



Moda e memória: um olhar sobre a trajetória de Rui Spohr

*Fashion and memory:
the work of Rui Spohr*

[RENATA FRATTON NORONHA]

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS); bolsista CNPq.

E-mail: ffratton@gmail.com

[**resumo**] Esta investigação é pautada na trajetória de Rui Spohr, costureiro gaúcho que estudou moda na França no início dos anos 1950 e ganhou notoriedade em Porto Alegre, cidade onde vive e atua. A visibilidade nacional veio nos anos 1960, ao integrar o time de costureiros da Rhodia nos desfiles-show que aconteciam durante a Fenit. Sua trajetória ajuda a compreender certas particularidades da moda brasileira: a ideia da qualidade internacional – ao seguir o modelo francês –, a busca por elementos culturais para expressar uma identidade através da moda e a retomada de seu passado – mesmo que recente – como forma de elaborar uma memória.

[34]

[palavras-chave]

moda brasileira, biografia, memória, Rui Spohr.

[**abstract**] In this paper, I present aspects of my research based in Rui Spohr's professional path. The first Brazilian designer in studying fashion in France in the early 1950s, Rui has gained notoriety in Porto Alegre, south Brazil, where he lives and developed his activities. He became widely known in the 1960s by integrating Rhodia's team of dressmakers in the shows that took place during Fenit. His trajectory helps to understand some peculiarities of Brazilian fashion: the idea of its international quality – following the French model –, the searching for cultural elements to express an identity through fashion and the resumption of its past to build a memory.

[**keywords**] Brazilian fashion, biography, memory, Rui Spohr.

A história de vida como ponto de partida

A pesquisadora Alessandra Vaccari, ao considerar “[...] a figura do designer como *tropo* da modernidade, através do qual os discursos sobre moda podem se desenvolver e difundir” (VACCARI, 2015, p. 8), utiliza textos autobiográficos de criadores de moda como ferramenta para a pesquisa histórica, dando sequência à proposta da socióloga Yunya Kawamura (2005), que também observa a ausência de estudos sobre a ação dos designers.

O uso dessas narrativas no campo do conhecimento histórico acadêmico requer prudência pois, como aponta Pierre Bourdieu, corre-se o risco de se cair em uma “ilusão biográfica”, ou seja, “[...] a ideia de que a vida constitui um todo, um conjunto coerente e orientado, que pode e deve ser apreendido como expressão unitária de uma ‘intenção’ subjetiva e objetiva de um projeto” (BOURDIEU, 1998, p. 185). Também Philippe Artières chama atenção para o fato de que a construção de um relato autobiográfico pode ser encarada como uma prática de arquivar a própria vida, em que “[...] não só escolhemos alguns acontecimentos, como os ordenamos numa narrativa; a escolha e a classificação dos acontecimentos determinam o sentido que desejamos dar às nossas vidas” (ARTIÈRES, 1998, p. 11).

[35]

Porém, se tomarmos a noção de Walter Benjamin de que articular o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi” (BENJAMIN, 2011a, p. 224), seria possível afastar-se da “ilusão” de Bourdieu e retomar a proposta de Vaccari em considerar o material textual produzido pelos designers de moda como uma possibilidade a ser explorada no campo teórico.

Portanto, se reconhecidas de maneira crítica, autobiografias podem ser utilizadas como fontes primárias para a compreensão de como estes profissionais escrevem e subscrevem uma história da moda, além de contar aspectos da própria vida.

Neste artigo, será demonstrado como o costureiro gaúcho Rui Spohr, apesar de sua forte atuação local, utilizou estratégias que ajudam a compreender certas particularidades da moda brasileira: a ideia da qualidade internacional – ao seguir o modelo francês –, a busca por elementos culturais para expressar uma identidade através da moda e a retomada de seu passado – mesmo que recente – como forma de elaborar uma memória.

Para tanto, sua atuação será examinada em relação aos movimentos da moda nacional – como a participação dos eventos produzidos pela Rodhia nos anos 1960 ou mesmo apontar similaridades com a atuação do

costureiro Dener Pamplona de Abreu – e, ainda, refletir sobre práticas que visam a constituição de uma memória da moda, comentando a formação de seu acervo particular e a importância de sua preservação.

Quem é Rui Spohr?

Rui nasceu Flávio Spohr, no ano de 1929, em Novo Hamburgo – cidade marcada pela imigração germânica e pelo desenvolvimento de sua indústria do calçado –, distante cerca de 40 quilômetros de Porto Alegre. Seu primeiro contato com a moda foi com a revista *O Cruzeiro*, onde “[...] encantou-se com um vestido usado pela então primeira-dama argentina” (KALIL, 1995, p. 3). Nesta época, trabalhava cortando moldes de sapatos na fábrica do pai.

No final dos anos 1940, estreou uma coluna sobre moda em um jornal local, onde sugeria modelos e apontava as elegantes da cidade. Em 1949, fez o seu primeiro desfile – sem nunca ter presenciado um – inspirado pelo que via no cinema de Hollywood. Houve trilha sonora, joias emprestadas, vestido de noiva no final e cobertura da imprensa. Foi então que o nome Rui¹ apareceu, primeiro como pseudônimo, depois como nome artístico. Mais tarde, sobrepôs-se ao nome de batismo.

[36]

No ano de 1952, após receber parte da herança deixada pelo pai, partiu de navio para Paris decidido a estudar moda. Foi aluno da escola da *Chambre Syndicale de la Haute Couture* e da *École Guerre-Lavigne* (atual Esmod) e assistente do chapeleiro Jean Barthelet. Para driblar a falta de dinheiro, trabalhou como *taxi-boy* em boates e posou nu (como modelo vivo) para os alunos da escola de arte *Grande Chaumière*.

Ao retornar ao Brasil, três anos depois, instalou-se definitivamente em Porto Alegre. Em um pequeno apartamento no centro da cidade, começou a confeccionar chapéus. Voltou também para as páginas do jornal: entre 1957 e 1959, manteve a coluna “O que há de novo” no jornal *A Hora* (1956-1959), onde dava dicas, comentava eventos sociais e veiculava seus desenhos. Inspirado pelo jornalista carioca Ibrahim Sued², elaborava também a sua lista das “10 mais elegantes”.

No mesmo período, ao procurar por uma assistente, encontrou Dóris Uhrl, com quem acabou se casando. A esposa se tornou a responsável pela parte técnica nos processos de confecção, conduzindo a execução e as provas dos modelos criados por Rui. Seu hábito de guardar desenhos, registros de clientes e recortes de jornais e revistas, acabou por levar à constituição de um acervo diversificado. Além de testemunhar o trabalho do costureiro, são documentos que dão conta das mudanças da moda assim como das transformações da vida social da qual as roupas exclusivas se tornam uma insígnia.

O reconhecimento nacional de Rui se deu nos anos 1960, quando passou a integrar o time de costureiros da Rodhia em um conjunto de ações publicitárias que buscava promover a cultura nacional, associando a sua produção à criação de uma moda brasileira. A partir deste momento de visibilidade, além de um tradutor local de tendências estrangeiras, Rui passou a assumir aspectos da cultura regional, ligados especialmente à figura do gaúcho e ao rigor do inverno, como forma de demarcar seu estilo.

Na década de 1990, Rui viveu seu apogeu: celebrou os 40 anos de carreira com uma exposição fotográfica da qual foi protagonista, não hesitando em posar nu ou vestindo uma de suas criações. Comandou desfiles-show disputados na capital gaúcha, retornou ao jornal – dessa vez com coluna na edição dominical de *O Correio do Povo* (que se mantém ativa desde 1996) – e, em parceria com Beatriz Viegas-Faria, lançou sua autobiografia, *Memórias Alinhavadas*, em 1997 (SPOHR; VIEGAS-FARIA, 1997).

Apesar da visibilidade nacional, a atuação de Rui foi fortemente voltada a uma clientela residente no estado do Rio Grande do Sul, majoritariamente porto-alegrense. Acabou por se tornar uma referência em moda profissionalizada recebendo, em seu atelier, inúmeros aprendizes e alunos recém-formados; também desenvolveu parcerias com pequenos artesãos, tecelagens e empreendedores, ajudando a dar visibilidade a iniciativas locais.

[37]

O brasileiro que estudou moda em Paris

O material textual produzido por Rui – e também acerca dele – ajudam a construir uma imagem de si, para si e para os outros, como define Michael Pollak:

[...] a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros (POLLAK, 1992, p. 5).

Dessa forma, tanto em suas *Memórias Alinhavadas* quanto no conjunto de entrevistas concedidas ao longo de sua carreira, é possível verificar que a imagem profissional de Rui é corroborada pela sua formação em Paris – nas mesmas escolas que formaram Yves Saint-Laurent e Karl Lagerfeld, nomes definitivos para a moda na segunda metade do século XX –, o que o leva a se posicionar como um pioneiro.

A passagem pela capital francesa (figura 1) legitima sua intenção de inserir características da moda internacional no cenário local. Como estrategista – ultrapassando seu ofício de chapeleiro –, ganha notoriedade em função de seu desempenho como jornalista.

Figura 1: Rui Spohr no curso da École Guerre-Lavigne



Fonte: SALA, 1953. Acervo Rui Spohr.

[38]

Rui passou a veicular croquis de sua autoria junto aos textos em que comentava eventos sociais e apresentava as últimas tendências, num misto entre colunismo social e etiqueta. Esses desenhos, livres e rápidos, não raro eram adaptações de nomes em voga ou ainda a reprodução de modelos, funcionando como meio de evidenciar sua capacidade de elaborar criações autorais, legitimando de seu papel de mediador de tendências.

À medida em que o chapéu foi deixando de fazer parte do cotidiano feminino, Rui firmou-se como costureiro. A partir de então, o ato de desenhar passou a integrar um processo quase cerimonioso que apresenta, diante da cliente, as linhas e formas de uma criação exclusiva:

Na entrevista de hora marcada com a cliente, desenho três ou quatro modelos e compara-se este com aquele, ponderam-se os prós e contras de um e outro, até se chegar finalmente ao modelo exato. Dada a minha formação e auxiliado por uma intuição muito minha, em geral sei de antemão qual é o vestido definitivo que vou desenhar para aquela cliente 'x' para aquela ocasião 'y' (SPOHR; VIEGAS-FARIA, 1997, p. 208).

A ideia de um processo intuitivo – como ressalta Rui – ajuda a aproximar o costureiro do artista, capaz de antecipar o modelo idealizado. Já do ponto de vista técnico, o desenho é um guia que orienta o processo de execução da roupa e, dessa forma, passa a funcionar como uma espécie de documento, pois registra materiais, cores, ornamentos e possíveis alterações.

Na tarefa de dedicar-se à costura, com o apoio de Dóris, Rui inaugura em Porto Alegre um atelier de costura *comme il faut*, utilizando técnicas e nomenclaturas que seguiam a alta-costura francesa para materializar suas criações:

Na Pinto Bandeira havia montado-se [sic] uma verdadeira *maison de couture*, conforme os moldes europeus. No térreo havia uma sala de provas repartida por biombos, onde duas clientes podiam provar roupas simultaneamente. Podia-se ter uma provando um vestido do flou e outra do tailleur, por exemplo. Dóris, encarregada também da seção flou, acompanhava também a primeira e a chefe de seção de alfaiataria acompanhava a segunda. Eu passava de um provador para o outro [...]. Aquele foi o período áureo da dita alta-costura, melhor dizendo, dos vestidos sob medida. As clientes chegavam a encomendar cinco roupas por estação. Também fornecíamos chapéus e sapatos que compunham o traje e tudo era entregue dentro de caixas, num atendimento fiel à magia das casas de alta-costura da Europa (SPOHR; VIEGAS-FARIA, 1997, p. 139).

[39]

De certa forma, ao construir para si uma imagem de pioneiro, em função de sua formação na capital francesa, Rui revela que a moda feita no país depende não apenas dos estilos e tendências da moda internacional, mas também de um modelo técnico que a torne possível e ateste a sua relevância.

Neste sentido, é oportuno aproximar a narrativa produzida por Rui do texto autobiográfico de Dener Pamplona de Abreu (1937-1978). Escrito em 1972, sob o título *Dener – o luxo*, o relato do costureiro também se apoia na tradição parisiense para posicionar-se como o "inventor da moda brasileira" (ABREU, 1972). Dener, que também inicia sua carreira na década de 1950, leva a crer que a Casa Canadá – uma referência de alta moda no país, com seus desfiles glamorosos – teria sido a sua escola³.

Comandada por Mena Fiala, a boutique carioca comercializava cópias autorizadas de modelos estrangeiros. Fiala adquiria *toiles*⁴ de grandes casas na França e, com isso, o direito de reproduzir e adaptar os modelos no Brasil. Segundo Cristina Seixas (2015), esta prática contribuiu para o aperfeiçoamento da mão-de-obra local, que se esforçava para assimilar os métodos e técnicas empregados pela alta-costura francesa, a fim de deixar o modelo reproduzido o mais próximo possível do original.

Em seus discursos, tanto Rui quanto Dener tendem a reivindicar o conhecimento técnico como recurso fundamental a uma autonomia criativa, necessária para distanciar a moda feita no Brasil do rótulo de cópia fiel. Portanto, para que exista uma moda nacional, adaptações e interpretações também são necessárias aos fazeres.

Dessa forma, expressões como *toile*, "contra-mestras", "primeiras", *flou* e *tailleur*, além de constituírem uma apropriação de um vocabulário específico, representam uma nova postura em relação ao trabalho, com suas variações hierárquicas organizadas a partir das concepções criativas do costureiro. Este processo, que leva em conta uma espécie de pedagogia, ajuda a forjar uma tradição. Funciona ainda como forma de legitimar a produção nacional, fazendo com que a moda autoral produzida no país seja reconhecida como tendo igual qualidade à da produção parisiense.

A moda que vem do Sul: a cultura regional na passarela

Destacar a qualidade internacional de seus produtos e marcas foi o objetivo do conjunto de estratégias adotadas pela Rhodia Têxtil a partir da década de 1960, visando a popularização de seus fios e fibras sintéticas. Conforme a extensa pesquisa da historiadora Maria Claudia Bonadio (2005), a empresa implementou no país uma política de publicidade que conjugava elementos da cultura nacional.

Calçadas na produção de editoriais para revistas e na organização de desfiles espetaculares – entremeados de apresentações musicais e números de dança –, as estratégias visavam promover a aceitação de seus produtos no mercado doméstico. Para tanto, a Rhodia utilizou como principal estratégia forjar o reconhecimento externo, no intuito de mostrar que a moda feita no país tinha qualidade internacional. Os "shows da Rhodia" aconteciam durante a Fenit (Feira Nacional de Indústria Têxtil) e excursionavam por diversas cidades do país e também pelo exterior.

[4º]

Idealizada por Caio de Alcântara Machado, a Fenit foi a primeira feira industrial do Brasil e a segunda da América Latina – inspirada nas feiras internacionais de Nova York e Hannover. Apesar do fracasso das primeiras edições, foi aos poucos se consolidando como espaço de negócios e também de lazer, promovendo até mesmo concurso de misses.

Rui foi convidado a integrar o time de costureiros da Rhodia entre os anos de 1962 a 1964, e seu trabalho ganhou visibilidade nacional. Em sua autobiografia, explica a dinâmica das apresentações:

Prontos os tecidos de estampas autenticamente brasileiras, estes eram então estudados pela equipe do Lívio, uma espécie de *bureaux de style* onde se criavam os desenhos de vários trajes para cada pano e se encomendavam os trajes aos confeccionistas. As confecções interpretavam cada desenho em seu respectivo pano – alguns seriam rejeitados, outros seriam aproveitados, e no fim apresentavam-se dois ou três modelos para cada estampa. Nisso consistia a primeira parte do desfile. A segunda parte apresentava os chamados modelos de alta-costura [na qual entrava a participação de Rui e de nomes de destaque, como Dener, Guilherme Guimarães e José Nunes] (SPOHR; VIEGAS-FARIAS, 1997 p. 256).

Essa "autenticidade brasileira", sugerida por Rui, residiria no traço dos artistas plásticos, empenhados em ilustrar cores e formas ligadas à "beleza da terra" ou aos seus "traços nativos", temáticas recorrentes nas apresentações que levavam título em inglês, como *Brazilian Look*, *Brazilian Style*, *Brazilian Primitive* e *Brazil Fashion Team*.

A partir desta visibilidade, a imprensa especializada passa a retratar Rui como representante da moda gaúcha e, de fato, elementos da cultura regional passam a se associar às suas criações. O frio, o pampa, o passado e a tradição, são fatores revisitados que acabam por se tornar traços distintivos – incorporando-se à sua condição de costureiro formado em Paris.

Em suas memórias destacam-se alguns episódios nos quais mostrou o desejo de associar elementos da cultura local às suas criações. O mais marcante aconteceu em 1964, quando foi designado por Lívio Rangan para criar o vestido de noiva que encerraria o desfile, com um pedido especial: que o modelo tivesse inspiração no folclore gaúcho, o que agradou prontamente ao costureiro.

A indumentária do gaúcho dos pampas do Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina realmente me fascinava (e ainda fascina) por sua riqueza de detalhes. [...] Trabalhei, pensei, desenvolvi a idéia e aquele foi um trabalho de criação realmente muito bonito. O vestido baseava-se no poncho do gaúcho: branco, de corte reto, liso, ajustado ao corpo por um leve movimento para trás e longo [...]. Eis que chega março de 1964, a revolução⁵ é a grande notícia nos jornais e eu recebo um telegrama do Lívio: "Lamento, devido à situação política vestido de noiva não é mais seu. Próxima coleção nada deve lembrar gaúchos" (SPOHR; VIEGAS-FARIA, 1997, p. 260).

[4]

Apesar da tentativa de evidenciar a cultura gaúcha em um evento de moda nacional ter falhado por questões políticas, inúmeras foram as reportagens em revistas ilustradas que buscaram associar o estilo de Rui ao sul do país – seu lugar de origem e espaço de atuação. "A moda que vem do Sul" se destacaria por suas influências regionais, à sombra da imagem do gaúcho, este misto de homem do campo e de herói, vestido de bota e bombacha, que é também um "homem do frio", o que remete a roupas e materiais compatíveis com os rigores do inverno.

A revista *Manchete*, em janeiro de 1964 (figura 2), apresenta a "moda gaúcha", diretamente de Porto Alegre, sugerindo que, por causa de Rui, a cidade tornou-se um centro irradiador de moda:

Durante três anos, Rui, um jovem gaúcho de Porto Alegre, frequentou as casas de alta-costura parisienses, tendo trabalhado em algumas como estagiário e em outras como modelista.

Assim, quando julgou que já havia aprendido o suficiente, voltou à sua terra e montou a sua própria casa, hoje considerada como uma das principais fontes da moda feminina no Brasil. Seus vestidos revelam concepção de grande originalidade e, principalmente, um acabamento técnico excepcional. Seu ateliê é pequeno e atende uma clientela selecionada entre as mulheres mais elegantes do Rio Grande do Sul e de Montevidéu. [...] Rui é imaginoso e possui um temperamento eclético. O seu talento não conhece fronteiras. Não se limita a criar vestidos. Com o mesmo desembaraço, cria também chapéus, de linha original, obedecendo à tradição dos pampas, estilizando-a e dando-lhe uma graça muito particular. Aos seus vestidos de noiva tampouco falta leveza e poesia. Hoje, as elegantes senhoritas de Porto Alegre frequentemente o procuram para que o jovem e vitorioso costureiro desenhe modelos exclusivos, para o grande dia em que realizarão seus sonhos nupciais. A presença de Rui na capital gaúcha está sendo marcante: já não se importa tanto a moda do Rio de Janeiro ou de São Paulo (SCLiar, 1964, p. 40).

Figura 2: A “moda gaúcha” de Rui Spohr

[42]



Fonte: RUI, 1964.

Ainda a revista *Jóia*, em abril de 1966, reforça o que seriam "características gaúchas":

Toda a sua coleção tem características acentuadamente gaúchas, quer nos cortes, quer nas cores, quer nos detalhes, como os grandes xales, de longas franjas. É a sofisticação a serviço da nossa moda, com influências regionais. Sua categoria, porém, é universal (JÓIA, 1966, p. 30).

Se, localmente, Rui atua como importante intérprete das tendências internacionais, nacionalmente suas criações passam a representar uma "estética do frio". Conceito cunhado pelo cantor e compositor Vitor Ramil (2004) na década de 1990, a estética do frio seria um lugar de distinção, que ora reagiria aos estereótipos que a figura do gaúcho representa, ora reafirmaria diferenças na busca de uma definição e de uma afirmação de brasilidade. Longe do calor tropical, essa "nacionalidade fria", igualmente mestiça, ajudaria a compor outra visão do Brasil.

Dessa forma, pode-se pensar que a imagem do gaúcho – e de todas as suas representações –, apesar de não se encontrar associada à "nacionalidade tropical", em sua diferença acaba por reforçar a ideia de pertencimento a um cenário de diversidade cultural.

[43]

Neste contexto, para Rui, estas representações são uma forma de demarcar o seu lugar, tornando-se elemento constitutivo de uma "imagem de si, para si e para o outro", que também se expressa através da moda. A imagem que se consolida a partir de um momento de grande visibilidade é que Rui antes de ser brasileiro é gaúcho e, ao demarcar o seu local, insere-se nas representações da cultura nacional.

Dóris Spohr, a guardiã da memória

O conjunto de memórias, vivências e aprendizados, quando ligado a um criador de moda, pode transformar-se em uma espécie de identidade têxtil, associada a valores distintivos que são legitimados por uma marca – ou *griffe*. No caso de Rui, formou-se um jargão, o "Rui é Rui", que funciona como uma espécie de resposta ao elogio "que vestido bonito!", uma maneira de reconhecer a autenticidade do estilo do costureiro.

Porém, nesse processo de invenção e reconhecimento de Rui Spohr e de seu estilo, não seria exagerado dizer que sua esposa Dóris Spohr⁶, é agente fundamental. Foi sua primeira e única assistente e acabou por se tornar sua esposa e parceira profissional (figura 3).

Em suas memórias, Rui descreve Dóris como uma mulher "[...] elegante, chique, de gestos bonitos. Isso nela é inato: o extremo capricho com as coisas, o ser e estar bem arrumada" (SPOHR; VIEGAS-FARIAS, 1997, p. 143). Ressalta ainda que o seu gosto por números fez com que dominasse, num primeiro

momento, a parte técnica que envolve o processo de construção das roupas e, mais tarde, não hesitasse em assumir a parte administrava da empresa.

Como já informado, o encontro do casal se deu em 1956, quando Rui procurava por alguém que pudesse ajudá-lo na produção de chapéus. Dóris se apresentou no ateliê com um vestido rodado, feito por ela mesma, como conta à jornalista Mariana Bertolucci:

Cheguei aqui e já costurava a minha roupa. Essa coisa já me fascinava. Isso já me encantava. Naquela época, as mulheres terminavam o ginásio e tinham que se casar, não trabalhar [...] Me arrumei toda e fui. A amiga da minha mãe [que teria indicado Dóris a Rui] ainda disse: "Tu vais bem arrumadinha que um dia tu ainda podes casar com ele". Eu pensei: "Ela tá louca". Estava esperando um alemão, loiro, grande. Aí vem aquele cara magrinho, todo existencialista, de preto. Isso não existia por aqui, só em fotos e reportagens da revista O Cruzeiro. De óculos pretos, cabelos bem pretos me disse: "Tu sabes fazer chapéu?" Levou um ano sem me pagar um tostão. Meu pai dizia: "Minha filha, ao menos o dinheiro do bonde". Em 1958 noivamos, era para casar em 1959, acabamos casando em 1960. Pintamos nosso apartamento e começamos nossa vida (BERTOLUCCI, 2016, p. 19).

[44]

Figura 3: Retrato de casamento de Dóris e Rui Spohr



Figura 3: SCHILLEININGER JR., 1960. Acervo Rui Spohr.

Neste período, a habilidade da esposa mostrou-se bastante importante, já que foi ela quem organizou os processos de confecção, quando Rui passou a se dedicar à produção sob medida. Coube a Dóris estudar as apostilas e anotações trazidas da École *Guerre-Lavigne* para colocar em prática um método próprio de corte de costura – que incluía a técnica da *moulage* e a preparação de *toiles*.

Apesar de a vida íntima integrar-se à rotina de trabalho, se Rui, o costureiro, é uma figura que se integrou ao imaginário da cidade, a atuação como marido, pai e avô é reservada, como se fosse ainda a sua porção Flavio. Ao falar à jornalista Célia Ribeiro sobre a convivência do casal, Dóris Spohr dá indícios de que é na esfera privada que a subjetividade de cada um se revela: "Passar 24 horas por dia com o marido pode ser complicado. Em casa, Rui e eu não falamos de trabalho, procuramos manter nossos interesses em faixa própria" (RIBEIRO, 1990, p. 18).

É por iniciativa de Dóris que toda a trajetória de Rui se encontra ricamente organizada e catalogada. Como uma espécie de guardiã da memória da carreira do marido, anotou datas, guardou agendas, pastas, revistas e roupas, tornando possíveis os registros para a posteridade.

[45]

Esta preocupação – possivelmente fruto de uma mentalidade de "guardar hoje para ter amanhã" – a transforma em uma coadjuvante de uma prática que Philippe Artières (1998) chama de "intenção autobiográfica". Ou seja, ao ajudar a organizar os discursos acerca de Rui, também constrói a si própria, pois, nesse processo de arquivamento, a imagem social do costureiro – que se contrapõe à sua imagem íntima – torna-se representativa do casal.

O acervo Rui Spohr

Nos últimos anos, é possível perceber a atenção que marcas consagradas vêm dando aos seus arquivos, tanto como ferramenta para reforçar um estilo quanto para amparar o processo criativo dos designers no desenvolvimento de coleções. Um exemplo disto é o documentário *Dior et moi* (2014), filme que tem a direção de Frédéric Tcheng e acompanha Raf Simons durante a preparação de seu primeiro desfile de alta-costura para Christian Dior.

Mas o que se guarda? Quais são os traços deixados pela efemeridade da moda que serão retomados, muitas vezes, como marca distintiva, componentes de um estilo? O filósofo Jacques Derrida (2001), a partir de uma perspectiva freudiana, discorre sobre o arquivo como lugar da memória. Tais memórias – assim como a história – sofrem revisões decorrentes de processos de apagamentos, negações e censuras. Os documentos que compõem o arquivo não estão congelados no passado: o presente e o futuro também operam

no processo de arquivamento, na “[...] impaciência absoluta de um desejo de memória” (DERRIDA, 2001, p. 12).

Assim, temporalidades da memória que se materializam através dos arquivos como registros do que foi dito, vivido e escolhido para ser guardado se revelam em camadas, reatualizam-se ao evocar uma experiência primeira. Nas reflexões de Walter Benjamin, achados e lembranças também estão presentes no ato de colecionar:

[...] este processo ou qualquer outro é apenas um dique contra a maré de água viva de recordações que chega rolando na direção de todo colecionador ocupado com o que é seu. De fato, toda paixão confina um caos, mas a de colecionar com o das lembranças (BENJAMIN, 2011b, p. 216).

Entre anotações e lembranças, Dóris Spohr orientou a constituição de um acervo diversificado, que dá conta dos sessenta anos de atuação profissional de Rui Spohr. Além de jornais, revistas, fotografias, livros e cadernos, conta com cerca de 200 vestidos, 250 chapéus e mais de 2500 croquis – a maioria de modelos executados pelo costureiro. São registros e documentos nos quais a história de vida de Rui se integra à história da sociedade em que vive e atua, o que torna possível uma abordagem da moda como representação cultural, com base em seus fazeres e em suas dinâmicas de sociabilidade.

[46]

Acervos como o de Rui Spohr, que não são patrimonializados, podem ser considerados como “acervos vivos”, ou seja, têm função de pesquisa e estudo. Por isso, orientam a elaboração de novos produtos em marcas consagradas. Conforme nota a pesquisadora Manon Salles (2015), diversos nomes dedicados à moda no Brasil possuem este tipo de acervo. Porém, a preservação e continuidade dependem de iniciativas particulares, o que pode comprometer a forma adequada de guarda e conservação, assim como a sua acessibilidade (figura 4).

De volta ao documentário sobre Raf Simons à frente da Christian Dior, dentre as mais evidentes diferenças entre os dois estilistas da *maison* está a que Dior entra para a história da moda como um costureiro-criador que se abastece das memórias da infância no jardim da casa da família em Granville, para, em sua primeira coleção, transformar “as mulheres em flor” (DIOR, 2014). Já Simons é um diretor artístico, em nenhum momento traça um croqui: ordena seu referencial criativo apoiado nas imagens construídas pelo próprio Dior. Em dado momento, observa um conjunto de fotografias ou, ainda, faz desfilar uma modelo portando modelos originais criados em 1950.

Figura 4: Rui em seu acervo



Fonte: LAGE, 2016.

[47]

Em ação contemporânea, tendo em vista a reatualização da marca Rui, observou-se um processo bastante semelhante: elementos de arquivo foram trazidos à tona para incorporar-se às criações do presente. Uma pequena linha de produtos lançada em outubro de 2015 (composta por um lenço, uma camiseta e um livro para colorir) destacou justamente aquilo que aproxima o costureiro do gestual do artista: os seus croquis.

Os desenhos escolhidos fazem parte de uma série veiculada no início dos anos 90 no jornal *Correio do Povo* – onde, como já referido, ainda hoje Rui assina uma coluna semanal, sempre acompanhada de uma ou mais propostas de uso de modelos, em diferentes situações, ilustradas pelo costureiro. Para a camiseta, especialmente, foi adaptada uma modelagem do mesmo período, enfatizando o conceito de releitura.

A série de imagens produzidas para o lançamento dos produtos buscava integrar passado e presente. Apresentar novas proposições, combinadas a peças conservadas no arquivo de Rui, foi uma maneira de dizer que seu estilo permanece: é passível de continuidade.

Algumas considerações

A pesquisa que acompanha uma história de vida desafia o pesquisador a esforçar-se em apreciar com minúcia também os discursos, os tons de voz – e não apenas os documentos –, sem perder o olhar crítico. Requer, ainda, uma postura sensível diante dos silêncios e dos usos do passado que, certas vezes, acabam por reivindicar aos fatos uma importância aumentada e assim, elaborar uma nova camada de memória.

Apesar de breve, a história da moda brasileira pode trazer à luz aspectos importantes que se revelam através de seus objetos, de seus rastros,

dos seus usos e dos seus fazeres. Neste sentido, ouvir nossos profissionais, conhecer sua história e apropriar-se de suas biografias como fonte de pesquisa se mostra pertinente no fortalecimento de um campo teórico.

Ainda que marcada por sua atuação local, a trajetória de Rui Spohr ganha visibilidade nacional, mostrando-se útil à compreensão dos movimentos da moda produzida no país, especialmente no que diz respeito às estratégias utilizadas para afirmar sua qualidade ou, ainda, na elaboração de sua identidade.

Estas construções se fazem por meio de negociações, nas quais referências reais ou inventadas podem carregar as noções de tradição, passado e memória. Assim, atualiza-se uma representação em que códigos e valores passam a ser partilhados por um coletivo, sem deixar de estabelecer suas diferenças, seus limites em relação ao outro. Mais do que cores, gostos e formas, o que se percebe através do trabalho de Rui é que a moda é capaz de materializar valores culturais, que se tornam parte da construção e/ou de uma afirmação de identidades.

Atualmente, a família Spohr decidiu transformar o acervo dedicado ao costureiro em um instituto, como forma de facilitar o acesso aos seus documentos. As dificuldades encontradas para o cumprimento do projeto demonstram que, muito mais do que questionar se as roupas e a moda devem ganhar espaço em nossos museus (iniciativa que se mostra bem-sucedida na Europa e nos Estados Unidos), outras discussões ainda são necessárias. O pouco conhecimento sobre os acervos têxteis e de indumentária dos museus brasileiros, por exemplo, pode representar um problema ao desenvolvimento de uma percepção da dimensão pública desse tipo de patrimônio.

Se a moda possui uma performance própria, capaz de articular no vestir lembranças e memórias, projetando-se no presente rumo ao futuro, conhecer suas histórias, guardar seus documentos e objetos é preservar sua memória, o que permite uma compreensão mais apurada de nossos hábitos e práticas sociais, assim como desdobramentos da moda como cultura.

Recebido em: 27-08-2018

Aprovado em: 30-08-2018

NOTAS

¹ O pseudônimo Rui incorporou o sobrenome do costureiro, transformando-se em Rui Spohr posteriormente. Ainda nos anos de 1970 é possível encontrar registros da imprensa que buscam justificar que Rui é Flávio Spohr. Como o nome Rui virou sua assinatura (incorporado à identidade visual de sua marca), o costureiro passou a ser assim designado, sem haver, necessariamente, associação direta ao seu sobrenome ou nome de batismo. Portanto, ao utilizarmos apenas o nome Rui não estamos aqui designando a pessoa física, mas a persona do costureiro, já que esta foi a maneira como decidiu ser chamado e que acabou por ser associada ao seu estilo e a sua atuação na moda, tanto no jornal quanto como chapeleiro e costureiro.

² Filho de imigrantes libaneses, Ibrahim Sued – ou o “Turco”, como era conhecido – nasceu em 1924 na zona norte do Rio de Janeiro. De família pobre, estudou pouco, o que não o impediu de se entrosar com a alta-sociedade carioca, por intermédio de seu irmão. Começou no jornalismo como fotógrafo de reportagem, mas fez fama como o inventor do moderno colunismo social, escrevendo para o jornal O Globo desde 1954, a convite de Roberto Marinho. Autor de expressões como “os cães ladram e a caravana passa” e “sorry, periferia”, tornou-se um árbitro da moda com a sua lista das “10 mais elegantes”. Também se fez notar por seu estilo elegante e, ao ter “abrasileirado” o termo masculino, inventou o “fraque curto” (SUED, 2001).

³ Apesar de Carlos Doria em seu *Bordado da Fama: uma biografia de Dener* (DORIA, 1998), reforçar a passagem de Dener pela boutique carioca – antes de se fixar em São Paulo –, Mena Fiala, após a morte do costureiro, admite que: “Ele [Dener] nunca trabalhou na Canadá. Ela omitira o fato até então apenas para fazê-lo feliz e, além disso, não seria nenhum demérito para a casa se Dener realmente tivesse passado por lá. Mena revela que ele frequentou a casa, ainda menino, apenas como acompanhante de uma funcionária: ficava quieto, sentado no ateliê, mas não deve ter conhecido sequer o salão” (QUEIROZ, 1998, p. 9).

⁴ Toile é uma espécie de molde feito em tecido fino de algodão nas medidas da cliente ou manequim, geralmente vestido na primeira prova. Sua forma obedece às linhas gerais do modelo proposto e, após ajustes e correções, ajuda a definir detalhes como recortes, cavas. Apenas após estas conferências a roupa será cortada no tecido definitivo, e então passará por nova prova, até que se chegue ao resultado esperado, ou seja, o mais fiel possível ao desenho inicial.

⁵ O fato de Rui usar o termo “revolução” para designar a deposição do então presidente João Goulart é um indicio de seu posicionamento político no período. Em 1970, tornou-se costureiro da primeira dama Scylla Médici, em função da visita oficial de Emílio Médici a Washington.

⁶ O jornal *Diário de Notícias*, em 1964, apresenta Dóris Spohr como “Dóris esposa de Rui” – não utilizando o tratamento Sra. Flávio (ou Rui) Spohr, usual à época para mulheres casadas – e evidencia suas funções ao lado do marido. Informalmente, poderia ser chamada de “a Dóris do Rui”, o que, recentemente, virou o mote para o “Simplesmente Dóris”, título do canal do Youtube no qual dá dicas de estilo, baseadas em suas vivências. Seu protagonismo na moda extrapola a atuação ao lado do marido e foi reconhecido com o Prêmio Donna 2018, do jornal Zero Hora, por sua atuação à frente do Sivergs (Sindicato do Vestuário do Rio Grande do Sul), que organiza a feira RS Moda.

REFERÊNCIAS

ABREU, Dener Pamplona de. *Dener: o luxo*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34. 1998.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2011a.

_____. Desempacotando minha biblioteca. In: _____. *Obras escolhidas II: rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2011b.

BERTOLUCCI, Mariana. Eterno gigante. *Revista Ba*, Porto Alegre, p. 17-19, nov/dez. 2016.

BONADIO, Maria Cláudia. *O fio sintético é um show!:* moda, política e publicidade; Rhodia S. A., 1960-1970. 2005. 268 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, Campinas, 2005.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janáina. *Usos e abusos da história oral*. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIOR et moi. Direção: Frédéric Tcheng. Produção: Guillaume de Roquemaurel, Paris, 2014.

DORIA, Carlos. *Bordado da Fama, uma biografia de Dener*. São Paulo: Ed. SENAC, 1998.

KALIL, Mariana. O Flávio que criou o Rui. *Zero Hora*, Porto Alegre, 10 set. 1995. Caderno Donna.

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

- LAGE, Ricardo. *Revista Ba*, Porto Alegre, p. 9, nov./dez., 2016. 1 fotografia, color.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.
- QUEIROZ, Fernanda. *Os estilistas*. São Paulo: SENAI, 1998. Coleção "O mundo da moda", volume 8.
- RAMIL, Vítor. *A estética do frio: conferência em Genebra*. Pelotas: Satolep Livros, 2004.
- RIBEIRO, Celia. Dóris Spohr, auto respeito que se reflete em visual impecável. *Revista ZH*, Porto Alegre, p. 18, 30 set. 1990.
- REVISTA JÓIA, [s. l.], n. 152, p. 30-34, abr. 1966.
- RUI foi um dos grandes costureiros... *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 614, p. 43, 1964. 1 fotografia, color.
- SALA de aula da École Guerre-Lavigne em Paris. 1953. 1 fotografia, p&tb. Acervo Rui Spohr.
- SALLES, Manon Ferreira. *A roupa depois da cena*. 2015. 207 f. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- SCLIAR, Salomão. Moda gaúcha. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 614, p. 40-45, jan. 1964.
- SCHILLEININGER JR. Rui e Dóris Spohr. *Álbum de casamento*, Porto Alegre, 1960. 1 fotografia, p&tb. Acervo Rui Spohr.
- SEIXAS, Cristina. *Casa Canadá: a questão da cópia e da interpretação na produção de moda na década de 1950*. Rio de Janeiro: Cassará, 2015.
- SPOHR, Rui; VIEGAS-FARIA, Beatriz. *Memórias Alinhavadas*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1997.
- SUED, Isabel. *Ibrahim Sued: em sociedade tudo se sabe*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- VACCARI, Alessandra. Autobiografias de designers de moda como ferramenta para pesquisa histórica. *Moda Palavra e-periódico*, Florianópolis, v. 8, n. 16, p. 5-24, jul./dez. 2015.