principles of Textile Conservation. Oxford: Butterworth-Heinemann, 1998.

EASTOP, Dinah. A Conservação de Têxteis como Cultura Material. In: Tecidos e sua Conservação no Brasil: Museus e Coleções. [Editora da Publicação: Teresa Cristina Toledo de Paula; tradutores: Angela Zucchi, Gavin Adams, Maria Alicia Gancedo Álvarez]. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006.

ESCASANY, Daniel Marcos. Manual de Platería Rioplatense. Buenos Aires: Maizal, 2011.

ESPIÑOZA, F. y GRUZMACHER, M. Manual de Conservación Preventiva de Textiles. Santiago, Chile: Comité Nacional de Conservación Textil, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Fundación Andes. 2002.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1975.

FISCHER, Anette. Construção do Vestuário. Porto Alegre: Bookman, 2010.

FISCHER, Eva. Urdiendo el Tejido Social: sociedad y producción textil en los Andes bolivianos. Berlim: LIT Verlag Münster, 2008.

FUCHS, Juan Carlos Estenssoro. Del Paganismo a la Santidad. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, 2003.

URBANO, Henrique. Em. La Fiesta en El Mundo Hispánico. Coordenação: GARCÍA, Palma Martínez-Burgo; GONZÁLEZ, Alfredo Rodríguez; CHRISTIAN, William A Cuenca: Universidad de Castilla de la Mancha, 2004.

GARCÍA, Juan Andreo; GUARDÍA, Sara Beatriz. Historia de las Mujeres en América Latina. Murcia: EDITUM, 2002

GARCIA, Sergi Doménech. La Formación de la Imagen de los Siete Principes: Descripción Diacrónicas, Fuentes y Hermaenéutica. Revista IMAGO, Valencia, n.1, p. 117-133, 2009.

GAREIS, Iris. Los Rituales del Estado Colonial y las Elites Andinas. in: Bulletin de l'Institut Français d' Études Andines, 2007.

GISBERT, Teresa. El control del Imaginario: Teatralización de la Fiesta. Em: El paraíso de los Pájaros Parlantes. La imagen del Otro en la Cultura Andina. La Paz: Plural Editores, 1999.

GISBERT, Teresa. Los Curacas del Collao y la Conformación de la Cultura Mestiza Andina. In: 500 Años de Mestizaje en los Andes, Tomoeda, Hirozsu y Luis Millones (eds.). Osaka: National Museum of Ethnology, 1992.

GISBERT, Teresa. El Cerro de Potosí y el Dios Pachacámac. Chungará Revista de Antropología Chilena, Vol. 42 N°. 1, 2010, pp. 169-180.

GISBERT, Teresa. La Fiesta en el Tiempo. IV Encuentro Internacional sobre Barroco. La Paz: Universidad de Navarra, 2007.

GÓMEZ, Francisco Javier Pizarro. Identidad y Mestizaje en El barroco Andino: La Iconografía. Barroco: Actas do II Congresso Internacional / coord. Fauxto Sanches Martins. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Departamento de Ciências e Técnicas do Património, 2003.

GONZÁLEZ- VARAS, Ignacio. Conservación de Bienes Culturales: Teoría, Historia, principios y normas. Madrid: Cátedra Ediciones, 2008.

GRIMM, Martha Winslow. Directory of hand stitches use in textile conservation: a project of the stitching group under the auspices of textile conservation group. Phoenix: Draft, 1991.

HARRISON, Regina. Signos, Cantos y Memoria en los Andes: Traduciendo la Lengua y la Cultura Quechua. Quito: Editorial Abya Yala, 1994.

HECHT, Johanna; IRIARTE, Isabel. Parts of Two Silver-mounted Dance Costumes. In: The Colonial Andes. Tapestries and Silverworks, 1530 – 1830. ed. Helena Phipps, Johanna Hecht e Cristina Esteras Martín: Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven and London, 2004.

- HUÁMAN, Carlos. Pachachaka, Puente Sobre el Mundo: Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas. México: UNAM, 2004.
- IRAOLA, Susana Pereyra. Los Ecos del Pasado: Entre los Tesoros del Museo Etnográfico hay Trajes Únicos del Siglo XIX, Cubiertos de Plata Labrada, que Pertenecieron a "Danzantes" de Sucre. Buenos Aires: La Nación, 2010.
- IRARRAZAVAL, Diego. Un Cristianismo Andino. Quito: Abya-Yala, 1999. IRIARTE, Isabel. Entrevista concedida ao Museu Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti. Buenos Aires, 2001.
- JUÁREZ, Gerardo Fernández; GIL, Fernando Martínez. La Fiesta del Corpus Christi. Cuenca: Universidad de Castilla de la Mancha, 2002.
- KALPAKJIAN, Serope; SCHMID, Steven R. Manufactura, Ingeniería y Tecnología. México: Pearson Educación, 2002.
- KITE, Marion; THOMSON, Roy. Conservation of leather and related materials. Amsterdam; Boston: Elsevier Butterworth-Heinemann, 2007.
- KOHLER, Karl; SICHART, Emma von. Historia do Vestuario. 2. ed. Sao Paulo: Martins Fontes, 2001.
- KOPYTOFF, Igor. The Cultural Biography of Things: Commodization as a Process. In Appadurai, A. (ed.) The social life of things: commodities in cultural perspective. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- LAFUENTE, Maite; NAVARRO, Juanjo. Ilustración de Moda: dibujo plano. 2. ed. Barcelona: Maomao, 2009
- LAPOULIDE, J. Diccionario Gráfico de Artes y Oficios Artísticos. Barcelona: José Montesó. 1963.
- LE GOFF, Jacques. História e Memória; tradução Bernardo Leitão. Campinas: SP Editora da UNICAMP, 1990.
- LEXIKON, Herder. Dicionário de Símbolos. São Paulo: Editora Cultrix, 1998.
- LEWIS, Ethel. La Novelasca Historia de los Tejidos: Con un estudio del arte del dibujo textil. Madrid: Agilar, 1959.
- LISSA, Patrícia; DI LORENZO, Silvana; VILLARONGA, Pía. *Conservación del "traje de danzante" boliviano del Museo Etnografico de Buenos Aires*, 2005. In: Recovering the past: the conservation of archaeological and ethnographic textiles. México: North America Textile Conservation Conference, 2005.
- LOPÉZ, Javier Ocampo. Mitos y Leyendas Latinoamericanas. Bogotá: Plaza y Janes Editores Colombia s.a., 2006.
- MACCHI, Fernanda. Incas Ilustrados: Reconstrucciones Imperiales en la Segunda Mitad Del Siglo XVIII. Madrid: Editorial Iberoamericana, 2009.

- MARTÍNEZ, Gabriel. Saxra (diablo) / Pachamama; Música, Tejido, Calendario e Identidad entre los Jalq'a. Estudios Atacameños, núm. 21, 2001, pp. 133-151, Universidad Católica del Norte Chile.
- MATTEINI, Mauro; MOLES, Arcangelo. Ciencia y restauración: método de investigación. Hondarribia: Nerea, 2001.
- MASON, Randal. Assessing Values in Conservation Planning: Methodological Issues and Choices. In: Assessing Values of Cultural Heritage. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2002. pp. 4-30.
- MAY, Eric; JONES, Mark. Conservation science: heritage materials. Cambridge, UK: RSC Pub., 2006
- MIRAMBELL, Lorena; MARTÍNEZ, Fernando Sánchez. Materiales Arqueológicos de Origen Orgánico: Textiles. Cidade do México: Talleres de Impresión del Instituto Nacional de Antropología y Historia, 1986.
- MURRA, Jonh V. El Mundo Andino: Población, Medio Ambiente y Economía. Lima: Pontificia Universidad Católica del Peru, 2002.
- MÜLLER, Markus M. Cultural Heritage Protection: Legitimacy, Property and Functionalism in: International Journal of Cultural Property, 1998. pp. 995-409.
- MULVANY, Eleonora. Motivos de Flores en Keros Coloniales: Imagen y Significado. Chungara, Revista de Antropología Chilena. , Nº 2, 2004. Volumen 36, 407-419.
- MUÑOZ-VIÑAS, Salvador. Teoría Contemporánea de la Restauración. Madrid: Síntesis, 2003.
- NORA, Pierre. Entre Memória e a História: A problemática dos Lugares; tradução Yara Aun Khoury. In: Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo). São Paulo: Educ Editora da PUC – SP, 1993. Nº10, pp. 7-28.
- PAULA, Teresa Cristina Toledo de. Conservação de Têxteis Históricos: uma Bibliografia Introdutória. São Paulo: Anais do Museu Paulista, 1994. Vol 2, nº1.
- PAULA, Teresa Cristina Toledo de. Inventando Moda e Costurando História: Pensando a Conservação de Têxteis no Museu Paulista – USP. Dissertação. Escola de Comunicação e Artes: Universidade de São Paulo, 1998.
- PAULA, Teresa Cristina Toledo de. A excepcional Terra do Pau- Brasil: Um país sem Tecidos. In: Tecidos e sua Conservação no Brasil: Museus e Coleções. [Editora da Publicação: Teresa Cristina Toledo de Paula; tradutores: Angela Zucchi, Gavin Adams, Maria Alicia Gancedo Álvarez]. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006.
- PARISACA, Narciso Valencia. La Pachamama: Revelación del Dios Creador. Quito: Docutech, 1998.
- PEARCE, Susan M. Objects as Meaning; or Narrating the Past. In: Objects of Knowledge: New Research in Museum Studies. V. 1. Londres: Athlone Press, 1990.

PERALES, Isabel Alvarado. Aspectos da Documentação: Coleção Têxtil e Vestuário. In: Tecidos e sua Conservação no Brasil: Museus e Coleções. [Editora da Publicação: Teresa Cristina Toledo de Paula; tradutores: Angela Zucchi, Gavin Adams, Maria Alicia Gancedo Álvarez]. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006.

PETERS, Renata. The Brave New World of Conservation. In Diversity in Heritage Conservation: Tradition, Innovation and Participation - Preprints of the ICOM-CC 15th Triennial Conference. Allied Publishers Pvt Ltd: New Delhi, 2008. Vol 1, 185-190.

PICKEN, Mary Brooks. A Dictionary of Costume and Fashion: Historic and Modern. Nova Iorque: Courier Dover Publications, 2013.

PIMENTEL M., Guadalupe. Sabiduría y Culto Azteca. México D. F.: Editorial Progreso, 2005.

POLLACK, Michael. Memória, Esquecimento e Silêncio. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, 1989. Vol. 2, nº3, pp. 3-15.

PORTUGAL, Fredy Michael. Cartografia de la Memória: Fiestas Populares Tradicionales de Bolívia. Instituto Andino de Artes Populares. Sem referência.

REVILLA, Federico. Diccionario de Iconografía y Simbología. Segunda edición corregida y aumentada. Madrid: Catedra, 1995.

RINCON, Luz Helena Ballestas. Las Formas Esquemáticas del Diseño Précolombino de Colômbia: Relaciones Formales y Conceptuales de la Gráfica en el Contexto Cultural Colombiano - Tesis. Facultad de Bellas Artes: Universidad Complutense de Madrid, 2010.

RIEGL, Alois. El Culto Moderno a los Monumentos: Caracteres y origen. Madrid: Visor Distribuciones, 1987.

ROCHA, Selma Otília da; DIAS, Suely. Identificação de Fibras Têxteis Presentes em Obras de Arte. Belo Horizonte: LACICOR/CECOR, 2012.

RUSSEL, Roslyn; WINKWORTH, Kylie. Significance 2.0: A Guide to assessing the Significance of Collections. Adelaide: Collections Council Australia LTDA, 2009.

SADDLER, Jane; HOLLER, Norma. Introducción a los Textiles. México: Noriega Editores, 1997.

SANTOS, Antônio Fernando Batista dos. Contribuição para o Estudo dos Têxteis. Belo Horizonte: S/ Referência, 1987.

SANTOS, Antônio Fernando Batista dos; GONZÁLEZ MARTINEZ, Enriqueta; VICENTE PALOMINO, Sofía; YUSÁ MARCO, Dolores Julia; SOUZA, Luiz Antônio Cruz. Los tejidos labrados de la España del siglo XVIII y las sedas imitadas del arte rococó en Minas Gerais (Brasil): análisis formal y analogías. 2009. 714 p.: Tese (doutorado) - Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes.

SEÑAS: Diccionario para la enseñanza de la lengua española para brasileños. Universidad de Alcalá de Henares. Departamento de Filología; tradução de Eduardo Brandão, Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SOLANO, Francisco de. Ciudades Hispanoamericanas y Pueblos de Indios. Madrid: Conselho Superior de Investigaciones Científicas, 1990.

SORZANO, María Claudia López. Conhecimento e Valorização do Patrimônio. In PATRIMONIO CULTURAL EN LOS PAISES ANDINOS, 2005) Cartagena de Indias; Instituto italo-latino americano. Actas: Patrimonio cultural en los Países andinos: perspectivas a nivel regional y de cooperación: encuentro entre la cultura de los países andinos y la tradición humanista italiana : Cartagena de Indias, 26-27-28 de abril de 2005. Roma: IILA, 2005.

SPÍNOLA, Glória Espinosa. El Arte Barroco Hispanoamericano: Estado de la Cuestión. in BAZO, Javier Pérez. Barroco. Madrid: Verbum Editorial, 2004.

STRAMIGIOLI, Celestina. Tintes Naturales: Las Teleras Santiagueñas. Buena Aires: Latingráfica, 2007.

TALAVERA, Humberto. El Poder Curativo de las Flores Mexicanas. México D. F.: Selector, 1999.

TAULLARD, Alfredo. Tejidos y Ponchos Indigenas en Sudamerica. Buenos Aires: Guillermo Kraft Limitada, 1864.

THE TEXTILE INSTITUTE. Identification of Textile Materials.7th ed. Manchester: The Textile Institute, 1985.

TORRICO, Escarlet. La Entrada: La Conquista del Espacio Urbano. Villa Libre: Cadreno de Estudios Sociales Urbanos. Cochabamba, n.07, p 7-26, 2001.

TROYA, Alexandra Kennedy. Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX: patronos, corporaciones y comunidades. Madrid: Editorial Nerea, 2002.

UNESCO, Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. Paris, 2003.

WILDMAN, Alec Blakey. The Microscopy of Animal Textile Fibres: Including Methods for the Complete Analysis of Fibre Blends. Nova Jersey: Wool Industries Research Association, 1954.

WINGATE, Isabel B. Textile Fabrics and their Selection. 5. ed. Englewood Cliffs: Prattice Hall, 1964.

WOUTERS, Jan; ROSARIO-CHIRINOS, Noemi. Dye Analysis of Pre-columbian Peruvian Textiles with High-Performance Liquid Chromatography and Diode- Array Detection. Journal of The American Instutute for Conservation (JAIC), 1992, Volume 31, Number 2, Article 7. pp. 237 to 255.

USILLOS, Andrés Gutiérrez. Dioses. Dioses, símbolos y alimentación en los Andes: interrelación hombre-fauna en el Ecuador prehispánico. Quito: Editorial Abya Yala, 2002.

ZUMBUHL, Hugo. Tintes Naturales para Lana de Oveja. Huancayo: Taller Gráfico Jesús Ruiz Durand, 1979.

SITES CONSULTADOS

<http://ciaramc.org/ciar/boletines/cr_bol2031parte.htm>
<<http://cool.conservation-us.org/jaic/articles/jaic31-02-007.html>>
<http://www.revistasaua.com.ar/01_03/07.html>
< <http://www.correodelsur.com/2012/0312/1.php> >
< <http://www.youtube.com/watch?v=238eD45gdRo>>
< http://www.smith.edu/vistas/vistas_web/espanol/gallery/detail/virgin-mountain_det.htm
>
<http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-47141994000100016&script=sci_arttext>
<<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v22n44/14012.pdf>>
<<http://www.latiendanaturista.com/vademecum/chilca.htm>>
<<http://www.mna.org.bo/colecciones.php>>
<ojs.uv.es/index.php/IMAGO/article/download/1161/666>
<<http://www.crespial.org/es/Content2/index/0006/NF/2/bolivia-estado-del-arte-del-pci>>
<<https://maps.google.com.br/maps?ie=UTF-8&hl=es&tab=wl>>
<<http://tanianeiva.com.br/2010/04/27/tecidos>>
< <http://www.casapinto.com.br/glossario.asp#Carda>>
<http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/values_heritage_research_report.html>
<http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database.aspx>
<<http://www.prm.ox.ac.uk/databases.html>>
<<http://diseniodeindumentaria2.files.wordpress.com/2008/06/costurasguia.pdf>>
<<http://mercadoindumentaria.files.wordpress.com/2010/06/libro-costuras.pdf>>
<<http://ceroart.revues.org/445>>
<http://www.abcbirds.org/newsandreports/botw/andean_condor.html>
<<http://www.ecotintes.com/pt-br/content/chilca>>
<<http://www.katari.org/diccionario/diccionario.php>>

<<http://moldesedicasmoda.blogspot.com.br/2013/12/pontos-de-costura-feitos-mao-aprenda.html>>

<http://desenhando-com-estilo.blogspot.com.br/2013_05_01_archive.html>

<http://www.incapallay.org/files/website_espanol/Los_Jalq%27a_y_su_tejidos.htm>

<<file:///C:/Users/Dell/Downloads/awakhuni-13.pdf>>

< <http://pt.texsite.info>>

<<http://clothestellstories.com/index.php/working-with-clothes/documentation>>

<<http://bibliotecadacostura.blogspot.com.br/2012/04/diccionario-da-costura.html>>

GLOSSÁRIO

A

Acolchoado: Peças preenchidas internamente com tecidos, mantas, couro, espuma e etc.

Alfaiatarias: Oficina em que são confeccionadas as peças habitualmente usadas em situações sociais por homens. O terno se originou da palavra alfaia, árabe, que significa “coisas móveis”, como mobiliário, louças e roupas. Atualmente este termo também é utilizado para designar um estilo, onde a construção das roupas são estruturadas.

Algodão: Fibra da semente de diversas variedades da planta algodoeiro. A fibra de algodão é unicelular, tem a forma de uma fita achatada com uma torção em espiral com os bordos espessos. A superfície da fibra encontra-se coberta por uma cutícula, espécie de pele fina e resistente. No interior possui o lúmen que se estende ao longo de todo o comprimento da fibra.

Alinhavo: Cosedura interiça feita com pontos largos utilizada, geralmente, para guiar a costura definitiva.

Atoalhado (Felpo): Tecido obtido por fios em forma de laços que emergem da estrutura básica, dando um efeito felpudo em uma ou ambas as faces. Conhecido também como felpa ou felpudo.

Avessos: Lado oposto à parte ou superfície principal; reverso.

B

Babado: Folho pregueado, franzido ou godê para guarnição de saias, toalhas e etc.

Bainha: Dobra cosida na barra de um tecido a fim de que não se desfie. Tira de tecido ou malha, cosida a uma peça de vestuário, Normalmente utilizada na parte inferior de mangas, camisas, blusas, casacos, anoraques e calças. Utilizada também para reforçar partes do vestuário, facilitando o estreitamento e aperto das extremidades, e também como elemento decorativo. Os tipos mais comuns incluem a bainha simples, a qual tem largura simples, a bainha dupla (com largura dupla) e o punho de fecho (destacável do punho da manga).

Barra: Parte inferior das roupas, que, dobrada para dentro, dá acabamento e regula o comprimento de calças, vestidos, saias, camisas, casacos e camisetas.

C

Calças: Peça de vestuário masculina ou feminina que cobre a bacia e ambas as pernas. As pernas podem ter vários comprimentos e podem ter bainha ou não.

Capa: Peça de roupa larga, sem mangas nem bolsos, tipicamente com transposição. Termina em dobras com forma de sino. Pode ser comprida ou curta. Usada em uniformes; também usada como roupa de noite e como elemento de moda em substituição do casaco.

Cava: Parte do molde ou da vestimenta correspondente à área da axila.

Cetim: Denominação usada para tipo de ligamento ou tecido:

Ligamento cetim: é semelhante ao ligamento sarja, porém é geralmente utilizada em repetições de cinco a doze fios de urdidura e de trama. A principal diferença entre os dois ligamentos é que a diagonal não é claramente visível no cetim. Esta é intencionalmente interrompida a fim de contribuir para uma superfície lisa e lustrosa. A textura não é tão visível do lado direito, por que os fios que o compõem são, geralmente, mais finos e em maior quantidade do que os que formam o avesso.

Tecido de cetim: Tecido de aspecto brilhante, absolutamente liso, obtido a partir de flutuações dos fios da urdidura. O Cetim pode ser de qualquer matéria-prima, com densidade elevada de fios no urdume. O toque é em geral fluido e macio, e o aspecto brilhante.

Colete: Peça de vestuário sem manga e sem gola, geralmente abotoada na frente, com comprimento até a cintura.

Cós: Tira de pano usada para arrematar certas peças de vestuário, especialmente as calças e as saias, no lugar em que cingem a cintura.

Costura: Ligação de tecidos e outros materiais têxteis com agulha e fio.

Corte: Maneira de talhar as roupas.

Cotim: Certo tecido muito leve de tecido, de linho ou algodão.

D

Desenho (Armação, Construção ou Ligamento): Traçado que permite planejar o entrelaçamento dos fios da urdidura e de trama, para realizar qualquer tecido. Os principais desenhos ou ligamentos são os tela ou tafetá, sarja e cetim.

Densidade: Quantidade de fios na trama e urdidura, em uma largura e comprimento de 1cm de tecido. Também pode ser expressa por uma fração na qual o numerador dá o número de fios à urdidura e o denominador o número de fios à trama (passagens).

Dragona: Galão com franjas ou sem elas, ou peça metálica usada como distintivo no ombro dos uniformes militares.

F

Faixa: Peça longa tecido usado para ajustar roupas/trajes masculinos e femininos; Tira de tecido ou malha comprida, de vários tamanhos, que pode ser usada na cabeça, no pescoço, na cintura ou nos quadris.

Fechos: Acessórios e sistemas para fechar roupas (botões, zíperes, colchetes, velcro, cavilhas etc.)

Felpa: Pêlo saliente nos tecidos. Ver: Atoalhado.

Fibra: Estrutura de origem animal, vegetal, mineral ou sintética. Seu diâmetro não excede a 0,05 centímetros. As fibras são utilizadas, entre outras muitas aplicações, em produtos têxteis, e são classificadas em função de sua origem, de sua estrutura química ou de ambos os fatores.

Fio: Material têxtil composto por fibras fiáveis ligadas entre si por meio de uma torção, de modo que a ruptura do fio provoca normalmente a ruptura das fibras individuais. Pode ter qualquer comprimento e finura e é obtido pela fiação das fibras, processo através do qual certa quantidade de fibras se dispõe paralelamente em uma determinada ordem.

Figurino: Traje criado para um determinado personagem em produções artísticas; desenho ou modelo de roupa criado por profissionais de alta costura.

Fivela: Peça normalmente metálica colocada na extremidade de um cinto ou peça de vestuário; é composta por um quadro e um dente.

Forro: Nome do revestimento da parte interna das roupas, que pode ser feito de tecidos finos ou estruturados.

Franja: Cadilho de linho, algodão, seda, ouro, etc. com que se enfeitam ou guarnecem peças de estofos ou vestuário. Entrançado plano com uma extremidade fixa e a segunda com franjas.

Franzido: Algo que se franziu, pregueado, enrugado.

G

Galões: Fita grossa, fantasia, tecida ou de passamanaria, rica e muito decorada, destinada a ornamentar chapéus, cortinas, vestidos, sapatos, ternos, etc.

Gancho (gavião): Parte da calça onde se unem as duas pernas.

Gaze: Tecido de algodão cardado, muito leve e transparente, com desenho "giro inglês", utilizado em larga escala na medicina para curativos, intervenções cirúrgicas, etc., é também conhecido como bandagem.

Gibão: Casaco curto e leve de homem usado nos séculos XIV a XVI. Caracterizava-se pelas suas mangas largas e inchadas, que terminavam em uma franja decorativa.

I

Indumentária: Conjunto de roupas usadas pela humanidade em vários períodos da história; Sistema do vestuário em relação a certas épocas ou povos; Traje.

L

Lã: Fibra natural de origem animal, macia e ondulada obtida principalmente do pelo das ovelhas domésticas, e de outros animais como o camelo, alpaca, cabras de Angorá e de Kashmir, lhama e vicunha, e utilizadas na fabricação de tecidos.

Laço: Tipo de armação com nó que se desata com facilidade. Normalmente é feito com uma laçada só, mas também aparece com duas ou mais voltas e em diferentes tamanhos, dependendo da necessidade de volume do adorno e da aplicação.

M

Malha: Cada uma das voltas ou nós que forma um determinado fio, nos tecidos ponteados e nas redes.

Manga: Parte tubular de uma peça de vestuário que cobre total ou parcialmente os braços.

Modelagem: Técnica que visa a construção de peças do vestuário por meio da leitura e interpretação de modelo específico. Esse procedimento implica na tradução das formas da vestimenta, estudo da silhueta, tecidos entre outros elementos da peça produzida, podendo ser desenvolvido tanto no plano bidimensional como no plano tridimensional.

Mordente: Substâncias com as quais são tratadas peças têxteis antes do processo de tingimento para que suas fibras possam receber bem a cor.

N

Nó: Estrutura com base em um elemento vertical liga-se a si mesmo.

O

Ombreira: Parte do vestuário correspondente ao ombro; Parte superior, arredondada, da manga que é cosida à parte do ombro na cava.

P

Padrão (padronagem): Ligações ou cruzamentos dos fios de urdume com os fios de trama nos tecidos.

Peitilho: Parte de certas roupas, fixa ou removível, que cobre o peito.

Pesponto: Ponto de costura como ou que se obrtem a máquina. Costura externa feita, em geral, a máquina com pontos grandes cujo fim é prender ou ornamentar a parte costurada.

Ponto: Ciclo de entrelaçamento da linha no tecido através da agulha e outros elementos que formam a laçada.

Prega: É uma dobra feita no tecido para dar forma à roupa.

Presilha: Tira estreita feita de tecido ou metal que serve para fixar no seu lugar um cinto, dragonas ou outro acessório de vestuário; por vezes utiliza-se como adorno.

Punho: É o término das mangas, que envolve os pulsos ou o antebraço. Seu fechamento pode ser por botões ou elástico.

R

Roupa: Produto feito à mão ou industrialmente, utilizado para vestir o corpo ou partes do corpo.

S

Saia: Peça de roupa de vestuário feminino, que cobre o corpo abaixo da cintura.

Sisal: fibra resistente, flexível, extraída das folhas de diversos tipos de Agave da família das Amaryllidaceae. Utilizada no fabrico de cordas e tecidos grosseiros.

T

Tafetá: Nome usado para designar tipo de ligamento ou tecido:

Ligamento: Também conhecido como desenho ou ligamento "Tela", é o ligamento de construção mais simples existente e, por conseqüência a que utiliza menos quadros e a que utiliza os teares mais simples. O fio de trama, nesta construção, cruza-se com o urdume, um fio por cima e um fio por baixo, sucessivamente. No retorno o fio de urdume que estava por cima passa a ficar por baixo e vice-versa.

Tecido: Tecidos lustrosos e armados, de seda ou poliéster, de trama fina, superfície lisa, textura regular e leve nervura no sentido da mesma, utilizados principalmente para forro.

Tecido: Produto artesanal ou industrial que resulta do entrelaçamento regular de fios verticais e horizontais feitos de fios de lã, seda, algodão, ou outra fibra natural, artificial ou sintética.

Tecido para saco: Tecido grosso e resistente, relativamente aberto; em ponto de tafetá feito com fio de juta e etc.

Têxteis: Material para fábrica de tecidos; que pode ser dividido em fios próprios para tecelagem; termo relativo a tecidos.

Tingimento: Processo no qual se colorem fibras têxteis e outros materiais, de forma que o corante se converta em parte integrante da fibra ou matéria, e não em mero revestimento superficial. As tinturas são composições químicas - a maioria orgânica - que têm afinidade química ou física com as fibras.

Tira: Retalho mais comprido que largo; Lista, listão; Correia, fita, orla, orela, orelho.

Torção: Número de voltas dado ao fio em torno do seu próprio eixo. Este processo é feito para dar ao fio para dar coesão às fibras e conseqüentemente a resistência. Os fios podem ser torcidos em "S" (indireta), obedecendo ao sentido anti-horário; em "Z" (direta), quando a rotação é no sentido horário.

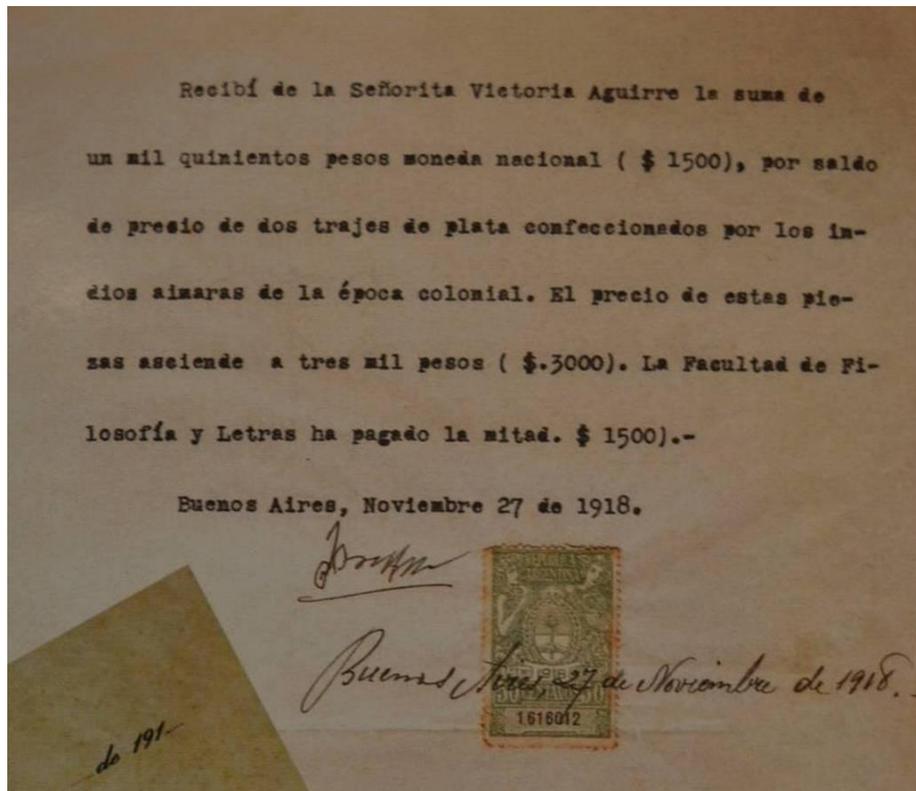
V

Vestuário: Termo geral para designar roupa e acessórios que são usados para cobrir o corpo humano.

ANEXOS

ANEXOS – CAPÍTULO I

Anexo A: Texto com recibo dos trajes apresentado na exposição Danzantes de La Luz. Foto: Amanda Cordeiro.



ANEXOS - CAPÍTULO II

Anexo B: Transcrição do Baile las Liberias para partitura

Baile las Liberias
Danza

Score Transcripción:
Germán A. Bardina - ©2013

$\text{♩} = 55$

The score is divided into four systems, each with a Flute (Fl.) and Maracas y bombo part. The Flute part is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 6/8 time signature. The Maracas y bombo part is written in a bass clef with a 6/8 time signature. The tempo is marked as quarter note = 55. The score includes measure numbers 6, 12, and 18. The Maracas y bombo part features a complex rhythmic pattern with various rests and accents.

2

Baila las Liberias

Fl. ²³



Mrs. ²³



The image shows two staves of musical notation. The top staff is for the Flute (Fl.) and the bottom staff is for the Mrs. part. Both staves are marked with a '23' above the first measure. The Flute part begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third measure contains a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The fourth measure contains a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The fifth measure contains a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F3. The sixth measure contains a quarter note E3, a quarter note D3, and a quarter note C3. The seventh measure contains a quarter note B2, a quarter note A2, and a quarter note G2. The eighth measure contains a quarter note F2, a quarter note E2, and a quarter note D2. The ninth measure contains a quarter note C2, a quarter note B1, and a quarter note A1. The tenth measure contains a quarter note G1, a quarter note F1, and a quarter note E1. The Mrs. part begins with a bass clef and a key signature of one flat. The first measure contains a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The second measure contains a quarter note C3, a quarter note D3, and a quarter note E3. The third measure contains a quarter note F3, a quarter note G3, and a quarter note A3. The fourth measure contains a quarter note B3, a quarter note C4, and a quarter note D4. The fifth measure contains a quarter note E4, a quarter note F4, and a quarter note G4. The sixth measure contains a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The seventh measure contains a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F5. The eighth measure contains a quarter note G5, a quarter note A5, and a quarter note B5. The ninth measure contains a quarter note C6, a quarter note B5, and a quarter note A5. The tenth measure contains a quarter note G5, a quarter note F5, and a quarter note E5.

Anexo C: Guia de perguntas feitas nas entrevistas – Bolívia

Mostrar a foto do traje de Buenos Aires e perguntar se eles reconhecem esses trajes como similares aos que se usam no baile das libérias.

1. Quando começou a se dançar, antes ou depois da chegada dos espanhóis?
2. Em que festividade se faz essa dança?
3. Existe alguma finalidade específica de se fazer essa dança?
4. A comunidade lhe interessa que outras pessoas participem da festa ou da cerimônia ou não?
5. As cores dos trajes possui alguma significação?
6. Os motivos decorativos?
7. Quem faz os trajes? São pessoas da comunidade?
8. Como estão feitos? De que?
9. Alguém sabe sobre a confecção dos trajes antigos? Como estavam feitos? Quais eram os materiais?
10. Alguém na comunidade tem algum exemplar deles?

**Anexo D: Entrevista con o senhor Felipe Yupanq - Dançante e tocador de tambor e flauta curva no Baile Libérias.
Potolo – 15 de Agosto de 2013.**

Yo – Estoy estudiando unos trajes antiguos de las liberias que estan en un museo en Buenos Aires... son unos antiguos con hojas de plata... Usted recuerda si tu papá o mamá hablava de estos trajes? (lhe mostro a imagem)

Felipe - Antes siempre era deste... ahhh si si.

Yo- Son de acá, no?

Felipe- Si, pero me parece que no... estos son un poco más tristes. No ves?

Jorge - Esos son más antiguos? O?

Felipe- Este... Como ahora estamos libreria, asi siempre era antes... antes.

Yo – Así siempre fueron?

Felipe – Si... Si, si...

Yo- Pero son liberias, no?

Felipe- si, pero otro... otro modelo son estos. No ves?

William- Más antiguos?

Felipe- hajan.

Yo – Pero estos se usaron acá, o usted no sabe?

Jorge- O son de Sucre?

Yo - Porque yo leí que se usavan estos en La fiesta de La virgen de Guadalupe en Sucre...

Felipe- Si. Hemos...

Yo- Pasa que la tradición me parece que es de acá no?

Felipe- Este... para la Virgen de Guadalupe una vez hemos presentado... una vez nos han llevado la ASUR...

Yo- Sí.

Felipe - una vez, no ves? Este año, pero no me acuerdo yo... Yo si me he presentado....

Yo- Si. Y tu papá, tu abuelo han bailado este baile?

Felipe – Ehhh... No, no. Hay veces algunos tienen su... como “decíamos” (como decíamos), su iniciativa y en cada época nos presentamos, no ves? Entonces, un bando si quieren tocar, piden nos, pueden también... si quieren bailar, piden, pueden bailar también, no ves? Hay veces algunos (não entendo) Los antiguos ya se han muerto (não entendo)... los antiguos bailarines.

Yo – Después quisiera saber también un poco del significado del baile... Si ustedes saben? Si pueden decirme algo... Porque estos trajes ehhh... por ejemplo, los de Buenos Aires tienen el sol... tienen algunos animales y yo veo que en estos también... los que usan hasta hoy también tienen animales y estas cosas. Esto tiene algún significado? Para El baile o no?

Jorge – Representan algo?

Felipe – Si. Esto antes era siempre como fiesta y ahorita estamos presentando y casi la mitad no más... falta todavía sus cundidos não entendo, pan “hacíamos” (hacíamos), tostado, carne, chicha... todo, todo, todo.

Yo – Si, todo esto en una fiesta en que se bailaba?

Felipe – Claro, una fiesta, si, si. Y ahora hacen un poco. Así como están viendo (não entendo). És un poco... Y és costoso, todavía, tenemos que hacer chicha, todo...

Jorge – Y és difícil...

Felipe- Falta todo eso, no ves?

Jorge – Y por que... la danza por que se hacía? En honor a alguien? En honor a algo? O por alguna fiesta?

Felipe – “Erava” (era) para el diez de Agosto, Fiesta de San Lorenzo.

Yo – Ahhh, La fiesta de San Lorenzo...

Felipe – Sí.

Yo – Y... nada más? Para ninguna otra fiesta?

Jorge – Antiguamente...

Felipe- Para eso no más, tocaban para eso. Para el diez de Agosto, no más... después no se tocaba más...

Yo - Pero esto... usted se acuerda de... de cuándo empezaron a bailar en la Fiesta de San Lorenzo y hasta cuándo llegó ... no sé...

Felipe – Ahh... esto tenía su ... vispera... vispera tenía... El nueve de Agosto y entonces el diez y entonces así, “andávamos” por casa por casa, visitando a una casa, una casa... Había harta gente, harta gente eramos pues antes y ahora ya no, ya esto está desapareciendo...

Yo – Si.

Jorge – Y la fiesta és la danza?

Felipe – Sí.

Jorge- És antigua...És muy antigua?

Felipe - Antigua, si pues (não entendo o que fala)

Jorge – Y a principio sabe por que se danzanban? Si era por la cosecha o si era por...

Felipe – Era por el gusto de nuestros (não entendo o que fala)

Jorge – Anh... Y antes de eso no? O ya no saben?

Felipe – Antes éramos asi.

Yo- Despues queria preguntar también si los colores de los trajes, de las alas... si también tienen algun significado o no...

Felipe – Ehhh... eso...

Yo – si son colores de acá que se consigue... porque los trajes de Bs As, los antiguos, ehhh ... algunos tienen los mismos colores de los que se usan hoy también. Entonces quisiera saber si tiene algun significado...

Felipe – ehhh... antes siempre “haciávamos” (hacíamos) de lana de oveja, usávamos Lana de oveja... ahora ya estan usando... Lana... antes haciávamos nosotros mismos, teciávamos poncho, todo y... también otros haciávamos y... (não entendo) decíamos... thaxya, no ves? O sea, lana de oveja, entonces... y haciávamos otros.

Yo- si y eran teñidos y todo por ustedes?
(Se interrompe a entrevista)

William – Tienen algun signifiacado los colores?

Felipe – Parece que no tiene significado. O sea, antes también era así... Erava para fiesta... con los monitos también era (não entendo)... con los monitos paseávamos casa por casa. Haciávamos la fiesta por lo menos unos diez días. A diez casas teníamos que visitar.

Yo – Si. Y te puedo preguntar una cosa? Cúantos bailarines son en el grupo?

Felipe - Antes, erava mayor “deciávamos”, diez grupos también había antes... y ahora ya no hay.

Yo – Ya no...

Felipe – Se han desaparecido.

Jorge – Y cúantas personas juntas bailan?

Felipe – Ehhh... eso, en cada grupo había dos.

Yo – Ehh..dos con alas?

Felipe – Si, si.

Yo – Yhhh después... y los otros con... tambor?

Felipe – Tres... Con el machito más, el monito, son... cuatro somos.

Yo - Si

Felipe - Y ahora... antes éramos seis... desapareció también... algunos quieren practicar y algunos no quieren también. Así és.

Jorge – Y sabe si antes de la colonia tenía un significado esta danza?

Felipe – Antes desde que había siempre una... (não entendo) mascarita más tenía para este día (não entendo) pero yo también un poco no más ya no he visto (não entendo); ya no me acuerdo de esto.

William – Antes de los españoles?

Felipe – Sí. Con mascaritas.

Yo – Ahh, tenían mascararas?

Felipe – Sí y ahora ya no hay.

Jorge – Y esa danza, antes de los españoles, sabe por que era?

Felipe – Viste, antes debe ser esto. Dos no más, dice que antes siempre erava dos grupos no más dice... dos bailarines, no más, ya. Y ahora se ha desaparecido, entonces deseavamos antes... ehhe mayor deseavamos. Entonces aparecen diez y después no más apareciavamos así (não entendo)... Aparecen diez grupos que tienen que bailar.

Yo – Y esto si bailaba en plaza, en La iglesia?

Felipe – Antes era (“nome en quéchua”) mamita (não se entende). Ai se acabamos com cohetillos, palabra quéchua... como ayer a la noche... asi era.

Jorge – Dentro de las iglesias bailaban o no? O siempre afuera?

Felipe – Como ves, afuera no más. Sacamos, (não entende) sacamos.

Jorge – Ahh, afuera?

Felipe – Sí, sí.

Yo – Bueno, ya lo cansamos...

Felipe, Jorge, Yo – Risos.

Yo – Ya está bien. Gracias.

Felipe – Ya.

Yo – Muchísimas gracias.

**Anexo E: Entrevista com Senhor Juan Arancibia - Líder Comunitario
Potolo - 15 de Agosto de 2013**

Yo - quisieramos preguntar sobre los trajes libérias ... podes hablarnos de quales eran las fiestas y estas cosas... en que se usaban...

Juan - Bueno... primeramente... este (não entendo) libéria, con el nombre de Liberia decimos ahora.

Yo- Libéria

Juan - Anteriormente Waylis deciávamos, Waylis. Y después como el correcto hemos puesto en bibliografía, Libéria.

Yo- Sí.

Juan- Y entonces, este... más que todo p'a el Senhor Satiago és... el 24 de Julio ya tienen que venir aquí. Aquí era disperso antes, solamente capillita había.

Yo – anhan.

Juan – Y entonces ahí venían, y ahí hacian la víspera.

Yo - Si y entonces era afuera... nada adentro de la capi...

Juan – No. No había nada aqui antes [...]

Jorge – No se usaba adentro de la iglesia?

Juan – En la puerta de la Iglesia...

Jorge- para fuera?

Juan – Si, fuera... para fuera. Y entonces ahí sentaban, después hacían su chinita, después hacian... muchos bailaban, no? Todas las mujeres diciendo que eran mayor...mayor, mayor... mayor menor, digamos mayor menor eran... Bueno, aparecian de 8 de Septiembre.

Yo- Ahan.

Juan- Entonces, del 8 de Septiembre con monito...

Yo – Ahan

Juan – después ya... Y entonces sucesivamente iban p'a Santa Barbara... hacían también con... venían con (palavra em quéchua – “Heva” (?)) deciávamos... el hombre se ponía pollera,

Yo - Ahhh y eso...

Juan - Y con quenita y a bailar... ese era (palavra em quéchua – “Aipaco” (?)). Entonces iban después a (palabra em quéchua - “cochala” (?)), visitaban las mujeres de Santa Bárbara. Y después de esto ya... otra vez hacían chicha para la Candelaria también... Candelaria igual también con (palavra em quéchua – “Heva” (?)) también con...

Yo - Entonces se usaba en varias fiestas?

Juan - Sí, en varias fiestas... entonces después de Candelaria... entonces igual... (palavra em quéchua – “khala purka” (?)) ahora vamos comer una (palabra em quéchua – “khala purka” (?)) invitaba y entonces después chichita, después (no entendo), traguito, ya después [...] . Y entonces ya después de eso llegan el 24 de Julio ya otro desde 24 de julio hace chicha [...] Después de la víspera volvían a la casa...

Yo – Anhan...

Juan - Y después en la casa ya hacían su (palabra em quéchua – “khala purka” (?)) y invitaban la gente a visitar, los danzantes y después yaaa... de ahí otra vez vuelven al día siguiente...

Yo – Hun...

Juan - otra venían

Yo – Unh...

Juan - Y después ya salían a paseo... visitaban.

Yo - Hunh...ahan

Yo – Ahhh, ya pasaban por todas las casas? Anh...

Juan- Sí, otro mayor ... otro mayor [...] Mamita Dolores, después San Lorenzo [...] Alferes ... todas las casas visitaban.

Yo – Ahan.

Juan – Entonces ahí, esperaban con chichita todo eso y...

Yo – Ahh les esperaban? Sí...

Juan – Sí, y danzaban a cada casa... a cada casa deben llegar.

Yo – Sí.

Juan – Bueno, as veces alcanzaba y as veces no alcanzaban entonces cargando tenían que llevar uno... entonces después de eso ya en la casa, bueno, les preparan comida, después ya invitan la gente...

Yo – Sí.

Juan – Así, después otra vez en San Lorenzo ya [...] ya los saludan y ya su ralioncito ... se hace pancitos y con... matan corderitos y ya, bueno, y eso alcanza...

Yo - Unh

Juan - Y después un traguito y la chala (?).

Yo – Y ya está! Ehh después quisiera preguntar eh...ehh...

Juan – Después de eso, el 15 de Agosto llevan a Mamita de Asunta (?) a la misa y...iban todavía.. y ahí se acabó.

Yo – Anhh. Ahí en la misa? Sí.

Juan – Sí.

Yo- Después quisiera preguntar a usted un poco sobre los dibujos que están en las chapas...

Juan – Ahhh...

Yo - Tendrían un significado?

Juan – Sí. Tienen significados también...porque...

Yo- Anh...los animales?

Juan – Digamos que un ejemplo... la ala es eh... la ala significaba la plata... la plata, la plata que tenemos aquí... mineral... plata. No ves?

Yo – Anhan.

Juan - Es.. Tenemos los bolivianos...

Yo – Sí.

Juan – Después de eso... las figuras que vienen... entonces ahí está el condor, cuatro alas que significa (não entendo) hace siglos

Yo – Unhun

Juan – que después tenemos los (não entendo), nuestros condores... que tenemos aquí en el paisajes

Juan – Ydespués la... la...

Yo – las flores que aparecen?

Juan – la fauna y flora. Tenemos también las flores, nuestros sembradíos... Todo eso esta en las... en las (señala las alas)

Yo – Esta en las alas...

Juan – Ahí también están los animalitos con que (não entendo)... la trilla con que hacemos con caballo, con (não entendo), no ves?

Yo - Anhan.

Juan - Y después, eh... bueno, las vacas con cual se desarrolla... las hembras. Entonces todo eso están significando adentro de los... ah... los cacabeles... para que es?

Yo – Esto, sí

Juan – Suenan, no ves?

Yo – Sí.

Juan – entonces para que no se escape su espíritu de la... del producto... la platita también... entonces está llamando mas para que te tenga el (palavra em quéchua – não entendo)...

Yo – Sí, sí. Después las espadas?

Juan – Ahan...

Yo – tienen algún significado también?

Juan – Sí, tiene. La espada para que sirve? Sirve para trabajo... para su defensa... antes no había para defenderse... después servían para defender a... (não entendo)... para su defensa, de su territorio.

Yo- si. Después, otra pregunta: los colores, tienen algún significado los colores que aparecen en los trajes, o no? O...

Juan – Tienen también. Como ves aquí está el color verde que significa a la producción; el rojo, ese ya significa lo que pensamos nosotros y el amarillo que tenemos nuestro oro... aquilo que tenemos en la dispensa... los productos, aquilo que tenemos en la casa.

Yo – Sí.

Yo – Eh... después iba a preguntar de la... si laaaa danza... porque todos acá dicen que es una danza que está antes de los españoles acá en Potolo; o sea, es una danza autóctone que viene antes de los colonizadores...

Juan - Bueno, eh... según a los que nos han contado es que se han hablado ahorita de don Mariano (?) y lo que nos ha contado es que aquí ya antes migraban a este lugar antes de los Potolos. De ahí dice que... ha venido el párroco y el párroco terminaba de existir... después vino la hacienda.

Yo – Unhun...

Juan – Y en el tiempo de la hacienda habíamos fortalecido (não entendo)... de esa manera varias cosas desaparecieron (?)... entonces en ese momento cultura era, nosotros nos apropiamos. Esto sería...

Yo – Sí, sí. Ehhhh... Bueno, no creo que haya... yo quisiera saber... la última pregunta... Si usted conoce alguien que vió a los trajes antiguos, estos con hojas de plata, serén usados acá o si hay noticias de que fueron usados acá... o algo así... lo que sabe...

Juan – Bueno...lo que ha conocido es (não entendo) Feliciano Maldonado (?), le decían Maldonado, después el (não entendo) Limache (?), después el otro estaba (não entendo)... y es... lo que conocían y ellos poco medio que sabían escribir/leer y y también dibujar, no?

Yo – Anhan

Juan – Anteriormente siempre nuestros papás eran analfabetos y no podían, no? Entonces de toda manera ellos practicaram a dibujar/diseñar...

Yo – Sí. Y después, eran hechos los antiguos... los trajes antiguos, digo... eran hechos acá? O usted no sabe?

Juan – Bueno... seguro que no (não entendo)...el otro era carpintero y el otro era herrero... vendían hierros, no?

Yo – Ahan...

Juan – Entonces (não entendo), ellos hicieron.

Yo – Ahan. Entonces acá?

Juan – Bueno, ellos habían visto en Catamarca, en Potosí...

Yo – Uhhnn...

Juan – Después aquí en *Quila Quila*

Yo – Unhun...

Juan – y en *Purunquila* y así sucesivamente... (não entendo) e prepararan una fiesta.

Yo – Bueno está bien.... Bueno, no... otra cosa... la última, ahora la última, dale? Ehhh... Habíamos visto que ahí los trajes antiguos están hechos... las telas, no? Digo, están hechas con lana y... a mí me parece que de oveja.

Juan – (não entendo) colores de la planta misma sacaban...

Yo – Exactamente... esto quisiera saber...

Juan – Tintes naturales, no ves? Con árboles, (não entendo), la cochinilla sigue apareciendo... después el humo no ves que sale

Yo- Ehhh, usted sabría...

Juan – Del techo de la casa...entonces eso también servía para teñir la tela.

Yo – Claro.

Juan – (não entendo) y después han venido químicos...

Yo – y ahí ya cambia todo...

Juan – Sí. Anteriormente... bueno se hacía con tintes naturales la tela de algodón y después sintéticos...

Yo – Bueno. Sí gracias...

Juan – Después tejían todo a mano

Yo – tejían todo a mano? Sí.

Juan – (não se enetende) En los lagos coloraban (não se entende).

Yo - Bueno, gracias

Juan – Esto seria?

Yo – Sí. Esto seria, gracias.

Anexo F: Entrevista com Senhor Fred Hoffman – Funcionário Fundación Inca Pallay.

Sucre – 16 de Agosto de 2013

Fred - Crece arriba en los... en los cerros, misuca...

Yo - El amarillo

Fred – Ehh anatola, anatola...

Yo- anatola?

Fred - es un arbusto.

Yo- Pero que color da?

Fred – Este da verde y amarillo también...

Yo - Si

Fred- después las hojas de eucalipto

Yo- Si

Fred - para verde y diferentes colores

Yo- Si

Fred – Después, ehh el nogal.

Yo- Este ehh me parece que... si

Fred- El nogal seguro es café, beige y colores más cafés.

Jorge – Anhan... el azul?

Fred - Anhhh, el molle que es un árbol típico de aquí de esta región... se utiliza las hojas o también la madera que esta afuera...

Jorge – La corteza?

Fred – No la corteza, la... lo que tiene como protección en cima.

Jorge – La corteza del árbol.

Fred – Si, la corteza. Eso también se utiliza de algunas, no sé cuales exactamente

Yo – Si. Eh y el azul ? Usted sabe?

Fred – El azul, este es un problema. Este es normalmente indigo, no?

Yo - ahan

Fred-anil lo llamana quí

Yo- anil, si

Fred - anil... pero es muy caro.

Yo – ahh si

Fred – No hay aquí, hay que comprar el anil

Porque tiene que cuidar... as vezes no saben que es anil y que es anilina

Yo – Si

Fred – la anilina es quimico

Yo - Si

Fred – es lo que mayormente se utiliza, no?

Yo- Si

Fred- Todos los colores en anilina

Fred – Pero después lo que si tienen um montón de limones para fijar...

Yo- Si, si ehhh...

Fred- para limpiar, desgrasar y todo eso

Yo – Un señor ahí en Potolo nos dijo que usaban eh algo como... que era parecido a la sal pero

Jorge – más acida

Yo – sí, pero que te quema la mano

Fred – ahh no este es... claro, este es acido industrial. Este más normalmente se utiliza. Este es limón artificial se quieres.

Yo – Anhh

Jorge ‘ – Recen nos habló, que fue lo que dijo?

Yo – Ah, no sé. ..los nombres

Jorge – Era algo para que la tela no se destiña

Fred– Si, si

Yo – para fijar el color

Fred –sí, fijar, exacto.

Fred – O sea, naturalmente se utiliza limón.

Yo – Limón, sí.

Fred – Y el limón tiene que estar super... casi demasiado... ahhh maduro.

Yo – Sí.

Fred – No podrido, pero ya...

Yo - Ya bastante (maduro)...

Fred - Y se necesita un montón...

Yo- Huhum...

Fred – Por eso, ello cuando se compran el ácido entonces necesitan poquito no más, no ves? Pero eso es ácido químico.

Yo – Sí. Ehh, después este color... ehhs rosa em portugués sería...

Jorge – El rosa, rosado.

Fred – Ahhh es palo de rosa y es cosa... se hace con diferentes concentraciones

Yo – mezclas?

Fred – de la... de la cochinilla. Y as veces lo mesclan con algunos ehhs... creo que sobretodo micusa (misuca?).

Yo – nos dijo algo así...

Fred – Sí, sí. Después cada uno tiene su propia receta.

Yo – Ahh sí...

Fred – Aquí lo tiñen dos o tres veces al año... nos juntamos y hacemos el teñido ehhs natural .

Yo – Sí.

Fred – El problema es que... En primero es que es un gran trabajo encontrar, o sea micusa (misuca?) y esas cosas se encuentra solamente cuando esta con sus flores no? Y eso es bien arriba, en las montañas hay que buscar.

Yo – Ahhh sí

Fred – Anatola (tola?) también igual... cresce solamente en ciertas cosas... después prepararlo y todo eso... Y si se quiere ehhs... si se quiere el azul.

Yo – AHnn.

Fred – se necesita el anil y es super caro. És así.

Yo – sí.

Fred - Teñir en tinte natural és muy caro.

Yo – sí.

Fred – las dos culturas que tenemos en otra sala... las artes andinas de Cochabamba y los *Charcas Palomas* de Potosí, ellos tiñen todo con natural.

Yo – Todo con natural, sí.

Fred – Aquí esta gente, por ejemplo no le gusta para nada lo natural ...

Yo – Los Tarabuco?

Fred – Los Tarabuco porque no sacan nunca los colores brillantes, no?

Yo – Claro, sí.

Fred – Además és muy caro, o sea... los eh...

Yo – Los Jalq'a?

Fred – Los jalq'a podrían utilizar el rojo natural que les sale muy caro.

Yo – sí.

Fred – Y el negro... y esto hay que saber, el negro utilizan mucho con polvo de hierro y de aluminio.

Yo – Sí.

Jorge – Eh...

Fred – O sea, es absolutamente venenoso, no?

Yo - Claro.

Jorge – También dijeron que utilizaban la ceniza...

Fred – También

Jorge – que cuando queman todo eso...

Fred – Sí. Sí, puede ser que mesclan porque la ceniza no tiene ninguna "fijación", no?

Yo – Sí, claro. Claro.

Fred - Porque con el viento ya se sale después... puede ser que utilizan para mesclar pero para fijar necesitan aluminio y el fierro. Utilizan ellos, esto sí conocen, no?

Yo – Sí. Para fijar...

Jorge – Sí.

Fred- Sí para el negro. Entonces nosotros os prohibimos hacerlo con eso porque... todo los... en todo el mundo esta prohibido metales pesados en los tejidos que no son muy ecológicos y no todo lo que es naturaleza és bueno.

Yo, Jorge y Fred – Risos..

Yo – Bueno, yo creo que ya está...

Fred – Ehhh ahora los absolutamente especialistas en teñir en tintes naturales para mí son los artes andinas de Cochabamba.

Yo – Sí.

Fred – Sí.

Yo – Bueno, estuvimos ahí pero no sabíamos

Fred – No? Han ido en la tienda de arte andina que tiene atrás de la iglesia en Cochabamba

Yo – Sí.

Jorge – No fuimos a la iglesia...

Fred – No?

Jorge – No fuimos porque no sabíamos.

Fred – Sí, sí. Ese ellos son muy especialistas...

Yo – Sin en teñidos

Fred – Sí.

Jorge – Pasa que toda esta investigación és a partir de estos trajes y en Buenos Aires no había mucha información

Fred - Hum

Jorge - Y ella supo de CETUR y entonces decidimos venir acá.

Yo – Por eso.

Jorge - Pero habría que pasar varios meses acá.

Fred – Ya. Les voy a buscar una técnica que hemos hecho con los (aguayanes?) de Potosí que hacen tejidos ehhh. Prendas de ropa con lana de llama...

Yo - Si

Fred - Y con tintes naturales y con ellos hemos hecho talleres también taller para tintes naturales. No está acá... Puede ser que en Cetur hay, pero en el momento no lo encuentro. Tengo que buscarle

Yo – Sí, si. No, todo bien! No pasa nada! Ehhh cómo se llama usted?

Fred – Fred.

Yo – Sí. Bueno, ehh (gracias).

ANEXOS - CAPÍTULO III

Anexo G: Amostras Traje Danzantes de La Luz – Calça 42744

Fotomicrografia das amostras coletadas. Fonte: LACICOR/CECOR.

Amostra número 1 – fio da urdidura tecido vermelho da calça (perna direita)

Amostra número 2 – fio da trama tecido vermelho da calça (perna direita)

Amostra número 3 – fios similares a felpa do tecido vermelho da calça (perna direita)

Amostra número 4 – galão (fio branco, vermelho, amarelo, rosa, verde, azul)

Amostra número 5 – Cotim listrado em azul e branco – interior da calça

Amostra número 6 – Forro da calça

Amostra número 7 – Fio da costura do traje

Amostra número 8 – Fio da costura dos galões

Amostra número 9 – Fio da costura das placas de metal

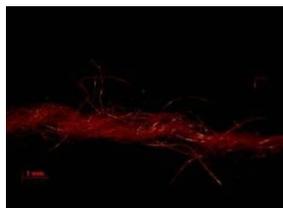
Amostra número 10 – Mallha metálica (s/ fotomicrografia).

Amostra número 11 – Fio da pétala da roseta

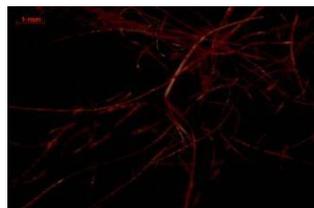
Amostra número 12 – couro (s/ fotomicrografia).



Amostra 1. Aumento 25x.



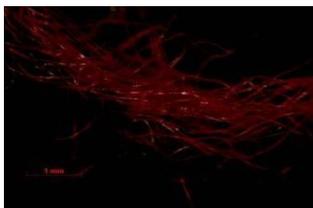
Amostra 2. Aumento 18x.



Amostra 3. Aumento 18x.



Amostra 4 fio branco.
Aumento 30x



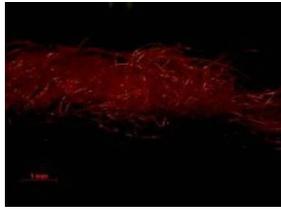
Amostra 4 fio rosa. Aumento
35x



Amostra 4. Fio verde
Aumento 30x.



Amostra 4. Fio amarelo
Aumento 35x.



Amostra 4. Fio vermelho
Aumento 18x



Amostra 5. Aumento 18x



Amostra 6. Aumento 35x.



Amostra 7. Aumento 35x



Amostra 8. Aumento 45x

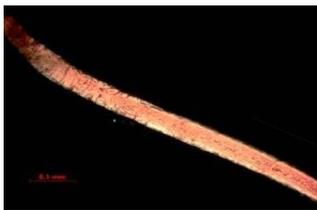


Amostra 9. Aumento 45x.

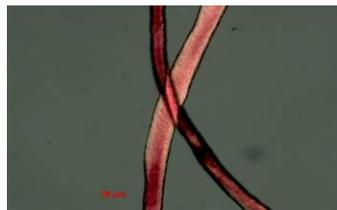


Amostra 11. Aumento 70x.

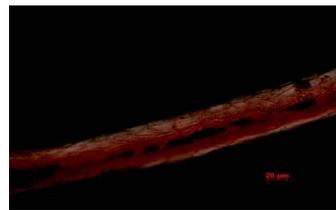
Fotomicrografia dos exames de dispersão. Fonte: LACICOR/CECOR



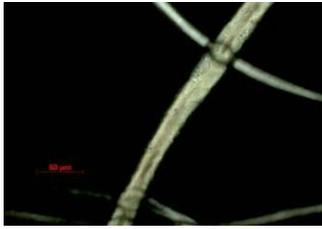
Amostra 1. Aumento 33x.



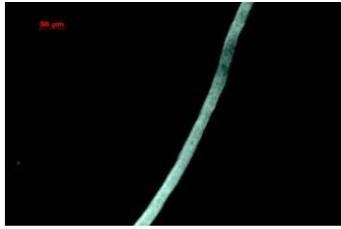
Amostra 2. Aumento 33x.



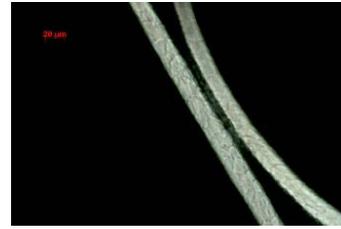
Amostra 3. Aumento 66x.



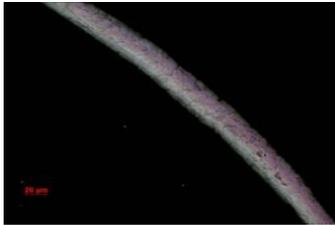
Amostra 4. Fio amarelo
Aumento 66x.



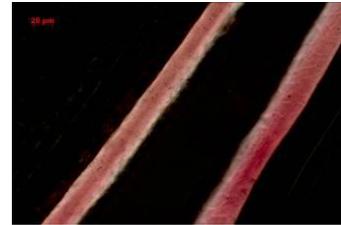
Amostra 4. Fio verde. Aumento 33x.



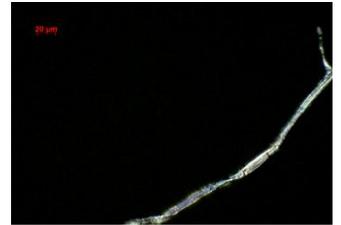
Amostra 4. Fio branco.
Aumento 66x.



Amostra 4. Fio rosa. Aumento 66x.



Amostra 4. Fio vermelho.
Aumento 66x.



Amostra 5. Aumento 66x.



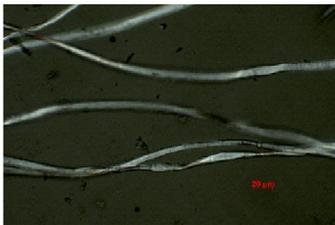
Amostra 6. Aumento 33x.



Amostra 7. Aumento 33x.



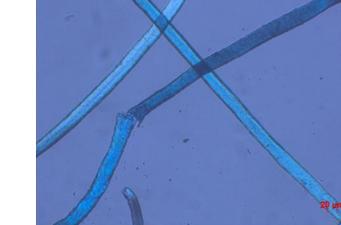
Amostra 8. Aumento 66x.



Amostra 9. Aumento 66x.

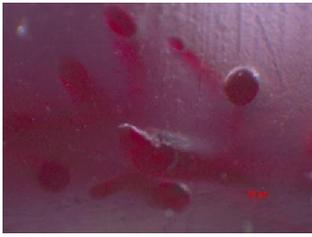


Amostra 11. Aumento 33x.

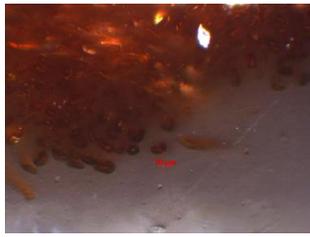


Amostra 4. Fio azul.
Aumento 33x.

Fotomicrografia de cortes transversais. Fonte: LACICOR/CECOR



Amostra 4. Fio vermelho.
Aumento 20x.



Amostra 8. Fio vermelho.
Aumento 20x.

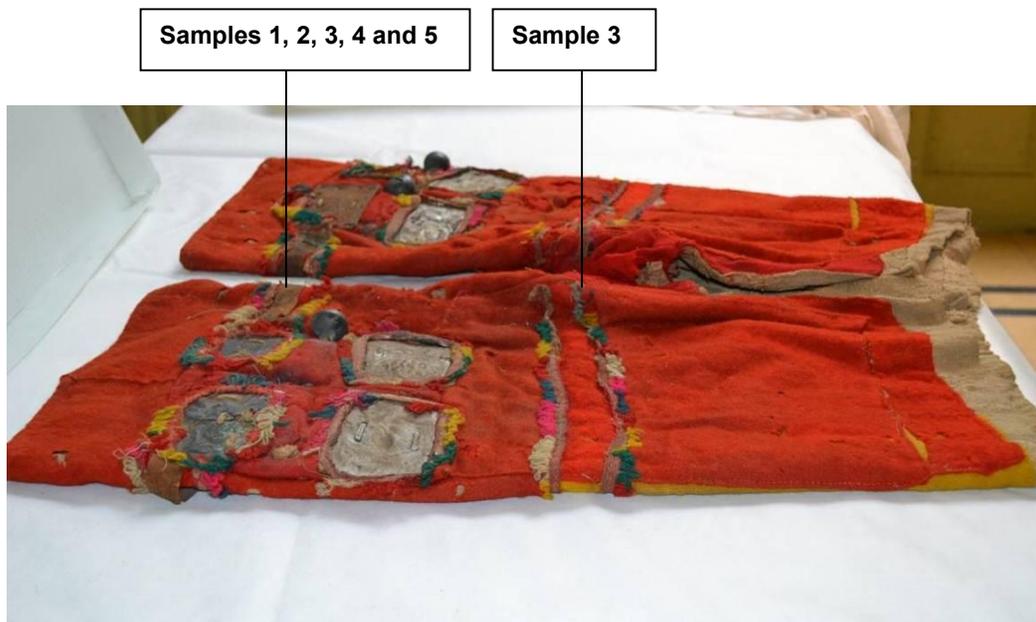
Anexo H: Mapeamento de áreas de remoção de amostras/ Identificação de corantes

Bolivian Costumes

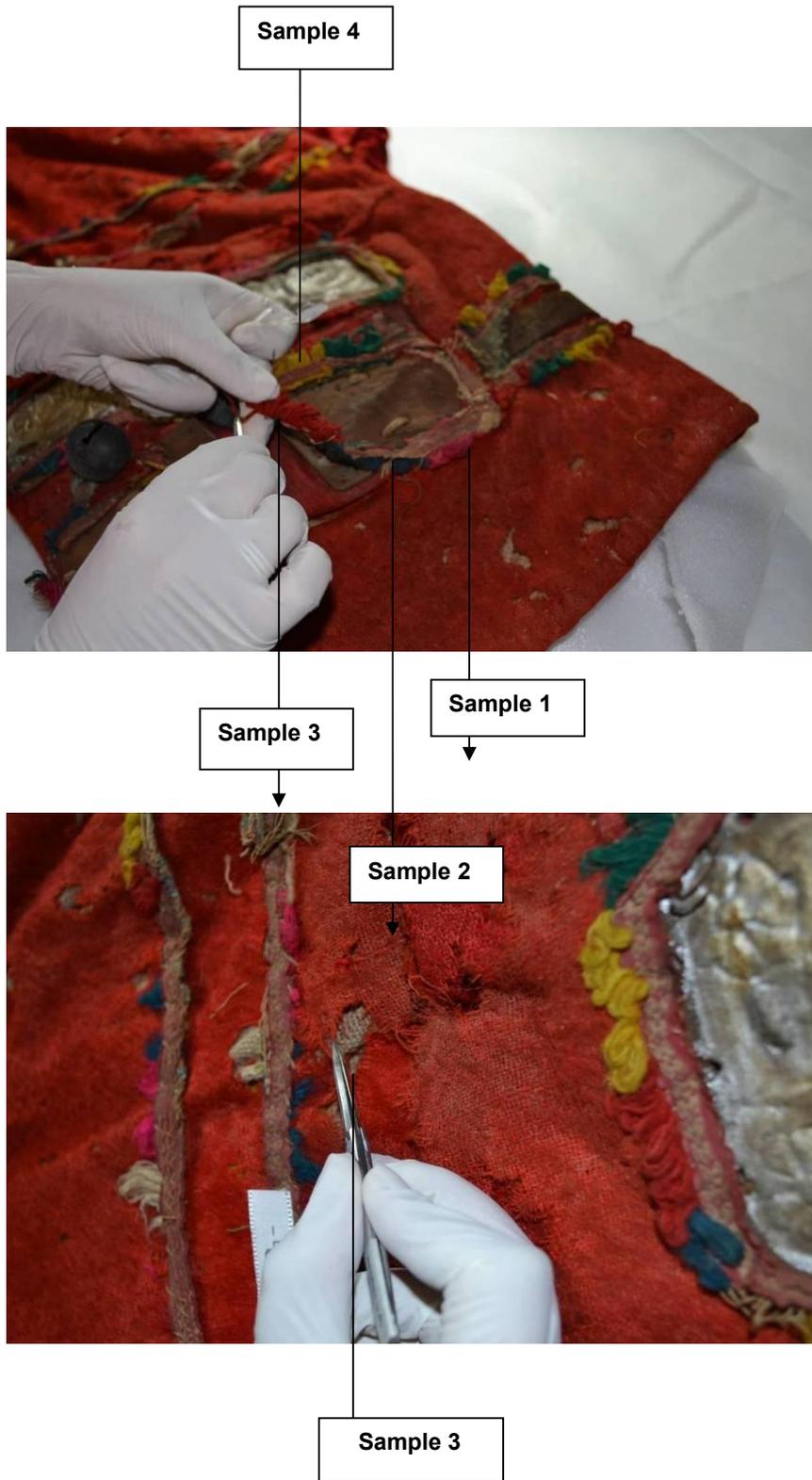
Piece number 42744: Pants - Ethnographic Museum Juan Bautista Ambrosetti, Buenos Aires

Samples

- 1 – Pink (rosa)
- 2 – Blue (azul)
- 3 – Red (vermelho)
- 4 – Green (verde)
- 5 – Yellow (amarelo)



Details



Anexo I: Trabalho realizado em Universidade de Perugia (UNIPG) – Centro SMAArt - Metodlogiais Cientificas aplicadas a Arte e Arqueologia. Acompanhante: Brenda Doerthy

Dyed Bolivian textiles-Mini Report

April 2014

General Introduction

It is due to the widespread occurrence of dyes, colorants and pigments in objects of cultural heritage importance that the characterization and identification of natural (as well as synthetic) dyes attract considerable scientific attention in numerous disciplines exploiting the use of both destructive and non destructive analytical techniques with the latter exploiting a combination of laboratory and portable instrumentations.

Conventional methods including chromatography techniques have their possibilities and limitations, and are readily used in the analyses of dyestuffs to specify information which alone cannot give a complete and satisfactory answer to the manifold of questions that every study implies.

The identification of natural dyes on historically important works of art, whether paintings or textiles, by non destructive techniques is nowadays increasingly possible in the field of conservation with recent improvements in spectroscopic methods. The information obtained using a collection of techniques can give indications of provenance and dating of the object, by providing a better understanding of its original state and by highlighting any particular degradation phenomena by ultimately suggesting the most appropriate methods of restoration and preservation.

Vibrational spectroscopy, used for the work in this work, is of great importance as an analytical and diagnostic tool for the investigation of textiles. It should be noted that often the complex nature of cultural materials often requires the use of multiple analytical methods for a complete and confident study. Following such, the information acquired by vibrational spectroscopy can routinely be combined with that provided by complementary methods, such as elemental techniques in order to try to obtain the maximum amount of information on an object with minimum intrusion. Specifically in this work, complementary infrared and Raman spectroscopic techniques are used considering that they successfully probe molecular vibrations and therefore are sensitive to the composition, bonding, chemical environment and structure of the sample material. These characteristics make these methods exceptional for studying and ultimately identifying complex materials.

The peculiarities of laboratory instrumentations make these techniques well qualified for the analysis of materials constituting artworks due to their molecular specificity, non-destructiveness, high spatial and spectral resolution, and relative immunity to interference. Nowadays, portable spectroscopic analytical techniques are increasingly in demand due to the development and continued improvements of miniaturized instrumentation with comparable sensitivity and specificity to their laboratory counterparts. Furthermore the advantages of probing organic and/or inorganic compounds non-invasively makes such instrumentation particularly desirable for the analysis of materials of cultural heritage importance as highlighted over the last decade by extensive literature and more recent in-situ analyses [C. Miliani, F. Rosi, B.G. Brunetti, A. Sgamellotti. *Acc Chem Res* 43 (2010) 728-38]. It must be noted however that significant technical limitations still exist for portable instruments, principally related to more restricted spectral ranges and lower spectral resolution when compared to laboratory instruments, as well as to significant matrix effects originating from the diverse modalities of spectral collection from heterogeneous or even multi-layered materials as commonly encountered in art materials.

Instrumental details

Attenuated Total Reflectance infrared (ATR-FTIR)

Portable mid-FTIR spectra were recorded using a compact portable Bruker Optics ALPHA-R spectrophotometer equipped with a Globar infrared radiation source, a Michelson interferometer (RockSolid(TM)) modified to work in any environmental condition and spatial orientation and a DLaTGS detector. The instrument weighs 7 kg, and has dimensions of 20x30x12 cm³. In this work spectra recorded in ATR modality on the five dyes textiles with 186 interferograms across the range 4000 – 375 cm⁻¹ observing a spectral resolution of 4 cm⁻¹. Reproducibility of the measurements was ensured by keeping the contact force between samples and the diamond crystal where correction of background absorption was carried out before each measurement.

MicroRaman

Micro Raman spectra of the dyed textiles were recorded using a laboratory Jasco NRS3100 spectrophotometer equipped with an optical microscope, a TE-cooled CCD detector and an 1800 grooves/mm holographic grating. Measurements were performed with a diode laser emitting at 785nm over the range 150-1800 cm⁻¹ with exposure times from 7-30 seconds and 3-5 accumulations. A 50-100% objective lens (the latter supplying a spot size of 1µm) with laser power between 10-20mW in relation to the

thermal sensitivity of the investigated material with an overall spectral resolution of 2 cm^{-1} . A digital instrument calibration with a back-up silicon spectrum was utilized. Surface enhanced Raman spectroscopy (SERS) measurements were instead carried out utilising silver colloids. Citrate-reduced colloids were prepared according to the Lee and Meisel procedure [Lee PC, Meisel D (1982) *J Phys Chem* 86:3391–3395] by the reduction of silver nitrate (Aldrich silver nitrate 99.9%) with sodium citrate (Aldrich sodium citrate dehydrate 99%). The colloid showed an absorption maximum at 425 nm and FWHM of 110 nm, as measured with a Hewlett Packard 8453 photodiode array UV–vis spectrometer (following a 1:9 dilution with ultrapure water to observe maximum absorbance within the instrumental range). SERS measurements were carried out first by a regular SERS method by adding a 2- μl drop of colloid aggregated with magnesium sulphate [Bell S (2006) *J Am Chem Soc* 128:15580–15581] directly onto the dyed textiles. Ulteriorly, this method was preceded by a pre-treatment with HF hydrolysis [M. Leona, J. Steger, E. Ferloni, *J. Raman Spectrosc.* 2006; 37, 981] or utilizing a solvent extraction method with DMF.

Results

a) ATR-FTIR

By ATR-FTIR in figure 1, it is possible to appreciate the characteristic modes of vibration of a wool textile present in each analysed sample as compared to a reference undyed wool sample. Specifically the presence of the amides I (indicative of alpha-helical structures, is mainly associated with the C=O str. vibration and is directly related to the backbone conformation), II (corresponds to N-H bending and C-N str. vibrations) and III (corresponds to the in-phase combination of C-N stretching and N-H bending, with some contribution from C-C stretching and C=O bending vibrations) are located at 1633 cm^{-1} , 1516 cm^{-1} and 1233 cm^{-1} respectively. Indications of oxidised cysteine acid residues and the presence of a Bunte salt as indications of sample ageing are noted with the bands at 1081 cm^{-1} and 1021 cm^{-1} respectively [M. Odlyha, C. Theodorakopoulos, R. Campana *AUTEX Research Journal*, Vol. 7, No 1, March 2007 © AUTEX]. Furthermore, in the 2800-3000 cm^{-1} range bands relative to structured -CH, -NH and -OH stretches respectively can be observed.

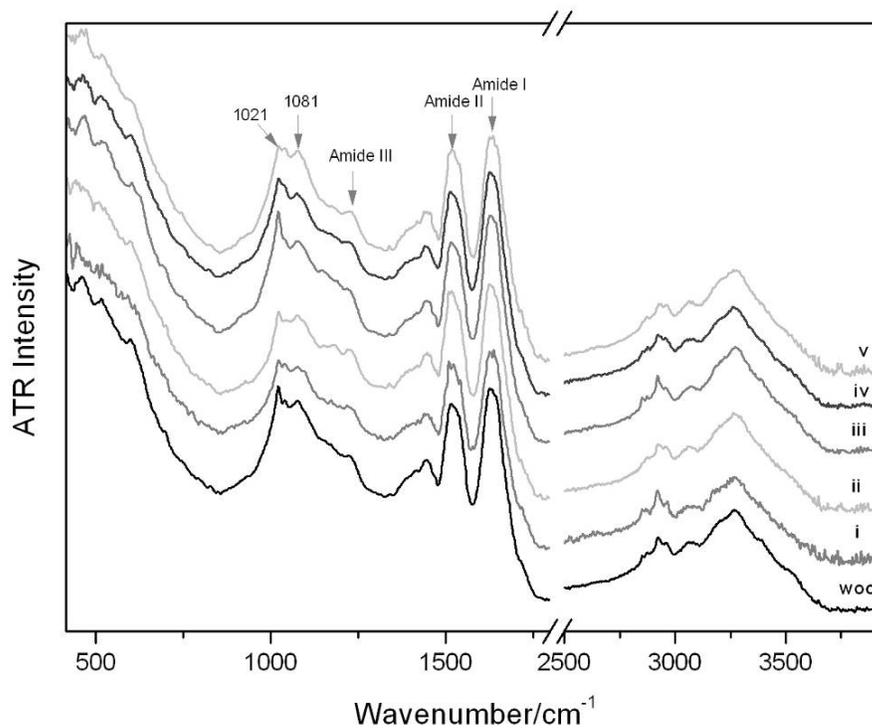


Figure 1: Portable ATR-FTIR spectra of dyed textiles with i) pink, ii) blue, iii) red, iv) green and v) yellow and reference undyed wool

It is acceptable that specific information regarding the actual dyestuffs used to tint these textiles may not be available from this technique however, as dyestuffs have since antiquity been commonly manipulated for use on textiles to improve their lightfastness, indications of their preparations as inorganic–organic hybrid materials can instead be obtained by FTIR. This is due to the fact that dyestuffs have since ancient times been prepared by precipitation or adsorption of naturally occurring dyes onto mordants, commonly insoluble and white inorganic substrates [J. Kirby, *Dyes Hist. Archaeol.* **6**, 12 (1987)]. By ATR-FTIR, information concerning the use of eventual mordants, or fixatives of direct dyeing methods permitting the use of alum, potash or even carbonates and sulphates to be ruled out, as none of their characteristic bands were observed [C. Clementi, B. Doherty, P. L. Gentili, C. Miliani, A. Romani, B.G. Brunetti, A. Sgamellotti, *Applied Physics A* **92**, 25-33 (2008)] in the preparation of these textiles. However, the hypothesis concerning the use of ammonia (by direct dyeing or vat dyeing for the achievement of alkaline pHs), through urine is plausible in the preparation of these textiles considering that the typical bands of ammonia would be overlapped with those of the wool and therefore not seen.

b) Raman/SERS

Analytical information for the identification of dyestuffs utilized to tint the five textiles may be examined through Raman spectroscopic techniques, a complementary technique to FTIR. Specifically for this work it was shown that conventional Raman spectroscopy, although a non-invasive technique that is widely employed in the cultural heritage field, it often results restrictive when analysing organic dyestuffs, due to their low scattering and high fluorescence as can be observed in figure 2i as revealed for the pink textile.

Ulterior methods have been employed here to combat such problems and include surface-enhanced Raman spectroscopy (SERS). Surface Enhanced Raman Spectroscopy (SERS) is a micro-destructive, yet versatile technique that involves enhancing Raman signals from target molecules adsorbed on roughened metal surfaces which is particularly adapt to the field of art conservation and in particular to dyed textiles [Z. Jurasekova, C. Domingo, J. V. Garcia-Ramos and S. Sanchez-Cortes, *J. Raman Spectrosc.* 2008; **39**: 1309–1312] In figure. 2ii, it is possible to observe results concerning the pink textile, through the use of an acid hydrolysis HF sample pre-treatment [M. Leona, J. Steger, E. Ferloni, *J. Raman Spectrosc.* 2006; **37**, 981] where the typical bands of an animal anthraquinone, probably cochineal has been identified. This dye exhibits a strong signal at about 1340 cm^{-1} , assigned to the C-OH bending mode of carboxylic groups that are obviously present in the molecular structure of carminic acid [Z. Jurasekova, C. Domingo, J. V. Garcia-Ramos, S. Sánchez-Cortés, *Coalition* 2007; **14**, 14; M. V. Cañamares, J. V. Garcia-Ramos, C. Domingo, S. Sánchez-Cortés, *Vib. Spectrosc.* 2006; **40**, 161] A further intense band at 660 cm^{-1} , irrespective of pH value, may be assigned to the rocking mode of the methyl group characterizing the structure of carminic acid and to the out-of-plane bending modes of C-H and C-OH bonds. It is interesting to notice that also the band at 953 cm^{-1} was here detected and is assigned to CH_3 rocking mode and to CCC bending mode.

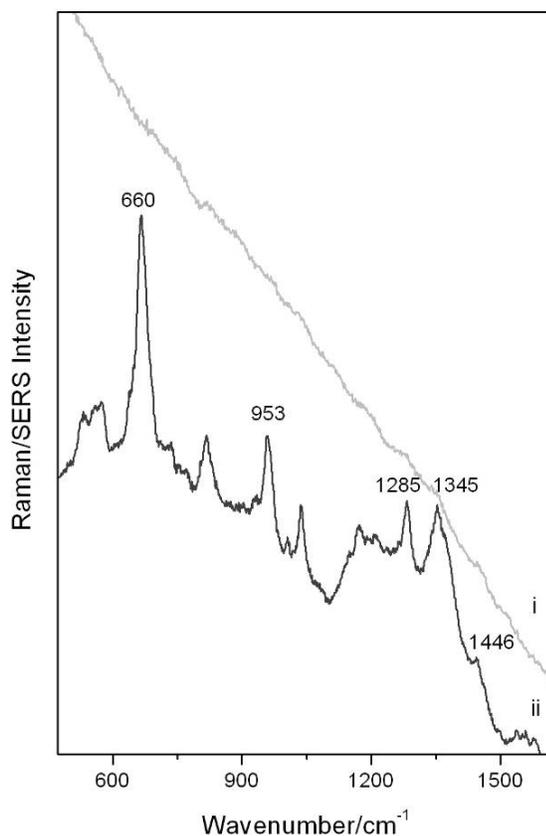


Figure 2: Pink dyed textile spectra by i) conventional Raman and ii) SERS (HF pre-treatment)

Regarding the red textile, an appreciable enhancement over regular Raman (fig. 3i) was obtained with SERS (fig. 3ii) where multiple bands result, although it is not easy to find a suitable match for the identification of the main dyestuff used for tinting this textile. It should be noted that bands however do not result pertinent to the wool substrate. Given such, the corrected spectrum presents several bands which appear flavone like, namely those at 1576 cm^{-1} (C=C str.) , 1365 cm^{-1} (-OH in plane bending) 1243 cm^{-1} (CH) and (OH) in plane bending) 946 cm^{-1} and 508 cm^{-1} and which possibly correspond to those identified and assigned in literature for luteolin [C. Corredor, T. Teslov, M. V. Canamares, Z. Chen, Jie Zhang, J- R. Lombardi, M. Leona, *Vibrational Spectroscopy* 49 (2009) 190–195]. Beyond these bands, that which appears at 1449 cm^{-1} assigned to the $\square(\text{CC})/\square(\text{CH}_3)/\square\text{Glu}(\text{CH})$ normally permits the anthraquinone carminic acid to be elucidated (either from cochineal or kermes)[M. V. Cañamares, J. V. Garcia-Ramos, C. Domingo, S. Sanches-Cortes, *Vibrational Spectroscopy*, 40 (2006) 161-167]. It is here hypothesised that a dyestuff or a mix of dyestuffs rich in flavones and anthraquinones were both used for this textile which both interact with the

silver colloid substrate to a certain extent permitting a co-absorption requiring however a baseline elaboration. Obviously further analysis by HPLC would be required to elaborate this hypothesis.

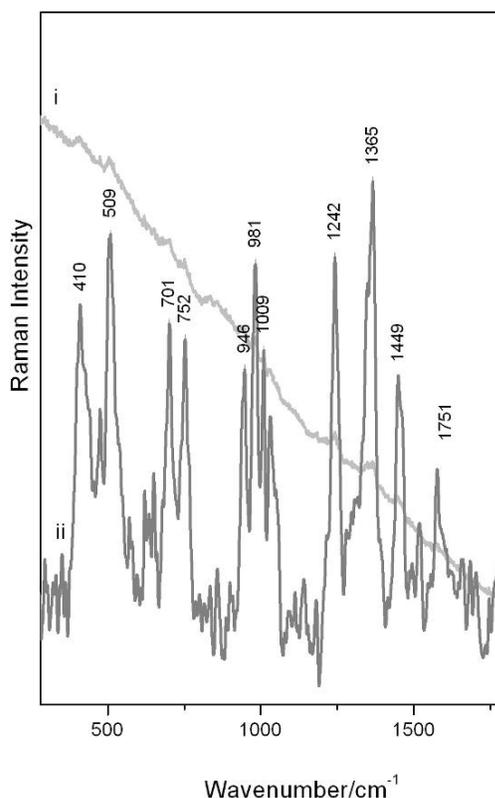


Figure 3: Red dyed textile spectra by i) conventional Raman and ii) SERS with baseline correction

The yellow sample too was probed with regular Raman and amplification of bands could be achieved through SERS (fig.4). Specifically the most intense bands indicate the use of a complex of alkaloids/tannins for the yellow dye, namely given by the characteristic bands at 1328 cm^{-1} , 1409 cm^{-1} and 1603 cm^{-1} due to the $\nu(\text{imidazole ring})$, $\nu(\text{CN}) + \delta(\text{CH}_3)$ and $\nu(\text{C}=\text{C}) + \nu(\text{C}-\text{N}) + \delta(\text{CH}_3)$ respectively [H.G.M. Edwards, D. W. Farwell, L. F.C. de Oliveira, J.-M. Alia, M. Le Hyaric, M. V. de Ameida, *Analytica Chimica Acta* 532 (2005) 177–186]. Historical fonts suggest the possible use of a dyestuff named, molle, from the pepper tree (*Schinus Molle* L), which results to be composed of tannins, alkaloids and flavonoids which also results to be found regionally [F. L. Kramer, *Economic Botany*, 11 (1957) 322-326]. Again further analyses would be required to confirm this data.

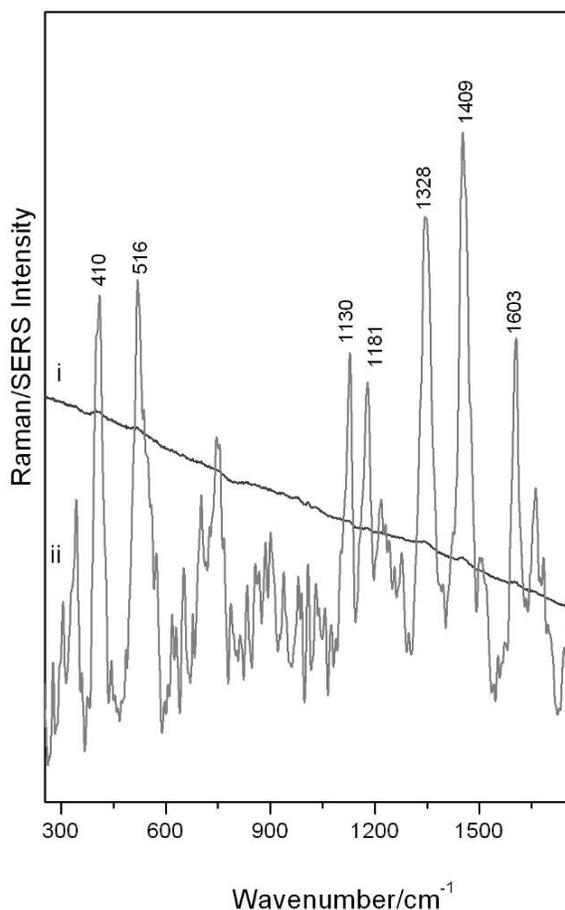


Figure 4: Yellow dyed textile; spectra by i) conventional Raman and ii) SERS with baseline correction

For the blue textile, no satisfactory results were achieved by conventional Raman (fig.5i), regular SERS or HF sample pre-treatment. In fact, it was necessary to extract the colorant from this textile using DMF solvent. On drying this was probed by SERS where the resulting spectrum is noted in fig. 5ii. Again results appear to indicate the presence of alkaloids (bands at 1459 cm^{-1} , 1396 cm^{-1} , 1328 cm^{-1}). Again historical fonts suggest the availability of the blue dyestuff, mullaca, rich in alkaloids from the *muehlenbeckia* volcanic family. Regarding the expected presence of indigo, it may even be possible that the band at 1578 cm^{-1} could possibly be attributed to the $\nu(\text{CC})$, $\nu(\text{C}=\text{C})$, $\nu(\text{C}=\text{O})$ of this dyestuff although all other prominent characteristic bands do not coincide for its sufficient identification [B. Doherty, C. Miliani, I. Vanden Berghe, A. Sgamellotti, B. G. Brunetti, *J. Raman Spectrosc.* 2008; **39**: 638–645].

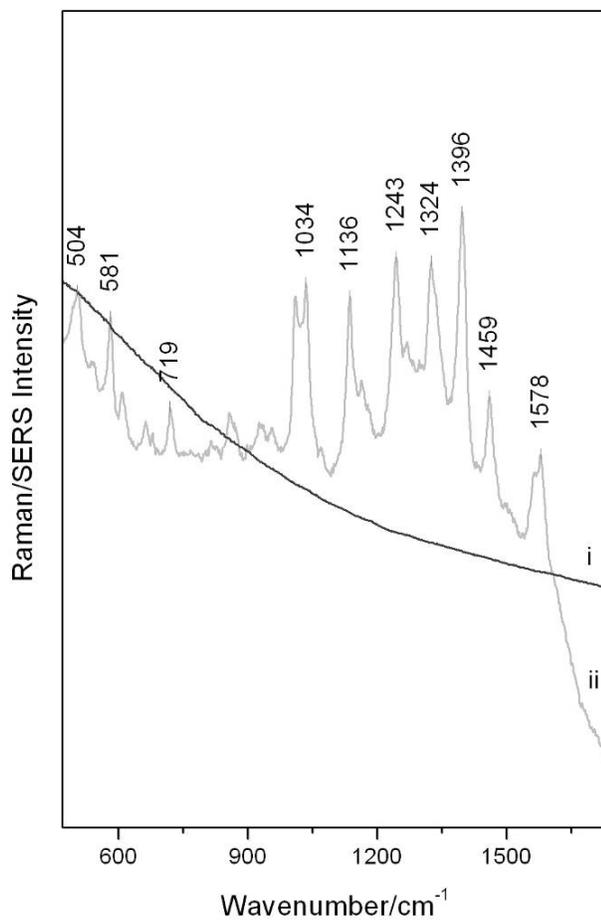


Figure 5: Blue dyed textile; spectra by i) conventional Raman and ii) SERS

Finally the green textile presents many of the same bands on SERS (fig. 6ii) as observed for the blue and the yellow textile possible indicating a mix of the two. There is a noted decrease in the intensity of the band at $\sim 1570\text{ cm}^{-1}$ (possibly relative to the indigoid component) which would require further investigation.

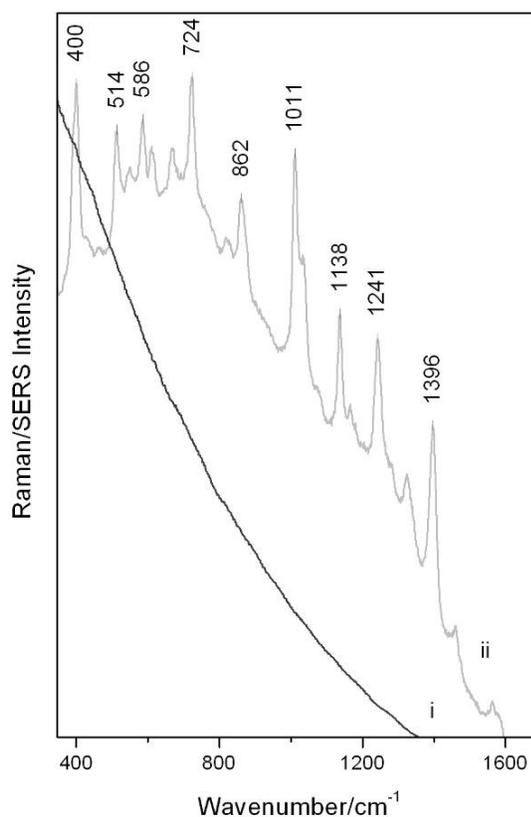


Figure 6: Green dyed textile; spectra by i) conventional Raman and ii) SERS

PARTIAL CONCLUSIONS

It was possible to examine 5 dyed textiles by ATR-FTIR and Raman/SERS techniques. By FTIR, information was gathered concerning the wool substrate with indications of degrade. No data concerning the colorants was possible, yet the use of ammonia in preparation of dyeing the textiles is considered a real possibility.

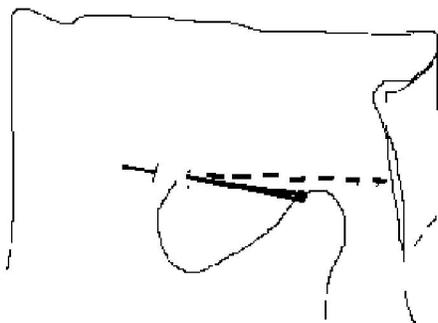
Regarding the colorants by using a combination of Raman/SERS techniques, it has been possible to identify the use of an animal anthraquinone, likely cochineal for the pink dyestuff. The red dyestuff indicated the use of a dyestuff or a mix of dyestuffs containing flavones (such as luteolin) and an animal based anthraquinone (rich in carminic acid). The yellow, blue and green textiles gave information concerning the use of alkaloid rich dyestuffs, possibly from molle, mullaca (maybe with indigo) and a mix of the two dyes respectively. It is given that further analyses would be necessary to confirm any hypothesis given above, namely the original dyestuffs presented in

literature should be examined to permit any effective identification. Lastly, other measurements namely HPLC could also be advised for dye identification.

Anexo J: Representação gráfica dos padrões de costura encontrados nos trajes bolivianos

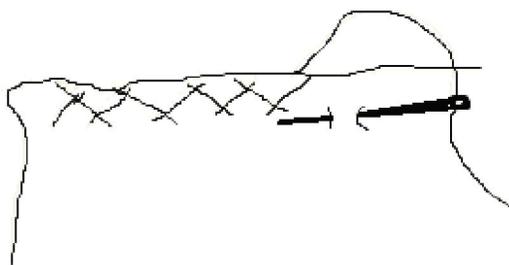
PONTO ATRÁS

O ponto atrás é um ponto de costura bem forte, usado para refazer costuras desfeitas. É um dos pontos feitos a mão mais fortes e é especialmente útil para a reparo de costuras desfeitas e utilizado para acabamento em tecidos. Ele tem a aparência de uma máquina de costura do lado direito, mas os pontos de sobreposição do lado errado. Os pontos no lado de baixo terão o dobro do comprimento do que aqueles no lado superior.



PONTO CRUZADO/PÉ DE GALINHA

O ponto cruzado ou pé de galinha é um ponto forte, não só é usado na alta-costura como também na alfaiataria para fazer bainhas, unir telas etc. É utilizado para prender duas camadas de tecido mantendo-as no lugar e ainda manter um certo grau de flexibilidade. Seus usos mais comuns incluem a junção de bordas cruas de revestimentos e entretelas no lado avesso das seções de vestuário, pregas de costura ou dobras em forros, e bainhas em tecidos elásticos, como por exemplo, em malhas.



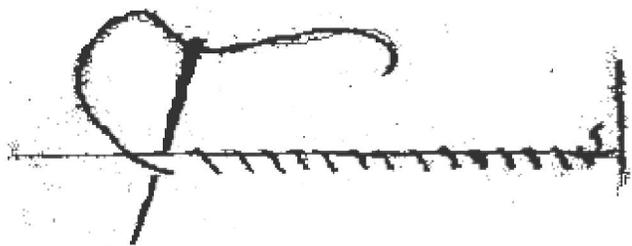
PONTO INVISÍVEL

Extremamente útil o ponto invisível resolve vários problemas. Feito com uma costura bem baixa, usa-se para unir duas bordas dobradas de tecido ou uma borda dobrada e uma bainha, ou para dar acabamento final. Também, pode ser usado para manter revestimentos no lugar. Este ponto é imperceptível em ambos os lados da peça.



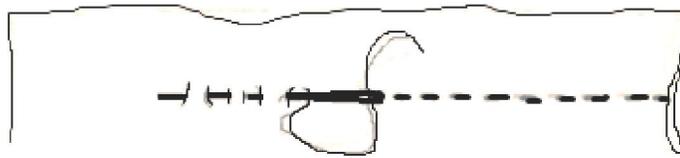
PONTO LUVA OU CHULEADO

O ponto luva é usado para segurar as bordas dos tecidos que têm a tendência de desfiar, a este ponto em linguagem corrente chamamos chuleio. Os pontos são feitos na diagonal.



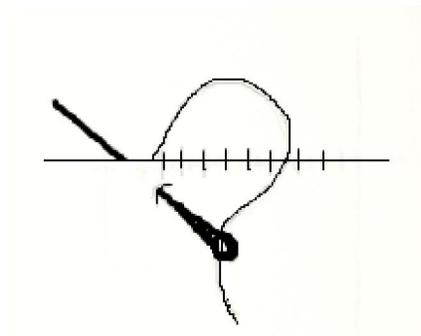
PONTO DE ALINHAVO

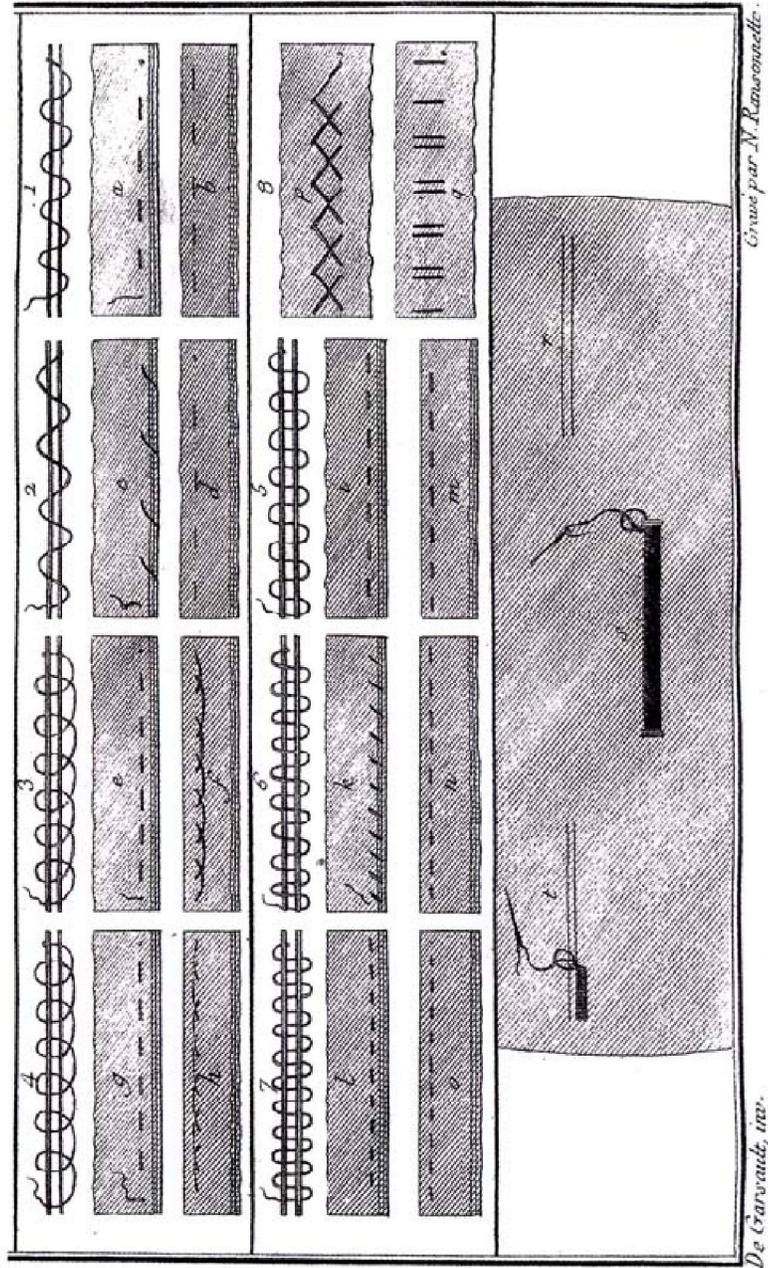
Este ponto é o mais simples e é usado para unir os tecidos em costura temporária enquanto se leva à máquina. Consiste em fazer uma linha tracejada com espaçamentos iguais por forma a segurar dois ou mais tecidos.



PONTO POSADO

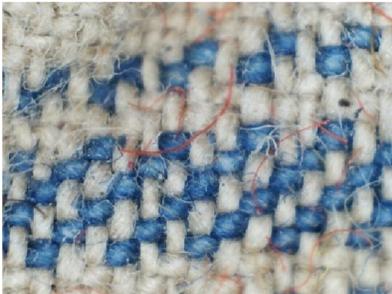
O *couching* ou ponto posado é comumente utilizado para preencher espaço e para prender fios soltos.





Esquemas com técnicas de costura feitos a mão. Fonte: <<http://clothestellstories.com/index.php/working-with-clothes/documentation>>.

Anexo L: Ficha de estudo técnico dos têxteis dos trajes bolivianos.

FICHA DE ESTUDO TÉCNICO - TECIDOS	
<p>Objeto: Calça -Trajes Bolivianos</p> <p>Número de registro: 42744</p>	<p>Proprietário: Museu Juan Bautista Ambrosetti</p>
Tecido Vermelho/amarelo/azul/verde/rosa	
<p>Trama</p> <p>Material: lã Torção: indireta (sentido anti-horário) Densidade: 11 fios/cm</p> <p>Urdidura</p> <p>Material: lã Torção: direta (sentido horário) Densidade: 10 fios/cm</p> <p>Ligamento Tafetá</p>	
Tecido de Cotim	
<p>Trama</p> <p>Material: algodão Torção: direta (sentido horário) Densidade: 19 fios/cm</p> <p>Urdidura</p> <p>Material: algodão Torção: direta (sentido horário) Densidade: 23 fios/cm</p> <p>Ligamento Sarja</p>	
Tecido de <i>arpillera</i> (forro)	
<p>Trama</p> <p>Material: lã Torção: direta (sentido</p>	

<p>horario) Densidade: 7 fios/cm</p> <p>Urdidura</p> <p>Material: lã Torção: direta (sentido</p> <p>horario) Densidade: 13 fios/cm</p> <p>Ligamento Tafetá</p>	
<p>Roseta (pétalas)</p>	
<p>Trama</p> <p>Material: algodão Torção: direta (sentido</p> <p>horario) Densidade: (?)</p> <p>Urdidura</p> <p>Material: algodão Torção: direta (sentido</p> <p>horario) Densidade: (?)</p> <p>Ligamento Tafetá</p>	

Anexo M: Fichas de identificación de peças dos trajes que não são usadas na montagem

Museo Etnográfico "Juan Bautista Ambrosetti"

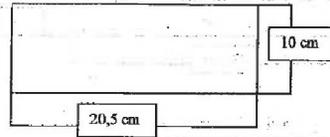
CROQUIS: 8

Ficha para la documentación del estado de conservación de textiles

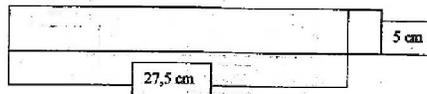
FECHA: 18-06-01

PIEZA: "Tejidos rojos" (BOLSA "A")

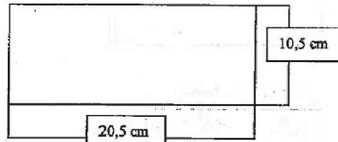
Croquis 8.1



Croquis 8.2



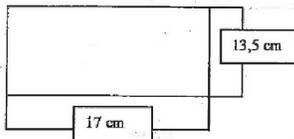
Croquis 8.3.a: Anverso



Croquis 8.3.b: Reverso



Croquis 8.4.a: Anverso



Croquis 8.4.b: Reverso



REFERENCIAS

Metales

- Faltantes
- Roturas
- Remiendos
- Abrasión
- Desprendimientos

Textiles

- Faltantes
- Roturas
- Remiendos
- Abrasión
- Descosido
- Manchas
- Decoloración
- Ataque biológico

Cuero

- Faltantes
- Roturas
- Remiendos
- Abrasión
- Descosido
- Manchas

(?) -41992 - /41993/ -41994 - /41995

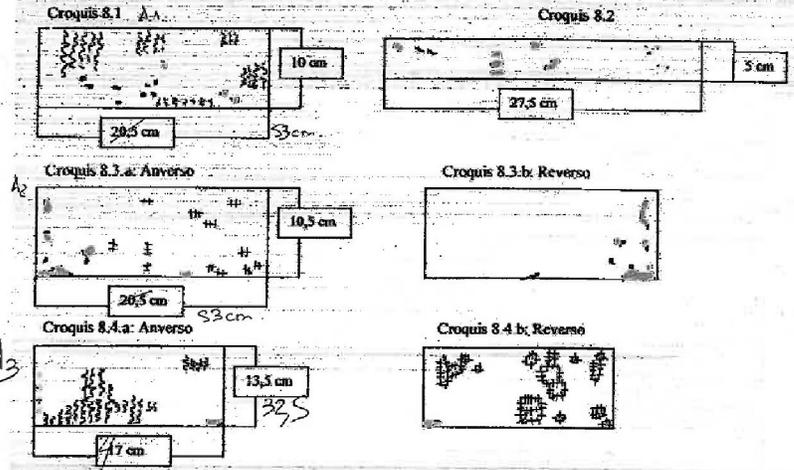
CROQUIS: 8

Museo Etnográfico "Juan Bautista Ambrosetti"

Ficha para la documentación del estado de conservación de textiles

FECHA: 18-06-01

PIEZA: "Tejidos rojos" (BOLESA "A")



REFERENCIAS

Metales



Textiles



Cuero



Intervenciones anteriores

CROQUIS: 8

OBSERVACIONES:

Los tejidos rojos que se describen son de lana, iguales a los que fueron utilizados en las distintas piezas de los trajes en el soporte primario.
Los tejidos presentan importantes deformaciones y arrugas.

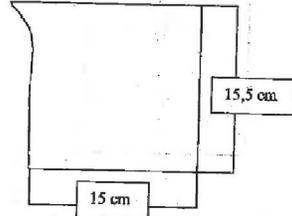
Dentro de la bolsa "A", donde se hallaban estos tejidos rojos, se encontró un paño rojo de 26 cm x 5,5 cm, extraño respecto a las características de los otros tejidos.

Ficha para la documentación del estado de conservación de textiles

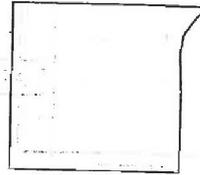
FECHA: 18-06-01

PIEZA: "Tejidos amarillos" (BOLSA "B")

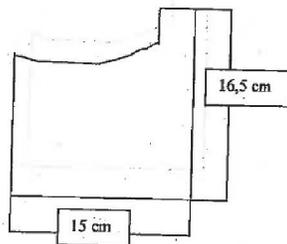
Croquis 9.1.a: Anverso



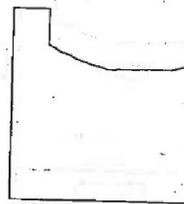
Croquis 9.1.b: Reverso



Croquis 9.2.a: Anverso



Croquis 9.2.b: Reverso



REFERENCIAS

Metales

- Faltantes
- Roturas
- Remiendos
- Abrasión
- Desprendimientos

Textiles

- Faltantes
- Roturas
- Remiendos
- Abrasión
- Descosido
- Manchas
- Decoloración
- Ataque biológico

Cuero

- Faltantes
- Roturas
- Remiendos
- Abrasión
- Descosido
- Manchas

Nº catálogo = -41991-

CROQUIS:9

Museo Etnográfico "Juan Bautista Ambrosetti"

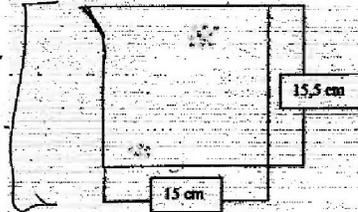
Ficha para la documentación del estado de conservación de textiles

FECHA: 18-06-01

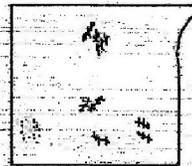
PIEZA: "Tejidos amarillos" (BOLSA "B")

-41991-

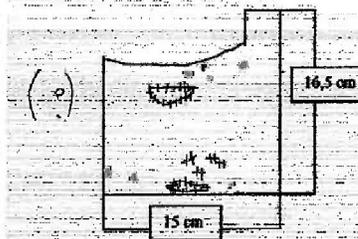
Croquis 9.1.a: Anverso



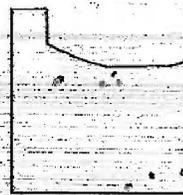
Croquis 9.1.b: Reverso



Croquis 9.2.a: Anverso



Croquis 9.2.b: Reverso



REFERENCIAS

Metales

- Faltante
- Roturas
- Remiendos
- Abrasión
- Despedaçamentos

Textiles

- Faltante
- Roturas
- Remiendos
- Abrasión
- Descosido
- Manchas
- Decoloración
- Ataque biológico

Cuero

- Faltante
- Roturas
- Remiendos
- Abrasión
- Descosido
- Manchas

Intervenciones anteriores

OBSERVACIONES:

CROQUIS:9

Estos tejidos son de lana, iguales a los usados en el soporte primario en las distintas piezas del traje. Presentan importantes arrugas y deformaciones.

Museo Etnográfico "Juan Bautista Ambrosetti"

CROQUIS: 18

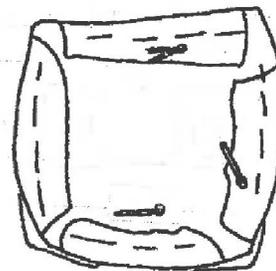
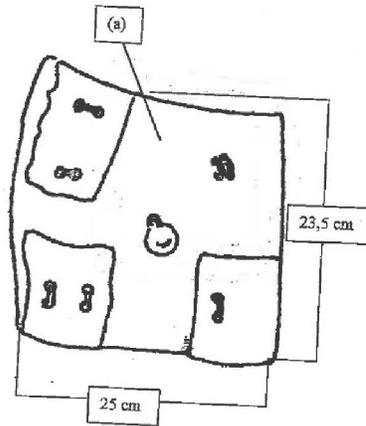
Ficha para la documentación del estado de conservación de textiles

FECHA: 21-06-01

PIEZA: "(G)" (BOLSA "E")

Croquis 18.a: Anverso

Croquis 18.b: Reverso



REFERENCIAS

Metales

- Faltantes
- Roturas
- Remiendos
- Abrasión
- Desprendimientos

Textiles

- Faltantes
- Roturas
- Remiendos
- Abrasión
- Descosido
- Manchas
- Decoloración
- Ataque biológico

Cuero

- Faltantes
- Roturas
- Remiendos
- Abrasión
- Descosido
- Manchas

- 42021 -

CROQUIS: 18

Museo Etnográfico "Juan Bautista Ambrosetti"

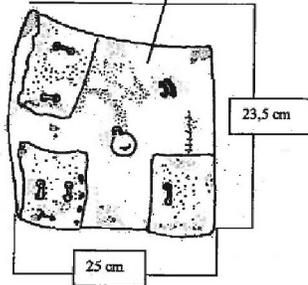
Ficha para la documentación del estado de conservación de textiles

FECHA: 21-06-01

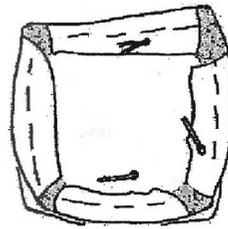
PIEZA: "(i)" (BOLSA "E")

Croquis 18.a: Anverso

(a)



Croquis 18.b: Reverso



REFERENCIAS

Materiales

- Faltantes
- Roturas
- Remiendos
- Abrasión
- Desprendimientos

Textiles

- Faltantes
- Roturas
- Remiendos
- Abrasión
- Descosido
- Manchas
- Decoloración
- Ataque biológico

Cuero

- Faltantes
- Roturas
- Remiendos
- Abrasión
- Descosido
- Manchas

Intervenciones anteriores

OBSERVACIONES:

Esta pieza presenta un soporte primario conformado por un textil de lana (rojo) y placa de metal. El soporte auxiliar es de cuero sin curtir, éste al mismo tiempo actúa como soporte de contacto. Dentro de los materiales auxiliares, la pieza presenta un cascabel en su anverso.

Croquis 18.a: Anverso

- Metal:

Las placas de metal presentan una aleación particular similar a la de las hombreras de la coraza de la caja de madera. Presentan restos de pintura y están confirmadas por dos placas finas de metal superpuestas, las superiores son las que se encuentran más oxidadas y muestran más faltantes y roturas.

Cada placa de metal presenta orificios perimetrales, los cuales, se presume, serían para unirlos con una costura al textil.

Las placas están sostenidas a la estructura por medio de hilo vegetal.

En el extremo superior falta una placa, en esa zona se observan restos de material adherente.

El cascabel, ubicado en el centro del cuadrado, presenta manchas turquesas tanto en su interior como en su exterior.

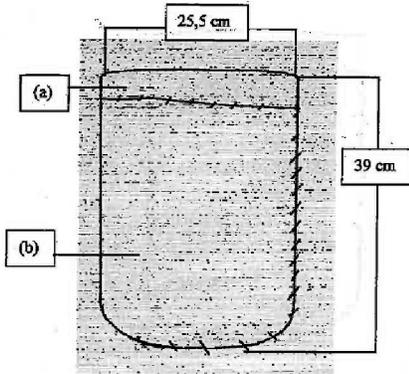
- Se pueden observar restos de hilo vegetal (hilo zizal y de cáñamo) sobre la pieza.

Croquis 18.b: Reverso

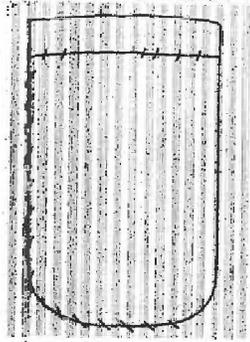
- Cuero: Resecamiento. En el centro se puede observar restos de tejido verde cosido.
- Textiles: El tejido rojo se halla cosido al cuero con puntadas de hilo de algodón y grandes puntadas de hilo zizal.

PIEZA: "Bolsa con lana" (BOLSA "H")

Croquis 24.a: Anverso



Croquis 24.b: Reverso



REFERENCIAS

Metales

- Faltantes
- Roturas
- Remiendos
- Abrasión
- Desprendimientos

Textiles

- Faltantes
- Roturas
- Remiendos
- Abrasión
- Descosido
- Manchas
- Decoloración
- Ataque biológico

Cuero

- Faltantes
- Roturas
- Remiendos
- Abrasión
- Descosido
- Manchas

Museo Etnográfico "Juan Bautista Ambrusetti"

CROQUIS: 24

Ficha para la documentación del estado de conservación de textiles

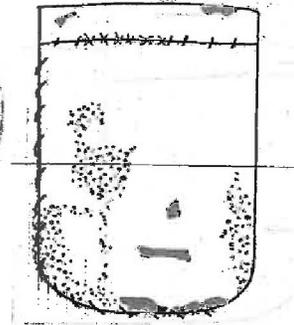
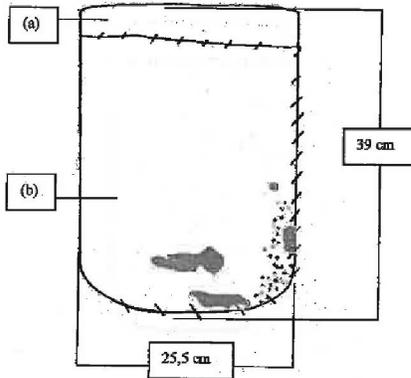
- 42.006 -

FECHA: 28-06-01

PIEZA: "ris con lana" QP.V. *de la redeta*

Croquis 24.a: Anverso

Croquis 24.b: Reverso



REFERENCIAS		
Metales	Textiles	Cuero
Paltañes	Paltañes	Paltañes
Roturas	Roturas	Roturas
Remiendos	Remiendos	Remiendos
Abrasión	Abrasión	Abrasión
Desprendimientos	Descosido	Descosido
	Manchas	Manchas
	Decoloración	
	Ataque biológico	
	Intervenciones anteriores	

CROQUIS: 24

OBSERVACIONES:

Las costuras de la bolsa están realizadas con hilo de cáñamo en puntadas oblicuas.
En su interior, la bolsa presenta hilos de lana blanca.

Croquis 24.a: Anverso

(a) Textil industrial.

(b) Tejido de lana marrón.

La tela superior de la boca de la obra se encuentra muy manchada, aparentemente algunas son manchas de óxido.

Croquis 24.b: Reverso

Algunos hilos de la estructura de urdimbre y trama se han cortado.

Anexo N: Histórico de conservação da peça e avaliação de guarda e exposição dessas indumentárias

Estado de conservação

As peças principais de todo o conjunto dos trajes foram restauradas em 2004. De um modo geral, pode-se dizer que as vestes apresentam bom estado de conservação. Nas partes em têxteis, foi notada a presença de áreas de desgaste; algumas manchas que não puderam ser removidas durante o processo de limpeza.

Guarda

Todas as peças estão acondicionadas em caixas de Poliondas e estão dobradas com manta de polietileno expandido com a finalidade de evitar vincos. Quando as peças são acondicionadas nas caixas, as peças de metal são removidas ou isoladas com o objetivo de evitar a interação entre as partes em metal e os demais materiais.



Montagem e exposição

Todo o traje está montado em um manequim de meio corpo aparentemente feito de manta de polietileno expandido e tecido de algodão.

A capa é apoiada em um suporte de metal, cujas zonas de contato direto com a capa são protegidas com manta de polietileno expandido.



A sala em que estão expostas as vestes apresenta apenas uma porta. Todas as vestes se encontram no interior de vitrines e algumas delas estão montadas sobre chapas de acrílico. Cada uma das vitrines apresentam iluminação na parte superior (em seus tetos) as quais, aparentemente, são protegidas por um filtro UV. Essas luzes são ativadas a partir de sensores de presença.



Anexo O: Tabela com resultados comparativos entre as análises, levantamento bibliográfico e trabalho de campo

Resultados comparados					
Cores	Rosa	Vermelho	Amarelo	Azul	Verde
Resultados obtidos a partir de levantamento bibliográfico/	<i>Cochinilla</i>	Colchinilla	Molle Chilca Tola	Mullaca Anil	Eucalipto
Resultados obtidos pela pesquisa de campo	<i>Cochinilla</i>	Colchinilla	Misuca	Anil	Eucalipto
Resultados das Análises	<i>Cochonilha</i>	<i>Corante com falvona + cochonilha</i>	<i>Molle</i>	<i>Mullaca</i>	<i>Molle + Mullaca</i>