

# HISTÓRIA

Questões  
& Debates



**Reitor**

Ricardo Marcelo Fonseca

**Vice-Reitora**

Graciela Inês Bolzón de Muniz

**Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação**

Francisco de Assis Mendonça

**Pró-Reitor de Extensão e Cultura**

Leandro Franklin Gorsdorf

*História: Questões & Debates*, ano 34, volume 65, n. 2, jul./dez. 2017  
Publicação semestral da Associação Paranaense de História (APAH)  
e do Programa de Pós-Graduação em História da UFPR

**Editoras**

Ana Paula Vosne Martins e Renata Senna Garraffoni.

**Conselho Editorial**

Renato Augusto Carneiro Jr. (Presidente da APAH-Associação Paranaense de História);  
Ana Paula Vosne Martins, Departamento de História, UFPR; André Macedo Duarte, Departamento de  
Filosofia, UFPR; Euclides Marchi, Departamento de História, UFPR; Luiz Geraldo Santos da Silva,  
Departamento de História, UFPR; Márcio B. S. de Oliveira, Departamento de Ciências Sociais,  
UFPR; Marilene Weinhardt, Departamento de Linguística, Letras Clássicas e Vernáculas, UFPR;  
Renan Frighetto, Departamento de História, UFPR; Renata Senna Garraffoni,  
Departamento de História, UFPR; Sergio Odilon Nadalin, Departamento de História, UFPR

**Conselho Consultivo**

Angelo Priori (Universidade Estadual de Londrina), Celso Fonseca (Universidade de Brasília),  
Claudine Haroche (Universidade Sorbonne, França), José Guilherme Cantor Magnani (Universidade  
Estadual de São Paulo), Marcos Napolitano (Universidade Estadual de São Paulo), Pablo de la Cruz  
Diaz Martinez (Universidade de Salamanca, Espanha), Pedro Paulo Funari (Universidade Estadual de  
Campinas), Rodrigo Sá Mota (Universidade Federal de Minas Gerais), Ronald Raminelli (Universidade  
Federal Fluminense), Sidney Munhoz (Universidade Estadual de Maringá), Stefan Rink (Universidade  
Livre de Berlim), Wolfgang Heuer (Universidade Livre de Berlim, Alemanha)

Indexada por Ulrich's, Latindex, Periódicos CAPES, IBICT, RCAAAP,  
PubMed e Medline (artigos relacionados com a história da saúde)



Sistema Eletrônico de Revistas - SER  
Programa de Apoio à Publicação de Periódicos da UFPR  
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação  
[www.prppg.ufpr.br](http://www.prppg.ufpr.br)

O Sistema Eletrônico de Revistas (SER) é um software livre e permite a submissão de artigos e acesso às revistas de qualquer parte do mundo. Pode ser acessado por autores, consultores, editores, usuários, interessados em acessar e obter cópias de artigos publicados nas revistas. O sistema avisa automaticamente, por e-mail, do lançamento de um novo número da revista aos cadastrados.

# HISTÓRIA

## Questões & Debates

VOLUME 65 – N. 02 – JULHO A DEZEMBRO DE 2017

### **Endereço para correspondência**

*História: Questões & Debates*  
Rua General Carneiro, 460 – 6.º andar  
80060-150, Curitiba/PR  
Tel.: +55 (41) 3360 5105  
E-mail: hqd.ufpr@gmail.com  
<http://revistas.ufpr.br/historia>

**Editoração eletrônica e Capa:** Willian Funke

### **Imagem da Capa**

Yves Saint Laurent ajusta na modelo Allá o colar que  
acompanha uma das suas criações para a Casa Dior. s.l.  
*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro. 20 de janeiro de 1960. Arquivo Nacional.

A revista *História: Questões & Debates* v. 65, n. 2, jul./dez. 2017  
poderá ser obtida, em permuta, junto à Biblioteca Central  
Caixa Postal 19.051 – 81531-980 – Curitiba – Paraná – Brasil  
[inter@ufpr.br](mailto:inter@ufpr.br)

Coordenação de Processos Técnicos de Bibliotecas, UFPR

---

HISTÓRIA: Questões & Debates. Curitiba, PR: Ed. UFPR, — ano 1, n. 1,

1980.

Volume 65, n. 2, jul./dez. 2017

ISSN 0100-6932

e-ISSN 2447-8261

1. História – Periódicos

---

Samira Elias Simões CRB-9/755

PRINTED IN BRAZIL

Curitiba, 2017

PEDE-SE PERMUTA  
WE ASK FOR EXCHANGE

## APRESENTAÇÃO

---

No final dos anos 1950, antes mesmo da publicação de *O sistema da moda* em 1967, o semiólogo francês Roland Barthes produziu alguns textos que tratavam do tema<sup>1</sup>. Ainda que seu objetivo em grande medida fosse, a partir dessas reflexões, começar a esboçar o método de análise textual que destrincharia no referido livro, algumas questões colocadas por ele nos artigos que escreve no período, são bastante pertinentes para pensar e entender os desenvolvimentos da historiografia de moda no século XX.

Em *História e Sociologia do Vestuário*, publicado em 1957 na revista dos *Annales* – cuja importância para as transformações ocorridas no pensamento historiográfico é bastante conhecida –, Roland Barthes reclamava, por exemplo, do caráter inventariante das “histórias da moda” produzidas até então. Naquele momento, os livros que tratavam do vestuário por uma perspectiva histórica tinham por preocupação central recensear as transformações ocorridas nas roupas ao longo dos séculos, sem se beneficiarem, ainda, das “transformações ocorridas nos estudos históricos que ocorreu na França há uns trinta anos” conforme apontava o semiólogo. Barthes pontuava também que “ainda está faltando toda uma perspectiva institucional da indumentária, em termos de dimensão econômica e social da História, de relação entre o vestuário e os fatos de sensibilidade, conforme definidos por Lucien Febvre, de exigência de uma compreensão ideológica do passado, como a que pode ser postulada pelos historiadores”<sup>2</sup>.

O semiólogo, que morreu em 1980, não viu a incorporação de seus questionamentos à produção historiográfica. Uma vez que é a partir dessa década que a historiografia sobre o tema sofrerá grandes transformações deixando de lado o recenseamento para analisar a moda em conexão com a cultura, o consumo, as relações sociais e os papéis de gênero. Neste sentido, podem ser considerados seminais os trabalhos *Le travail des apparences ou les transformations du corps*

1 BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. São Paulo, Companhia Editora Nacional / Edusp, 1980. A versão francesa denominada *Système de la mode* foi publicada em 1967 pela editora Seuil.

2 BARTHES, Roland. História e sociologia do vestuário. In: *Inéditos*. Vol. 3: imagem e moda. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 258.

*féminin XVIIIe-XIXe siècle*, de Philippe Perrot, e *La culture des apparences. Essai sur l'Histoire du vêtement aux XVIIe et XVIIIe siècles (A cultura das aparências: uma história da indumentária, séculos XVII-XVIII)*, de Daniel Roche, publicados respectivamente em 1984 e 1989, produzidos na França, e *Adorned in Dreams: fashion and Modernity (Enfeitada de Sonhos)* de Elizabeth Wilson lançado em 1985 na Inglaterra<sup>3</sup>.

A partir de então, a produção historiográfica sobre moda cresceu e se diversificou rapidamente. De modo que em 1997, o historiador britânico Christopher Breward observava: “A roupa e a moda finalmente se tornaram veículos de debate que agora estão no centro dos estudos em cultura visual e material”<sup>4</sup>. A colocação, ainda bastante atual, aponta para a multiplicidade que passa a caracterizar a produção historiográfica em moda, a partir de abordagens e fontes diversificadas como a imprensa, as roupas propriamente ditas, a fotografia, a publicidade, os inventários, entre muitos outros. De tal modo, que hoje não podemos falar em “uma” história da moda, mas em Histórias da Moda.

Este dossiê tenta apresentar um pouco dessas Histórias da Moda, reunindo textos de pesquisadores brasileiros e estrangeiros que tratam de temas como indumentária e cultura material, a imprensa e a produção de significados para as roupas e os indivíduos que as vestem, as construções memoriais acerca do comércio de moda, o

3 Os livros mencionados além de receberem diversas reedições, também foram publicados em mais de um idioma, o que indica o impacto e a repercussão dos trabalhos. O livro de Philippe Perrot curiosamente foi publicado inicialmente em italiano (*Il sopra e il sotto della borghesia. Storia dell'abbigliamento nel XIX secolo*) em 1982, antes mesmo de sua edição em francês. A obra recebeu edições em alemão (*Werken aan de schijn; de veranderingen van het vrouwelijk lichaam in de achttiende en negentiende eeuw*, Nijmegen, SUN, 1987) e inglês (*Fashioning the Bourgeoisie: A History of Clothing in the Nineteenth Century*, Princeton University Press, 1994, com reedição em capa dura em 1996). O livro de Daniel Roche foi traduzido para o inglês e publicado sob o título *The culture of clothing: Dress and Fashion in the 'ancien régime'* em 1994, pela Cambridge University Press e recebeu diversas reimpressões. A obra também foi publicada em português pela editora Senac-SP, que lançou o livro em 2007 sob o título *A cultura das aparências: uma história da indumentária, séculos XVII-XVIII*. O trabalho de Elizabeth Wilson teve a primeira edição publicada em 1985 pela editora inglesa Virago, a segunda edição publicada pela University of California Press em 1987 e recebeu em 2013 uma edição revisada e ampliada publicada pela I.B.Thauris. O livro foi editado ainda em alemão (*Klædt i drømme: om mode, Tiderne Skifter*, 1987), português (*Enfeitada de sonhos*, Edições 70, 1989) e italiano (*Vestirsi di sogni*. Moda e modernità, Franco Angelli, 2008).

4 Traduzido de: Clothing and fashion have finally become a vehicle for debates that now lie at heart of visual and material culture studies. BREWARD, Christopher. Cultures, identities: fashioning a cultural approach to dress. In: *Fashion Theory*, vol. 2, issue 4, December 1998.

questionamento da própria “história da moda”, produção, acervo e atuação de arquivos de moda, as relações entre moda e interesse econômicos.

Abre este número o relevante artigo de Alessandra Vaccari, **Moda na Autarquia: políticas de moda na Itália fascista nos anos 1930**. Nele, a historiadora investiga os aspectos econômicos das políticas de Mussolini, examinando como a moda coloca em confronto tanto a construção de uma nova imagem da nação, quanto as formas de desobediência explícita ou implícita ao regime fascista, revelando-se, aqui particularmente, um objeto fascinante. Vale destacar a densa pesquisa documental e a análise da autora de como as políticas autárquicas serão importantes para conformar uma estética e uma metafísica da moda italiana, colaborando vivamente para o seu sucesso no pós-guerra.

Moda e política também estão presentes no texto de Maria Claudia Bonadio, **Chatô: o Rei do Algodão**, que aborda um tema ainda pouco estudado: o papel do empresário Assis Chateaubriand na promoção da moda brasileira no início da década de 1950. A historiadora analisa como as ações de Chatô visando associar matéria-prima nacional à alta-costura francesa – que incluíram trazer ao Brasil Marcel Rochas, Jacques Fath e Elsa Schiaparelli – se afastavam das propostas nacionalistas que costumeiramente marcavam a sua atuação. Para Bonadio, essas estratégias buscavam chancelar a produção de algodão de fibra longa que, então, se concentrava na Paraíba, onde Chateaubriand atuava como senador e, provavelmente, mantinha investimentos econômicos.

Os três artigos seguintes, cada um a seu modo, evidenciam as revoluções promovidas pela indumentária no período compreendido entre o final dos anos 1950 e o dos anos 1960, bem como os sentidos sociais da moda e a sua associação com a transgressão, num sentido amplo. Em **Aniki Bobó: desbunde e psicodelia nos anos de chumbo**, Maria do Carmo Rainho investiga a trajetória de uma das mais criativas lojas cariocas dos anos 1960-1970. A Aniki Bobó, criada em 1968, por Celina Moreira da Rocha, se diferenciava tanto das boutiques inauguradas no Rio de Janeiro nas décadas anteriores como daquelas que emergiram no final dos anos 1960 e, que, assim, como ela, emulavam as lojas de Londres. A partir da análise dos produtos comercializados, do público consumidor e de sua proprietária, a historiadora discute temas como gênero, sexualidade e

política. Os modos como a memória sobre a butique foram e são construídas também são abordados.

Maíra Zimmerman, em **A criminalidade transfeita em estilo: Caso Aída Curi e os irmãos Kray na passagem dos anos 1950-60** analisa a cultura de consumo neste período, relacionando crime, moda e mídia. Num linha cara à história comparativa, Maíra estuda a repercussão da morte da jovem Aída Curi, ocorrida em Copacabana, e os atos criminosos dos irmãos Kray, na Inglaterra, examinando os padrões de elegância desses criminosos e como a vilania se transmutou em estilo, em grande medida, graças à atuação da mídia.

**Roupas para mães: corpo e gravidez nas representações para a maternidade na revista Manequim (1963)**, de Ivana Similli, se dedica às representações da maternidade em editoriais de moda, notadamente, na edição especial “Futura mamãe”, da revista Manequim, de 1963. A autora aponta como a gestação foi incorporada pela moda e como esta produziu e difundiu representações para o corpo grávido. No artigo são analisados, ainda, os modos como as transformações corporais definiram linhas de indumentárias apropriadas à gestação naquela década e como estas assimilaram tendências e estilos da moda jovem, colaborando para a ampliação do consumo.

O instigante texto de Vania Carvalho, **Quando sonhar está na moda – a nostalgia do feminino na cultura de consumo** examina os filmes de princesas de Walt Disney, como Branca de Neve e os Sete Anões (1937) e Cinderela (1950) para discutir como os repertórios materiais e visuais da aristocracia do século XVIII foram reapropriados pela sociedade moderna ocidental, no sentido de estabelecer clivagens entre os gêneros masculinos e femininos. Mais do que isso, ela discute como a distinção e a hierarquização dos gêneros, deram origem a novos territórios para o cultivo de subjetividades sexualizadas.

Rita Andrade em **Vestires indígenas em bonecas karajá: argumentos para uma história da indumentária no Brasil** reflete sobre os modelos de pensamento que deram origem à categoria “indumentária indígena” na história da indumentária no Brasil e sobre os modos como a formação dessa tipologia de coleções nos museus pode interferir na construção de valores éticos e estéticos dos modos de vestir. Para tanto, ela analisa a indumentária indígena nas bonecas



karajá, as ritxoko. O trabalho, além da contribuição ao campo da metodologia de pesquisa em indumentária, entre outras, chama a atenção para a necessidade da construção de uma história da indumentária brasileira que considere a cultura material e as visualidades.

Fecha o dossiê, o texto de Fred van Kan, **Preserving Dutch Fashion Archives. The Fashion Network Arnhem**. O autor, que dirige o Arquivo de Gelders, na Holanda, apresenta um projeto de preservação dos acervos da moda holandesa, intitulado Modekern, que reúne o Museu de Arte Moderna de Arnhem, o Instituto de Artes ArtEz e o Arquivo de Gelders. A proposta do Modekern é trabalhar em rede, com cada parceiro tendo uma responsabilidade específica. O Arquivo de Gelders conserva e preserva os registros de importantes designers de moda holandeses, incluindo esboços, experimentos com tecido e portfólios. A academia de moda do Instituto de Artes ArtEz utiliza esses registros para pesquisa e educação. Quanto ao Museu de Arte Moderna de Arnhem, organiza exposições baseadas nos arquivos e no uso de objetos de moda.

O presente número é composto ainda por quatro textos de temática livre que compõem a seção Artigos e uma Resenha. O primeiro deles **Virgem Senhora Nossa Mãe Paradoxal**, de autoria de Paola Basso Menna Barreto Gomes Zordan, analisa as diferentes séries de sentido que convergem na figura de Nossa Senhora, com vistas a construir outros modos de pensar o feminino a partir da semiologia barthesiana e as invaginações e o pensamento genital de Gille Deleuze.

Na sequência, o texto de André Luiz Moscaleski Cavazzani e Sandro Aramis Richter Gomes, **Família, hierarquia e imigração portuguesa: trajetórias e atividades econômicas dos Viera dos Santos** (Vila de Morretes e Paranaguá, Província de São Paulo, 1812-1848) investiga a trajetória de quatro indivíduos da família Vieira dos Santos, os quais habitaram os municípios de Morretes e Paranaguá, localizados no litoral do atual Estado do Paraná, na primeira metade do século XIX. O objetivo principal é evidenciar as dificuldades econômicas e as restrições de oportunidades sociais vivenciadas pelos descendentes de imigrantes portugueses que se estabeleceram, a partir do fim do século XVIII, em áreas litorâneas do Brasil Meridional.

Observar as condições de emergência para constituição de um sujeito gaúcho, que é tomado como herói a partir de alguns

acontecimentos históricos e da música pampeana é a proposta do artigo **A Natureza e o Gaúcho Herói nas tramas da história: tensionamentos foucaultianos**, que tem por autores Virgínia Tavares Vieira e Paula Corrêa Henning. Como o título anuncia, as análises desenvolvidas no texto baseiam-se no pensamento do filósofo francês Michel Foucault e, em especial, no conceito de Genealogia, uma vez que ele objetiva problematizar a fabricação de um espaço geográfico e cultural marcado por um ideal de beleza e romantismo.

Encerrando a seção de artigos, apresentamos o texto **O filme As Sufragistas e as transformações nos modos de vida pela militância política: deslocamentos subjetivos, sacrifício do corpo e afinidades feministas** de Priscila Piazzentini Vieira, que debate *As Sufragistas*, lançado em 2015, e dirigido por Sarah Gavron. O filme é analisado especialmente a partir do jogo que as sufragistas praticam com os direitos, tendo como principal objetivo aprovar o voto das mulheres na Inglaterra no início do século XX e ainda as transformações subjetivas pelas quais passam ao entrarem para a militância – em especial em suas relações com os maridos, patrões e filhos. A importância dos usos do corpo das sufragistas, tanto de forma sacrificada nas fábricas, quanto como forma de militância também é foco da análise.

Fechando o presente número apresentamos a resenha do livro **Fashion victims: the dangers of dress past and present** de Alison Matthews David, publicado em 2017 pela Bloomsbury Visual Arts e escrita por Luz Neira Garcia. Em seu texto, a pesquisadora deixa claro para o leitor, de que maneira a obra analisada levanta novos questionamentos acerca da história e produção contemporânea de objetos do vestuário, observando que, longe de ser apenas uma futilidade, as modas e sua produção podem gerar inúmeros riscos para os consumidores e também para aqueles que trabalham nas confecções e em outros setores do fabrico de vestuário.

Maria Claudia Bonadio e Maria do Carmo Rainho

## SUMÁRIO

### *DOSSIÊ – Histórias da Moda*

- 17** Moda na Autarquia: políticas de moda na Itália fascista nos anos 1930  
*Fashion in Autarchy: politics of fashion in 1930s fascist Italy*  
Alessandra Vaccari
- 39** Chatô: o Rei do Algodão  
*Chatô: the king of cotton*  
Maria Claudia Bonadio
- 69** Aniki Bobó: desbunde e psicodelia nos anos de chumbo  
*Aniki Bobó: desbunde and psychedelia during the military dictatorship*  
Maria do Carmo Teixeira Rainho
- 99** A criminalidade transfeita em estilo: Caso Aída Curi e os irmãos Kray na passagem dos anos 1950-60  
*Criminality translated into style: the Aída Curi and Kray brothers cases in the 1950's-60's*  
Maíra Zimmermann
- 127** Roupas para mães: corpo e gravidez nas representações para a maternidade na revista *Manequim* (1963)  
*Maternity clothes: body and pregnancy in representations for maternity in Manequim Magazine (1963)*  
Ivana Guilheme Simili
- 149** Quando sonhar está na moda – a nostalgia do feminino na cultura de consumo  
*When dreaming is fashionable – the nostalgia of the feminine in the consumption culture*  
Vânia Carneiro de Carvalho

- 197** Vestires indígenas em bonecas Karajá: argumentos para uma história da indumentária no Brasil  
*Indigenous dress in Karajá dolls: reasoning for a dress history in Brazil*  
Rita Morais de Andrade
- 223** Preserving Dutch Fashion Archives. The Fashion Network Arnhem  
*Preservação dos Arquivos Holandeses de Moda. A Rede de Moda Arnhem*  
Fred van Kan

### *Artigos*

- 239** Virgem Senhora Nossa Mãe Paradoxal  
*Virgin Lady Our Mother Paradoxal*  
Paola Basso Menna Barreto Gomes Zordan
- 265** Gerações familiares, hierarquia e imigração portuguesa no Brasil Meridional: aspectos e fatores das limitações das oportunidades sociais de membros da família Vieira dos Santos (Vilas de Morretes e Paranaguá, Província de São Paulo, 1812-1848)  
*Family generations, hierarchy and Portuguese immigration in Southern Brazil: aspects and factors of the limitations of social opportunities for members of the family Vieira dos Santos (Municipalities of Morretes and Paranaguá, Province of São Paulo, 1812-1848)*  
André Luiz Moscaleski Cavazzani e Sandro Aramis Richter Gomes
- 295** A Natureza e o Gaúcho Herói nas tramas da história: tensionamentos Foucaultianos  
*Nature and Heroic Gaucho in tangles of history: Foucauldian stresses*  
Virgínia Tavares Vieira e Paula Corrêa Henning
- 327** O filme *As Sufragistas* e as transformações nos modos de vida pela militância política: deslocamentos subjetivos, sacrifício do corpo e afinidades feministas  
*The Suffragettes film and the transformations in the way of life by the political militancy: subjective displacements, sacrifice of body and feminist affinities*  
Priscila Piazzentini Vieira

## *Resenha*

**347**

Moda: composição, indicações, posologias e contraindicações

Resenha de: DAVID, Alison Matthews. *Fashion victims: the dangers of dress past and present*, Londres, Nova Iorque: Bloomsbury Visual Arts, 2017, 220 páginas

Luz Neira García



*Dossiê*

*Histórias da Moda*

---

Organizadoras: Maria Claudia Bonadio  
e Maria do Carmo Rainho





# MODA NA AUTARQUIA: POLÍTICAS DE MODA NA ITÁLIA FASCISTA NOS ANOS 1930<sup>1</sup>

## *Fashion in Autarchy: politics of fashion in 1930s fascist Italy*

---

Alessandra Vaccari \*

### RESUMO

Na segunda metade dos anos 1930, o regime fascista introduziu a autarquia como forma de autonomia econômica da Itália frente às importações de matérias-primas. A autarquia foi lançada como instrumento para responder à crise gerada pelas sanções impostas ao país em 1935 pela Sociedade das Nações após a invasão italiana à Etiópia. O artigo analisa o papel que a moda teve no programa autárquico lançado pelo regime. Pela sua coação identitária e internacional, a moda permite examinar e colocar em confronto tanto a construção e promoção de uma nova imagem da nação, como as formas de desobediência explícita ou implícita às políticas autárquicas do regime fascista.

*Palavras-chave:* autarquia; moda; Itália

### ABSTRACT

The fascist regime enforced autarchy in the second half of the 1930s to promote domestic production and reduce raw materials imports. Autarchy was introduced as a strategic response to the economic sanctions that the League of Nations applied to Italy after the Italian invasion of Ethiopia in 1935. The article analyses the role that fashion played in the autarchic programme of the fascist regime. It investigates the relationships that both fascism and fashion have in common with modernism. Particularly, it examines the role that fashion's cultural identity and international

<sup>1</sup> Tradução do texto original em italiano por Débora Russi Frassetto.

\* IUAV – Universidade de Veneza

character have played in the construction and promotion of a new national image, as well as fashion-related explicit and implicit forms of disobedience to the autarchic policies of the fascist regime.

*Keywords:* autarchy; fashion; Italy

## 1. *Autarquia e moda italiana*

Os regimes totalitários europeus entre as duas guerras – tanto na Alemanha, quanto na Itália – investiram em políticas culturais e econômicas visando promover a nacionalização da moda em aberto antagonismo com a então predominante moda francesa. A autarquia foi na Itália o instrumento protecionista privilegiado pelo regime para potencializar o sistema de moda nacional e para promover um estilo com o qual a nação pudesse identificar-se.<sup>2</sup>

O objetivo declarado do programa autárquico era a autonomia econômica do país, abolindo ou contendo a importação. A autarquia foi lançada pelo regime para responder às sanções comerciais impostas à Itália em novembro de 1935 pela Sociedade das Nações<sup>3</sup> depois da invasão italiana à Etiópia. Tais sanções se propunham a prejudicar a importação na Itália de materiais úteis à indústria bélica e de minar ao mesmo tempo as exportações.

A autarquia foi também resposta a uma situação de crise na qual os efeitos das sanções de 1935 se misturavam à onda da grande crise de 1929. A autarquia torna-se um *leitmotiv* do regime que se estendeu até a Segunda Guerra Mundial, muito além das fronteiras cronológicas e simbólicas das sanções. De um ponto de vista cronológico, as sanções permaneceram pouco tempo em vigor – apenas até julho de 1936 – e foram desconsideradas por muitos dos

<sup>2</sup> Eugenia Paulicelli, *L'invenzione del marchio nazionale Italia*, in Mario Lupano, Alessandra Vaccari (Org.), *Una giornata moderna: moda e stili nell'Italia fascista*, Bolonha, Damiani, 2009, p. 280.

<sup>3</sup> Organização internacional conhecida também como Liga das Nações que foi fundada depois da Primeira Guerra Mundial e que tinha como objetivo a prevenção de guerras. [N. do T.]

países que as haviam votado e que, em realidade, continuavam a ter comércio livre com a Itália. De um ponto de vista simbólico, a autarquia representou todas as ambições nacionalistas do regime nos seus esforços de fortalecimento industrial, emancipação criativa e recuperação de uma centralidade cultural.

A meio caminho entre o populismo e o refinamento, a moda desempenhou um papel estratégico na implementação do programa autárquico pela capacidade de agir diretamente sobre os gostos, as ideias e os comportamentos das pessoas, ao mesmo tempo em que soube resistir às utopias estéticas promovidas pelo regime. O artigo considera esse duplo papel das políticas de moda<sup>4</sup> na Itália da segunda metade dos anos 1930. Se trata de um duplo papel porque, como sugere Andreas Behnke, o estudo crítico das políticas de moda requer sempre a consideração de aspectos contraditórios, ou seja, “tanto os aspectos violentos, como aqueles sublimes das performances do vestuário que visualizam estruturas de poder, autoridade e agência”.<sup>5</sup>

Por um lado, pretende-se demonstrar como a política autárquica gerou uma estética imbuída de ideais de beleza metafísica com a tarefa de sublimar a imposição de restrições materiais. Por outro lado, se intenciona refletir como as táticas de reação à autarquia permitiu escapar ao nacionalismo, afastar os medos de provincianismo e alimentar a vocação internacional da moda italiana.

A interpretação autárquica de moda do período fascista amiúde privilegiou as representações oficiais de moda apresentadas pelo regime, por isso estudar as atividades das instituições governamentais e as medidas emitidas para promover uma moda e um estilo italianos se tornou uma oportunidade para conectar, em retrospecto, os sucessos da moda italiana do pós-guerra com as premissas autárquicas de independência criativa e material da moda estrangeira. Neste caminho se colocam pesquisas como as de Sofia Gnoli que deram muita ênfase às políticas governativas de um ponto

4 Sobre o conceito de Políticas de moda ver: Andrea Behnke e Christopher Breward, notas número 5 e 41, respectivamente.

5 Andreas Behnke, Introduction, Andreas Behnke (Org.), *The International Politics of Fashion. Being Fab in a Dangerous World. Popular culture and world politics*, Londres, Routledge, 2016, p. 11.

de vista legislativo, institucional e produtivo,<sup>6</sup> e aquelas de Eugenia Paulicelli mais atentas ao imaginário associado a tais políticas e a sua recepção por parte do público de moda.<sup>7</sup>

Sem querer propor aqui uma leitura histórica de continuidade entre os anos da autarquia e a história subsequente da moda italiana, interessa todavia refletir por que sua relação com o fascismo faz da moda autárquica um dos aspectos mais conhecidos e estudados. Sobre essa relação, a revisão histórico-crítica começou na Itália após aproximadamente quarenta anos da queda do regime, em 1943. Na ampla mostra *Gli annitrenta: arte e cultura in Italia*, organizada em Milão em 1982, o tema autarquia foi o centro das atenções da seção dedicada à moda, com curadoria de Alessandra Gneccchi Ruscone.<sup>8</sup> Datado ao mesmo ano está o livro *Il lusso e l'autarchia*, escrito pela jornalista de moda Natalia Aspesi,<sup>9</sup> o primeiro a ser dedicado inteiramente ao tema. O livro define o fenômeno da moda autárquica e como esse condicionou tanto os aspectos produtivos quanto aqueles midiáticos da moda. Os aspectos propostos variam desde o uso de peles mais baratas, como as de coelho ou de toupeira, para compensar a carência de importações do norte da Europa de peles valiosas como a pele de marta; ao emprego da imagem da realeza e da aristocracia como intérpretes do estilo da nação.

Entre as disciplinas que se dedicaram à investigar moda e autarquia, Elisabetta Merlo destaca a importância da história econômica que relaciona a autarquia com o fortalecimento da indústria têxtil, o protecionismo fascista e a história do capitalismo

6 Sofia Gnoli, *La donna, l'eleganza, il fascismo: la moda italiana dalle origini all'Ente nazionale della moda*, Catânia, Edizioni del Prisma, 2000; Sofia Gnoli, *Eleganza fascista*, Roma, Carocci, 2017.

7 Eugenia Paulicelli, *Fashion under Fascism: Beyond the Black Shirt*, Oxford-Nova Iorque, Berg, 2004.

8 Renato Barilli et al. (Org.), *Gli annitrenta: arte e cultura in Italia*, Milão, Mazzotta, 1983 [Catálogo da mostra de Milão, Palazzo Reale-Palazzo Arengario e Galleria del Sagrato, 26 janeiro-23 maio 1982]. Entre as primeiras mostras na Itália dedicadas à moda e fascismo: Grazietta Butazzi (Org.), *1922-1943: vent'anni di moda italiana. Proposta per un museo della moda a Milano*, Florença, Centro Di, 1980 [Catálogo da mostra de Milão, Museo Poldi Pezzoli, 5 dezembro 1980-25 março 1981].

9 Natalia Aspesi, *Il lusso e l'autarchia: storia dell'eleganza italiana 1930-1944*, Milão, Rizzoli, 1982.

italiano.<sup>10</sup> Também a história do design industrial dedicou muita atenção à questão autárquica, procurando nela, muitas vezes, as raízes do sucesso do *Made in Italy* do segundo pós-guerra. Nesse âmbito de investigação um aspecto particularmente examinado é a experimentação em âmbito industrial dos novos materiais autárquicos.<sup>11</sup> Um exemplo são os substitutos do couro, vendidos com os nomes comerciais de *Cuoital*, *Sapsa* e *Coriacel*, que consistiam em uma mistura de resíduos de couros moídos e amalgamados com látex de borracha. Também fazem parte os tecidos derivados da proteína do leite e da celulose, como aqueles produzidos nas instalações da *Snia Viscosa*, a mais importante indústria italiana de fibras artificiais e um dos principais exportadores a nível mundial da época.

As abordagens propostas pela história do desenho industrial e pela história econômica tendem a enfatizar os aspectos inovadores do projeto autárquico e a, inconscientemente, apoiar a narrativa fascista nacionalista como resposta criativa da nação às dificuldades materiais causadas pelo bloqueio das importações. E é sempre partindo da ideia de que cada crise força à ação e à inovação, que nos últimos anos a autarquia esteve no centro de uma reinterpretação em termos de sustentabilidade, economia de recursos e formas de autoprodução motivada pela *green economy*. É esse o caso do livro de Marino Ruzzenenti intitulado *L'autarchia verde* de 2011 e da mostra realizada à Trienal de Milão em 2014 intitulada *Il design italiano oltre le crisi: autarchia, austerità, autoproduzione*, na qual a autarquia torna-se o ponto de partida para uma história do design que incorpora o artesanato artístico da década de 1930 e o movimento *makers* na contemporaneidade.<sup>12</sup> Nesse sentido, a mostra de Milão se propôs a traçar uma contra-história do design italiano, incidindo a

10 Elisabetta Merlo, *Moda italiana: storia di un'industria dall'Ottocento a oggi*, Venezia, Marsilio, , 2003.

11 Maura Garofoli (Org.), *Le fibre intelligenti: un secolo di storia e cinquant'anni di moda*, Milão, Electa, 1991; Federica Dal Falco, *Prodotti autarchici 1930-1944. Architettura, design, moda: studi sulla cultura del progetto per la tutela dei beni culturali*, Roma, Designpress, 2014.

12 Marino Ruzzenenti, *L'autarchia verde: un involontario laboratorio della green economy*, Milão, Jaca Book, 2011; Beppe Finessi (Org.), *Il design italiano oltre le crisi. Autarchia, austerità, autoproduzione*, Mântua, Corraini, 2014. [Catálogo da mostra de Milão, Triennale Design Museum, 4 abril-22 fevereiro 2015].

atenção sobre aquilo que esteve ofuscado da grande história do sucesso internacional do *Made in Italy* do segundo pós-guerra.

## 2. As fontes para pesquisa na Itália

Neste artigo coloca-se em relação aspectos tangíveis e intangíveis da autarquia por meio de um trabalho de análise das fontes, principalmente visuais e textuais, publicadas em âmbito italiano dos anos 1930 até a Segunda Guerra Mundial. O programa autárquico não corresponde, na verdade, somente aos aspectos tangíveis da produção industrial e artesanal de materiais e produtos, mas também e sobretudo aos aspectos intangíveis, com as representações textuais e visuais da autarquia e a maneira na qual essas entram, pela perspectiva nacionalista, na promoção da moda italiana.

As fontes exploradas compreendem revistas de moda, de variedades, de cinema e de trabalhos femininos, catálogos de mostras e eventos promocionais dedicados à moda e patrocinados pelo Estado, publicações oficiais de agências governamentais como o *Ente nazionale della moda*, arquivos de casas de moda, de agências de imprensa e cinejornais do *Istituto Luce*. Tais fontes se relevaram úteis para examinar o rico programa propagandístico, composto por mostras, desfiles, concursos e feiras, voltado a sustentar a nacionalização da moda e para refletir sobre os ideais de beleza promovidos pela estética autárquica do fascismo.<sup>13</sup> [Imagem 1]

<sup>13</sup> Susan Sontag, *Fascinating Fascism*, in *The New York Review of Book*, 6 fevereiro 1975. Disponível online no endereço eletrônico: <http://www.nybooks.com/articles/1975/02/06/fascinating-fascism/> (Acesso em: 20 abr. 2017).

Imagem 1

Capa *Sovrana*, Outubro 1935.

Ressalta-se que o artigo é parte dos resultados de um trabalho de pesquisa, levados adiante pela autora no decorrer dos últimos dez anos e que teve como resultado a publicação dos livros *Vestire il ventennio* e *Una giornata moderna: moda e stili nell'Italia fascista*<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Silvia Grandi, Alessandra Vaccari, *Vestire il Ventennio: moda e cultura artistica in Italia tra le due guerre*, Bolonha, Bononia University Press, 2004; Mario Lupano, Alessandra Vaccari (Org.), *Una giornata moderna: moda e stili nell'Italia fascista* [Edição em inglês: *Fashion at the Time of Fascism: Italian Modernist Lifestyle Between 1922 and 1943*], Bolonha, Damiani, 2009.

e a curadoria de duas mostras, realizadas respectivamente em Rimini em 2007 e Londres em 2010.<sup>15</sup>

Através do trabalho desenvolvido foi possível recuperar a iconografia da moda italiana desse período, fragmentada em numerosas coleções – de bibliotecas, museus e arquivos – espalhadas por todo o território nacional. Ao contrário de outros países, a Itália não possui grande recolha museal e arquivística centralizada em uma cidade ou na capital, mas uma densa rede de pequenas e grandes coleções. Essa diversidade de acervos cria aos pesquisadores dificuldade de acesso aos materiais, considerando também o atraso na realização dos projetos sistemáticos de digitalização, capazes de criar um diálogo entre os patrimônios de bibliotecas, arquivos e museus italianos. Entre os projetos para favorecer o aproveitamento do patrimônio arquivístico da moda italiana está o portal *Archivi della moda del Novecento*, inaugurado em 2011 e realizado pela *Direzione generale per gli archivi* em colaboração com a *Associazione nazionale archivistica italiana*<sup>16</sup> e o portal do *Sistema archivistico nazionale (San)*, projeto também inaugurado em 2011 pela *Direzione generale per gli archivi*, que busca ser um ponto de acesso unificado aos recursos arquivísticos e coordena a integração dos sistemas informáticos de âmbito nacional, regional e local.<sup>17</sup> Para os recursos bibliotecários destaca-se o portal *Internet culturale (IC)*, com curadoria e direção do *Istituto centrale per il catalogo unico delle biblioteche italiane* que se propõe a promover a difusão do patrimônio das bibliotecas italianas e oferece também uma seleção de documentos digitalizados e consultáveis como texto completo, embora até o momento ainda em modesta extensão.<sup>18</sup>

15 *Ritagli di moda del ventennio*, mostra com curadoria de Alessandra Citti e Alessandra Vaccari, Rimini, Museo della città, 25 maio-24 junho 2007; *Fashion at the Time of Fascism: Italian Modernist Lifestyle Between 1922 and 1943*, mostra com curadoria de Mario Lupano e Alessandra Vaccari, Londres, Fashion Space Gallery, London College of Fashion, 29 abril-28 maio 2010.

16 <http://www.moda.san.beniculturali.it/wordpress/> (Acesso 22 abril 2017). Sobre o argumento ver: Mauro Tosti Croce, Maria Natalina Trivisano, *Thematic Portals: Tools for Research and Making the Archival Heritage Known*, “Journal of Modern Italian Studies”, vol. 20, n. 5, 2015, pp. 732-9.

17 <http://san.beniculturali.it/> (Acesso: 21 abr. 2017).

18 <http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/index.html> (Acesso em: 21 abr. 2017).



### 3. *O arquivo do Ente nazionale della moda e a sua dispersão*

Entre as dificuldades que encontra quem faz pesquisa sobre a relação entre moda e autarquia está a dispersão do arquivo do *Ente nazionale della moda*, instituição que o regime criou nos anos 1930 em Turim e que tinha se tornado parte fundamental do programa autárquico.<sup>19</sup> Na década de sua existência o *Ente* desenvolveu a tarefa de promover a identidade italiana da moda por meio de ações específicas de propaganda, como a realização de mostras e a publicação de livros e revistas. O *Ente* se ocupou sobretudo de censurar a influência estrangeira, desenvolvendo específicas formas de controle do trabalho das casas de moda e da indústria têxtil e de vestuário.

Menos conhecido é o fato de que o *Ente* também propôs a criação de um primeiro centro de documentação sobre a moda italiana em sua própria sede. Tal documentação foi perdida após a dissolução e a liquidação do *Ente* ocorrida ao final da Segunda Guerra Mundial (decreto legislativo n. 470 de 15 setembro 1946). Com base nas informações recolhidas por Guido Gentile, superintendente no *Beni archivistici per il Piemonte e la Valle d'Aosta* entre 1978 e 1999, aquilo que restava do arquivo do *Ente* após a sua dissolução foi encontrado, em torno de 1977-78, em um armazém do governo estadual do Piemonte, na praça Bernini em Turim, no decorrer de uma inspeção feita por ele em conjunto com Bianca Gera, funcionária do ofício de cultura do mesmo governo estadual (*Assessorato cultura della Regione Piemonte*). Se tratava, segundo Gentile, de livros e de cerca de dez caixas contendo materiais fotográficos. Dos livros descobertos se ocupou Gera, enquanto Gentile fez o requerimento para transportar aquilo que restava do material fotográfico do *Ente* ao *Archivio di Stato di Torino*. No período decorrido entre a descoberta do material e a organização do transporte, desapareceram as últimas

<sup>19</sup> O *Ente nazionale della moda* foi instituído com decreto real n. 2084 em 1935, convertido em lei n. 1424 em 11 maio de 1936, estendendo os objetivos do precedente *Ente autonomo per la mostra nazionale permanente della moda* de 1932.

“reliquias de uma lamentável desocupação”, segundo a definição utilizada por Gentile e até hoje não se conhece o motivo que levou ao desaparecimento das caixas.<sup>20</sup>

O *Ente* produziu uma ampla documentação da própria atividade e daquela das empresas e casas de moda italianas que fizeram parte dele na época autárquica. A documentação era conservada em grandes pastas das quais restam apenas algumas imagens que compõem o artigo *Come nasce un museo* [Imagem 2], publicado em 1938 pelo órgão de informação *Bollettino di informazioni dell'Ente nazionale della moda*.<sup>21</sup> As pastas continham fichas técnicas dos modelos enviados pelas casas de moda para obter a chamada *Marca di Garanzia*, uma certificação de concepção e de produção italianas [Imagem 3]. As fichas, chamadas *cartelle*, reuniam a fotografia (ou, em alternativa, o desenho) de cada peça acompanhada por amostras de tecido, descrição do modelo, indicação do produtor do tecido e da casa de moda que o havia criado. Outras pastas, também apresentadas no *Bollettino*, continham as amostras de tecido enviadas para a obtenção da marca *Texorit*, com o qual o *Ente* certificava a italianidade ideal e material dos tecidos. A *Marca di garanzia* e o *Texorit* foram instituídos pelo *Ente* respectivamente em 1936 e 1937.<sup>22</sup> À esses se acrescenta em 1939 a *Marca d'oro*, certificação que nas intenções do *Ente* era reservada às criações que se distinguiam pela “originalidade e italianidade da idealização, a nobreza da execução e pelas particulares qualidades técnicas e artísticas”.<sup>23</sup>

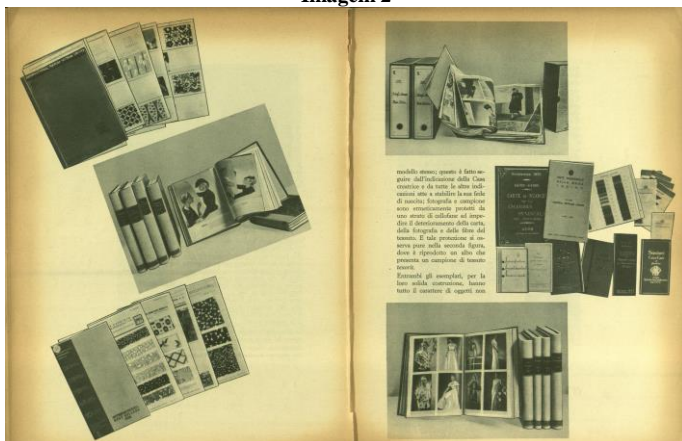
20 O depoimento inédito de Guido Gentile foi colhido por Sara Micheletta e comunicado à autora via e-mail em 2 de abril 2015 e em 5 de abril 2017.

21 *Come nasce un museo*, “*Bollettino di informazioni dell'Ente nazionale della moda*”, vol. 3, n. 19-20, 16 outubro 1938, pp. 9-15.

22 Sofia Gnoli, *Marca di Garanzia*, in Mario Lupano, Alessandra Vaccari (Org.), *Una giornata moderna*, cit., pp. 286-7.

23 *Riunione per la commissione della 'Marca d'Oro'*, “*Rassegna dell'Ente nazionale della moda*”, vol. 6, n. 5-11, 20 junho 1941, p. 7.

**Imagem 2**



Página dupla, *Come nasce un museo*, “Bollettino di informazioni dell’Ente nazionale della moda”, Outubro 1938.

**Imagem 3**



Marca di Garanzia, Ente Nazionale della moda. “Sovrana”, Setembro-Outubro 1936.

Uma parte do arquivo, que pode ser vista nas imagens publicadas no *Bollettino*, era dedicada a figurinos históricos, entendidos como parte do “patrimônio técnico-literário”.<sup>24</sup> Havia também revistas e materiais ligados à moda estrangeira, recolhidos com a finalidade de comparar as criações italianas com aquelas propostas pelo exterior, para evitar a cópia. Segundo o *Bollettino*, o material recolhido pelo *Ente* representava em 1938 o “primeiro passo para a formação de um museu”, tendo sido “com cuidado catalogado e classificado” e por fim, paginado “para poder resistir ao tempo”.<sup>25</sup> Os acontecimentos porém, demonstraram o contrário.

#### 4. A mística da autarquia e a metafísica da moda italiana

Na década de 1930 a autárquica foi teorizada e aplicada em países como os Estados Unidos, o Japão, a Grécia e a Alemanha. No entanto, aquilo que é significativo da experiência italiana é a elaboração de uma mística em torno de uma política econômica baseada na redução de produtos importados e uma pesquisa de substitutos prosaicos para materiais custosos.

O fascismo teorizou a “mística autárquica”<sup>26</sup> em paralelo à corrente de pensamento da chamada “mística fascista”, baseada no culto da personalidade do *duce* Benito Mussolini, e no legado da civilização da Roma Antiga. Na “mística autárquica” a autossuficiência produtiva e econômica foi proposta como missão, aventura espiritual de “esplêndido isolamento”<sup>27</sup> e transcendência histórica.<sup>28</sup> O filósofo italiano Julius Evola, que foi docente na *Scuola*

<sup>24</sup> *Come nasce un museo*, cit, p. 10.

<sup>25</sup> *Ibidem*

<sup>26</sup> Ernesto Daquanno, *Mistica autarchica*, Roma, Unione editoriale d'Italia, 1939.

<sup>27</sup> Julius Evola [Giulio Cesare Andrea Evola], *Fascismo e Terzo Reich*, Roma, Edizioni Mediterranee, 2001, p. 88.

<sup>28</sup> Massimo Scaligero, *Tradizione romanità fascismo*, “La Nuova Italia”, n. 540, 22 março 1934, p. 7.

*di mistica autarchica* organizada pelo fascismo, escreve um artigo em 1938 explicando o significado da autarquia em termos de liberação daqueles “povos já despertados a algo espiritual”.<sup>29</sup> Em 1939 Mussolini, também se expressou pela escrita, na introdução do catálogo da *Mostra di Leonardo da Vinci e delle invenzioni italiane* em Milão. Em seu discurso dizia que “os italianos deveriam criar uma mentalidade autárquica, ou melhor, deveriam viver intensamente na ‘mística autárquica’”.<sup>30</sup> A mostra sobre Da Vinci, com curadoria de Giuseppe Pagano, era centralizada no binômio arte-ciência e na promoção do “gênio italiano” por meio do caso exemplar do artista e inventor, utilizado “como a cola ideológica para construir a imagem de uma Itália moderna e industrial”.<sup>31</sup> A exposição *Torino e l'autarchia*, de 1938, concebida em estreita ligação com a moda, também dedicou um espaço à “mística autárquica”. As salas da mostra se articulavam em torno ao novo *Palazzo della moda* projetado por Ettore Sottsass sênior<sup>32</sup> em 1936, inaugurado na ocasião da mostra autárquica<sup>33</sup>, e que era destinado a hospedar os desfiles e as manifestações expositivas sazonais organizadas pelo *Ente nazionale della moda*, que tinha sede no mesmo palácio.

A autarquia vem proposta como algo em que acreditar, uma inteira ideologia capaz de levar à construção de uma mentalidade autárquica e de dar vida a toda uma estética. Por isso, as restrições materiais impostas pela autarquia foram sublimadas em âmbito têxtil por meio da elaboração de uma linguagem verbal e visual poética e espiritual. Para atuar, a autarquia recorreu à linguagem das vanguardas artísticas, mobilizando tanto o imaginário fictício do Futurismo, quanto a abstração onírica e o efeito de estranhamento da

29 Julius Evola [Giulio Cesare Andrea Evola], *Significato spirituale dell'autarchia*, (1938), in Id., *Fascismo e Terzo Reich*, cit., p. 145.

30 Benito Mussolini, [Introduzione], in *Mostra di Leonardo da Vinci e delle invenzioni italiane*, Milão, 1939. Catálogo da mostra de Milão, Palazzo dell'arte, 9 maio-30 setembro 1939, pp. 2-3.

31 Antonella Huber, *La Snia viscosa e il genio italico*, in Mario Lupano, Alessandra Vaccari (Org.) *Una giornata moderna*, cit., p. 274.

32 Ettore Sottsass sênior (Trento, 1892 - Torino 1954) foi um arquiteto italiano e pai do também arquiteto e designer Ettore Sottsass júnior. [N. Do T]

33 *La mostra dell'autarchia a Torino*, in “La rivista illustrata del Popolo d'Italia”, n. 11 novembro 1938, pp. 97-100. A construção de Sottsass senior, ainda existe mesmo que modificada e substituída o precedente *Palazzo della moda* realizado pelo arquiteto Umberto Cuzzi em 1933.

metafísica. O caráter visionário e futurista dos novos produtos industriais vem restituído por meio de uma fantasmagoria de nomes comerciais como *Acesil*, *Argentea*, *Lunesil*, *Fibrilla*, *Ivorea* e *Viscofan*, utilizados para promover uma das fibras mais difundidas nesses anos: o rayon. *Lanital* é o nome com o qual vem comercializada uma fibra têxtil autárquica derivada da caseína (subproduto do processamento do leite) e patenteada por Antonio Carlo Ferretti da *Snia Viscosa* no início da década de 1930. Para promovê-la, a empresa produtora comissionou em 1937 *Il poema del vestito di latte*, um livro de artista com gráfica assinada por Bruno Munari com as cores da bandeira italiana; e palavras em liberdade, recurso estilístico literário do fundador do Futurismo Filippo Tommaso Marinetti.<sup>34</sup>

No setor calçadista, a empresa *Società anonima lavorazione pelli* (*Salp*) anunciava com o nome evocativo *Sirena* (sereia) as peles de peixe que deveriam substituir os mais luxuosos répteis exóticos. Para opor-se ao aumento do preço do couro, sobretudo de 1938,<sup>35</sup> se experimentam solas em cunha de cortiça e de madeira pintada, saltos transparentes de vidro e a parte superior feita de materiais baratos torcidos, como a rafia, a seda e o celofane. Em 1941, quando à autarquia se somavam as restrições da Segunda Guerra Mundial, a revista de previsões de tendências *Documento Moda* continuava a insistir em materiais alternativos como estopa, madeira, vidro, cortiça e rafia para o “contributo original” que esses conferiam “à elegância e à moda”.<sup>36</sup>

O designer de calçados Salvatore Ferragamo foi um dos principais intérpretes da autarquia e contribuiu de modo determinante para criar sua estética. Os seus escritos autobiográficos restituem o sentimento conflituoso ligado à autarquia: de ressentimento pelo isolamento da Itália e a conseqüente redução das exportações, mas também de orgulho de haver aprendido a enfrentar as restrições

34 Filippo Tommaso Marinetti, *Il poema del vestito di latte: parole in libertà futuriste*, Ufficio propaganda della Snia viscosa, [Milão, Tipografia Esperia] 1937.

35 Stefania Ricci, *Alla ricerca delle calzature autarchiche*, in *Lusso & autarchia: 1935-1945: Salvatore Ferragamo e gli altri calzolari italiani*, Livorno, Sillabe, 2005, p. 36 [Catálogo da mostra de Vigevano, Museo internazionale della calzatura, 2005].

36 “Documento moda”, vol. 1, n. 1, primavera-verão 1941.

materiais com respostas criativas originais. Em uma parte de sua autobiografia, citada abaixo, Ferragamo se detém com satisfação a descrever o processo criativo que o levou à invenção, no início da década de 1940, dos famosos sapatos com a parte superior composta de celofane torcido.

Minha mãe adorava os chocolates e naquele dia dei um pulo à loja de doces em frente de casa e comprei uma caixa deles. Enquanto eu desembulhava um, a embalagem de papel transparente me chamou a atenção. O virei de um lado ao outro entre os dedos: talvez poderia ser o material que eu estava procurando [...] absorvido no meu raciocínio, distraidamente enrolei um pedaço de papel transparente em torno a um dedo até fazer um laço sutil. Puxei e não se rasgou. Estava emocionado: puxei ainda mais forte, depois com toda a força, mas não se rompeu.<sup>37</sup>

É interessante como a relação de Ferragamo está alinhada à retórica da autarquia como temporada criativa da moda italiana, na qual uma descoberta fortuita, como a possibilidade do uso do papel transparente na confecção de calçados, é apresentada como uma intuição na qual convergem genialidade e magia do cotidiano. Os sapatos de celofane foram os precursores da sandália invisível realizada também por Ferragamo com a parte superior trabalhada em fios de nylon, comumente usados em varas de pesca, e graças ao qual o designer receberá nos Estados Unidos, em um contexto político e cultural completamente mudado, o *Neiman Marcus Award* em 1947. A jornalista italiana Emilia Kuster Rosselli nas páginas da revista de moda *Bellezza* definiu a sandália invisível de Ferragamo como “sandália metafísica, sandália mágica, sandália que poderia ter sido desenhada por seus dois mundos artísticos opostos, Cassandre ou

37. Salvatore Ferragamo, *Il calzolaio dei sogni: autobiografia di Salvatore Ferragamo*, Milano, Skira, 2010; *Brevetto Ferragamo*, “Documento moda”, vol. 2, n. 2 verão 1942.

Pisanello”.<sup>38</sup> Portanto, uma sandália entre a gráfica surrealista de Cassandre para *Harper's Bazaar* e o mundo de conto de fadas do gótico tardio Pisanello.<sup>39</sup> Não só a sandália de Ferragamo é metafísica, mas também a escrita de Emilia Kuster Rosselli. Comentando essa publicação, Vittoria Caterina Caratozzolo nota como as artes exerceram um papel importante na crítica da moda italiana e como na Itália a “moda é perpetuada pela narrativa exótica que a escrita de moda constrói em torno dessa.”<sup>40</sup> Segundo Breward “as propriedades metafísicas do estilo são uma obsessão perene”<sup>41</sup> da crítica italiana da arte e do design contemporâneos. Tal obsessão esteve particularmente evidente no projeto de italianização da linguagem de moda promovido pelo fascismo, como o *Commentario dizionario italiano della moda* publicado em plena época autárquica pelo *Ente nazionale della moda*.<sup>42</sup> No *Dizionario*, os aspectos abertamente nacionalistas e patrióticos estão relacionados – conforme hipótese de Breward – à algo “mais sutil e poético, invocando memória e imaginação como meio de enfatizar as associações nacionais por meio de descrições elevadas de cor, textura e forma”.<sup>43</sup> Esse elemento “mais sutil e poético” se sobrepõe à “mística” da autarquia, que tentava fundar a moda italiana a partir do patrimônio artístico da Itália. O objetivo era de tornar mais lírico e nobre o isolamento forçado da moda francesa e elevar o status dos materiais pobres. Nesse espírito se insere a preparação da *Rassegna del tessile e dell'abbigliamento autarchico* de Veneza em 1941 com manequins inspirados em de Chirico, projetados pelo arquiteto Erberto Carboni e realizados pela empresa *Rosa* de Milão. Esses expositores-esculturas haviam perturbadores enxertos de membros humanos e instrumentos musicais. O caráter dessa exibição se alinhava à ideia da boneca-

38 Emilia Kuster Rosselli, *Alle origini dell'artigianato fiorentino*, “Bellezza”, vol. 3, nn. 18-19 maio-junho 1947, p. 3.

39 Cfr. Vittoria C. Caratozzolo, *Enchanted Sandals. Italian Shoes and the Post-World War II*, in Cristina Giorelli, Paula Rabinowitz (Org.), *Accessorizing the Body: Habits of Being I*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011, p. 232.

40 Vittoria C. Caratozzolo, *Enchanted Sandals*, cit., nota 12, p. 236.

41 Christopher Breward, *The Politics of Fashion. The Politics of Fashion Studies*, “Journal of Contemporary History”, vol. 42, n. 4 outubro 2007, p. 675.

42 Cesare Meano, *Commentario dizionario italiano della moda*, Torino, Ente Nazionale della Moda, 1936.

43 Christopher Breward, *The Politics of Fashion*, cit., p. 675.



deusa à espera de ser animada pela roupa que veste, imaginada por Massimo Bontempelli em 1925 e com o movimento artístico do Realismo mágico do qual o mesmo foi teórico na Itália.<sup>44</sup>

## 5. *Desobedecer a autarquia: vocação internacional da moda*

Durante os anos da autarquia a moda sofre vigilância especial devido à sua vocação à abertura internacional, característica que o regime procurou de todas as formas frear. Inibir a importação e a cópia de modelos da *haute couture* francesa com o objetivo declarado de promover a criatividade e a indústria da moda italiana foi, como já mencionado, um dos principais objetivos do *Ente nazionale della moda*. Uma produção de moda inteiramente italiana se torna uma utopia a sustentar, como se lê no item *Moda in Italia* no anteriormente citado *Commentario dizionario italiano della moda*.

É óbvio que o percentual mínimo de modelos italianos, os quais serão estabelecidos de tempos em tempos, sofrerão variações graduais em relação ao progressivo sucesso da atividade italiana, de modo que não é excluído, ou melhor, é provável, para um não tão distante futuro, o alcance de uma produção nacional totalitária, ou seja, de extensão do requerimento da *marca di garanzia* à todas as coleções de nossos produtores.<sup>45</sup>

O texto de Meano faz referência ao elaborado mecanismo de certificação da italianidade na criação e ao “percentual” obrigatório dos modelos de concessão italiana – ou seja, de modelos não copiados

44 Massimo Bontempelli, *Nostra Dea: commedia*. Milão, Mondadori, 1925.

45 Cesare Meano, *Commentario dizionario italiano della moda*, cit., p. 249.

das criações da *haute couture* francesa— que foram introduzidas pelo *Ente* por meio da *Marca di garanzia*. Como desejava Meano no texto citado, o objetivo era alcançar os 100% graças à autarquia, contudo no momento da introdução da *Marca* tal percentual era de 25%; enquanto os restantes 75% poderiam ser importações. A autarquia como uma forma de controle totalitário para a moda, além de afetar as importações e as produções têxteis e do vestuário, se propunha a regular o consumo, o estilo, os corpos, os gestos e também a linguagem dos italianos. As vestimentas, os discursos dos funcionários governamentais, os editoriais de moda e as fotografias publicitárias nas revistas, oferecem a quem estuda a moda da época autárquica uma infinidade de traços para entender a resistência e as formas de oposição ao programa autárquico.

Quanto às roupas, formas de dissidência e desobediência civil são encontradas tanto por parte dos profissionais do sistema de moda, quanto por parte dos consumidores. Por meio da observação direta dos objetos de vestuário produzidos pelas casas de moda italianas nos anos de autarquia, Laura Zaccagnini e Caterina Chiarelli notam como são raras as peças encontradas com a *Marca di Garanzia*.<sup>46</sup> A *Marca* consistia em uma certificação em papel e em uma etiqueta com as indicações de número que distinguiu cada modelo reconhecido exclusivamente como italiano pelo *Ente*. Cada casa de moda deveria conservar a certificação em papel no próprio arquivo e deveria atar a relativa etiqueta à peça antes de entregá-la ao cliente. Aproximadamente um quarto das peças de vestuário de produção italiana de época autárquica deveria assim, portar tal etiqueta. A sua relativa raridade constitui uma evidência material do que já é conhecido a partir de fontes escritas dos anos 1930 e que corresponde à ideia de que a moda internacional continuava a exercer um grande fascínio seja sobre as casas de moda, seja sobre o público. As casas de moda teriam assim evitado costurar a etiqueta nos modelos que haviam idealizado, dando a ilusão de que fossem franceses; os

<sup>46</sup> Laura Zaccagnini com Caterina Chiarelli, *Camicetta*, scheda del catalogo n. 33, in Caterina Chiarelli (Org.) *Moda femminile tra le due guerre*, Livorno, Sillabe, 2000, p. 100 [Catálogo da mostra de Florença, Galleria del costume di Palazzo Pitti, 21 junho 2000-21 março 2001].

clientes teriam removido as etiquetas dos modelos que compraram para eliminar os traços de italianidade.

Das declarações dos dirigentes do *Ente nazionale della moda* emerge como o público estava cético em relação ao programa autárquico. No catálogo da mostra *Torino e l'Autarchia*, organizada pela *Federazione dei Fasci di Combattimento* de Turim, Cesare Giriodi Panissera di Monastero, presidente do *Ente Nazionale della Moda* a partir de outubro de 1938,<sup>47</sup> lamenta por exemplo a persistência da dependência italiana da moda de outras nações. Tal dependência, explica, “tenta resistir e durar” e “ainda hoje um ótimo produto italiano se vê algumas vezes ultrapassado por um produto inferior, mas estrangeiro, precisamente porque é estrangeiro, favorito”.<sup>48</sup> Giriodi Panissera propõe uma visão da autarquia como *bonifica*,<sup>49</sup> isto é, como purificação da moda italiana das influências estrangeiras no vestuário, não apenas em relação aos materiais (matérias e produtos têxteis nacionais), mas também a nível “moral e artístico”. As chamadas operações de *bonifica* deveriam compreender também aspectos técnicos projetuais da moda, como as previsões de tendências e as relativas cartelas de cor. O *Ente*, em colaboração com a *Azienda colori nazionali affini (Acna)*, havia já começado em 1933 a publicar a *Cartella ufficiale colori italiana* que era distribuída gratuitamente aos operários do setor para apresentar as tendências cromáticas italianas, em aberto contraste com as “cartelas estrangeiras” “até não muitos anos atrás consideradas insubstituíveis”<sup>50</sup> segundo Giriodi Panissera.

Infelizmente não existe nenhuma pesquisa sistemática para entender qual e quanta *haute couture* francesa foi publicada nas revistas de moda italianas nos anos da autarquia. Para quem possuía condições econômicas, Paris continuava a ser a meta mais desejável

47 Cfr. *Conferma in carica del presidente dell'Ente Nazionale della Moda per il triennio 1942-1944*, “Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia”, a. 83, n. 28, 2 fevereiro 1942, pp. 484-5.

48 Cesare Giriodi Panissera di Monastero, *Corporazione dell'abbigliamento, in Torino e l'Autarchia*, 1939, p. 41 [Catálogo da mostra de Turim, outubro 1938-novembro 1939].

49 Em italiano o termo *bonifica* se refere às operações de drenagem de uma zona úmida e improdutiva, de pântanos, a fim de obter uma porção maior de terras cultiváveis e habitáveis. O termo é aplicado de forma metafórica por Giriodi Panissera, recordando a política de drenagem de zonas úmidas implementada na Itália pelo regime fascista. [N. do T]

50 *Ibidem*

para comprar o guarda-roupa. Em alternativa, os modelos franceses podiam ser adquiridos nas casas de moda italianas que haviam pagado por seu direito de reprodução. As mais importantes do período eram Ventura, Marta Palmer, Fumach-Medaglia, Giovanni T. Fercioni, Sandro Radice, Gabriellasport, Biki, Fernanda Lamma, Sorelle Botti, Giovanni Montorsi, Nicola Zecca e Luigi Bigi. As revistas de moda continuavam a ser uma fonte de informação insubstituível sobre as criações francesas, embora com alguns truques para escapar das medidas de real censura por parte do regime. A partir da metade dos anos 1930 as revistas de moda italianas já começam a omitir os nomes das *Maisons* francesas, comportamento que se torna generalizado a partir de 1937.<sup>51</sup>

As imagens da moda francesa porém, continuaram a ser publicadas, como esclarece a autodenúncia feita em 1938 por Ester Lombardo, diretora da revista *Vita femminile*. Em resposta à censura de um número de sua revista na qual havia publicado oito imagens de moda francesa, Lombardo escreve abertamente que a compra de fotografias de moda estrangeira das agências internacionais era frequente, colocando-se em aberta polêmica com o *Ente nazionale della moda* e acusando-o de não ser capaz de superar a carência crônica na Itália de “fotografias de moda que possam diretamente interessar à uma publicação”.<sup>52</sup>

Com mais frequência, como já dito, as revistas de moda contornavam os obstáculos impostos pela autarquia publicando sem créditos as imagens dos modelos franceses. Assim, em dezembro de 1936, *La Donna* publicou o célebre *tailleur* folha de Elsa Schiaparelli sem nominar nem a criadora de moda, nem o autor da fotografia. O *tailleur* folha se tornou um ícone da moda do século XX graças aos cliques do fotógrafo Cecil Beaton.<sup>53</sup> Schiaparelli fazia aberta oposição ao regime, mas enquanto designer de origem italiana, manteve viva a relação cultural e comercial com casas de moda, clientes e revistas italianas. Também uma criação de Schiaparelli e sem créditos consta

51 Cfr. Sofia Gnoli, *Eleganza fascista*, cit.

52 Ester Lombardo, *Consuntivo di una polemica*, “*Vita femminile*”, marzo 1938, pp. 9-10. Cit. in Sofia Gnoli, *Eleganza fascista*, cit., p. 131. Cfr. Natalia Aspesi, *Il lusso e l'autarchia*, cit. p. 106.

53 Alessandra Vaccari, *Elsa Schiaparelli e l'Italia*, Mario Lupano, Alessandra Vaccari (Org.), *Una giornata moderna*, cit., p. 251.

na fotografia publicada na revista *Lidel* em novembro de 1935 [Imagem 4]. Além do chapéu e da echarpe cruzada, é inequívoca também a locação onde a fotografia foi tirada. A modelo aparece apoiada à grade de ferro batido do andar nobre do *Hôtel de Fontpertuis*, número 21 da *Place Vendôme*, o endereço parisiense no qual, também em 1935, Schiaparelli havia inaugurado a sua nova sede.

**Imagem 4**



Modelo vetindo um modelo de Elsa Schiaparelli. “*Lidel*”, Novembro 1935. A foto registra a modelo no terraço da Maison da estilista, localizada na Place Vendôme, 12 em Paris, mas foi publicada sem identificação na “*Lidel*”.

Como o exemplo de Schiaparelli demonstra, aprofundar a pesquisa sobre a presença da moda internacional na imprensa italiana seria um exercício fascinante e necessário na medida em que permitiria compreender aspectos centrais das políticas de moda do

período em oposição à autarquia; concentrar-se melhor na iconografia italiana da moda do período e tornar explícito o contributo da *haute couture* francesa. Embora consciente da dificuldade de tal pesquisa, essa permitiria a saída da ingenuidade histórica, ainda presente atualmente, de considerar como italiano todos os modelos publicados nas revistas italianas daquele período.

## *Conclusão*

A moda foi um dos elos mais sensíveis do programa autárquico lançado pelo regime com o objetivo de construir uma nova imagem da nação. A autarquia foi proposta como solução para resolver uma crise econômica, mas sobretudo uma suposta crise moral e estética derivada da paixão italiana pela moda internacional. Com essa intenção, o artigo isolou alguns rastros da autarquia no vestuário, nas revistas, nas imagens de moda, nos discursos do regime e dos profissionais do setor. Por meio desses rastros analisou-se de forma complementar as políticas de moda: de um lado o esforço do regime para dar vida a uma estética da moda italiana capaz de sublimar os aspectos constritivos da autarquia; de outro a reação do sistema industrial da moda e dos seus consumidores às limitações materiais e culturais da troca com o exterior, e em particular com a França. O artigo evidenciou como a moda foi na Itália um dos setores mais expostos às instâncias protecionistas do regime, mas também uma área na qual são manifestadas formas generalizadas de resistência e desobediência civil. Assim, o artigo possibilita pensar como a autarquia contribuiu para reforçar uma estética e uma imagem metafísica da moda italiana e como o fascismo não conseguiu isolar a moda e fazê-la perder o caráter internacional que essa tem em sua natureza.

RECEBIDO EM: 01/03/2017  
APROVADO EM: 10/07/2017

# CHATÔ: O REI DO ALGODÃO<sup>1</sup>

## *Chatô: the king of cotton*

*Maria Claudia Bonadio\**

### RESUMO

O objetivo desse artigo é analisar o papel do empresário Assis Chateaubriand na promoção da moda brasileira durante o início da década de 1950 e como suas ações buscavam associar matéria-prima nacional com a alta-costura francesa, deixando de lado as propostas nacionalistas que costumavam caracterizar sua atuação. Nesse sentido, entre 1951-1952, ele foi responsável pela vinda ao Brasil de três importantes nomes da alta-costura, Marcel Rochas, Jacques Fath e Elsa Schiaparelli. A partir do levantamento de reportagens publicadas em veículos de imprensa dos Diários Associados, a biografia do empresário e textos de sua autoria, intento ainda discutir como seus interesses no campo da moda, possivelmente estariam ligados a propósitos pessoais em relação à produção de algodão de fibra longa (ou algodão do Seridó) que, naquele momento, se concentrava em terras paraibanas, aonde Assis Chateaubriand vinha atuando como Senador e, provavelmente mantinha também investimentos econômicos.

*Palavras-chave:* alta-costura; algodão do Seridó, Assis Chateaubriand.

### ABSTRACT

The aim of this paper is to analyze the role of the entrepreneur Assis Chateaubriand in the fashion promotion in Brazil during the

<sup>1</sup> Artigo resultante de pesquisa financiada pelo CNPq e desenvolvida como pós-doutoramento no Museu Paulista sob a supervisão da Profa. Dra. Vânia Carneiro de Carvalho. A autora agradece os bibliotecários Ivani Di Grazia Costa, Maíra Carvalho Moraes e Romeu Loreto da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP pela gentileza no atendimento e colaboração com essa pesquisa.

\* Universidade Federal de Juiz de Fora, Doutora em História pela Unicamp, mariacbonadio@uol.com.br

early 1950s and how, in what refers to fashion, its actions sought to associate the national raw material with French haute-couture in a contradiction with the nationalist ideas which he uses to propagate. Thus, between 1951-1952 he was responsible for bringing to Brazil three important couturiers of French fashion: Marcel Rochas, Jacques Fath, and Elsa Schiaparelli. From the articles published in the *Diários Associados* media vehicles, the biography of the entrepreneur and texts written by him and spread in these newspapers and magazines I further noted, as their interests in fashion promotion, were possibly linked to personal purposes in relation to cotton of Seridó production, which at that time was produced in Paraíba where Assis Chateaubriand was Senator and probably also maintained economic investments.

*Keywords:* haute-couture, Assis Chateaubriand; cotton of Seridó.

## *O Cruzeiro e a moda*

Durante o período da Segunda Guerra, a invasão de Paris pelos nazistas e as consequentes ações dos alemães para coibir a produção e as exportações de roupas produzidas pela alta-costura faz com que a moda norte-americana, em especial aquela comercializada pelas lojas de departamentos ganhasse espaço nos veículos de imprensa brasileiros. Na seção de moda da revista *O Cruzeiro*, por exemplo, o designer gráfico Alceu Penna irá reproduzir (ou recriar) ilustrações de modelos propagados em catálogos de lojas americanas como Bonwit Teller, Macy's, Saks.

Ainda que a influência do *american way-of-life* se intensifique no cotidiano dos brasileiros após o final do conflito mundial, no que diz respeito à moda, os Estados Unidos rapidamente perderão espaço para a França e as páginas dedicadas à moda das revistas brasileiras e, em especial *O Cruzeiro*, voltarão a divulgar as novidades da alta-costura, ainda que, vez ou outra, veiculem algum material sobre a moda norte-americana.

Usando novamente como exemplo a revista *O Cruzeiro*, no final de 1946, Alceu Penna viajará a Paris, onde passará a frequentar os salões de alta-costura e enviará semanalmente ilustrações que retratam as principais novidades da moda parisiense. A presença do



costureiro na capital da moda será largamente explorada pelo semanário. Na primeira de suas colaborações provenientes de Paris veiculada na edição de 08 de dezembro de 1946, além dos croquis de peças de alta-costura serão mostradas fotografias de costureiros franceses no momento em que elaboravam croquis e como “prova irrefutável” da proximidade do ilustrador com o *grand-monde* da costura, uma foto do próprio Alceu desenhando um modelo de Balenciaga na Maison do costureiro.<sup>2</sup>

Ao mostrá-lo desenhando num ateliê de alta-costura em Paris, na mesma coluna onde eram exibidas as fotos dos costureiros Madame Carven e Marcel Rochas, a revista ampliava o status do ilustrador e colocava-o numa posição de autoridade em termos de moda – afinal de contas ele agora era um “frequentador” dos salões de alta-costura.

É também nesse momento, que a referida revista passará a publicar fotografias de moda, as quais mostravam peças de coleções internacionais – a maior parte francesa – que eram comentadas por Alceu Penna, que naquele já não era então apenas um ilustrador de moda, mas também o principal mediador entre o público leitor de *O Cruzeiro* e a moda internacional. No período, a revista era a mais lida do Brasil, e sua tiragem média na década de 1950 chegava a 500 mil exemplares. Considerando que uma publicação não é lida apenas por quem compra, mas por um grupo maior de pessoas, como familiares ou clientes do comprador (no caso de revistas disponibilizadas em consultórios, por exemplo) podemos dizer que a fruição de seu conteúdo era ainda maior.<sup>3</sup>

Sem desprezar a importância dos periódicos femininos então em circulação, os quais também traziam informações de moda, é possível afirmar que *O Cruzeiro* era o principal veículo difusor desse tipo informação, ou pelo menos, aquele que apresentava as novidades em termos de modade forma mais atrativa, com fotografias,

2 Segundo Susan Sontag a fotografia é comumente entendida como “testemunho”, “Algo de que ouvimos falar mas, de que duvidamos parece comprovado quando nos mostram uma foto”, mesmo diante de distorções a fotografia era utilizada comumente como “prova incontestável de que uma determinada coisa aconteceu”. SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 16.

3 MIRA, Maria Celeste. *O leitor e a banca de revistas*. São Paulo: Olho d’água, 1998.

ilustrações coloridas e um correspondente internacional.<sup>4</sup> Mesmo o lançamento da revista *Manchete* em 1952, que adotando o modelo da do periódico ilustrado americano *Life* passará a divulgar maciçamente fotografias coloridas, não abalará a centralidade de *O Cruzeiro* na divulgação de moda, pelo menos até meados da década de 1960.

Entre 1946 e até 1964 – quando Alceu Penna deixa de assinar a coluna de moda do periódico (para se dedicar à criação de moda da publicidade da Rhodia Têxtil)<sup>5</sup> – é possível dizer que, se a moda francesa era o principal modelo difundido no País, *O Cruzeiro* era o espaço privilegiado para difusão dessa. Ainda que as capas da publicação fossem frequentemente estampadas com imagens de atrizes hollywoodianas, na seção de moda era a alta-costura que imperava.

Além da seção de moda, Alceu também assinava em *O Cruzeiro* a coluna *Garotas* (1938-1964) – cujas ilustrações propagavam muito do estilo de vida e moda juvenis.<sup>6</sup> As duas seções ocupavam em média quatro páginas por edição, podendo chegar a oito em algumas ocasiões, sendo duas páginas para as *Garotas* e o restante para a coluna de moda. Ainda que o largo espaço ocupado por Alceu na revista se deva à sua competência e bom relacionamento com Accioly Neto, diretor de *O Cruzeiro* por quarenta anos,<sup>7</sup> sua longa permanência no periódico, bem como o espaço ocupado por suas colaborações em outros veículos dos Diários Associados, possivelmente só ocorreu porque seu trabalho agradava à Assis Chateaubriand, dono do referido conglomerado das Comunicações.<sup>8</sup>

Os jornais e revistas publicados pelos Diários Associados – mas especialmente *O Cruzeiro* e *A Cigarra* – por sua popularidade,

4 *O Jornal das Moças* (1914-1965), por exemplo, no início dos anos 1950 veiculava fotografias de moda compradas de agências internacionais, as quais eram acompanhadas de textos breves. Ainda que tais informações fossem abundantes (ocupando uma média de 30 páginas em cada edição), não havia na revista um colunista de moda que produzisse textos ou ilustrações e tais conteúdos eram veiculados sem assinatura.

5 BONADIO, Maria Cláudia. *Moda e publicidade no Brasil nos anos 1960*. São Paulo: Nversos, 2014.

6 PENNA, Gabriela Ordones. *Vamos, garotas! Alceu Penna: moda, corpo e emancipação feminina (1938-1957)*. São Paulo: Annablume, 2010.

7 JÚNIOR, Gonçalo. *Alceu Penna e as Garotas do Brasil*. São Paulo: Cluq, 2004.

8 Alceu Penna prestou serviços para os *Diários Associados* entre 1934-1964 atuando entre outros em *O Cruzeiro* e *A Cigarra*.

alcance, projeto jornalístico e gráfico foram fundamentais para a propagação da moda internacional no Brasil. Assim seria possível afirmar que os veículos de imprensa de propriedade de Assis Chateaubriand foram centrais na difusão da cultura de moda no Brasil – como evidenciam os diversos trabalhos de pesquisa sobre o tema que tiveram tais revistas como fonte e objeto de estudo.<sup>9</sup> Entretanto, no início da década de 1950 o interesse do empresário em relação à moda, parece ultrapassar a questão editorial, pois entre 1951-1952 ele foi o responsável pela vida ao Brasil de três importantes costureiros: Elsa Schiaparelli, Marcel Rochas e Jacques Fath.

As vindas de Schiaparelli e Fath até são mencionadas em livros como *Chatô: O Rei do Brasil*<sup>10</sup> e *História da Moda no Brasil*<sup>11</sup> e no artigo *Arte, moda e indústria no Brasil na década de 1950*,<sup>12</sup> mas um fator importante escapou a esses textos: que motivos teriam levado Chateaubriand a se preocupar com a moda no início dos anos 1950? Neste artigo, pretendo esboçar respostas para essas questões.

Outros pontos, que mesmo comentados pelos textos acima citados merecem maior atenção são: como a vinda de Jacques Fath ao Brasil e a festa realizada em seu castelo em Coberville na França também em 1952 (da qual tratarei adiante) estariam conectados? Seria a referida festa uma simples extravagância de Chatô como insinua Fernando Morais na biografia do empresário, ou parte de um projeto maior orquestrado por Assis Chateaubriand para promover o algodão

9 Dentre os estudos que utilizam e destacam a importância da revista para a moda no Brasil cito: ALMEIDA, Jaqueline Moraes de. *Madames e mocinhas em revista: Corpo, gênero e moda em A Cigarra (1940-1955)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, 2015; PENNA, 2010.; LIMA; 2009; BECKER, Gisele e CANDIDO, Luciane Aparecida Cândido. "Alceu Penna e a construção do vestuário infantil nas páginas da revista O Cruzeiro (1950-1959)." In: Anais do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, 2013; JOFFILY, Ruth. *Jornalismo de moda, jornalismo feminino e a obra de Alceu Penna*. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002; LIMA, Laura Ferrazza de. *Vestida de frivolidades: a moda feminina em suas visões estrangeira e nacional na revista O Cruzeiro de 1929 a 1948*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009. e PENNA, Gabriela Ordones. *Vamos, garotas! Alceu Penna: moda, corpo e emancipação feminina (1938-1957)*. São Paulo: Annablume, 2010.

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

11 PRADO, André Luis e BRAGA, João. *História da Moda no Brasil*. São Paulo: Disal, 2011.

12 SALLES, Joana Pedrasoli. *Arte, moda e indústria no Brasil na década de 1950: Christian Dior, Salvador Dalí, Jacques Fath e Elsa Schiaparelli*, in *Jara: revista de moda, cultura e arte*. vol. 2, n. 1, pp. 85-100.

produzido na região nordeste?<sup>13</sup> Por fim, mas não menos importante, até que ponto as iniciativas de Chatô para a moda estariam conectadas com o pensamento dominante acerca da moda no Brasil?

### *Moda no Brasil e alta-costura*

Até meados do século XX, a constituição de uma identidade visual brasileira para a moda, era uma questão que para o público em geral, e mesmo para a indústria têxtil e de confecção nacional, não se colocava. Naquele período, a maior preocupação destas indústrias era produzir tecidos e roupas que, na medida do possível, seguissem de perto os lançamentos da moda feminina parisiense:<sup>14</sup> cores, modelos e padronagens eram imitados e apenas um ou outro detalhe era modificado.

Para a produção de estamparias era comum contratar artistas plásticos que tivessem habilidade para copiar os desenhos usados nos têxteis internacionais.<sup>15</sup> Já para as lojas de luxo femininas como a Casa Canadá no Rio de Janeiro e a Casa Vogue em São Paulo, o segredo do sucesso era comprar em Paris as novidades da alta-costura, e comercializar no Brasil – no caso da loja carioca, não sem antes analisar e reproduzir o modelo em outros tecidos e com alteração em alguns detalhes para vender a alguma elegante brasileira com a etiqueta Canadá de Luxe.<sup>16</sup>

Faltam estudos que tratem da moda comercializada pelas lojas de departamento nacionais como o *Mappin*, a *Casa Slopper* e

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

14 MARINHO, Maria Gabriela SMC. Ensino Superior de Moda: condicionantes sociais de sua institucionalização acadêmica em São Paulo. In: WAJNMAM, Solange e ALMEIDA, Adilson. *Moda, comunicação e cultura*. São Paulo: Arte & Ciência, 2005. Pp 15-28

15 NEIRA, Luz Gaudísio. *Estampas na tecelagem brasileira. Da origem à originalidade*. Tese de doutorado em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, 2012.

16 SEIXAS, Cristina. *A questão da cópia e da interpretação no contexto da produção de moda da casa Canadá no Rio de Janeiro na década de 50*. Dissertação (Mestrado em Design), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

outras que atendiam às camadas médias no período, e que investiguem o que tais lojas vendiam.. Contudo, levando em conta os estudos sobre a indústria têxtil e casas de luxo, é possível supor que, para essas, o caminho mais seguro consistia em vender modelos que também seguissem de perto a moda parisiense, a um custo mais acessível. Prática também adotada por modistas e costureiras.<sup>17</sup> Por esse motivo, a maioria das seções de moda veiculadas nas revistas nacionais até os anos 1960 atinham-se na maior parte do tempo, a veicular imagens das novidades da moda internacional, especialmente parisiense.

Diante desse contexto, em 1951, Pietro Maria Bardi, então diretor do Museu de Arte de São Paulo (MASP) realizou em parceria com Paulo Franco, diretor da Casa Vogue, um desfile de moda no Museu, que foi dividido em 3 partes: na primeira foram apresentadas roupas de séculos passados pertencentes a acervos de museus; na sequência peças da última coleção do costureiro Christian Dior – então o mais importante nome da alta-costura parisiense – e por fim uma peça criada por Salvador Dalí fazendo alusão à mulher do futuro, o *Costume de 2045* (peça doada ao Museu por Paulo Franco). Todas as peças foram apresentadas por manequins de Christian Dior e o evento prestigiado pela alta sociedade paulistana que assistiu as apresentações em trajes *black-tie*.<sup>18</sup>

Um ano mais tarde, o MASP abrigaria um novo desfile, no qual foi apresentada a *Coleção Moda Brasileira* concebida e realizada nas oficinas do Museu. Ainda que a iniciativa tenha contado com o apoio de indústrias têxteis (Ribeiro Industrial S.A, Industil S.A, Luftalla S.A. e Santa Constância) e da loja de departamentos Mappin, onde as peças foram comercializadas, a ideia de vestir roupas inspiradas nas “coisas do Brasil”, como a fauna, a flora, a cultura indígena, as paisagens e elementos da cultura afro-brasileira parece não ter agradado o público, pois a iniciativa não se repetiu. O objetivo de Bardi com essa coleção era colaborar na criação de uma identidade visual para a moda brasileira, e propagá-la, sobretudo, através das

17 MALERONKA, Wanda. *Fazer roupa virou moda: um figurino de ocupação da mulher*. São Paulo 1920-1950. São Paulo: Senac, 2007.

18 BONADIO, Maria Claudia. *A moda no MASP de Pietro Maria Bardi (1947-1987)*. Anais do Museu Paulista, v. 22, n. 2, p.35-70.

indústrias têxteis – pois, a indústria de confecção era incipiente no País. Paulo Franco, que o havia apoiado no ano anterior compareceu ao evento – dessa vez realizado no final da tarde e com plateia trajando esporte-fino – mas, não apoiou a realização.<sup>19</sup> Em entrevista para a revista *Jeans e Sportwear* no início dos anos 1980, Bardi confessou que só posteriormente entendeu a surpresa de Franco, quando em 1952 lhe disse que intencionava lançar a moda brasileira.<sup>20</sup> No Brasil dos anos 1950, a alta-costura francesa ainda era soberana em termos de moda.

Naquele momento, Paris voltava a ser o principal centro difusor de moda e sofisticação para os brasileiros e grande parte do Ocidente. Já em 1949, Christian Dior por exemplo, tinha boutiques em vários países europeus e da América do Sul, Central, África, colônias francesas e Estados Unidos. Em termos de moda “Tudo o que tinha a ver com a alta-costura parisiense aparentemente fascinava as mulheres americanas”<sup>21</sup> e, ainda que a moda americana tivesse ganhado espaço e identidade associada à roupa esportiva, no período era a moda parisiense que representava o alto luxo e o chic.

O status dos costureiros também se transformou nessa época, quando se tornam celebridades e “estrelas” da moda que vestiam as mulheres da alta sociedade. Muitos eram provenientes de famílias abastadas e costumeiramente assunto de revistas de variedades, que se interessavam por seus trabalhos e suas vidas. Christian Dior (1905-1947), por exemplo na década de 1950 foi capa de revistas como a americana *Time* e a francesa *Paris Match*.<sup>22</sup> Uma pesquisa realizada na França em 1949 pelo Instituto Gallup detectou que Christian Dior era uma das cinco personalidades mais conhecidas no País.<sup>23</sup> Jacques

19 Idem, *ibidem*.

20 Pietro Maria Bardi. *Jeans e Sportwear*, ano 1, n. 2, 1982, p.24-25.

21 STEELE, Valerie. *Paris fashion: a cultural history*. Berg: Oxford/New York, 1998, p. 274.

22 Se de modo geral a geração anterior tinha perdido muito tempo para se afirmar na escala social, os nomes que agora despontavam já começam a carreira de forma privilegiada e integrados ao mundo da alta sociedade. Dior estudou Ciência Política e atuou por alguns anos como marchand de artes, Jacques Fath era de família tradicional e rica, já Hubert de Givenchy era filho de um marquês e seu pai sonhava que fosse médico, mas acabou por cursar Belas Artes. No período, o prestígio crescente dos que abraçaram a profissão de criador de moda “foi resultado do prestígio que ela [a profissão] havia adquirido antes da guerra”. CRANE, Diana. *A moda e seu papel social*. São Paulo: Senac, 2006. P. 301.

23 LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do efêmero*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Fath (1912-1954) por sua vez, era popular não apenas por suas criações, mas também pelas grandes festas que realizava em seu castelo e sua participação frequente em eventos, era um costureiro-celebridade.<sup>24</sup> Se a costura parisiense do Pós-Guerra era considerada sinônimo de luxo e opulência, costureiros como Dior, Fath e Hubert de Givenchy (1927 -) eram a “encarnação da alta-costura parisiense”.<sup>25</sup>

É também nesse período que os costureiros mais renomados passam a adotar um novo modelo de negócios, a criação de boutiques com seus nomes em Paris e ao redor do mundo, nas quais vendiam produtos mais acessíveis e ainda assim com a qualidade associada à marca. As boutiques comercializavam produtos licenciados, como meias-calças, cosméticos e peças de *prêt-à-porter* de luxo. Para criar a sensação de distinção, as lojas eram cuidadosamente decoradas criando a mesma aura de luxo que as *maisons* de alta-costura – essas especializadas na criação de modelos sob medida.

No Brasil o negócio das boutiques de costureiros estrangeiros ainda precisa ser mais bem estudado, mas sabe-se que Christian Dior, por exemplo, tinha uma boutique em São Paulo e há indícios que a loja era administrada pelo dono da já citada Casa Vogue, e talvez a participação no citado desfile no MASP, bem como a vinda de 4 manequins da marca para desfilar no evento tenha sido aceita com vistas a promover a boutique.<sup>26</sup> Quem também teve boutique no Brasil foi o costureiro francês Jacques Heim,<sup>27</sup> essa instalada na torre do edifício da Mesbla no Rio de Janeiro.<sup>28</sup>

Outra nova estratégia de atuação associada à alta-costura que se popularizou entre as casas de costura após a Segunda Guerra é a criação de modelos patrocinados por indústrias têxteis. Tais empresas

24 LYNN, Eleri. Jacques Fath. In: WILCOX, Claire. *The Golden Age of Couture. Paris and London, 1947-1957*. Londres: Victoria & Albert, 2008. Pp.86-87.

25 In: LECALLIER, Sylvie. Paris, décor de La haute couture. In: SAILLARD, Olivier e ZAZZO, Anne (Dir.). *Paris haute couture*. Paris: Skira Flammarion, 2013, p. 219.

26 PALMER, Alexandra. Dior: *A New Look, a New Enterprise (1947-1957)*. London: V&A Publishing, 2009.

27 RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. Notas sobre a presença de um costureiro francês no Rio de Janeiro (1958-1967). In: 9º. Colóquio de Moda, 2013, Fortaleza. Anais Colóquio de Moda, 2013. v. 9.

28 PRADO, André Luís e BRAGA, João. *História da Moda no Brasil*. São Paulo: Disal, 2011.

com vistas a promover seus tecidos, presenteavam costureiros com grandes metragens de determinado material, a partir dos quais eram elaboradas peças com assinatura da marca. As roupas elaboradas a partir dessas parcerias eram, muitas vezes eram divulgados em anúncios revistas de moda, como *Vogue* e *L'Officiel*.<sup>29</sup>

É diante desse contexto que três importantes nomes da alta-costura virão ao Brasil entre 1951 e 1952, todos a convite do empresário das comunicações Assis Chateaubriand. São eles, Marcel Rochas, (1902-1955) Elsa Schiaparelli (1890- 1973) e Jacques Fath.

### *Elsa Schiaparelli*

É possível que a visita de Elsa Schiaparelli ao Brasil, realizada no segundo semestre de 1952, tenha sido uma viagem turística proporcionada por Chatô, mas, levando em consideração seu propósito de promover o algodão nacional e, por consequência, gerar eventos que colaborassem na promoção da indústria têxtil brasileira, é possível aventar que ao trazer a costureira ao País estivesse buscando aproximação com vistas a um futuro acordo comercial.

Chateaubriand e Schiaparelli teriam se conhecido em Paris por intermédio de amigos brasileiros. Provavelmente foi o empresário quem lhe apresentou a Darcy Vargas, presente nos desfiles realizados pela costureira italiana em Paris alguns dias antes da festa no castelo de Jacques Fath (da qual tratarei adiante). A presença da primeira-dama no desfile é relatada por Schiaparelli em sua autobiografia, na qual dedica um capítulo ao que denomina “aventura rapsódica” no Brasil.<sup>30</sup>

29 MILLER, Lesley Ellis. Perfect Harmony: Textile Manufactures and Haute couture 1947-1957. In: WILCOX, Claire. *The Golden Age of Couture*. Paris and London, 1947-1957. Londres: Victoria & Albert, 2008. Pp. 113-135.

30 SCHIAPARELLI, Elsa. *Shocking Life: The autobiography of Elsa Schiaparelli*. Londres: Victoria & Albert Museum, 2007, p. 94.



O roteiro preparado por Chateaubriand para Schiaparelli é repleto de visitas a lugares que se coadunavam com os estereótipos do Brasil propagados no exterior, e especialmente pelos filmes de Walt Disney realizados no âmbito da política da “Boa Vizinhança”, como “Alô Amigos” e “Você já foi à Bahia”. A costureira é levada pelo empresário, por exemplo, à favela carioca Morro do Pinto, onde ocorreu uma cerimônia na qual foram exibidas três obras de Amadeo Modigliani (1884-1920) recém-adquiridas pelo MASP, seguida de uma apresentação de samba.

Schiaparelli também esteve em São Paulo, mas foi a Bahia que lhe chamou a atenção. A italiana gostou das igrejas incrustadas de ouro, do mercado popular (provavelmente em referência ao Mercado Modelo) – que em seu entender eram reminiscências dos mercados marroquinos –, e dos ritos do que ela chama de “magia negra” espalhados pela cidade, como por exemplo, a tradição de amarrar nos braços as fitinhas do Bonfim. Em sua autobiografia conta que visitou uma “macumba” onde se deixou envolver pelo ritmo dos atabaques e participou de um rito espiritual para “fechar o corpo”, visitou a praia e se encantou com o que denominou “balé dos pescadores” nas praias soteropolitanas. Esteve ainda em Recife e Feira de Santana,<sup>31</sup> onde recebeu de Chatô a Ordem do Jagunço.<sup>32</sup>

O roteiro pode ser considerado uma síntese daquilo que o empresário das comunicações entendia como as peculiaridades do Brasil, elementos que também caracterizavam a fotoreportagem de *O Cruzeiro*, tais como “os contrastes entre o Brasil arcaico e o Brasil moderno, os tipos humanos regionais, as religiões, a vida urbana, os problemas sociais, o Carnaval e o futebol”.<sup>33</sup>

Talvez o *tour* preparado por Chateaubriand para Schiaparelli visasse, entre outros encantar a costureira com as “coisas do Brasil”.

31 Idem, *ibidem*.

32 A Ordem do Jagunço era uma condecoração criada por Assis Chateaubriand para homenagear pessoas ilustres. No ato da homenagem o condecorado deveria vestir gibão e chapéu confeccionados em couro cru de bode. Entre outras personalidades agraciou Winston Churchill e Getúlio Vargas com a referida ordem. Chateaubriand entendia que os vaqueiros nordestinos eram um dos principais signos idenitários do País. LYRA, Maria de Lourdes Viana. Guimarães Rosa, uma reflexão sobre a questão da identidade nacional. *Revista de Letras*, vol. 1/2, no. 28.

33 BURGI, Sérgio e COSTA, Helouise. *As origens da fotojornalismo no Brasil: Um olhar sobre O Cruzeiro 1940-1960*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012. pp. 25.

E assim, quem sabe, conseguir que o País se tornasse inspiração para alguma de suas coleções, ou que ela viesse mais adiante a criar uma coleção de padronagens têxteis para alguma indústria nacional com vistas a promover o algodão do Seridó.

Se durante a década de 1930 Schiaparelli havia sido um dos mais expressivos nomes da costura parisiense, tendo inclusive figurado na capa da *Time* em agosto de 1934 – a qual lhe dedicou uma reportagem especial – nos anos 1950 sua situação era bastante diversa. Suas coleções já não causavam tanto impacto e no período em visitou o Brasil, provavelmente ela já vivia uma situação financeira complicada, motivo pelo qual em 1954 fecharia suas lojas e se aposentaria. Portanto, se Chateaubriand buscava em Schiaparelli uma possível parceira para iniciativas semelhantes àquelas que seriam encabeçadas por Jacques Fath em 1952, a situação não era favorável e a passagem de Schiaparelli pelo Brasil resultou apenas em meia dúzia de reportagens para veículos dos Diários Associados sobre sua (quase “surrealista”) passagem pelo País.

## *Marcel Rochas*

Marcel Rochas esteve no Brasil em 1951. Passou por algumas cidades de diferentes regiões e apresentou uma conferência no MASP. Em sua palestra tratou da história da moda, promoveu seus perfumes e o livro que acabara de lançar *1925-1950: Vingt Cinq Ans de Élégnance a Paris* (que não foi traduzido para o português).

Não é possível determinar com precisão os motivos de sua visita ao Brasil, mas, é provável que a viagem tenha ocorrido em razão da junção de seu interesse pelo País somada à intenção de Chateaubriand em se aproximar de nomes da alta-costura. Segundo a reportagem “É a moda uma força criadora da natureza e o costureiro não desenha sobre uma mesa – Conferência pronunciada pelo sr. Marcel Rochas, famoso costureiro e perfumista francês, no Museu de Arte” veiculada em 24 de abril de 1951 no *Diário de S. Paulo*, antes do início de sua palestra no MASP, Marcel Rochas teria agradecido

aos Diários Associados pela oportunidade de realizar seu sonho (almejado por 20 anos) de conhecer o Brasil. A frase poderia ser considerada apenas um artifício do jornalista responsável pela matéria para valorizar a empresa, porém há indícios de que o costureiro tinha de fato interesse pelo País. Em 1947 Alceu Penna apresentou na revista *O Cruzeiro* de 01 de fevereiro (p. 67.) um vestido de noite do costureiro chamado Rio, cuja inspiração teria sido a cidade do Rio de Janeiro.

Em sua viagem ao Brasil esteve em Pernambuco, Amazonas, Rio de Janeiro e São Paulo, mas apenas a passagem pela capital paulistana ganhou espaço em *O Cruzeiro*, uma vez que não foram encontradas matérias na revista sobre sua passagem pelas outras localidades. Isso permite pensar que talvez a palestra tenha sido a contrapartida da visita patrocinada.

Em todas as reportagens que tratam da vinda do costureiro ao País localizadas no Centro de Documentação do MASP, há a menção ao fato de sua viagem ter sido uma promoção dos Diários Associados,<sup>34</sup> o que leva a seguinte pergunta: Qual o objetivo de Assis Chateaubriand em trazer o costureiro ao Brasil? Apenas vender revistas?

O mais provável é que o empresário estivesse interessado em se aproximar de algum nome de destaque da alta-costura, para então convidá-lo a atuar na promoção do algodão nacional, mais precisamente aquele de fibra longa, conhecido como algodão do Seridó ou do Mocó, o qual era produzido nos estados do Rio Grande do Norte e Paraíba. Essa espécie da fibra têxtil e seus benefícios para a economia nacional passam a ser, no início dos anos 1950, um dos temas preferidos de Chateaubriand em seus escritos. Entre 1950 e até 1953 ele produziu mais de uma dezena de textos sobre o tema.<sup>35</sup>

34 Segundo dados encontrados na Biblioteca e Centro de Documentação do MASP, a indicação que os *Diários Associados* promoveram a viagem aparece em pelo menos dois artigos. Um no jornal *Diário de S. Paulo*, em 24 de abril de 1951, e o outro, num recorte de jornal sem data, com o título “Elegância e Moda”, mas provavelmente publicado no dia 23 de abril, pois avisa que a conferência do costureiro aconteceria naquele dia.

35 Esse levantamento foi realizado na série de livros denominada *O pensamento de Assis Chateaubriand* e mais especificamente nos volumes que correspondem aos anos 1950 a 1953, publicados pela Fundação Assis Chateaubriand.

A aproximação com Marcel Rochas aparentemente não trouxe maiores resultados e talvez o desinteresse em formalizar uma parceria decorra de o costureiro, apesar de já ser um nome estabelecido \_ sua *Maison* estava em funcionamento desde 1925 - não se destacar na moda parisiense naquele momento. Assim, sua passagem pelo Brasil não repercutiu em outros órgãos de imprensa, além dos já mencionados *Diário de S. Paulo* e de *O Cruzeiro*.

Ainda assim, a reportagem “Marcel Rochas visita o Brasil” veiculada em 07 de abril de 1951 em *O Cruzeiro* frisava a importância do costureiro:

Uma senhora brasileira que visitava a França pela primeira vez, indagava a uma amiga:

– Já estive na loja de Dior e de Fath. Comprei meia dúzia de modelos. Mas confesso que ainda não estou satisfeita; os vestidos são maravilhosos, quase perfeitos. Falta, contudo, alguma coisa; que não sei bem explicar o que seja. Onde eu poderia encontrar um costureiro que me apresente algo realmente único, mo modelo que não pudesse ser desenhado por quem quer que fosse? Um costureiro que não sofresse a influência muito forte de Dior e Fath?

A amiga que vive há anos em Paris e já está “naturalizada” respondeu prontamente:

– Para o que você quer só me lembro de um nome: Marcel Rochas. É o mais aristocrático dos costureiros.

O diálogo, possivelmente inventado pelo jornalista Rogério Duport – que o redigiu – evidencia a necessidade de promover o costureiro, a partir do apontamento daquilo que seria o diferencial de Rochas em relação a Dior e Fath, esses sim, duas das grandes estrelas da costura na década de 1950.

Marcel Rochas era um costureiro que, apesar de reconhecido e respeitável, estava longe de ser uma das grandes estrelas da costura

após o final da Segunda Guerra<sup>36</sup>. Jacques Fath, ao contrário, atingiu na primeira metade dos anos o auge de sua popularidade e era considerado um grande nome na alta-costura no período, como destaca a revista *Life* de 17 de outubro de 1949: “Dior costuma ser reconhecido como o maioral no mundo da moda, por assim dizer, mas o prestígio de Fath teve um crescimento espetacular e agora parece provável que será o responsável pelo próximo look a confrontar e empobrecer os Estados Unidos”.

### *Jacques Fath*

Mesmo tendo começado a produzir alta-costura em 1937 e no período da Segunda Guerra ter sido considerado colaboracionista, pois não se negou a atender a clientela formada pelas esposas dos oficiais alemães que ocuparam Paris durante a Guerra, não foi tachado de nazista.<sup>37</sup> Após a Segunda Guerra sua carreira deslanchou e finalmente alcançou reconhecimento internacional.<sup>38</sup> Além disso, a partir da segunda metade da década de 1940 passou a investir fortemente na propagação de uma imagem de luxo e glamour. Nos anos que seguem o fim do conflito mundial e num período em que a Europa atravessava uma crise financeira Jacques Fath teria gasto 3 mil dólares anuais em champanhe nos lançamentos de suas coleções, as quais costumavam ser descritas como “uma mistura de *première Hollywoodiana* com uma noite de estreia de uma ópera”.<sup>39</sup>

36 No período 1949-1959, no jornal *Folha da Manhã*, o costureiro é mencionado apenas 27 vezes nas matérias sobre moda e 2 vezes no jornal *O Estado de S. Paulo*.

37 VEILLON, Dominique. *Moda e Gerra: um retrato da França Ocupada*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

38 Entre 1948 e 1959 o costureiro é mencionado 187 vezes no jornal *Folha da Manhã*, ficando atrás apenas de Dior, mencionado 191 no periódico entre 1951 e 1959. Já no jornal *O Estado de S. Paulo*, Jacques Fath é mencionado 71 vezes entre 1949-1959 e Dior, 115. Jacques Fath também é bastante citado na revista *Jornal das Moças*, 33 vezes entre 1950-1959, contra 36 de Dior. A referida contagem foi realizada através de busca com os nomes dos costureiros nas bases digitais dos referidos periódicos no site da Biblioteca Nacional.

39 LYNN, Eleri. Jacques Fath. In: WILCOX, Claire. *The Golden Age of Couture*. Paris and London, 1947-1957. Londres: Victoria & Albert, 2008. P. 86.

Se Christian Dior era o nome mais popular da alta-costura, Jacques Fath era o que mais circulava em eventos de prestígio, sendo presença constante no Festival de Cinema de Cannes, jantares e festas. Costumava organizar festas à fantasia concorridíssimas em seu castelo.<sup>40</sup> Era considerado à época, o segundo nome mais importante da alta-costura.<sup>41</sup> Aparentemente, não possuía boutique no País, e nenhum outro negócio firmado no Brasil, mas era popular por aqui, sendo um dos nomes mais lembrados nas seções de moda de Alceu Penna para *A Cigarra* e *O Cruzeiro*.

Com vistas a promover o algodão brasileiro produzido pela Bangu Têxtil, Jacques Fath e sua comitiva chegaram ao País em setembro de 1952 e iniciaram uma turnê que passou pelo Rio, São Paulo e Salvador, durante a qual foram realizados desfiles para exibir as peças em algodão brasileiro fabricado pela Bangu criadas pelo costureiro.

Ainda que a imprensa tenha veiculado maciçamente que a visita era resultado de um convite da Fábrica Bangu, cartas e outros documentos encontrados no Centro de Documentação do MASP permitem afirmar que foi Assis Chateaubriand que promoveu a vinda de Fath e sua equipe. Exemplar é a carta datada de 05 de julho de 1952, assinada pelo costureiro e dirigida a Assis Chateaubriand reclamando o atraso no envio dos tecidos.<sup>42</sup>

Na mesma carta Fath indica o número de quartos necessários para hospedagem, o roteiro do grupo e pergunta quanto será pago às manequins e a chefe da cabine (termo então utilizado para denominar o grupo de manequins de determinada *Maison*) e informa os custos dos vestidos que ele irá criar para algumas personalidades, incluindo a filha do presidente Getúlio Vargas, Alzira e a primeira-dama Darcy Vargas (100,00 francos cada). Não está claro se tais vestidos seriam usados na festa que aconteceria no mês de agosto no Castelo do

40 LYNN, Eleri. Jacques Fath. In: WILCOX, Claire. *The Golden Age of Couture*. Paris and London, 1947-1957. Londres: Victoria & Albert, 2008. Pp.86-87.

41 O primeiro, Christian Dior, apesar de ser o mais estrelado costureiro no período, não poderia assumir tal tarefa, primeiro porque possuía uma boutique em São Paulo e segundo, porque tinha contrato com a Boussac Têxtil, o que provavelmente o impedia de assinar coleções de tecidos para outras indústrias do ramo.

42 Gaveta 1, Pasta 14, documento 26. Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo.

costureiro, ou durante as apresentações das peças criadas para a Bangu no Brasil, mas todos os acertos parecem ter sido realizados diretamente com o empresário das comunicações.

Ainda que a Bangu Têxtil tenha fornecido a matéria-prima necessária para as criações de Fath e que os desfiles realizados no Brasil tenham colaborado para promover a marca no País foi Assis Chateaubriand quem intermediou o contato entre os diretores da empresa e o costureiro. Levando em conta o conhecido gosto de Jacques Fath por festas é plausível que o polêmico evento festivo realizado no Castelo de Cobreville em 03 de agosto de 1952 tenha sido parte do acordo firmado entre Chateaubriand, Jacques Fath e Joaquim Guilherme da Silveira, proprietário da Bangu Têxtil.<sup>43</sup>

A atuação de Chateaubriand para a organização do evento é completamente apagada no livro comemorativo do centenário da indústria têxtil, *Bangu 100 anos*.<sup>44</sup> Nessa obra a festa tem espaço destacado e é mencionada como parte da estratégia de marketing adotada pela empresa a partir de 1952, cujo objetivo era realizar um evento de repercussão internacional. No livro a passagem é ilustrada com sete fotografias e além do pioneirismo da ação da empresa, também é ressaltada a “brasilidade” da festa, a qual segundo o texto contou com convidados vestindo fantasias “exóticas” como a de cangaceiro de Chateaubriand ou as carregadoras de flores – costume envergado por diversas senhoras da sociedade carioca, dentre as quais Candinha Silveira, esposa do dono da Bangu – inspiradas em gravuras de Debret.

43 Tanto a festa *Carnaval à Rio*, como a vinda ao Brasil parecem ter sido relevantes para a carreira do costureiro, pois ainda que a menção a ambos seja rápida há diversas fotografias dos eventos no livro biográfico denominado *Jacques Fath*. GUILLAUME, Valerie. *Jacques Fath*. Paris: Adam Biro/Paris Musée, 2000.

44 *Bangu 100 anos*. A fábrica e o bairro. Rio de Janeiro: Sabiá produções artísticas, 1989.

## *Algodão do Seridó, um produto “alta-costura”*

*O Carnaval a Rio*, nome oficial da festa organizada por Chateaubriand e patrocinada pelo dono da Bangu Têxtil no castelo de Jacques Fath, nas redondezas de Paris contou com a participação de 3 mil pessoas que puderam assistir ali apresentações de ritmos brasileiros, executados pela Orquestra Tabajara; das cantoras Elizeth Cardoso e Ademilde Fonseca, que cantavam respectivamente samba canção e choro; do sanfoneiro Zé Gonzaga, do sambista Jamelão e Pato Branco (um sanfoneiro albino que se passava por Sivuca), além de vinte passistas baianas. Durante a festa os cantores e músicos tocaram ritmos como frevo, xaxado, samba, cateretê, e cururu. O evento contou também com uma cavalcada da qual participaram Arbusse Bastide, Danuza Leão, Elsa Schiaparelli e Assis Chateaubriand, todos vestindo roupas de vaqueiro, com exceção da costureira italiana que estava fantasiada de Periquito do Guaíba. O anfitrião recebeu a todos com uma fantasia de índio estilizada, trajando apenas tapa-sexo e cocar. Entre os convidados, personalidades internacionais, como Orson Welles, as atrizes Ginger Roger, Carole Lombard, Claudette Colbert, Paulette Goddard, o ator francês Jean Louis Barrault, o comediante americano Danny Kaye e também a primeira-dama Darcy Vargas e sua filha Alzira.<sup>45</sup>

A festa foi o grande escândalo social daquele ano e acabou apelidada pela imprensa que se opunha à Getúlio Vargas e a Assis Chateaubriand de “Bacanal em Coberville”.<sup>46</sup> Não faltaram insinuações de que Vargas teria utilizado verbas públicas para pagar os voos da *Panair* que transportaram músicos e convidados.<sup>47</sup>

Como informa a reportagem “Dólar em câmbio negro na farra do Castelo” do *Correio da Manhã*, veiculada poucos dias após a festa, em 07 de agosto, o pretexto para a realização do evento seria a

45 Nervosismo e expectativa pela festa de Jacques Fath. In: *Diário Carioca*, 06 de agosto de 1952, p. 07.

46 MORAIS, Fernando. *Chatô, o rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 529.

47 MORAIS, Fernando. *Chatô, o rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 529.



promoção do algodão nacional na Europa, de tal modo que o evento também ficou conhecida como Festa do algodão do Seridó. Durante a festa, o algodão brasileiro não foi apresentado através de desfile de moda, mas nas roupas das convidadas brasileiras, inclusive a primeira-dama e a filha de Vargas, que usavam vestidos confeccionados com algodão Bangu.

O evento repercutiu inclusive fora do País, sendo comentado em uma reportagem ilustrada da revista australiana “The Australian women’s weekly” de 24 de setembro de 1952.<sup>48</sup> Fotos sobre o evento também são encontradas no banco de imagens da agência de fotografias Magnum Photos.<sup>49</sup>

É possível que a festa brasileira em Coberville tenha sido uma exigência de Fath, afinal dessa maneira ele poderia entrar em contato com a cultura brasileira – mesmo que filtrada pelos olhos de Chateaubriand – e assim buscar inspirações para as peças que criaria com o algodão Bangu. O interesse do costureiro acerca da cultura brasileira – muito provavelmente influenciado por aquilo que via nos filmes hollywoodianos, posto que, em alguns momentos, faz uma miscelânea entre Brasil e América Latina<sup>50</sup> – é evidenciado já na carta enviada à Chateaubriand, a quem solicita o envio de discos com música brasileira dos séculos XVIII, XIX e XX, em especial aqueles de samba, rumba e mambo! Pede ainda, documentos sobre folclore, acessórios como chapéus Panamá, chapéus brasileiros, maracas e redes de algodão branco. Pergunta ainda se o maxixe é uma dança autenticamente brasileira.

Na carta citada, não está claro se os pedidos de Fath são especificamente para a festa – como parece ser o aquele relativo às danças típicas –, se para inspirar suas criações, ou para ambos. Também no documento é possível observar que algumas das apresentações musicais e de dança que aconteceram durante a festa

48 Fabulous Paris Party. *The Australian women’s weekly*, 24 de setembro de 1952, p. 3. Disponível em: <<http://trove.nla.gov.au/aww/read/185959?q=jacques+fath&s=20&resultId=num22#page/2/mode/1up>> acesso em 14 de abril de 2017.

49 Disponível em: <https://www.magnumphotos.com/Catalogue/David-Seymour/1952/France-Paris-Holiday-1952-NN141257.html>, acesso em 12 de outubro de 2016.

50 Sobre o tema ver: Freire-Medeiros, Bianca. *O Rio de Janeiro que Hollywood inventou*. Zahar, 2005 e Garcia, Tânia da Costa. *O “it verde e amarelo” de Carmen Miranda (1930-1946)*. Annablume, 2004.

resultaram de uma solicitação do costureiro, que solicitou exhibições de frevo e “cha-cha”, além de música orquestrada.

A repercussão negativa da festa de Coberville não parece ter prejudicado a recepção da coleção, pois sua passagem pelo Brasil recebeu grande cobertura da imprensa e a única menção de repúdio à sua presença no País foi publicada inicialmente no jornal *Tribuna da imprensa*, de Carlos Lacerda, então um dos principais opositores de Getúlio Vargas<sup>51</sup> e reproduzida no jornal *O Estado de S. Paulo*, pertence à família Mesquita, tradicional inimiga de Chatô.<sup>52</sup> Mas, se tratava de uma pequena nota veiculada num espaço exíguo em 25 de setembro de 1952, a qual informava que na reunião da Comissão da Moral e Bons Costumes da Confederação da Família Cristã ocorrida no dia 19 daquele mês foi “decidido enviar carta de protesto ao patrocínio de damas da nossa sociedade à visita do costureiro francês Jacques Fath, atualmente no Rio e em cujo castelo se realizou uma festa indecorosa”.<sup>53</sup>

A cobertura, entretanto, foi majoritariamente muito simpática à passagem do costureiro e sua trupe pelo País. No *Jornal do Brasil* de 18 de setembro de 1952, por exemplo, o texto de Maria Eugênia Celso na seção “Notas Sociais” frisa a expectativa em torno do desfile a acontecer no Copacabana Palace, informa que o mesmo será beneficente e que o desfile traz novamente à tona o baile ocorrido em Coberville, o qual em sua opinião teria sido demasiadamente caluniado.<sup>54</sup>

O jornal *A Manhã* de 09 de setembro de 1952 também era simpático ao evento e informava que o desfile a acontecer no Copacabana Palace iria misturar peças da coleção atual do costureiro e outros criados com o algodão Bangu e contava ainda como eram os modelos de roupas que a esposa do costureiro, Geneviève Fath –

51 *Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro pós 1930*. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

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

53 Lacerda, Carlos. A dança sobre o vulcão. *O Estado de S. Paulo*, 25 de setembro de 1952, p. 14.

54 Celso, Maria Eugênia. Notas Sociais. *Jornal do Brasil*. 18 de setembro de 1952, 1º. Caderno, p. 8.

conhecida por sua beleza a elegância – iria usar em sua estadia no País.<sup>55</sup>

Jacques Fath veio ao Brasil em setembro de 1952, mas a cobertura de sua passagem só foi noticiada pela revista *O Cruzeiro* nos meses seguintes (outubro e novembro), quando seria tema de diversas reportagens veiculada sem quatro edições. Na matéria da série veiculada em 08 de novembro, o texto de Alceu Penna enfatizava que “pela primeira vez na história da moda um costureiro apresentou uma coleção com tecidos que não eram franceses” e que tal mérito coube à Fábrica Bangu, que trouxe Fath ao Brasil. A reportagem traz fotos coloridas dos vestidos apresentados em São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador e mais uma vez em tom ufanista do que provavelmente se trata de uma reportagem encomendada por Assis Chateaubriand, Alceu Penna diz que “pela primeira vez as mulheres brasileira vão ter a glória de usar o ‘dernier-cri’ de Paris em ‘primeira mão’, sem conhecer as desvantagens do atraso com que chegam aqui, que por via disso andam sempre mais ou menos atrasados em relação à estação ou às variações de clima setentrional.”<sup>56</sup>

Em seu texto, Penna explica que os amplos decotes dos vestidos (todos em estilo *cocktail*) seriam uma adaptação dos modelos do costureiro ao clima local, uma vez que eram confeccionados em algodão Bangu – ainda que alguns levassem detalhes em veludo ou seda, estes “destinados a realçar a beleza”.<sup>57</sup>

Na semana seguinte, outra reportagem, essa escrita por Luís Marinho tratava do tema, com o título “Jacques Fath foi à Bahia”. Na matéria, o jornalista tentava convencer o consumidor que a iniciativa em criar modelos com os tecidos nacionais haveria ocorrido após a festa do castelo de Coberville quando o costureiro teria ficado impressionado com a qualidade dos tecidos nacionais. O texto – provavelmente outra encomenda de Chateaubriand – tentava justificar porque Fath teria ido à Bahia: “A Bahia esteve presente nas belas

55 Jacques Fath no Rio de Janeiro (seção Notas e Notícias). *A Manhã*. 09 de setembro de 1952, p. 3.

56 PENNA, Alceu. Modelos de Fath com tecidos Bangu. *O Cruzeiro*. 08 de novembro de 1952, pp. 66-67.

57 Idem, *ibidem*.

baianas que levantaram a festa de Coberville, a Bahia esteve presente nos sambas, nos poemas das canções populares e criou-se uma atmosfera de interesse pela Bahia.<sup>58</sup>

A apresentação do desfile em Salvador até pode ter resultado de um pedido de Fath, porém, o mais provável é que tenha sido uma iniciativa de Assis Chateaubriand, pois um roteiro parecido foi realizado quando da visita de Elsa Schiaparelli, que esteve em Recife, São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador – onde passou a maior parte do tempo. Das quatro cidades, apenas Recife ficou fora do roteiro do costureiro.<sup>59</sup>

Quaisquer que tenham sido os motivos da opção por levar os personagens da alta-costura à Salvador, o que sabemos de concreto é que na visita de ambos, Chateaubriand priorizou mostrar-lhes elementos da cultura afro-brasileira. Assim, Schiaparelli visitou um terreiro – e ficou encantada com os rituais do candomblé –, Fath assistiu, como prólogo do seu desfile (que só começou após a 1 hora da manhã!), à exibição de vestimentas do candomblé exibidas por senhoras da alta-sociedade soteropolitana, uma apresentação de capoeira e um discurso de Chateaubriand e Régis Pacheco (1895-1987), então governador do Estado.

Nesse desfile, como nos outros dois já realizados no País, foram mostradas as criações do costureiro com tecido nacional, e os modelos apresentados receberam denominações que mesclavam referência ao luxo e sofisticação associados à França em modelos como Paris e Versalhes, à cultura e cidades brasileiras expressos em nomes como Frevo, Maracatu, Rio e Petrópolis (o que talvez seja resultado da mistura no desfile de peças criadas para a coleção parisiense e para a aquela realizada com tecidos brasileiros). A observação dos vestidos, entretanto leva a crer que os nomes eram apenas uma forma de associar as peças ao Brasil, pois, não há nestes, qualquer elemento que evidencie a relação visual entre as peças e o

58 MARIO, Luiz. Jacques Fath foi à Bahia. *O Cruzeiro*. 15 de novembro de 1952. pp. 88, 89, 90.

59 Não é possível precisar a data exata da vinda de Schiaparelli ao Brasil, mas sua visita é tema de uma matéria na revista *O Cruzeiro* em 29 de novembro de 1952, o que leva a crer que ocorreu em data aproximada à visita de Jacques Fath. MARIO, Luiz. Ordem do vaqueiro para Schiaparelli. *O Cruzeiro*. 29 de novembro de 1952. n. 7, pp. 110-112.

País. Os tecidos seguem a linha da moda então vigente, os modelos idem.

A principal novidade apresentada pela coleção é o uso do algodão, uma vez que, de modo geral, os vestidos estampados propostos pela alta-costura costumavam usar seda ou outros tecidos finos. Ao propor os vestidos em algodão, mesmo que a partir de uma estratégia publicitária orquestrada por Chateaubriand, Jacques Fath ia ao encontro daquilo que, mesmo de forma incipiente, era então entendida como a principal característica do vestir brasileiro, o uso do algodão.

Tal temática já aparecia na seção de Alceu nos anos 1940, como em 25 de abril de 1942, quando apresenta 3 looks confeccionados com o tecido e diz: “Para nós brasileiros, as modas de algodão, de que somos produtores desde a planta até o tecido, possuem particular interesse”. Em diversas ocasiões as roupas feitas com a referida matéria-prima são anunciadas com destaque na seção de moda assinada por Alceu recebendo o título “Algodão”, coisa que não ocorre quando as peças anunciadas são de outros materiais.

O algodão naquele momento era visto como um “tecido nacional”, pois era produzido no País e até meados dos anos 1960 o tecido mais vendido no Brasil, portanto mesclá-lo à alta-costura era uma forma de elevar o status do produto nacional que, por essas épocas, atingia preços elevados e também sofria de defasagem em relação aos produtos importados.<sup>60</sup>

Não é possível mensurar a recepção das padronagens utilizadas por Fath quando estas chegaram às lojas, mas propagandas da Companhia de Tecidos Antinori e Casas Pernambucanas, que comercializaram os produtos, foram veiculados na capa no jornal *O Estado de S. Paulo* no dia 28 de setembro – informando que a partir

60 Segundo relatório da Cepal divulgado em 1962, a indústria têxtil brasileira chega à década de 1960 com uma série de problemas já presentes no período da vinda de Jacques Fath. O equipamento têxtil era obsoleto e como consequência, o produto final de baixa qualidade. 80% dos fusos e 70% dos teares utilizados para a tecelagem de algodão estavam obsoletos, ou seja, tinham mais de 30 anos de uso (logo, mais de 20 em 1952) ou aparentavam características técnicas atrasadas e/ou precárias. O relatório revela que o obsoletismo era alto também nas outras fases do processo produtivo, como preparação da fiação para tecelagem e em menor amplitude no acabamento. CEPAL/ONU. *A indústria têxtil do Brasil: Pesquisa sobre as condições de operação nos ramos de fiação e tecelagem*, 1962, vol. 1. (mimeo). Sobre o tema ver também: STEIN, Stanley. *Origens e Evolução da Indústria Têxtil no Brasil – 1850-1950*. Rio de Janeiro: Campus, 1979.

do dia seguinte os tecidos desenhados pelo costureiro poderiam ser encontrados para a venda naqueles estabelecimentos. A veiculação desses anúncios na primeira página do jornal leva a crer que a publicidade entendia que a expectativa pelo produto era grande, ou pelo menos pretendia forjar tal expectativa.<sup>61</sup>

Um dado curioso possível de verificar nesses anúncios é que apesar de grande parte das reportagens sobre a promoção indicarem que o algodão utilizado pelo costureiro em suas criações havia sido fabricado pela Bangu, um anúncio veiculado em 30 de setembro na página sete do jornal *O Estado de S. Paulo*, informa que os tecidos com padronagens desenhados por Jacques Fath foram produzidos pelas indústrias têxteis Bangu, Corcovado e América Fabril.<sup>62</sup> O que talvez tenha ocorrido, é que de fato tais companhias também forneceram algodão para as criações, mas não financiaram os desfiles, muito menos a festa no Castelo, assim, apesar de serem fabricantes do tecido, não eram mencionadas no material divulgado para a imprensa.<sup>63</sup>

## *Moda e política*

Não é possível precisar quais motivos levaram Assis Chateaubriand a se interessar na promoção da moda nacional, e especialmente daquela produzida a partir do algodão fabricado na região do Seridó, mas é bem possível que tais iniciativas sejam motivadas por propósitos políticos, ou pessoais.

Em 1952, a partir de uma manobra política, Chatô se elegeu Senador pela Paraíba e ainda que artigos de sua autoria sobre a

61 Tecidos Bangu (anúncio). *O Estado de S. Paulo*. 28 de setembro de 1952, p. 1.

62 Algodão Seridó (anúncio). *O Estado de S. Paulo*. 30 de setembro de 1952, p. 7. Outro dado que corrobora a impressão foi encontrado em uma reportagem sobre a festa no Castelo de Coberville, publicada no *Diário da Noite*, de 16 de agosto de 1952, p. 8, ao mostrar a fotografia de Aimée Heren, informa na legenda que ela usava vestido de algodão da Corcovado.

63 Também no já citado livro *Bangu 100 anos*, todas as promoções são mencionadas como iniciativas da Bangu.

importância do algodão do Mocó sejam encontrados desde anos anteriores, é possível que ao assumir o cargo, tenha se empenhado ainda mais em tal objetivo, posto que a valorização dessa matéria-prima colaboraria para o crescimento da região.

O Nordeste havia sido um importante produtor de algodão no Brasil do século XIX, mas à medida que “verifica-se a expansão da lavoura algodoeira em São Paulo e, posteriormente no Paraná, inclusive por razões de ordem técnica” a região foi perdendo a relevância como fornecedora de algodão para a indústria têxtil,<sup>64</sup> entretanto, apesar de perder importância relativa para o Centro-Sul, a produção do algodão no Nordeste continuava sendo uma das suas principais culturas.<sup>65</sup>

O interesse de Chateaubriand na promoção do algodão do Seridó fica evidente nos textos que publica sobre o tema entre 1951-1953 em diversos órgãos de imprensa dos Diários Associados.<sup>66</sup> Em artigo de 03 de outubro, por exemplo, ao falar dessas ações destaca que, após passar por São Paulo e Rio de Janeiro, o desfile de Jacques Fath seguiu para a Bahia, e que a escolha dessa capital para exibir o desfile não foi nada fácil, pois outras três “grandes metrópoles disputavam as primícias do show Seridó-Bangu”. Afirma ainda que, escolheu a Bahia em razão da atuação forte dos Diários Associados no Estado e que “O que a manufatura Bangu, no Rio e o atelier de Fath, em Paris conseguiram com o algodão de fibra longa brasileira dá para quebrar os dentes de todas as campanhas da difamação e da inveja. O que acabaste de contemplar, no corpo das louras faceiras da

64 CRUZ, Mercia Santos; MOREIRA, Ivan Targino e MAIA, Sinézio Fernandes. As exportações brasileiras de algodão na segunda metade do Século XX. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE ECONOMIA E SOCIOLOGIA RURAL, 46., Cuiabá, 2004. Anais. Brasília: SOBER, 2004, <http://www.sober.org.br/palestra/12/03O172.pdf>

65 KEHRLE, Luiz. A cadeia produtiva de têxteis e confecções em Campina Grande – Paraíba: oportunidade de investimentos no início dos anos 2000. In: TIRONI, Luiz Fernando (org.) A industrialização descentralizada: sistemas industriais locais. Brasília: IPEA, 2001. Pp.418- 450.

66 Reunidos numa série de livros denominada “O pensamento de Assis Chateaubriand”, editada pela Fundação Assis Chateaubriand, em volumes que apresentam toda a produção textual do empresário, organizados por ano.

terra doce, de França, mostra as largas possibilidades que se desatam ao futuro da riqueza do Seridó”.<sup>67</sup>

No tom enfático que lhe era peculiar, Chatô responde de uma só vez às críticas à dispendiosa festa em Coberville, como aos rumores de que ele mesmo teria pago ao costureiro para que este criasse as referidas estampas de modelos (o que efetivamente fez). O texto prossegue afirmando que o algodão de fibra longa, além de fornecer o excelente resultado exibido nas passarelas, era matéria-prima fértil e, ao contrário da ideia difundida que seu cultivo era restrito à região do Seridó no Nordeste (e mais especificamente nos Estados da Paraíba e Rio Grande do Norte), tal espécie poderia ser encontrada também em algumas regiões de Minas Gerais. O texto era portanto, uma evidente autodefesa, uma vez que seus opositores estavam apontando aquilo que, a leitura da série de textos de Chatô sobre o tema evidencia, ou seja, que tal empreitada era proveniente dos interesses pessoais de Assis Chateaubriand.

Em artigo publicado em 13 de dezembro de 1951 denominado “A missão dos paulistas no Nordeste algodoeiro” explica que “Desde anos somos nós outros, nas ‘Fazendas Associadas’ pequenos cotonicultores, integrados no esforço de suprimento do parque industrial bandeirante, consagrado à fiação e tecelagem da nossa fê.”<sup>68</sup>

Em suas argumentações, Chateaubriand explicava que se a indústria era o principal caminho para o crescimento da nação – se coadunando com pensamento governamental da época<sup>69</sup> – para que esta tivesse um bom desempenho, era preciso investir na agricultura, logo na matéria-prima para a indústria e em especial para aquela produtora de têxteis, como quando diz, por exemplo,

67 CHATEAUBRIAND, Assis. “Pelo Seridó e pelos vaqueiros dos nossos sertões” (publicado em 03 de outubro de 1952). In: *O pensamento de Assis Chateaubriand*. Brasília: Fundação Assis Chateaubriand, 1992-2002. Volume 29, P. 628.

68 CHATEAUBRIAND, Assis. “A missão dos paulistas no Nordeste algodoeiro” (13 de dezembro de 1951). In: *O pensamento de Assis Chateaubriand*. Brasília: Fundação Assis Chateaubriand, 1992-2002. Volume 28, p. 820.

69 FONSECA, Pedro Cezar Dutra. Gênese e precursores do desenvolvimentismo no Brasil. *Pesquisa & Debate*, São Paulo, vol. 15, n. 2, pp. 225-256.



O gênio da civilização, o qual brilhou no Nordeste, durante os albores da descoberta, com o açúcar transplantou-se para a Bahia e o Sul, primeiro no ouro, depois no café, e agora no edifício industrial. Mas as peças desse edifício na parte têxtil têm no Mocó uma trave mestra. Tem o solo do Nordeste uma predestinação para o sucesso do algodão de fibra longa. Mas pobre de recursos a região nordestina para dar à cultura algodoeira a plenitude de prosperidade, que ela reclama, deverão os paulistas constituírem nos artesões do largo processo de recuperação e de expansão, que a nobre fibra espera do Brasil dos nossos dias.<sup>70</sup>

Apesar da maior parte dos textos de Chateaubriand sobre o tema ter sido divulgada entre 1950-1952, a promoção do algodão do Seridó não foi um projeto tão fugaz, e em 19 de outubro de 1955, a promoção da matéria-prima seria retomada, desta vez com a realização da “Noite Brasileira em Assunção” no Paraguai.<sup>71</sup> O evento consistiu em um desfile de moda cujas roupas foram produzidas com algodão fabricado pela América Fabril e Corcovado. Na ocasião uma matéria publicada no Diário da Noite (pertencente aos Diários Associados) frisava: “Há quem afirme ser o Nordeste um pé morto da economia nacional. Mas esses por certo, desconhecem que a propaganda brasileira no exterior muito deve a um produto oriundo daquelas bandas: o algodão Mocó de fibra longa”.<sup>72</sup> Apesar de não ser assinado, a semelhança e o tom do texto – próximos àqueles compilados na série *O pensamento de Assis Chateaubriand* – levam a crer que foi redigido pelo empresário.

70 Idem, *Ibidem*.

71 Noite brasileira em Assunção. *Diário da Noite*. 19 de outubro de 1955, p. 1.

72 Idem, *Ibidem*.

## *Moda estrangeira, matéria-prima nacional*

A defesa do desenvolvimento da indústria nacional “fundamentada na produção de bens a partir de matérias-primas da indústria brasileira”<sup>73</sup> era um dos principais pontos do ideário político de Chateaubriand, portanto a defesa do algodão do Seridó, ainda que, por ventura, o beneficiasse pessoalmente estava em acordo com ideias que permearam seu pensamento desde a década de 1920.

Como parte dessa proposta, no início da década de 1950, ao se envolver com ações ligadas à moda visava emprestar o prestígio da alta-costura ao produto nacional, sem intenção de alterar as estruturas do campo então vigentes, ou criar uma identidade visual para a moda ou tecido brasileiros. O objetivo era demonstrar que a partir da matéria-prima nacional era possível obter resultados tão bons quanto, aqueles conseguidos com tecidos importados.

Se o “Carnaval em Coberville” tinha por objetivo

apresentar à alta sociedade do Velho Mundo o Brasil verdadeiro, o Brasil que somos nós: um Brasil de mestiços autênticos, mulatos inzoneiros, índios e negros a promover a vasta experiência de cruzamentos que empreendemos no trópico, em vez do falsificado Brasil branco, de catálogos de grã-finos que, parvenus e snobs, tentam impingir filauciosamente ao mundo.<sup>74</sup>

A parceria das referidas tecelagens com Jacques Fath, ainda que visasse valorizar o algodão nacional, se distanciava do discurso nacionalista empregado em defesa da festa em Coberville, pois em nada aproximava moda e cultura brasileira.

<sup>73</sup> MATOS, Júlia Silveira. *O ideário nacionalista nos escritos de Sérgio Buarque de Holanda e Assis Chateaubriand: 1929-1932*. Tese de doutorado em História, PUC-RS, 2008.

<sup>74</sup> MORAIS, Fernando. *Chatô, o rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 527.

A cultura brasileira poderia dar uma boa festa, mas ao tratar de moda, Chateaubriand parecia mais conservador, ou pelo menos, em se tratando de negócios, preferia apostar naquilo que já estava consolidado, no caso a alta-costura francesa. Ainda que os órgãos de imprensa dos Diários Associados tenham dado bastante espaço para o já mencionado desfile “Moda brasileira” em seus veículos de comunicação (além de reportagens na revista *O Cruzeiro*, nos jornais do grupo, o desfile também foi transmitido pela TV Tupi), em seus textos (veiculado nos mesmos órgãos), o empresário, ao bradar acerca das qualidades do algodão do Mocó, em nenhum momento se refere ao desfile ocorrido no MASP – recurso que poderia ter utilizado como forma de somar mais um argumento em defesa de suas ações na promoção do algodão, pois era próximo a P.M. Bardi e tinha conhecimento das referidas ações.<sup>75</sup>

No entender de Chatô, a matéria-prima deveria ser nacional, mas o design, francês. Tal proposição acabava por evidenciar uma contradição em seu próprio pensamento, que era, em grande parte, pautado pela questão da “autenticidade” do nacional – muitas vezes evocado com vistas a combater o “estrangeiro”<sup>76</sup>. Assim, ao mesmo tempo em que bradava o nacional em seus escritos, acabava, também, por reproduzir um pensamento colonialista, para o qual os países “colonizados”, produtores de matéria-prima se submetiam à dominação cultural e econômica de outro País.<sup>77</sup> Podíamos ter o samba, o baião, as baianas, os cangaceiros e tudo o mais que foi exibido na festa de Coberville, mas não a moda.

RECEBIDO EM: 01/03/2017  
APROVADO EM: 10/07/2017

<sup>75</sup> Cabe lembrar que Pietro Maria Bardi, nascido na Itália, se mudou para o Brasil em 1947 a partir do convite de Assis Chateaubriand para dirigir o museu idealizado pelo empresário, o MASP. Sobre a relação de Bardi e Chateaubriand e Bardi ver: BARDI, Pietro Maria. *Sodalicio com Assis Chateaubriand*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1982.

<sup>76</sup> Em sua concepção, a “autenticidade nacional” era composta pelo mito das três raças e pela música popular, se coadunando com o pensamento de Gilberto Freyre e as ideias de nacional propagadas pelo Estado Novo.

<sup>77</sup> ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.



# ANIKI BOBÓ: DESBUNDE E PSICODELIA NOS ANOS DE CHUMBO

## *Aniki Bobó: desbunde and psychedelia during the military dictatorship*

---

*Maria do Carmo Teixeira Rainho\**

### RESUMO

O propósito deste artigo é examinar a trajetória da Aniki Bobó, uma das mais criativas lojas cariocas dos anos 1960-1970. Desde o nome escolhido até a identidade visual que a caracterizava, sem esquecer as roupas, tudo era elaborado de modo a distingui-la do padrão comum às butiques inauguradas no Rio de Janeiro nas décadas anteriores. Da mesma forma, a Aniki Bobó se diferenciava das casas que emergiram no final dos anos 1960 e, que, assim, como ela, emulavam as lojas modernas de Londres. A análise dos produtos comercializados pela Aniki Bobó, do público consumidor e de sua proprietária, nos permite pensar questões relacionadas a gênero, sexualidade, política, e, ainda, as relações entre as roupas e as políticas do corpo. Os modos como a memória sobre a butique foram e são construídas é outro tema que merece atenção. São essas as questões que pretendemos investigar.

*Palavras-chave:* Aniki Bobó; butique; anos 1960-1970.

### ABSTRACT

The purpose of this article is to examine the trajectory of Aniki Bobó, one of the most creative boutiques in Rio de Janeiro in the 1960s and 1970s. From the name chosen to the store to the visual identity that characterized it, without forgetting the clothes, everything was elaborated so as to distinguish it from the pattern common to the boutiques inaugurated in Rio de Janeiro in the previous decades. In the same way, Aniki Bobó was different from the other houses that emerged in the late 1960s, which, like

\* Pesquisadora do Arquivo Nacional e do Museu Histórico Nacional. Doutora em História pela UFF

the boutique itself, emulated modern shops in London. The analysis of the products marketed by Aniki Bobó, its consumers, as well as its owner, allows us to think about issues related to gender, sexuality, politics and also the relations between the clothes and the policies of the body. The ways in which the memory about the boutique has been and is being constructed is another theme that deserves attention. These are the questions we want to investigate.

*Keywords:* Aniki Bobó; boutique; 1960-1970 decades.

Conforme aponta François Sirinelli, examinar os anos 1960 nos obriga a um cuidado para não cair nas armadilhas que aquela década apresenta. Sem desqualificar a densidade que deve ser conferida ao período e as rupturas produzidas em diversos campos, o historiador francês pergunta em que medida seríamos tributários dos estereótipos e representações que os sujeitos coletivos que viveram então nos deixaram. Para ele, os historiadores da geração “baby boom” correm o risco de tomar a cultura jovem não como objeto de estudo, mas, como uma forma, consciente ou não, de reencontrar o paraíso adolescente. Outra precaução observada refere-se a uma vigilância metodológica visando desconfiar do próprio objeto. Ele pergunta: “a agitação sociocultural dos anos 1960 é um fenômeno significativo ou ampliado – e, portanto, superestimado – por uma excessiva reverberação?”<sup>1</sup>

Será que haveria uma espécie de sedução por parte daquela geração que faz com que as manifestações artísticas, os fatos da cultura, os eventos políticos, as transformações no âmbito do comportamento sejam superestimados? Mais ainda: não estaríamos hipervalorizando aquela década também no que diz respeito a mudanças que afetaram as formas de vestir e aos agentes da moda mesmo?

Essa cautela necessária, observada por Sirinelli, é uma das chaves que propomos para analisar a Aniki Bobó, em especial, por conta da memória sobre a marca produzida pelos agentes e sujeitos que se relacionam a ela. Exemplo disso é a página criada no

<sup>1</sup> SIRINELLI, Jean-François. Este século tinha sessenta anos: a França dos sixties revisitada. *Revista Tempo*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em História da UFF, vol. 8, n. 16, pp. 13-33, 2004, p. 8.

Facebook, intitulada Aniki Bobó Acervo. Trata-se de uma boa fonte de pesquisa sobre a loja, com reproduções de matérias publicadas na imprensa e fotografias guardadas por sua proprietária. Nela é possível perceber também, nos comentários às postagens, um fascínio em torno dos anos 1960 típico da chamada geração 68, um fascínio que se mistura com um reconhecimento genuíno pelas roupas produzidas pela butik e pelo que ela representou.

“Loja irreverente”; “peças únicas”; “calças de veludo molhado”; “adorava as calças sem costura lateral... tinha de todas as cores!!! Saudades!!!”; “Eu tinha uma camiseta que eu evitava lavar”; “o cartão da mamãe bombava”; “como eu adorava as blusas justas de jersey, as calças tie-die, as bolsas de franjas... 30 anos depois: tudo igual!” “Celina sempre foi *avant la lettre*” “Eu amava Aniki Bobó!!!!!!!!!! Saudades!!!!!! Tinha prazer em gastar meu dindin lá!!!!!!”, “Bons tempos”, “Boas lembranças”, “Juntava mesada para comprar!!!”, “ANIK BOBÓ da Celina durante os anos 70(desde o início) foi um marco Fashion! Uma boutique ao estilo swinging London. Demais!”, “Inesquecível...”, “EU GOSTAVA DAS CAMISETAS COLORIDAS COM TRÊS BOTÕES NA FRENTE!!!!!!”, “Eu adorava a loja. Era cara e eu não podia comprar. Então ficava babando!”, “Amava a marca, era meu sonho de consumo!!!”, “Bons tempos. Os anos dourados”, “A melhor loja que tinha em Ipanema era adolescente e minha mãe comprava todas as cores, blusas e camisas eram lindas casacos tudo lindo”, “parada obrigatória para compras. Referência”, “Nossa grande Loja (muito doida)”.<sup>2</sup>

Essas são algumas das opiniões, com muitos adjetivos, expressadas pelos ex-consumidores da marca passados quase 50 anos da sua criação. Ressalto a insistência na palavra saudade que, com

<sup>2</sup> Disponível em <https://www.facebook.com/AnikiBoboAcervo/> Acesso em 30 de abril de 2017.

certeza, vai além das roupas, conectando seus usuários às memórias que os jovens que viveram o final da década de 1960 possuem daqueles tempos. Também chama a atenção a expressão “anos dourados”, habitualmente associada à década de 1950 e a tempos de prosperidade econômica do país, desenvolvimento industrial, anos JK, época de um Brasil que se mostrava moderno aos olhos do mundo. Examinar esses termos é interessante para que, pensando a contrapelo, fuçamos do estereótipo da década de 1960 apenas como aquela dos anos de chumbo, dos anos rebeldes, dos anos da ditadura civil-militar. São anos dourados para quem usufruiu da quebra de estereótipos, da ruptura com os padrões rígidos de gênero e sexualidade; para as mulheres que puderam iniciar a vida sexual com pleno controle do corpo, graças ao advento da pílula anticoncepcional; para aquelas que se inseriram no mercado de trabalho e nas universidades; e, finalmente, para todos que aproveitaram os nichos que a zona sul do Rio de Janeiro oferecia no que tange a uma ampla liberdade de costumes. Talvez seja, sobretudo, esse último aspecto, aquilo que é evocado nos antigos clientes ao se lembrarem das roupas da Aniki Bobó.

Evidencia-se, portanto, que embora as roupas, especialmente aquelas no melhor formato do pronto a vestir, se caracterizem pela volatilidade e pela pouca durabilidade, estão poderosamente associadas à memória, elas materializam fortemente a memória. E possuem vida própria posto que, independente do valor material, carregam um significado simbólico, no qual as memórias e as relações sociais são literalmente corporificadas; servem de código para outras presenças materiais e imateriais.<sup>3</sup>

É apenas, acredito, num paradigma cartesiano e pós-cartesiano que a vida da matéria é relegada à lata do lixo do “meramente” – o mau fetiche que o adulto deixará para trás como uma coisa infantil, a fim de perseguir a vida da mente. Como se a consciência e a memória

<sup>3</sup> STALLYBRASS, Peter. A vida social das coisas: roupas, memória, dor. In: STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memórias, dor*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 1999, p. 21.



dissemem respeito a mentes e não a coisas, ou como se o real pudesse residir apenas na pureza das ideias e não na impureza permeada do material.<sup>4</sup>

Voltando à página em questão, gerenciada pela filha da proprietária da butique, fica patente também uma espécie de culto à personalidade de Celina Moreira da Rocha, considerada uma mulher moderna, dinâmica, à frente do tempo. Mas, é sempre bom lembrar que História e memória são duas coisas bastante diferentes. A História não é a memória. Como afirma Meneses,

evidencia-se como imprópria qualquer coincidência entre memória e História. A memória, como construção social, é formação de imagem necessária para os processos de constituição e reforço da identidade individual, coletiva e nacional. Não se confunde com a História, que é forma intelectual de conhecimento, operação cognitiva. A memória, ao invés, é operação ideológica, processo psíquico-social de representação de si próprio, que reorganiza simbolicamente o universo das pessoas, das coisas, imagens e relações, pelas legitimações que produz. A memória fornece quadros de orientação, de assimilação do novo, códigos para classificação e para intercâmbio social.<sup>5</sup>

Memória individual e memória coletiva também não devem se misturar, em especial quando analisamos objetos como as roupas, carregados de sentidos políticos e associados a uma geração que, para muitos, mudou o mundo. Vale destacar, assim, a necessidade de um cuidado com os usos do passado e suas várias apropriações. O

4 Ibidem, p. 41.

5 MENESES, Ulpiano Bezerra de. A História, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das ciências sociais. *Revista do IEB*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, vol. 34, p. 9-24, 1992, p. 34.

passado é como um país estrangeiro, como lembra David Lowenthal,<sup>6</sup> algo que necessita de ordenação, de uma lógica capaz de lhe dar alguma inteligibilidade. Mas, o acesso ao passado não é simples: ele não está dado, não é algo imóvel e imutável e, assim como o presente e o futuro, é sempre uma construção. História e memória como apontam Rousso e Pomian,<sup>7</sup> entre outros, são formas de lançar pontes entre passado, presente e futuro, mas as relações entre elas são sempre provisórias e variáveis.

Como a memória é construída, a quem pertence a memória e quais as diferenças entre a memória dos protagonistas de uma determinada ação e a memória das coletividades são algumas perguntas postas por Halbwachs e por Ricoeur<sup>8</sup> que devem ser levadas em consideração quando se analisam os fatos da cultura, da política e do comportamento relacionados aos anos 1960 e à geração que viveu aquela década. E como estas memórias individuais e coletivas são reconstruídas ao longo do tempo, consoante os diferentes contextos sociais, políticos e culturais e consoante também as diferentes construções do passado. Cada memória individual é um ponto de vista que integra a memória coletiva, e este ponto de vista muda conforme o lugar que se ocupa e segundo as relações que se mantêm com outros ambientes e com diferentes tempos.

A essa questão da construção da memória e de como se diferenciam História e memória, acrescento o tema da história oral, um meio de produzir fontes que podem servir à reconstrução do passado, como bem observa Pomian.

Como exploração de fontes, ela é, principalmente, um estudo da memória e das representações do passado que ela veicula. Nos dois casos, os testemunhos orais são confrontados com os documentos escritos e submetidos a

6 LOWENTHAL, David. *The past is a foreign country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

7 POMIAN, Krzysztof. De l'histoire, partie de la mémoire, à la mémoire, objet d'histoire. *Revue de Méthaphysique et Morale*, n.1, jan-mars, 1998. ROUSSO, Henry. *Mémoire et histoire: la confusion. La hantise du passé. Entretien avec Philippe Petit*. Paris: Éditions Textuel, 1998.

8 HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990. RICOEUR, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.

uma crítica análoga àquela que é aplicada a todas as narrativas. É incontestável que a história oral permite dotar de fontes, grupos sociais que normalmente produzem menos que outros, ou não produzem nenhuma: os operários, os camponeses, os aposentados, os imigrantes, as mulheres. E ela permite a esses grupos expressar sua visão de mundo, reagir aos acontecimentos, dizer como eles vivem suas vidas. Nessa perspectiva, ela torna-se um instrumento insubstituível de toda a história social e cultural, em particular da história da mudança social. Mas ela não é obra daqueles que dão os testemunhos. Ela é feita pelos historiadores e ela deve sua legitimidade ao respeito às normas que regulam o trabalho desses profissionais.<sup>9</sup>

Feitas essas considerações preliminares, reitero a premissa de que História e memória não devem se misturar no fazer historiográfico. Nesse sentido, o depoimento oral da proprietária da Aniki Bobó, Celina Moreira da Rocha, os comentários registrados na página do Facebook da marca e as matérias publicadas pela imprensa da época (textos e imagens de editoriais) são o ponto de partida para a análise da trajetória da boutique, não o ponto de chegada. Nossa perspectiva se constitui a partir do diálogo e da problematização dessas diferentes fontes com o objetivo de investigar a história da empresa; os sentidos das roupas criadas por Celina; a ideia de uma “artista” vestindo artistas; as estratégias de conformação da marca, num processo que é construído num equilíbrio entre distinção (das lojas e proprietárias que se associavam à alta-costura, mas, também das casas nascidas nas décadas anteriores) e emulação (das empresas tidas como de vanguarda, sobretudo as lojas londrinas da Carnaby Street e as boutiques parisienses).

É por essa via que acreditamos ser possível examinar a relevância da Aniki Bobó no contexto da história do comércio do Rio

9 POMIAN, Krzysztof. Do monopólio da escrita ao repertório ilimitado das fontes: um século de mutações da história. *Acervo*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, vol. 25, n.1, p. 15-34, 2012, p. 22. Disponível em <http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/335/335> Acesso em 20 de junho de 2017.

de Janeiro nos anos 1960, compreendendo que, na chamada revolução do vestuário daquela década, não há uma novidade absoluta que surge num deserto ou num vazio de ideias. Há uma série de sinais, de desejos, de intenções e de tensões – manifestos ou não – que apontam para uma predisposição para a mudança desde o início da década. É na capacidade de ler estes desejos e sinais e de materializá-los sob a forma de roupas que reside a potência da Aniki Bobó, evidenciando que a moda é um dos elementos constitutivos de um tempo de revoluções que se acelera e se afirma mais concretamente a partir de 1968.

### *Butiques e um novo conceito de elegância*

Antes de tratar especificamente da carreira de Celina Moreira da Rocha e da Aniki Bobó, é importante, nos limites deste artigo, inscrever a marca no universo das butiques, casas comerciais que, no Rio de Janeiro, fizeram a sua emergência na década de 1940.

O termo butique foi empregado na Europa a partir dos anos 1920, para identificar pequenas lojas dentro das casas de alta-costura, que vendiam seus produtos secundários, como a linha de *sportswear* de Jean Patou ou as bijuterias de Chanel. Ao longo da década de 1930 outros criadores seguiram esta trilha, como Lucien Lelong, que abriu uma butique para comercializar versões mais baratas de suas criações, que exigiam apenas uma ou nenhuma prova. No final dos anos 1950, o prêt-à-porter dos criadores vai ser vendido em butiques exclusivas: eram produtos de grife reproduzidos em pequena quantidade, mas ainda com um alto preço. Nessa mesma época, mas, particularmente, ao longo da década de 1960, em Londres e Paris, proliferaram as butiques para homens e mulheres; muitas oferecem roupas a preços acessíveis, saciando o apetite das camadas jovens por novidades, com um giro rápido das mercadorias.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Ver, entre outros, GRUMBACH, Didier. *Histórias da moda*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. MENDES, Valerie; de LA HAYE, Amy. *A moda do século XX*. São Paulo: Martins

Em Londres, elas concentram-se na Carnaby Street,<sup>11</sup> no bairro do Soho, região central da cidade. Seus donos e vendedores são jovens; as vitrines, sedutoras e os ambientes coloridos, com música pop tocando ininterruptamente. Na moda masculina, a figura mais importante era John Stephen, que, a partir de 1958, ofereceu modelos com costura impecável, apresentação perfeita, estilo preciso: a estética *mod*.<sup>12</sup> Na moda feminina, destaca-se Mary Quant e a Bazaar, aberta em parceria com o marido Alexander Plunket Greene e Archie McNair, em 1955. Já no ano seguinte, Quant apresentava vestidos de linhas simples, cinturas mais baixas e, sobretudo, dimensões mais curtas. Ainda em Londres, a empresa mais icônica de todas seria estabelecida em 1964: a Biba, de Barbara Hulanicki, com interiores em estilo *art-nouveau*, provadores coletivos, cabides de casaco em madeira substituindo as araras.<sup>13</sup> A Biba foi, sem dúvida, fonte de inspiração para inúmeras lojas ao redor do mundo, incluindo o Brasil.<sup>14</sup>

Em Paris, também nos anos 1960, grupos de jovens criadores abriram butiques que se tornaram uma opção para os que não podiam pagar os preços da alta-costura ou do prêt-à-porter de luxo e não desejavam se limitar às mercadorias produzidas em série e vendidas pelas lojas de departamentos. Entre esses criadores estavam Emanuelle Khanh e Jacqueline e Elie Jacobson, os dois últimos, proprietários da Dorothée Bis.

Fontes, 2003. O'HARA, Georgina. *Enciclopédia da moda*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992. STEELE, Valerie. *Fifty years of fashion: new look to now*. Yale: Yale University Press, 2000.

11 Rua do West End londrino que na década de 1960 ficou famosa por suas numerosas butiques, as quais vendiam, a preços acessíveis, peças para homens e mulheres, produzidas por jovens criadores. A rua se tornou sinônimo da cultura juvenil e da efervescência de Londres no final daquela década.

12 Os *mods* eram jovens londrinos oriundos das classes trabalhadoras que, por volta de 1958 começaram a se intitular modernistas por causa de sua adoração pelo jazz moderno. Devotados à cultura europeia, especialmente filmes franceses, tinham obsessão por roupas e eram exigentes no seu gosto pela costura e apresentação cuidadosas.

13 Sobre Londres nos anos 1960 e a emergência dos novos criadores e suas butiques: GILBERT, David; LISTER, Jenny. *Swinging sixties: fashion in London and beyond, 1955-1970*. London: V&A Publications, 2006; LOBENTHAL, JOEL. *Radical rags: fashions of the sixties*. New York: Abeville Press, 1990. POLHEMUS, Ted. *Street Style*. London: Thames and Hudson, 1997. VEILLON, Dominique; RUFFAT, Michele (org.). *La mode des sixties*. Paris: Autrement, 2007.

14 Conforme depoimento de Celina Moreira da Rocha à autora, a Biba foi uma das influências da Aniki Bobó e também da Bibba, de José Luiz Itajaí, a começar pelo nome desta.

Essa linhagem de butiques de Londres e Paris é a que terá mais ascendência nas equivalentes criadas no Brasil, notadamente naquelas abertas em São Paulo e no Rio de Janeiro nas décadas de 1960 e 1970.

Antes disso, a primeira geração de butiques do Rio de Janeiro surge ainda nos anos 1940, concentrada na zona sul da cidade, em especial, Copacabana. Embora o comércio de moda estivesse localizado, majoritariamente, no centro, onde ficavam as grandes casas como A Imperial e A Moda, ambas na Rua Gonçalves Dias, a Sibéria (que vendia exclusivamente peles) e a Casa Canadá, na Avenida Rio Branco, as butiques de Copacabana serão fundamentais para a conformação do bairro como um lugar da elite, mesmo papel cumprido pela Confeitaria Colombo (que abre filial ali nessa mesma década) e pelo hotel Copacabana Palace, inaugurado em 1923.<sup>15</sup>

Como observa Ana Cláudia Lopes, muitas lojas inauguradas em Copacabana a partir dos anos 1940 eram filiais de empresas do centro. Este era o caso da Mayfair, de 1942, que funcionava dentro do hotel Copacabana Palace; da Étoile, de 1948; da Elza Haouche,<sup>16</sup> estabelecida em 1954; da São João Batista Modas, do mesmo ano; da Canadá, de 1955; da Lebelson Modas, de 1960, entre outras. Dentre os estabelecimentos pesquisados pela autora, a Mademoiselle, de 1942, a Étoile e A Celeste, ambas de 1948, e a Hermínia, de 1949, são as primeiras exceções a essa regra. O comércio se concentrava na Avenida N. S. de Copacabana, principalmente entre a Rua Siqueira Campos e o Posto 5 (Rua Sá Ferreira) e ocupava apenas um andar, em geral, o térreo dos edifícios residenciais. Fugiam a esse padrão as lojas de departamentos, com até quatro andares, como a Barbosa Freitas.<sup>17</sup>

Comparando as casas do centro da cidade e suas filiais em Copacabana, é possível compreender as características do comércio

15 LOPES, Ana Cláudia Lourenço Ferreira. A Celeste Modas e as butiques de Copacabana nos anos 1950: distinção, modernidade e produção de prêt-à-porter. Dissertação de Mestrado em História, Puc-Rio, 2014.

16 Elza Haouche era modista e vestia as camadas mais altas da sociedade carioca nos anos 1950 e 1960. As roupas produzidas por ela eram bastante divulgadas nas páginas de moda da grande imprensa, sobretudo em função dos desfiles beneficentes e das coleções lançadas por ocasião do Grande Prêmio Brasil.

17 LOPES, Ana Cláudia Lourenço Ferreira, op. cit., p. 103-106.

do bairro e como ele se torna um espaço por excelência para o estabelecimento das butikues. Enquanto no centro eram vendidos tanto os artigos finos como os produtos prêt-à-porter, em Copacabana os primeiros estavam ausentes. A Casa Canadá é exemplar nesse sentido; até mesmo os desfiles seguiam essa lógica hierárquica. A matriz possuía passarela e os desfiles eram um acontecimento, frequentados pelas esposas e filhas da elite política e social do país, já em Copacabana, as modelos circulavam no chão da loja e as clientes aos quais se destinavam eram das camadas médias e altas, mas, não compartilhavam dos sobrenomes famosos.

Essa estratégia evidencia uma noção, por parte dos empresários de que existia uma diferença socioeconômica e comportamental nos consumidores do bairro da zona sul. No final dos anos 1950, por exemplo, o costureiro francês Jacques Heim, ao abrir uma filial da sua *maison* no Brasil, escolhe um andar da Mesbla, no Passeio Público, uma área um pouco deslocada do miolo do comércio de luxo mas, ainda assim, no centro da cidade.<sup>18</sup> Mesmo nos anos 1960, a região continuava a ser o cenário privilegiado para a venda de produtos sofisticados. Por isso mesmo, foi considerada curiosa a abertura, em 1968, da butique Voom Voom, dentro do magazine A Exposição, no Largo da Carioca, esquina com a Rua Gonçalves Dias. Nem o fato da gerência estar a cargo de Danuza Leão minimizou a sua inadequação ao bairro e ao perfil de consumidores habituados a frequentá-lo.<sup>19</sup>

Com características mais intimistas e tendo à frente, em boa parte, mulheres das camadas médias que, geralmente emprestavam seus nomes às lojas, as butikues de Copacabana, por um longo período, representaram uma transição entre o modelo de moda sob

18 RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. Notas sobre um costureiro francês no Rio de Janeiro. Anais do 9º. Colóquio de Moda, Fortaleza, 2013. Disponível em: [http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/9-Coloquio-de-Moda\\_2013/ARTIGOS-DE-GT/Artigo-GT-Moda-Cultura-e-Historicidade/Notas-sobre-a-presenca-de-um-costureiro-frances-no-Rio-de-Janeiro-1958-1967.pdf](http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/9-Coloquio-de-Moda_2013/ARTIGOS-DE-GT/Artigo-GT-Moda-Cultura-e-Historicidade/Notas-sobre-a-presenca-de-um-costureiro-frances-no-Rio-de-Janeiro-1958-1967.pdf) Acesso em 20 de março de 2017.

19 A Voom Voom era uma espécie de filial da Biba de Londres, na decoração sombria, nas roupas importadas. A butique vendia a caixa de lápis de maquiagem e as meias de Mary Quant, além de blusas de malha italianas. RODRIGUES, Iesa, *O Rio que virou moda*. Rio de Janeiro: Memória Brasil, 1994, p. 17.

medida, característico do centro da cidade, e a linha de produção em massa que viria se consolidar mais adiante.

Contudo, algumas casas se distinguiam dessas primeiras lojas do bairro e se vocacionavam para as camadas mais altas, como a Mônaco, de Delma Seraphin. Inaugurada em 1960, na Avenida N. S. de Copacabana, ela atraía as elegantes chiques das colunas sociais, como Teresa de Sousa Campos, Lourdes Catão, Carmen Mayrink Veiga, Vivi Nabuco, entre outras. E o caso também da Laís, aberta em 1956, na pequena Rua Inhangá, e que produzia bolsas em matelassê, de alça de corrente dourada, inspiradas em Chanel, voltadas para uma clientela ligada em alta-costura e peças denominadas clássicas.<sup>20</sup>

Concentrando butikues sofisticadas que ocupavam espaços cada vez mais valorizados, Copacabana chegava ao final dos anos 1960 como um local praticamente intransponível para os novos criadores. É na direção do Arpoador e de Ipanema, bairros mais acessíveis no que se referia aos aluguéis comerciais, que os jovens vão estabelecer suas lojas, dentre elas, a Aniki Bobó.

### *Quando uma garota de Ipanema vira empresária*

Dos anos 60 aos 80, a moda no Brasil foi ditada por Ipanema. Mas, nem sempre foi assim. Até 1961, não havia uma única butikue em Ipanema. Suas garotas, se quisessem ir a uma festa com um vestido novo, tinham as seguintes opções: a) comprá-lo na Casa Canadá, no Centro da cidade; b) ir às butikues de Copacabana; c) escolher um tecido num armarinho do bairro, como a

20 RODRIGUES, Iesa, op. cit., p. 17.



Casa Alberto, a Miro e a Madame Faria, e pedir à mamãe ou a alguém para costurar; d) não ir à festa.<sup>21</sup>

Uma das mais criativas butiques cariocas dos anos 1960 e 1970, a Aniki Bobó foi criada em novembro de 1968, por Celina Moreira da Rocha. Situada na Rua Francisco Otaviano, no Arpoador, ocupou, inicialmente o interior da galeria River, dividindo espaço com lojas de reparo de televisão, pequenos salões de cabeleireiros, ateliês de consertos de roupas. Era uma típica galeria daquela região da zona sul carioca, pequena, simples, com serviços; não havia nada parecido com o que ela estabeleceria ali.<sup>22</sup>

Ao abrir a empresa, aos vinte anos, Celina já havia feito uma grande viagem internacional, algo inacessível à maioria das pessoas naquela época. Com 11 anos, ela, os pais e a irmã, passaram seis meses na Europa, sendo dois deles em Paris. Foi uma viagem “com muito conteúdo”,<sup>23</sup> segundo ela: de visitas aos castelos do vale do Loire aos museus e lojas de Londres e Paris. E embora Celina fosse uma menina sem muito interesse pelos estudos, descobriu a arte e a moda, impulsionada, sobretudo, pela mãe. Ela se define como alguém que “desde garota tinha a Elle na veia”.<sup>24</sup>

No retorno ao Rio, continuou estudando no Colégio Sacré-Coeur de Jesus; e, mais tarde, no Colégio São Paulo Apóstolo, em Ipanema. Mas, já pensava em não ingressar na universidade e investir em cursos de arte. Com esse propósito, foi para a Escola de Artes Visuais, no Parque Lage, onde aprendeu técnicas variadas, em especial, pintura em tecido, que estava na moda. Entre os exercícios do curso, começou a fazer pinturas de flores, com esponja, em vestidos curtos, no estilo popularizado por Courrèges: eles se tornaram um sucesso imediato e Celina chegou a vender 200 peças em apenas um mês. Produzidos por uma costureira que trabalhava para sua mãe e vendidos no apartamento em que morava com a

21 CASTRO, Ruy. *Ela é carioca: uma enciclopédia de Ipanema*. São Paulo: Cia das Letras, 2008, p. 60.

22 Entrevista concedida por Celina Moreira da Rocha à autora em julho de 2017.

23 Entrevista concedida por Celina Moreira da Rocha à autora em julho de 2017.

24 Entrevista concedida por Celina Moreira da Rocha à autora em julho de 2017.

família, na Rua Joaquim Nabuco, os vestidos, conforme Celina, se tornaram a sensação da cidade “porque no Rio de Janeiro só havia costureiras que reproduziam modelos internacionais, mas, ninguém fazia o tipo de roupa que eu comecei a produzir”.<sup>25</sup>

Contribuiu para o sucesso das vendas, o fato de ela ser bem relacionada, frequentar ambientes refinados (mesmo sendo de uma família de classe média), ter participado dos ritos de passagem típicos das adolescentes cariocas da zona sul então, como debutar. Celina define o período da adolescência e a entrada na vida adulta como “glamourosa” e chama a atenção para o fato de que, após a viagem a Europa, começou a circular e a se relacionar com pessoas mais velhas, o que facilitou a sua precoce trajetória como criadora e empresária.

Graças à venda dos vestidos e ao movimento de compradores que o apartamento da família passou a experimentar, o pai de Celina, que atuava no ramo imobiliário, propôs a ela começar um negócio. Com 18 anos, ela já havia se tornado uma espécie de polo catalisador: quem produzia algo interessante e criativo (bolsas, acessórios, roupas) deixava com Celina para que oferecesse aos clientes.

Em 1968, seu pai lhe deu uma pequena loja dentro da galeria River. Em estilo colonial (projeto dela junto com um arquiteto de quem não lembra o nome), a boutique permaneceu no local por um ano. Para batizá-la, Celina não queria um título estrangeiro, nada que lembrasse as casas tradicionais, ou copiasse as lojas de moda jovem europeias. Ela lembra que no Rio de Janeiro os nomes eram quase todos franceses, tipo Point Rouge, que só vendia itens importados; a “própria Bibba, do Itajaí, importava muita coisa”.<sup>26</sup> Graças a um filme do cineasta português Manoel de Oliveira, de 1942, que antecipou o neorealismo italiano, Celina chegou à Aniki Bobó: o título foi encontrado numa revista de cinema e referia-se uma brincadeira comum entre as crianças portuguesas.<sup>27</sup>

25 Entrevista concedida por Celina Moreira da Rocha à autora em julho de 2017.

26 Entrevista concedida por Celina Moreira da Rocha à autora em julho de 2017.

27 É interessante observar que, em março de 1966, foi realizada no Rio de Janeiro, a mostra “Cinema Português em Retrospectiva” onde foi exibido Aniki Bobó. Interpretado por crianças e inspirado num conto de Rodrigues de Freitas, *Os meninos milionários*, seu título curioso não passou despercebido por Celina que costumava assistir a filmes de arte.

A empresária está inserida na primeira geração de homens e mulheres jovens que iriam abrir seus negócios no Arpoador e em Ipanema, a começar pelas donas da Mariazinha, instalada, em 1961, na região do Bar 20, na Rua Henrique Dumont e, no ano seguinte, na Praça N. S. da Paz.<sup>28</sup> Além da Aniki Bobó, outras butiques se tornaram referência da moda de vanguarda, criativa, sensual e, em especial, daquilo que se constituiria no chamado estilo de vida carioca (corpos à mostra, roupas despojadas, mesmo que em tecidos e materiais sofisticados, transparências, muitos jeans e camisetas justas).<sup>29</sup> Isso tudo vestindo pessoas magras, bronzeadas, moças de cabelos longos e lisos, sem excessos na maquiagem e homens que não temiam cores, estampas, modelagens femininas e tecidos dissociados dos padrões tradicionais de masculinidade.

Butiques como a Aniki Bobó surgem em boa parte do mundo ocidental nos anos 1960; são filhas da cultura jovem, do prêt-à-porter, da pulverização de tendências possibilitada pela quebra na hegemonia da alta-costura e da valorização dos estilos que vêm da música, da literatura, enfim, das ruas. Elas são, sobretudo, um elemento típico da cultura de moda londrina, em torno da Carnaby Street.

Dentre as butiques cariocas que merecem destaque na virada dos anos 1960-1970 estão, também, a já mencionada Bibba, de José Luiz Itajaí (1966-1983); a Frágil, de Adriano de Aquino (1969-1973); a Blu-Blu, de Marília Valls (1972-1987) e a Company, fundada em 1972, por Mauro Taubman, que chegou a trabalhar como vitrinista para Celina.<sup>30</sup>

28 A Mariazinha era, a princípio, uma boutique de calçados, criada pelas jovens Maria Mellin Sweet, Jane Mellin e Edith Vasconcelos. Posteriormente, contou com mais uma sócia, Mara Mac Dowell, e passou a apresentar coleções de prêt-à-porter; logo na primeira, exibiu conjuntos de suéter e saias de cintura baixa no estilo então denominado Saint-Tropez. RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *Moda e revolução nos anos 1960*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2014, p. 185.

29 Conforme Virgínia Todeschini Borges é por intermédio de idealizações a respeito do que seja a cidade do Rio de Janeiro (Zona Sul) e seus habitantes que as representações do corpo e da moda enfocadas nas imagens de moda se sustentam. Em sua tese, a autora investiga em que estão baseadas estas idealizações que habitam o imaginário brasileiro a respeito da mulher carioca e do Rio de Janeiro e qual a sua ligação com a vida social. BORGES, Virgínia Todeschini. *Presença Carioca. Estudos sobre a moda e a estética corporal na cidade do Rio de Janeiro*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, UFRJ, 2008.

30 Para mais informações sobre as butiques que se instalaram em Ipanema no período, consultar o verbete "Butiques" In: CASTRO, Ruy, op. cit., p. 60-64.

O primeiro espaço ocupado pela Aniki Bobó consistia em 12m<sup>2</sup> abarrotados de produtos, onde cabiam, no máximo, dois clientes de cada vez, o que obrigava a cantora Gal Costa, por exemplo, a esperar na galeria para ser atendida. Celina relembra que Andrea Dellal, que se tornaria modelo internacional, foi sua primeira vendedora e também desfilou para a marca; Cristina Vieira, irmã de Andrea, era outra manequim da butique. Entre os fotógrafos que registraram editoriais para a loja estavam Antônio Guerreiro,<sup>31</sup> em início de carreira.

Tão logo abriu as portas, a casa foi saudada na imprensa carioca por suas características inovadoras. A jornalista de moda Gilda Chataignier, do *Jornal do Brasil*, denominava de “new look”, os vestidos transparentes em voil branco e preto, biquínis em cetim e conjunto de calça comprida e mini blusa em fazenda atalhada apresentados por Celina.<sup>32</sup> *O Globo* inscreve a Aniki Bobó entre as butiques

geralmente feitas por gente nova, cheia de bossa, que estuda a moda como se estudasse a própria roupa e, buscando nelas, a mulher de mais idade, se rejuvenesce. Torna-se tão garota como as garotas que atendem quem chega, pedindo algo de novo para este tempo de verão. Vamos mostrar duas sequências destas novas etiquetas do prêt-à-porter, que surgiram neste fim de ano, princípio de tempo do sol. Hoje, as de Voom Voom, a de Aniki Bobó e a de Gilka's.<sup>33</sup>

O *Correio da Manhã*, por sua vez, já havia registrado um coquetel-desfile promovido por Celina em setembro de 1968, antes da

31 Formado em Economia, começou a trabalhar como fotógrafo no *Correio da Manhã* em 1969. Logo em seguida, transferiu-se para o *Jornal do Brasil*. Foi fotojornalista da revista *Manchete*, em Paris, em 1970-1972 e, de volta ao país, destacou-se como fotógrafo de moda, colaborando com revistas especializadas e agências de publicidade. Consagrou-se como retratista, fez capas de disco e fotos para revistas masculinas.

32 *Jornal do Brasil*, Caderno B, coluna Passarela, 5/11/1968.

33 *O Globo*, O verão em novas etiquetas, 28/11/1968.

abertura da empresa. Segundo a nota publicada na coluna de Rosita Thomas Lopes, que, infelizmente, não identifica o local do evento, Celina recebeu os convidados de “pantalona de bainha inglesa, colete cigano e blusa preta transparente, com bolsos nos lugares estratégicos.”<sup>34</sup> A matéria registra, ainda, a presença de personalidades cariocas e observa, entre as modelos, Lila, a manequim top de Buenos Aires.

**Imagem 1**



A cantora Gal Costa posa para editorial com roupas da Aniki Bobó. Em destaque a saia midi, as botas de cano alto e o grande colar. Gaal, *Correio da Manhã*, Bela, 24/25 de maio de 1970. Foto: Paulo Fonseca. Arquivo Nacional

Observadora sagaz das tendências internacionais, Celina produzia roupas para jovens na faixa dos 20-30 anos. Seus modelos iam além de um prêt-à-porter sem graça ou da cópia malfeita da alta-costura francesa; tampouco reproduziam simplesmente a moda jovem

<sup>34</sup> *Correio da Manhã*, Segundo Caderno, 5/9/1968.

londrina. Grande parte da clientela de Celina era formada por mulheres que circulavam nos mesmos espaços que ela. Eram socialites, jornalistas e atrizes como Regina e Maria do Rosário Nascimento Silva, Kiki Garavaglia, Glória Maria, Helena Ignez, Ionita Salles Pinto, Tânia Caldas, Tanit Galdeano, Tereza Souza Campos, entre muitas outras. Frequentavam seus desfiles Noelza Guimarães, Scarlet Moon, Danuza Leão, Pinky Wainer, Pedrinho Aguinaga, Elke, Marisa Raja Gabaglia, Antônio Guerreiro. Ela também vestia artistas como Gal Costa, Elis Regina, Marisa Urban, Vera Gimenez, Juca Chaves, Jorge Ben e Simonal. O arquiteto e pintor Gilles Jacquard, além de amigo de longa data, era cliente assíduo.

Em pouco tempo, usar Aniki Bobó se torna prova incontestável de modernidade e Celina passa a ser chamada constantemente a opinar na imprensa sobre tendências, modelagem, as novidades da moda jovem. Conforme o colunista do jornal *Correio da Manhã*, Daniel Más, por exemplo, “a ex-miss, Marta Rocha, em um esforço atualizante foi assistir a um jogo de pólo em São Paulo com roupinhas da loja”.<sup>35</sup>

Como cabe a uma recém-chegada ao campo da moda, Celina rompia com as convenções em vigor, comprometida com a liberdade, a fantasia e a novidade (identificadas com a juventude) enquanto os criadores dominantes mantinham uma recusa aos exageros e à afetação, preocupados com o que genericamente se qualificava como elegância.<sup>36</sup>

Ela não emprestava seu nome para a loja como era comum até então, nem era uma jovem senhora casada cuja empresa era uma forma de inserção num reduzido mercado de trabalho. Diferente de muitas mulheres das primeiras gerações de donas de butiques, além de muito jovem, frequentava as colunas sociais e circulava com desenvoltura nos espaços das vanguardas artísticas cariocas. Era vista

<sup>35</sup> *Correio da Manhã*, coluna Balaio, Daniel Más, 1/6/1970.

<sup>36</sup> Para a questão das disputas no campo da moda entre novos e antigos criadores e entre o que ele qualifica de criadores de direita e de esquerda, ver BOURDIEU, Pierre. Alta-costura e alta cultura. In: \_\_\_\_\_. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983 e O costureiro e sua griffe. In: \_\_\_\_\_. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*, São Paulo: Zouk, 2002.

em casas noturnas, restaurantes e na praia de Ipanema e seus desfiles, como o realizado na boate Le Figaro, em 1969, podiam vir acompanhados de um vernissage de exposição de fotografias de Johnny Salles<sup>37</sup> e Antônio Guerreiro. Celina também participava de desfiles coletivos com butikues de perfil similar ao da Aniki Bobó, como o promovido em 1969, no Hotel Copacabana Palace.

Grande parte do comércio de moda, no Rio, está atualmente entregue à responsabilidade de gente jovem. É que, de anos para cá, desde que a indústria da moda (a começar por Londres) rejuvenesceu, rapazes e moças começaram a se interessar por esse gênero de negócio: o comércio da moda.

Uma demonstração de que a moda carioca hoje é, na sua maior parte concebida ou adaptada ou mesmo copiada e depois produzida, fabricada e vendida por jovens e destinada a gente também jovem, foi o desfile monstro que aconteceu ontem no Copacabana Palace, apresentando-se na passarela, modelos das butikues Aniki Bobó, Flash Back, Saint-Moritz e Way Inn. Todas butikues de espírito jovem, informal, sobretudo, dinâmico.<sup>38</sup>

Celina é exemplar da geração que frequentava a denominada “República de Ipanema”, segundo Ruy Castro, uma província habitada por cosmopolitas, uma moderna Shangri-lá à beira mar. Com 1,67 quilômetro quadrado excetuando-se a faixa de areia e a orla da Lagoa, Ipanema foi nos anos 1960 não apenas o espaço por excelência de mulheres bonitas que se tornariam icônicas como Duda Cavalcanti<sup>39</sup> e Leila Diniz, mas, de um grupo extenso de homens e mulheres libertários, boêmios, corajosos, intelectualmente instigantes

37 Nos anos 1960-1970, Salles atuou como fotógrafo de moda em editoriais para o *Correio da Manhã* e o *Jornal do Brasil*, entre outros; fez fotos para capas de disco e para matérias de revistas internacionais como a *Vogue* e a *Elle*. Também produziu retratos da alta sociedade carioca.

38 *Jornal do Brasil*, Caderno B, De Gente Moça para Gente Moça, 12/11/1969.

39 Modelo e atriz, nascida no Rio de Janeiro em 1944, foi uma das musas de Ipanema nos anos 1960. Fotografou para inúmeras capas de revista e editoriais de moda.

que englobava cronistas, poetas, romancistas, designers, arquitetos, cartunistas, artistas plásticos, compositores, cantores, jornalistas, fotógrafos, cineastas, dramaturgos, roteiristas, cenógrafos, figurinistas, atores, diretores de TV, modelos, estilistas e esportistas.<sup>40</sup>

Se os anos 1960 são um momento singular para o Rio de Janeiro, Ipanema era o espaço da criação e da experimentação em todos os sentidos e o lugar onde tudo acontecia. Pedro de Moraes, fotógrafo, filho de Vinícius, lembra que bastava ir à praia ou circular por bares como o Jangadeiro, o Zeppelin, o Veloso (denominado depois Garota de Ipanema) e o bar Lagoa para saber qual seria o melhor programa daquela noite.<sup>41</sup> Nestes locais, os frequentadores faziam acertos mensais das contas, o que possibilitava sair de casa quase ou mesmo sem dinheiro.

O Rio de Janeiro já deixara de ser capital, mas, não perdia o protagonismo como centro irradiador de diferentes estilos musicais, das artes plásticas – em especial nas mostras realizadas no Museu de Arte Moderna – dos diversos gêneros cinematográficos produzidos no país, como o cinema novo, mas, também daqueles vindos de fora como a *nouvelle vague* – nas disputadas sessões do cinema Paissandu e da Cinemateca do MAM – dos shows realizados no Beco das Garrafas, em Copacabana, das produções teatrais como as do Grupo Opinião e aquelas sediadas no Teatro Ipanema. Na moda e no comportamento essas rupturas serão promovidas, em grande parte, pelos donos de butikues situadas no Arpoador e em Ipanema.

Em novembro de 1969, a Aniki Bobó se transfere para a entrada da mesma galeria ocupada até então, de frente para a Rua Francisco Otaviano. O projeto arquitetônico coube ao decorador Gilles Jacquard.<sup>42</sup> Com um visual qualificado então como psicodélico, abusava dos cromados, não possuía vitrine e se assemelhava a uma boate. Seu letreiro era escrito em fonte similar à usada pelos Beatles em *Yellow Submarine* e ocupava toda a entrada; o interior era visto

40 CASTRO, Ruy, Introdução: Uma província de cosmopolitas, op. cit., p. 11-13.

41 Entrevista concedida por Pedro de Moraes à autora em julho de 2010.

42 Artista plástico, arquiteto e decorador. Nascido em 1944, em Paris, chegou ao Rio de Janeiro em 1962. Conforme Ruy Castro, aos 18 anos, eles chamava a atenção ao sair às ruas da região do Largo do Machado usando cabelos compridos, sandálias e “roupas excessivamente heterodoxas”. Jacquard dedicou-se à pintura, participou de duas Bienais, fez a ambientação de boates e butikues, restaurantes, hotéis e supermercados. CASTRO, Ruy, op. cit., p. 144-145.



apenas através das letras. Como observa Ruy Castro, a estética futurista dos móveis boleados viria a ser utilizada pelo diretor Stanley Kubrick no filme *Laranja Mecânica* apenas cinco anos depois.<sup>43</sup> Segundo Celina, ela estimulou Gilles a fazer o que quisesse: ele elaborou 80% do projeto; escolheu o *lettering*; a cor roxa usada em toda a butique; definiu a ausência de vitrines. Celina comenta ainda que a nova Aniki Bobó possuía andaimes de várias alturas; embaixo ficavam os móveis boleados, seis deles, todos vazados e onde eram penduradas as calças compridas. “Entrava-se na loja e estava-se num espaço sideral.”<sup>44</sup> A casa possuía também duas cabines e um jirau onde ficava uma grande mesa de corte. Nela, um modelista fazia a peça piloto e entregava para a execução por uma das cinco costureiras. Quanto à loja original, foi mantida como ateliê e depósito.

**Imagem 2**



Ana Lúcia Jordão no editorial *Moda à nossa moda*, *Correio da Manhã*, Caderno Feminino, 9/11/69. Foto: Paulo Azevedo. Arquivo Nacional.

43 CASTRO, Ruy, op. cit., p. 61.

44 Entrevista concedida por Celina Moreira da Rocha à autora em julho de 2017.

A abertura da nova Aniki Bobó foi saudada na imprensa como algo revolucionário: “não tem coisa igual no Rio. Em Londres talvez. Toda roxa e metálica, toda móbile – os estandes da roupa você movimentava à vontade, eles ficam todos soltos pela loja”, afirmava um colunista do *Correio da Manhã* em 1969.<sup>45</sup>

A casa se torna um espaço de sociabilidade; para alguns, um ponto de encontro no período compreendido entre o pós-praia e as saídas noturnas. Ao mesmo tempo e, cada vez mais, a imagem da boutique se mistura com a imagem de Celina sem que o seu nome necessite estar na fachada, nas embalagens ou no material de divulgação. Ela enfatiza essa estratégia posando para editoriais de moda publicados na imprensa carioca. E naturalizava suas criações e seu papel de estilista, como se fosse apenas uma jovem criativa se exibindo com as roupas que considerava interessantes e que ela vendia para os amigos. Conforme conta Celina, aquela foi uma época absurdamente rica para ela: recém-saída da adolescência, ganhou dinheiro, comprou uma casa e teve uma filha.

A empresária observa que não enfrentava problemas financeiros, sua loja estava num ponto maravilhoso e ela vivia um momento especial. O saudosismo evidenciado na página da empresa no Facebook aparece em sua fala, quando afirma que considera que os anos 1960 eram, de fato, anos dourados para a sua geração. Ela reconhece que o Brasil vivia uma ditadura, mas, ela era “total alienada, uma garota de 20 anos, com a vida sorrindo, desde cedo viajando e com pais interessantes que a deixaram parar de estudar sem problemas.”<sup>46</sup>

Examinando as roupas da Aniki Bobó destacam-se as calças e os paletós em veludo amassado, que davam a impressão de molhados e o uso de outros tecidos de decoração, como os brocados. Confeccionadas em tons de roxo e lilás, as calças de veludo eram usadas por homens e mulheres, assim como as bolsas em patchwork de couro. Celina comercializava também coletes de espelhos bordados, jaquetas coladas no corpo, camisas de jérsei, camisetas de

45 *Correio da Manhã*, Coluna Dom Casmurro, 7/11/1969.

46 Entrevista concedida por Celina Moreira da Rocha à autora em julho de 2017.

malha inspiradas em super-heróis com onomatopeias impressas. Ela afirma que importava pouca coisa; era uma “roupa com bossa feita no Brasil”. De todo modo, comprava algumas peças no exterior e as reproduzia aqui, mas, não seguia coleções nem estações. Após a mudança para a nova loja, passou a contar com uma equipe de costureiras e um grupo maior de fornecedores, incluindo os de acessórios. Apenas um deles produzia de 80 a 90 calças por semana.

As viagens da empresária priorizavam as cidades de Londres, Paris, às vezes Nova Iorque. Entre as suas inspirações estavam, naturalmente, Mary Quant e a Biba e a também londrina Mr. Freedom<sup>47</sup> de onde retirou a ideia de usar apliques de cetim nas roupas. Ela comenta que gostava de boas matérias-primas; ao chegar de viagem, procurava tecidos similares junto à rede de fornecedores que a atendia.

**Imagem 3**



A cantora Gal Costa posa para editorial com roupas da Aniki Bobó. Em destaque as calças de tecido brocado, a camisa de jérsei e o grande colar. Gaal, *Correio da Manhã*, Bela, 24/25 de maio de 1970. Foto: Paulo Fonseca. Arquivo Nacional.

47 A Mr. Freedom foi criada por Tommy Roberts junto com Trevor Myles, em 1969, na King's Road, no bairro do Chelsea; o nome foi inspirado num filme homônimo, dirigido por William Klein. As roupas da Mr. Freedom eram brilhantes e coloridas e com forte influência da arte pop. Em 1970, a boutique se mudou para um prédio de quatro andares na Kensington Church Street. Roberts foi um dos precursores das camisetas impressas com imagens de super-heróis e seus slogans, tema que inspirou Celina na Aniki Bobó. Disponível em <https://www.theguardian.com/fashion/2012/dec/18/tommy-roberts> Acesso em 5 de julho de 2017.

Seu público era formado majoritariamente por mulheres, mas as roupas não eram elaboradas com vistas estritamente a um gênero. Celina define suas criações como “unissex total”. Segundo ela, essa tendência foi captada nas viagens e, particularmente, na New Man,<sup>48</sup> de Paris, que fazia um modelo de calça em veludo com todas as numerações e tamanhos, passíveis de adaptação aos corpos de homens e mulheres. “Eu boleei outro modelo de calça e fui nessa onda, fazendo todos os tamanhos, com cintura reta, tamanhos de 38 a 48, bainha marcada na hora; atrás você apertava de acordo com o corpo; mulher fazia o gancho.”<sup>49</sup> As costureiras ficavam na loja antiga, para os ajustes, as bainhas, etc.

As calças compridas, sem dúvida, foram um grande sucesso da Aniki Bobó. Segundo Celina, ela foi a primeira criadora no Brasil a exibir uma etiqueta do lado de fora da peça. Isso se tornou marcante a tal ponto que, conforme a empresária, quando as pessoas se encontravam usando o mesmo modelo de calça achavam “o máximo”. Suas peças, até em função dos altos preços, conformavam uma identidade de grupo aos seus consumidores.<sup>50</sup>

Um dos editoriais mais interessantes entre os publicados pelo jornal *Correio da Manhã* nos anos 1960 registra em nove fotos, as roupas da marca vestindo Celina, Gilles Jacquard e a modelo Ana Lúcia Jordão. A matéria reforça o caráter da sua moda unissex, apontando que “as calças de brim continuam na ordem do dia, dentro

48 A butique New Man foi o primeiro sinal dos parisienses na direção da moda de rua. Aberta na Rue de L' Anciene Comédie, em 13 de abril de 1965, logo foi seguida por uma trilha de imitadores com nomes de sonoridade inglesa, como Dean, Twenty, Cardiff, etc. O estilo da Carnaby Street – copiado em toda a Europa Ocidental (um pouco menos na Itália) – enfatizava as cores marcantes e a modelagem justa tendendo a um estilo andrógino e deliberadamente mal adaptado a qualquer um com mais de 30 anos.

As calças apertadas em veludo vermelho e as camisetas pretas ajustadas ao corpo da New Man se tornaram um uniforme nas ruas parisienses durante três anos e foram amplamente copiadas. Como tudo nos anos 1960 eram peças feitas por homens e para os homens, mas as mulheres jovens também podiam usá-las e assim o fizeram. Até as casas mais tradicionais de Paris foram afetadas: a partir de 1965 produziram mais calças do que saias. Ver: JUDT, Tony. *Post-war: a history of Europe since 1945*. Penguin Books, 2005, p.396-397.

49 Entrevista concedida por Celina Moreira da Rocha à autora em julho de 2017.

50 Celina afirma que uma calça comprida da Aniki Bobó custaria, nos dias atuais, o equivalente a R\$ 400,00. Entrevista concedida por Celina Moreira da Rocha à autora em julho de 2017.

da mesma moda para ele e ela. Todos os tons, com modelos rosas, amarelões e vermelhos, válidos para ambos os sexos.”<sup>51</sup>

Neste editorial as mulheres usam tanto vestidos curtos como calças compridas, estas em modelagens mais ajustadas ou com a boca-de-sino. Camisas, coletes longos (então chamados *gilets*) e batas com estampas de inspiração oriental compõem os modelos femininos e masculinos; há também calças em tecidos variados, lisos e estampados.

**Imagem 4**



Gilles Jacquard, Ana Lúcia Jordão (ao centro) e Celina Moreira da Rocha no editorial *Moda à nossa moda*, *Correio da Manhã*, Caderno Feminino, 9/11/69. Foto: Paulo Azevedo. Arquivo Nacional.

Merece atenção uma das fotos com Gilles, conhecido no Rio de Janeiro por seu jeito excêntrico e seus longos cabelos, pelas festas que promovia em sua casa, e por ter namorado uma das mais cobiçadas garotas de Ipanema, a modelo e atriz Duda Cavalcanti.

<sup>51</sup> *Moda à nossa moda*, *Correio da Manhã*, Caderno Feminino, 9/11/69. Fotos: Paulo Azevedo.

Segundo Celina, ele era uma das pessoas mais próximas a ela, nesta época.

Posando descalço, no alto de uma das estruturas metálicas que criou para a boutique, Gilles exibe calças compridas em veludo e jaqueta de couro, ambos na cor preta, além de lenço no pescoço e grandes óculos escuros. A moda unissex proposta pela Aniki Bobó é evidenciada nas roupas, mas também na postura e gestos do modelo. De forma lânguida e melancólica, Gilles parece corresponder ao que Richard Dyer qualifica de “jovem triste.”<sup>52</sup> Segundo o autor, esse tipo de figuração era recorrente nas fotografias de moda nas décadas de 1950 e 1960 e visava atingir homens gays. Para Sean Nixon, que também identifica este tipo de performance nas imagens de moda da revista *Town*, nos anos 1960, o uso intensivo desse repertório asseguraria uma cumplicidade entre o modelo e o leitor. Contudo, essa figuração da sexualidade baseada no homoerotismo, é desarticulada pela presença, em algumas imagens, de uma modelo feminina abraçada ao homem.<sup>53</sup> Isso talvez explique porque as roupas produzidas pela Aniki Bobó e, sobretudo, os modos de apresentá-las nos desfiles e registrá-las nos jornais, causavam um estranhamento na mídia, o que é evidente no comentário de um jornalista a propósito de desfile da marca em 1969.

Serão mostradas roupas na base de um sexo só, ou melhor, assexuadas, pois tanto servem para homem como para mulher, na linha Romeu & Julieta. Que servem para os dois acho um bocado difícil, porque tem certas túnica bordadas que... se bem que a gente vive um tempo em que não se pode duvidar de nada.<sup>54</sup>

52 Apud NIXON, Sean, *Hard looks: masculinities, spectatorship & contemporary consumption*. New York: St. Martin's Press, 1996, p. 178.

53 NIXON, Sean, op. cit., p. 167-179.

54 *Correio da Manhã*, coluna Ziguezague, 11/05/1969.

Imagem 5



Moda à nossa moda, *Correio da Manhã*, Caderno Feminino, 9/11/69. Foto: Paulo Azevedo. Arquivo Nacional.

De todo modo e, a despeito de matérias com textos desse tipo, ao longo dos anos 1970 a Aniki Bobó continuou fazendo sucesso. Mas, segundo Celina, ao final da década, ela havia chegado a uma encruzilhada: ou mantinha a boutique nos moldes em que se encontrava – e perdia espaço para a concorrência, que, àquela altura já possuía lojas maiores, em sua maioria, em Ipanema, especialmente na Praça N. S. da Paz – ou buscava um sócio e investia na sua expansão. Esse dilema, diga-se de passagem, era bastante comum na época, como analisa Iesa Rodrigues.

Na verdade, os estilistas cariocas estavam se deparando com um problema comum a todos: como administrar o negócio. Todos se queixam da dificuldade de criar moda,

arrumar vitrinas, pensar em estilo e ainda manobrar os meandros da área contábil da empresa. O que fazer com o dinheiro ganho tão rapidamente? Esta decisão complicou a vida de gente boa, acabou com sociedades e continua a ser o maior percalço da moda.<sup>55</sup>

À estas questões, Celina respondeu como uma típica mulher carioca da geração do desbunde: em 1979, fechou as portas da Aniki Bobó.<sup>56</sup>

Para finalizar, destaco o papel da roupa numa sociedade ameaçada no que tange às liberdades políticas e sociais, reprimida quanto aos direitos individuais e coletivos, vivendo sob a censura imposta pela ditadura militar em especial após o Ato Institucional nº5, promulgado em dezembro de 1968. Escolher determinadas vestimentas faz do seu portador um sujeito ativo; elas tornam-se uma das poucas formas de demarcar as identidades, expor as resistências. No Rio de Janeiro do final dos anos 1960, tensões e contradições transparecem na contraposição entre o mundo da moda e o mundo da política. No que se aprofunda a repressão política, se acentuam as rupturas estéticas e de estilo de vida na moda.

As roupas são, nesse contexto, uma das fontes mais potentes para a compreensão de que os anos 1960 foram, de fato, um momento de mudanças concretas e não simplesmente uma criação reforçada pelas narrativas dos homens e mulheres que viveram aquela época. Nesse sentido, estudar a obra e a trajetória dos criadores de moda do período, das lojas e de seus consumidores, nos permite ir além de um debate estéril sobre o mito da década de 1960. Pensar nos contextos particulares em que novos estilos foram produzidos e consumidos, observando as suas qualidades materiais e visuais, coloca em questão objetos, imagens e ideias que contribuíram para a formação dos mitos associados aos anos 1960. Isso permite ao historiador uma análise mais embasada das razões pelas quais diferentes versões sobre aquela década ganharam autoridade em momentos específicos.

55 RODRIGUES, Iesa, op. cit., p. 50.

56 Após o encerramento da loja, Celina trabalhou para a Cantão, para a Chopper, tentou reativar a marca e atuou também como gerente de produto para Patrícia Vieira.



Extrapolando o universo das páginas dos jornais e revistas que, muitas vezes, pacificam ou ironizam questões que a moda traz para os sujeitos coletivos, vemos que as roupas da Aniki Bobó, na Ipanema do desbunde, eram um *statement*, a afirmação de um conjunto de valores e práticas comportamentais que opunham seus portadores às outras gerações e ao poder constituído. Se Ipanema era “o lugar”, a Aniki Bobó era “a butique”.

RECEBIDO EM: 01/03/2017  
APROVADO EM: 10/07/2017



# A CRIMINALIDADE TRANSFEITA EM ESTILO: CASO AÍDA CURÍ E OS IRMÃOS KRAY NA PASSAGEM DOS ANOS 1950-60

*Criminality translated into style: the Aída Curi and  
Kray brothers cases in the 1950's-60's*

---

*Maíra Zimmermann\**

## RESUMO

O artigo busca compreender o estabelecimento da cultura de consumo na passagem dos anos 1950-60, levando em consideração a relação entre crime, moda e mídia. Para isso, será efetuado um estudo sobre a repercussão do caso da morte da jovem Aída Curi, no bairro de Copacabana (RJ), com base em pesquisa realizada sobre os acusados do assassinato, Cássio Murilo Ferreira e Ronaldo Guilherme Castro, e os atos criminosos dos ingleses irmãos Kray, residentes do East End, subúrbio londrino. A semelhança entre as ocorrências será examinada por meio da análise do estilo elegante dos criminosos em dois episódios em que vilania e rebeldia se transmutaram em estilo, destacando que, em ambos os casos, os transgressores repercutiram midiaticamente no período como ícones de moda e comportamento rebelde.

*Palavras-chave:* cultura juvenil; moda; crime.

## ABSTRACT

This article aims to understand the establishment of consumer culture in the 1950's-60's, taking into account the relationship between crime, fashion and the media. In order to accomplish that, a study regarding the repercussions of the killing of a young woman Aída Curi – murdered in Copacabana neighborhood (RJ)

\* Doutora em História (Unicamp). FAAP. mzandrade@gmail.com

by Cássio Murilo Ferreira and Ronaldo Guilherme Castro – and the criminal acts of the Kray brothers, residents of the London Suburb of East End. The similarities between the cases will be demonstrated through analysis of their elegant style. The criminals were shown by the media as rebellious fashion icons and their criminal behaviors were seen as a mix of rebellion and style.

*Keywords:* consumer culture, fashion, crime.

“– *Graças a Deus, Ronaldinho foi absolvido.*  
*Alguém perguntou: – ele é seu parente?*  
 – *Não, mas é um rapaz simpático.*  
 – *Você tem certeza da inocência dele?*  
 – *Tenho, sim. E se não tivesse, também choraria de*  
*emoção. É uma pena um jovem tão bonito ficar preso. O*  
*senhor não acha?”*  
 Jovem anônima<sup>1</sup>

“*Aqueles foram os melhores anos de nossas vidas, os*  
*Beatles e os Rolling Stones dominavam a música pop, a*  
*Carnaby Street dominava o mundo da moda e eu e o meu*  
*irmão dominávamos Londres.*  
*Nós éramos intocáveis.”*  
 Ronnie Kray<sup>2</sup>

## Apresentação

A revolução comportamental que teria espaço principalmente no final dos anos 1960 começa a delinear-se já em 1950, em

1 Chorando emocionada, “uma jovem lourada, de óculos também escuros, corpo esbelto e lábios rosados” assim reagiu ao observar o resultado do julgamento de Ronaldo Guilherme de Souza Castro, um dos acusados do assassinato de Aída Curi. *Manchete* 26/03/1960, p. 12.

2 Livre tradução. “They were the best years of our lives, the Beatles and the Rolling Stones were the rulers of pop music, Carnaby Street ruled the fashion world and me and my brother ruled London. We were fucking untouchable.” ARNOLD, Catharine. Hard bastards and Diamond geezers: how the Firm ruled London (Capítulo 15). In *Underworld London: crime and punishment in the Capital City*. Londres: Simon & Schuster, 2012. Kobo Ebook.

decorrência de mudanças socioculturais e materiais advindas da Segunda Guerra Mundial. A posição do sujeito na sociedade, até então demarcada por lógicas tradicionais, começa a entrar em declínio: às velhas identidades se sobrepõem novas identidades fragmentadas. Distante da estabilidade tradicional, as sociedades modernas são caracterizadas por mudanças constantes e pela diferença como marca distintiva diante da generalidade: há uma variedade de “posições do sujeito” e nossa identidade associa-se a “descontinuidades”, “deslocamentos” ou “descentrações” configuradas pela perda do “sentido de si”, o que mantém as estruturas identitárias permanentemente abertas<sup>3</sup>.

Foi nesse período conhecido como “Anos Dourados” que se consolidaram as circunstâncias da hegemonia do sistema capitalista pós-industrial que trouxe transformações materiais e avanços tecnológicos para grande parte das sociedades ocidentais.<sup>4</sup> Estreita-se a temporalidade de produção e, com o lançamento cada vez mais veloz de objetos, o processo de renovação tornou-se constante a partir dos anos 1950. Temos, nesse momento, a emergência efetiva da sociedade de consumo, que se caracteriza pela “elevação do nível de vida, abundância de mercadorias e de serviços, culto de objetos e de lazeres, moral hedonista e materialista, etc”.<sup>5</sup> Essas novas possibilidades, vivenciadas principalmente pelas camadas médias urbanas, alinhavam também novas maneiras de ser/estar no mundo. Por meio do acesso a bens até então inexistentes ou restritos à minoria da população, será possível aos indivíduos construir um estilo de vida<sup>6</sup> associado às práticas de lazer e hábitos de consumo.

3 HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, pp. 14-17.

4 HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, capítulos 9 a 11. Ainda sobre a situação dos Estados Unidos, é significativo esclarecer que o país findou a Guerra com quase 2/3 da produção industrial do mundo, fato que o ajudou a propagar, além de internamente, para parte da Europa e do Brasil, o *American way of life*, estilo de vida em grande parte baseado em uma cultura de consumo que pregava satisfação imediata pelo uso dos bens nas tarefas domésticas, no ambiente de trabalho ou nos momentos de lazer.

5 LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 169-60.

6 Conjunto específico de atitudes, comportamentos, normas e modelos. GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p. 78-80; FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995, capítulo 6.

Nos anos 1950, a representação masculina pode ser observada como um diálogo entre “passado” e “futuro”: aspectos típicos relacionados à virilidade permanecem e a estes se somam novas perspectivas. Sobre o ideal de conduta dos homens nesse período, esperava-se que fossem tanto provedores quanto “predadores”, devendo demonstrar firmeza e destemor. Poderiam ser aventureiros quando jovens; depois de casados, deveriam “ganhar ar responsável”. Existiam espaços “de homem”: bares, campos de futebol, ambientes de trabalho, pescarias, ringues de boxe, oficinas de automóvel e barbearias.<sup>7</sup> Os novos ídolos do cinema atrelados à juventude transviada, como Marlon Brando e James Dean, eram descritos como rústicos e descontraídos, mesclavam certa suavidade com atitudes violentas, numa

[...] mistura entre força adulta e brincadeira infantil [...] A atração pelo jovem transviado provinha um pouco desse paradoxal encontro entre um destemor violento e uma espetacular leveza corporal, comprovada especialmente na dança e nas corridas de automóveis, lambretas e, depois, motocicletas.<sup>8</sup>

Muitas dessas aventuras perigosas, que de fato colocavam em risco a vida de vários jovens, relacionam-se com a antiga “necessidade” masculina de “provar a própria coragem viril”, agora no contexto dos centros urbanos.<sup>9</sup> Em grande parte, o marco de transformação do modo de virilidade está relacionado com a Segunda Guerra Mundial: “a devastação dos corpos solapa o mito militar- viril e inscreve a vulnerabilidade masculina no coração da cultura sensível”.<sup>10</sup> Abrangentemente, o rock’n’roll que se estabelecia como

7 SANT’ANNA, Denise Bernuzzi de. *História da beleza no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2014, p. 106-107.

8 Idem, p. 108

9 Ibidem.

10 COURTINE, Jean-Jacques. Impossível virilidade. In CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (orgs.). *História da virilidade: a virilidade em crise? Séculos XX-XXI*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Vozes, 2013, p. 9.

música da juventude “[...] projetou para o mundo a possibilidade de associar a masculinidade aos gestos, roupas e adereços até então mais adequados às mulheres.”<sup>11</sup>

O espaço doméstico, que funcionou até então como “linha de montagem” e símbolo das “famílias perfeitas”, a “arena principal para a aplicação das divisões convencionais de masculinidade e feminilidade (ao lado de seu complemento, a heterossexualidade)”, converte-se, para o tipo que não se encaixava no padrão “pai de família”, no “lar moderno”, o qual funciona como espaço de individualidade, significando um “palco para a rebelião contra essas normas”<sup>12</sup>. Como parte desse contexto de transições, paulatinamente, aos padrões mais rígidos de masculinidade existentes até então se acrescentam algumas brechas:

[...] se, por causa do passado, a masculinidade “tradicional” tinha exigido antes de tudo uma demonstração de força física, de agressividade e de impulsividade, a partir dos anos 1950, uma forma “moderna” de comportamento reclamava muito mais o autocontrole e o sucesso econômico.<sup>13</sup>

Vale lembrar que, com a nascente cultura juvenil, as ruas das cidades começam a ser ocupadas e utilizadas como local de sociabilidade. Então, delineiam-se novas e fragmentadas identidades, construídas em grande parte pelas possibilidades de consumo, inclusive de moda, que poderia funcionar também como uma maneira de justificar e glamourizar a masculinidade: objetos adquiridos poderiam funcionar como “acessórios de virilidade.”<sup>14</sup> Formas de

11 SANT’ANNA, op. cit., p. 122.

12 REED, Christopher apud CONEKIN, Becky. Colocando o *playboy* na moda: mensagens de estilo e masculinidade nas páginas da revista *Playboy*, 1953-1963. *Fashion Theory*. Vol. 1, n° 4, pp. 77-117, dez. 2002, p. 79.

13 FORTH, Christopher E. Masculinidades e virilidades no mundo anglófono, p. 157-158. In CORBIN; COURTINE; VIGARELLO, op. cit., pp. 154-186.

14 COHAN, Steven apud CONEKIN, Becky. Colocando o *playboy* na moda: mensagens de estilo e masculinidade nas páginas da revista *Playboy*, 1953-1963. *Fashion Theory*. Vol. 1, n° 4, pp. 77-117, dez. 2002, p. 80.

comportamento específicas de masculinidade e *tipos* não tardaram em ser catalogados pela mídia: o “playboy”, o “farrista” ou o “solteirão”. Típico personagem frequentador das grandes metrópoles e de todas as suas possibilidades: compras, festas, flertes, alijavam-se do ideal normativo norte-americano do homem adulto, burocrata, provedor da família, residente do subúrbio de classe média, encaixando-se em um perfil “sofisticado, inteligente, urbano – um jovem da cidade, que aprecia o bom viver”<sup>15</sup>.

Essa forma moderna do masculino, que não se assentou sem conflitos, pode apenas ser entendida em seus aspectos híbridos, permeada por tensões e conflitos. Judith Butler aponta que atos, gestos e atuações são *performativos*, ou seja, “essência” e “identidade” são “[...] *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos”. O “corpo gênero”, sendo *performativo* não contém “[...] *status* ontológicos separado dos vários atos que constituem sua realidade”, sendo assim, as identidades masculinas ou femininas não são definidas, mas, sim, construídas em suas formas de expressão<sup>16</sup>. Alistair O’Neill chama a atenção para o papel fundamental dos “apetrechos de estilo” na construção da masculinidade, entendida por ele não como “[...] a visão da identidade masculina como algo fixo [mas] com a apresentação da identidade pessoal como algo fluido, aberto a mudanças propostas pela imaginação [...]”<sup>17</sup>.

Para entender esses câmbios nos padrões de masculinidade e como os nascentes hábitos de consumo e lazer podem se relacionar com essas mudanças, analisaram-se duas situações amplamente divulgadas pela mídia impressa: no Brasil, o caso da morte da jovem Aída Curi, no bairro de Copacabana (RJ), pelos acusados do assassinato, Ronaldo Guilherme e Cássio Murilo; na Inglaterra, os atos criminosos dos ingleses gêmeos Kray, residentes no East End, subúrbio londrino. Envoltas em multiplicidades, as histórias conectam-se por algumas similitudes: o fato de seus protagonistas

15 REED apud CONEKIN, op. cit., p. 79.

16 BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017, p. 235.

17 O’NEILL, Alistair. John Stephen: uma apresentação de masculinidade da *Carnaby Street* 1957-1975. *Fashion Theory*. Vol. 1, n° 4, pp. 119-138, dez. 2002, p. 125.



serem homens jovens, afeitos à moda e acusados de atos transgressores, em suma, levavam um estilo de vida rebelde, não submetido às normas, seja pelo transvio comportamental ou criminal.

Permeados por características plurais e contraditórias, os criminosos de Copacabana e de Londres são indicativos dessa transmutação da imagem de masculinidade que acontecia naquele momento. Dos ideais normativos de masculinidade às múltiplas possibilidades de ser, tanto os “rebeldes de Copacabana” como os gêmeos Kray foram transformados em anti-heróis pela massiva difusão midiática. Dick Hebdige aponta que a mescla ambígua entre fascínio, horror e admiração que casos de contração despertam significam a fantasia burguesa que flerta com a criminalidade: um caso de *voyeurismo*, em que cabe ao observador participar de forma imaginária das ações criminosas, sentindo-se em cena, sem necessariamente cometer crime algum, ou seja, acompanha o mundo do crime, pleno de sensações, porém, sem invadir a área proibida – assim, os contraventores personificam as fantasias instintivas mais ocultas.<sup>18</sup> O microcosmo que compõe os homens criminosos, os homens infames e a sua identidade e mesmo a cultura,

[...] vai além da sociedade dos meninos maus, e informa traços constitutivos da masculinidade ocidental [...] Através das figuras do criminoso cristalizam-se e exacerbam-se então alguns dos esquemas mais prenhos de masculinidade, cuja fascinação pelo homem da margem expõe e se deixa decifrar em seu mais simples aparato.<sup>19</sup>

18 HEBDIGE, Dick. *The Kray twins: the study of a system of closure*. Stencilled occasional paper. Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham, 1974, p. 2-4. Disponível em <http://www.birmingham.ac.uk/Documents/college-artslaw/history/cccs/stencilled-occasional-papers/1to8and11to24and38to48/SOP21.pdf>

19 KALIFA, Dominique. Virilidades criminosas? In CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (orgs.). *História da virilidade: a virilidade em crise? Séculos XX-XXI*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Vozes, 2013, p. 303.

No mesmo sentido de Hebdige, Francesco Carnelutti salienta essa curiosidade do público que se projeta avidamente sobre os processos penais ditos célebres, afirmando que esta funciona também como uma forma de diversão:

[...] foge-se da própria vida ocupando-se da dos outros; e a ocupação não é nunca tão intensa como quando a vida dos outros assume o aspecto do drama. O problema é que assistem ao processo do mesmo modo com que deliciam o espetáculo cinematográfico, que, de resto, simula com muita frequência, assim, o delito como o relativo processo.<sup>20</sup>

De certa forma, as notícias sobre crimes e delitos que fervilham nos jornais e revistas funcionam como entretenimento para o público. Há, assim, uma relação estabelecida que se retroalimenta: interesse da opinião pública e assiduidade da imprensa em retratar esses episódios. Como veremos a seguir, ambos os casos, exaustivamente reportados pela mídia, sofreram extensiva especulação e replicação, ultrapassando sua condição de atos criminosos para adquirir *status* de eventos simbólicos espetaculosos.

## *Sociedade de consumo no Brasil dos anos 1950*

A partir de meados dos anos 1950 o Brasil experimentou profundas transformações políticas, sociais e culturais, especialmente a partir da implantação do Programa de Metas pelo presidente Juscelino Kubitschek (1956-1961), cujo objetivo propagado era o de fazer o País progredir cinquenta anos em cinco. Delineou-se entre nós o discurso de uma nação *moderna* voltada ao *progresso*, aos avanços

20 CARNELUTTI, Francesco. *As misérias do processo penal*. Campinas: Russel, 2013, p. 7.

tecnológicos. Os interesses empresariais multinacionais cresceram de uma maneira rápida e estável, estimulados pela política do nacional desenvolvimentismo.

Além do influxo econômico e político dos Estados Unidos, sobretudo a partir desse período, começamos a receber por aqui a influência do *American way of life* na área cultural e na maneira de viver, o que veio a desenvolver no País uma cultura de consumo. Foi adotado um projeto de expansão da indústria automobilística, alargou-se a produção nacional de aço, petróleo e derivados, alumínio, cimento, vidro, papel. Modernizaram-se também as indústrias de alimentos, têxtil, de confecções, calçados, bebidas, móveis, farmacêutica e produtos de beleza.<sup>21</sup> Socialmente, vivia-se um momento de franca urbanização que, relacionado à melhora econômica, principalmente para as camadas médias, trouxe possibilidades de aquisição de bens e serviços.

Parte desse processo, a cultura juvenil que se desenvolvia, é vivenciada por garotos e garotas provenientes das camadas médias emergentes ou da elite, residentes nos centros urbanos em franco desenvolvimento. É nesse contexto que os meios de comunicação começam a utilizar o termo “juventude transviada”, que até então era comumente veiculado pela mídia em relação ao filme de mesmo nome, estrelado por James Dean<sup>22</sup>, para denominar alguns jovens da classe média que se comportavam fora dos parâmetros esperados: vestiam-se referenciados em atores norte-americanos, dirigiam lambretas, ouviam e dançavam rock’n’roll, frequentavam cinemas, boates, bares, praias, a cidade, enfim<sup>23</sup>.

21 MELLO; João Manuel Cardoso; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 559-658, 2000, p. 552-553.

22 *Juventude transviada (Rebel without a cause)*, dirigido por Nicholas Ray, estreou no Brasil em novembro de 1955, logo após seu lançamento nos Estados Unidos.

23 No Brasil, esses jovens pertenciam a um mesmo recorte geracional, de gênero e de classe: maiores ou menores, em sua maioria garotos provenientes de famílias da classe média ou da elite. Segundo Elisabeth Murilho da Silva, “o engajamento de adolescentes e jovens aos grupos de estilo é uma atividade que envolve indivíduos entre 14 e 25 anos”. SILVA, Elisabeth Murilho da. É possível falar em tribos urbanas hoje? A moda e a cultura juvenil contemporânea. *Iara: Revista de Moda, Cultura e Arte*, v. 4, pp. 47-64, 2011, p. 58.

Vale ressaltar que filmes hollywoodianos do período, como o recém citado *Juventude transviada*, além de *O Selvagem*<sup>24</sup> e *Sementes de Violência*<sup>25</sup> ajudaram a criar e difundir o imaginário acerca do jovem rebelde em escala internacional. Lídia Noêmia Silva dos Santos descreve o perfil do que seria o “jovem transviado autêntico”:<sup>26</sup> eles poderiam se envolver em crimes e delitos e se organizar, por vezes, em gangues de comportamento agressivo, corroborando a tese do transvio. Por mais que graves atos de violência tenham sido cometidos, como no caso Aída Curi que será analisado a seguir, é prudente não generalizar, levando em consideração que nem todos os jovens chamados de “transviados” eram realmente criminosos. Além disso, adotavam o que era considerado um estilo de vida “moderno” e “transgressor” dos costumes, mas não necessariamente a delinquência.<sup>27</sup>

### *O caso Aída Curi*

No Brasil, um trágico evento ocorrido no Rio de Janeiro, em 14 de julho de 1958, trouxe à tona uma discussão social acerca da “juventude transviada” e seu estilo. O assassinato da estudante Aída Jacob Curi por Ronaldo e Cássio talvez tivesse virado mero dado estatístico, se os seus agressores não fossem jovens que pertenciam a “boas famílias” de classe média. Conforme Joaquim Ferreira dos Santos, 1958 foi o ano que “resumiu toda a felicidade de ser brasileiro”,<sup>28</sup> quando ainda não havia motivos para se assustar. Por meio de dicotomias simplistas, tentou-se explicar: “o paraíso de 58

24 *The wild one*, Diretor: László Benedek, 1953.

25 *The blackboard jungle*, Diretor: Richard Brooks, 1955.

26 Lídia Santos mapeia importante perfil dos diferentes grupos que poderiam fazer parte das “juventudes transviadas”, além desse que chama de “jovem transviado autêntico”. Para mais informações ver SANTOS, Lídia Noêmia. SANTOS, Lídia Noêmia. *A invenção da juventude transviada* (1950-1970). 2013. (Doutorado em História) PUC-SP, pp. 21-23.

27 Idem, p. 21-22.

28 Idem, p. 16.

teve, para quem estava muito perto, momentos do mais pavoroso inferno”, protagonizados pela “juventude transviada”.<sup>29</sup> Porém, como a dinâmica histórica não funciona em linhas contínuas e em escala evolutiva pacífica, mas sim permeada por conflitos e rupturas, o trágico crime acontecido nesse mesmo ano pode ser percebido como indicativo de que existiam conflitos mais profundos e complexos por baixo do verniz desses “Anos Dourados”.

Aída Curi (18 anos) foi levada ao edifício Rio Nobre, na Avenida Atlântica, por Ronaldo Castro (19 anos), estudante, filho de família abastada, Cássio Murilo Ferreira da Silva (17 anos), filho do síndico do prédio, e pelo porteiro Antônio Souza (27 anos). Lá, sofreu agressões físicas e tentativa de estupro. Evidências indicam que no esforço de encobrir o crime e simular suicídio, a jovem foi jogada do 12º andar do prédio, vindo a morrer por consequência da queda. Cabe ressaltar que o caso de tentativa de abuso revela muito sobre a transição dos anos 1950-1960: esses rapazes envolvidos em possibilidades de vivenciar liberdades que sua faixa etária e classe permitiam, conservam atitudes atribuídas à masculinidade mais rudimentar, seguindo normas próprias para cada sexo, que eram opostas para rapazes e moças. Era padrão normativo: rapazes devem ser mais agressivos, ousados, fortes, duros; enquanto garotas seriam delicadas, discretas, frágeis, sentimentais.

Se de fato Aída aceitou acompanhar Ronaldo e Cássio nessa visita à cobertura, talvez indagações como: *afinal, a garota aceitou nos acompanhar, se aceitou subir, é porque queria algo*, estivessem agitando a mente dos agressores. A despeito de seu visual ousado, é possível interpretar que ainda viviam consoante modelos de décadas anteriores, principalmente no tocante à uma convivência mais liberal entre os gêneros, não aceitando o direito de escolha feminina, desmerecendo-o, em uma clara identificação com os referenciais fixos de masculinidade. Flávio Gikovate alerta que o perfil do esturador pode se enquadrar nos conflitos das transições dos papéis de gênero:

29 SANTOS, Joaquim Ferreira dos. *Feliz 1958: o ano que não devia terminar*. Rio de Janeiro: Record, 1998, p. 137.

[ele] é o indivíduo que não se conforma com o fato de, ao longo dos milênios, termos perdido o direito de abordagem sexual feminina sem necessitarmos do seu consentimento. Se sente brutalmente ofendido e humilhado com a recusa e, com frequência, agride a mulher até matá-la; e isto não impede que o desejo sexual se realize.<sup>30</sup>

Após a controversa absolvição dos réus do crime de homicídio, houve acusação pelos crimes de atentado violento ao pudor e tentativa de estupro. A revista *O Cruzeiro* alardeou em sua manchete: “o júri oficializou a curra”<sup>31</sup>. O fato de o jovem estudante Ronaldo, natural do Espírito Santo, fazer parte de uma “tradicional” família, supostamente ajudou a atenuar sua pena.<sup>32</sup>

Existia uma preocupação que permeava os meios de comunicação da época: temia-se que o fenômeno da juventude rebelde no Brasil se tornasse mais agressivo do que nos Estados Unidos, “uma vez que os transviados eram filhos de famílias de boa condição financeira, cujos membros tinham força política, comprometendo a imparcialidade da justiça e o trabalho de contenção da polícia.”<sup>33</sup> De “alegres”, “festivos” e de certa maneira “inocentes”, os jovens passariam a ser reconhecidos por uma tipificação criminal exclusivamente focada em sua idade: “delinquentes juvenis”. O crime

30 GIKOVATE, Flávio. *Homem: o sexo frágil*. São Paulo: MG Editores Associados, 1989, p. 6.

31 *O Cruzeiro*, 02/04/1960, s/p. Disponível em <http://www.memoriaviva.com.br/ocruzeiro/020460su.htm> Acessado em 20/01/2015.

32 De acordo com René Dotti, em 06/01/1959, o juiz Joaquim de Souza Neto impronunciou os denunciados e anulou o processo. Decisão duramente criticada pela mídia e população em geral. Excerto da sentença: “Assim, a ação penal, no referente aos crimes sexuais, não pode ser pública, devendo iniciar-se através de queixa. Em face do exposto, impronuncio os denunciados Ronaldo Guilherme de Souza Castro e Antônio João de Souza, no que se refere à morte de Aída, por falta absoluta de provas, e anulo o processo, por não estar provada a miserabilidade da família da vítima, no tocante aos crimes de indole sexual”. Dotti conclui: “Esvaziara-se, assim, um dos processos de maior repercussão na história forense do Rio de Janeiro. Dos apontados autores do homicídio contra Aída Curi, restara somente Cássio Murilo Ferreira da Silva que, por ser menor à época do fato, deveria responder perante à legislação especial. E esta tem sido considerada complacente, em toda sua história, pela opinião pública. DOTTI, René Ariel. *Casos criminais célebres*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2003, p. 141-142.

33 SANTOS, Lúcia, op. cit., p. 164.

foi amplamente noticiado pelo rádio e por revistas de grande circulação nacional, como *Manchete* e *O Cruzeiro*, que tiveram relevante papel na construção imagética do tipo contraventor – a televisão não tinha ainda grande penetração. Por meio desses veículos, “a sociedade carioca e a população brasileira foram sacudidas”, criando o que René Ariel Dotti chama de “pelourinhos morais”, imposição da massa impulsionada pela imprensa, rádio e televisão.<sup>34</sup>

Lídia dos Santos adverte que se deve, sim, pensar nesse fenômeno como um resultado da expansão da cultura de massa, entretanto, permeado de novas construções culturais, não sendo possível, dessa forma, considerar que a cultura juvenil no Brasil foi mero mimetismo, principalmente da norte-americana.<sup>35</sup> Debates similares sobre a adesão desse estilo como significado de decadentismo cultural e perda da identidade nacional foram realizados tanto no Brasil como na Inglaterra. Cristina Meneguello reitera que nos anos 1950 “o surgimento do ‘transviado’ ocupa espaço na mídia e se alia a uma percepção de que a sociedade estava enfrentando um momento de decadência dos valores tradicionais”.<sup>36</sup> De forma mais ampla, parte dos jovens brasileiros encontrou, por meio dos símbolos de consumo, um novo entendimento individual e existencial, ligado a um cenário abrangente de ressignificação, conexão e troca entre culturas, que se deu por meio do fenômeno da internacionalização e que acabou por abrir possibilidade para novas formas de conduta.

34 DOTTI, op. cit., p. 137-138.

35 SANTOS, Lídia, op. cit., p. 39-43.

36 MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de estrelas: o cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996, p. 172-173.

## *Transições e permanências do estilo masculino*

No Brasil dos anos 1950-1960 as inovações nas vestimentas masculinas vão ocorrer de forma gradativa, acompanhando a ousadia de jovens norte-americanos e europeus. Contudo, o terno,<sup>37</sup> símbolo da masculinidade dos anos 1950, manteve-se como “traje oficial” para os homens até pelo menos metade dos anos 1960. Há de se levar em consideração que em alguns espaços de lazer existia maior flexibilidade quanto ao seu uso e, que, em ambientes corporativos, o terno ainda hoje é mantido como vestuário adequado. O corte padrão e conhecido como clássico é o norte-americano: conservador, geralmente de cor escura, preto ou cinza, paletó longo, ombros com estrutura moderada, ligeiramente acinturado, com uma fenda, acompanhado de gravata larga, calças amplas, barra italiana, cintura alta, com pregas e vinco, afuniladas no tornozelo, podendo apresentar algibeira e botões para suspensório. O traje era constantemente complementado pelo uso de um chapéu estilo fedora<sup>38</sup>. Veio da Itália a modernização na alfaiataria masculina, impulsionada principalmente pela marca Brioni:<sup>39</sup> o terno era bem cortado, acompanhado de gravata fina com paletó de abotoamento simples, justo no peito, acinturado, ombros bem estruturados, mangas estreitas, sem fendas na parte traseira, calças de cós baixo, mais estreitas e sem barra virada para cima. Esse tipo de corte era admirado e utilizado por jovens que emulavam o estilo *dolce vita*, divulgado posteriormente pelo filme de mesmo nome.<sup>40</sup>

37 O terno é entendido aqui não apenas como a tradicional combinação das três peças: calça, colete e paletó de um mesmo tipo de tecido e padronagem, mas, também, como o conjunto paletó e calça, sem o colete.

38 Fedora é um chapéu com aba suave e coroa com reentrâncias, normalmente feito de feltro. O auge de sua popularidade se deu entre os anos 1920 e 1950. Nos anos 1920, ficou associado ao estilo dos gângsteres. Nos anos 1940, divulgou-se pelo ator Humphrey Bogart em seu papel como Rick Blaine, no filme *Casablanca* (Diretor: Michael Curtiz, 1942).

39 O estilo masculino italiano está em grande parte relacionado com a marca Brioni, que em 1952 mostrou roupas para homens na passarela pela primeira vez no Palazzo Pitti, em Florença. Era composto por uma silhueta bem definida: terno usado com camisa branca e gravata preta estreita, podendo ser utilizado pelos jovens com colarinho aberto, maneira mais informal e aceitável nas ruas, e calças mais justas.

40 O estilo *dolce vita* pode ser representado pelo personagem de Marcelo Mastroianni, Marcello Rubini, no filme de mesmo nome dirigido por Federico Fellini (1960): um *bon vivant*



A aparência física de Ronaldo e Cássio, flagrada e replicada pelos meios de comunicação no período do julgamento, dá indícios das permanências e do início da transformação da moda masculina na passagem dos anos 1950 para os 1960. O terno tradicional é utilizado por ambos os jovens durante o processo de julgamento, conferindo-lhes um semblante adulto e responsável. Sobre Cássio, é interessante assinalar que as espinhas em seu rosto (Figura 1), que atestam seu estado púbere, não conseguem ser escondidas pela rigidez do traje, quiçá até fiquem mais evidenciadas, dado o contraste. O símbolo de rebeldia que o rapaz porta é o seu topete. Não eram bem aceitos socialmente cabelos masculinos com volume. O cabelo de Cássio é desbastado nas laterais, o que destaca o topete modelado com brilhantina. Esse penteado era utilizado por alguns cantores de rock'n'roll – o mais famosos deles, Elvis Presley – e pelo ator James Dean em seu papel como Jim Stark, em *Juventude Transviada*, além de ter repercutido na Inglaterra e influenciado os *Teddy Boys*<sup>41</sup>, que se inspiravam no rock e na cultura norte-americana de *Far West*<sup>42</sup>.

italiano, afeito aos ternos bem cortados, frequentador de festas da “alta sociedade” e apreciador de conquistas amorosas. A Roma apresentada por Fellini tem características de modernidade e sofisticação, porém, também de decadência, relacionada às influências norte-americanas. Sobre seu estilo de vestir: “Nos anos 1950, o *bon vivant* italiano preferia um visual neutro de elegância despojada em suas roupas informais, escolhendo tecidos de tons semelhantes ao combinar camisa, calças e acessórios. Os próprios tecidos eram sóbrios, mas de indiscutível qualidade”. STEVENSON, N. J. *Cronologia da moda*: de Maria Antonieta a Alexander McQueen. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 166-167.

41 Sobre os *Teddy Boys* ver ZIMMERMANN, Maira. Diálogos entre moda e rua: *Teddy Boys*: de subcultura a cultura de massa. *Ponto Urbe* – Revista do núcleo de antropologia urbana da USP. Nº 11, dez. 2012, pp. 1-27. Disponível em file:///C:/Users/Maira/Downloads/pontourbe-1113.pdf Acessado em 22/02/2017.

42 A cultura do *Far West* (Faroeste) foi difundida principalmente pelos filmes do diretor norte-americano John Ford, que lançou películas no estilo *western*, que difunde o imaginário do *cowboy*, figura representativa do herói norte-americano, entre os anos 1930 e 1960.



**Figuras 1, 2 e 3:** Cássio Murilo Ferreira da Silva: formal em seu julgamento (acima), na delegacia com seu advogado (esq.) e com uniforme do SAM na reconstituição do caso (dir.).

Fontes: Acervo online jornal *O Globo*  
<http://acervo.oglobo.globo.com/fotogalerias/crimes-marcantes-nos-anos-50-60-9778305> Acessado em 10/02/2016 e *O Cruzeiro* 16/08/1958, p. 31.

Ronaldo encaixava-se no protótipo do “playboy”; seu cabelo também é moldado com brilhantina, mas o topete é mais modesto. Supostamente buscando fazer-se despercebido, Ronaldo é flagrado pelos fotógrafos com óculos escuros, ovalados, de cor preta e lentes translúcidas, item de destaque (Figuras 4 e 5). Em livro que retrata os anos 1950, Joaquim Ferreira dos Santos indica que os “óculos Ronaldo” entraram para o imaginário do período como um objeto

relacionado à contravenção<sup>43</sup>. Ivana Arruda Leite,<sup>44</sup> em obra memorialística sobre o início dos anos 1960, conta que sua mãe, ao visitar o Palácio da Alvorada na recém-inaugurada capital do País, foi fotografada de lenço na cabeça e “óculos Ronaldo”. Destacando a modernidade do produto, a autora o descreve: “as lentes escuras se arredondavam, contornando o rosto até as orelhas parecendo um apetrecho espacial”. Leite relata ainda que o estilo alcançou as crianças: “todos nas ruas andavam com óculos iguais ao do criminoso. Não demorou e saiu a versão infantil. O meu era cor-de-rosa.”<sup>45</sup>



**Figuras 4 e 5:** Ronaldo Castro durante seu julgamento. Os óculos que o jovem utilizava ficaram marcados como um estilo, sendo chamados de “óculos Ronaldo”.  
 Fonte: Acervo online jornal *O Globo*  
<http://acervo.oglobo.globo.com/fotogalerias/crimes-marcantes-nos-anos-50-60-9778305>. Acessado em 10/02/2016 e *O Cruzeiro* 16/08/1958, p. 31.

A imagem do rebelde é consumida principalmente por meio de imagens: discos (fotos de capa, encarte e contracapa), cinema e revistas – inclusive, daquelas voltadas à família, como *O Cruzeiro* e *Manchete* –, não havia ainda uma gama variada de produtos

43 SANTOS, Joaquim, op. cit., p. 16

44 LEITE, Ivana Arruda. *Eu te darei o céu e outras promessas dos anos 60*. São Paulo: Editora 34, 2004. Ivana Arruda Leite é socióloga e escritora, com foco nas questões sobre o feminino. Nasceu em 1951, natural de Araçatuba, mudou-se para São Paulo aos sete anos e viveu sua adolescência nos anos 1960.

45 LEITE, 2004, p. 12.

específicos para esse público. Os símbolos visuais masculinos de rebeldia nos anos 1950 ainda eram muito sutis, apareciam nos detalhes, se comparados aos estilos psicodélico e *peacock* (pavão),<sup>46</sup> que despontaram principalmente de 1966 em diante. Ao invés de uma aparência efusiva, voltada a chocar, os signos visuais utilizados pelos primeiros rebeldes eram bem mais discretos: podiam ser um topete ou um óculos, o que não os torna menos importantes quando eram usados com a intenção de funcionar como símbolo de reconhecimento e pertencimento a um grupo.

Na contramão dos “bons hábitos”, atitudes escandalosas e inaceitáveis foram convertidas em moda, quando o sistema de *prêt-à-porter* nos anos 1960 criou e difundiu roupas com base nos estilos subculturais e contraculturais, transformando a rebeldia em produto.<sup>47</sup> Até metade dos anos 1960, as linguagens da moda eram “porta-vozes do mundo adulto [...]”,<sup>48</sup> divulgando características como elegância e correção calcadas nos ideais normativos de gênero. É apenas a partir de 1965 que o caráter prescritivo da moda daria lugar a um estilo em que “as identidades se afirmariam por suas diferenças”<sup>49</sup> e que de fato o “novo sujeito da moda” apareceria, em uma articulação entre roupa, corpo e gênero, principalmente na fotografia de moda.<sup>50</sup> Quase como um ato falho, Ronaldo Castro deixa-se flagrar sorrindo em meio ao julgamento do crime brutal que cometeu. Esse sorriso evidencia ironia, deboche e descaso com as regras do “mundo adulto”, comportamentos estes amplamente divulgados pela linguagem de moda, naquilo que significou o triunfo do estilo juvenil.

46 Em 1966, John Stephen e suas butiques masculinas na Carnaby Street, em Londres, iniciaram a “Revolução do Pavão”. Essa moda espalhafatosa era composta por uma silhueta magra, “para fazer jus à calças de côs baixo e justas, de corte reto e muitas vezes com listras verticais. As camisas eram apertadas, os colarinhos altos e os longos paletós, trespassados – uma evolução do estilo eduardiano – tinham ombros caídos, com frequência escondidos por um sobretudo ou um casaco de pele jogado sobre os ombros. STEVENSON, op. cit., p. 190-191. Sobre a “*Peacock revolution*” ver ainda BLACKMAN, Cally. *100 anos de moda masculina*. São Paulo: Publifolha, 2014, pp. 176-213.

47 A partir da metade dos anos 1960, ao mesmo tempo que parece fácil identificar o/a contraventor/a pelas roupas que escancaravam oposição, ele/ela também está diluído na multidão, pois, ao se tornarem moda, os símbolos de rebeldia acabam pacificados, já que amplamente aceitos.

48 RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *Moda e revolução nos anos 1960*. Rio de Janeiro: Contra Capa/Faperj, 2014, p. 117.

49 Idem, p. 14.

50 Idem, p. 26.

## *Os irmãos Kray: criminalidade e estilo*

A relação entre estilo e rebeldia também se fez presente na Inglaterra dos anos 1950. Um exemplo bastante popular na cultura britânica é o caso dos irmãos gêmeos Ronald “Ronnie” e Reginald “Reggie” Kray, que cresceram no East End, subúrbio londrino. Filhos da classe trabalhadora britânica, os garotos passaram sua infância nos terríveis anos de conflito da Segunda Guerra, sendo educados majoritariamente por sua mãe, Violet. Na adolescência, no final dos anos 1940, inspirados pelo avô, foram lutadores amadores de boxe.

Sobre as condições socioeconômicas, se nos Estados Unidos se experimentavam os prazeres da cultura de consumo, na Inglaterra as cadernetas de racionamento presentes até o início da década de 1950 requeriam outras preocupações. Durante os anos de guerra os cidadãos foram advertidos a atentar para o bem comum. Ao fim de tanta penúria, esperava-se que a classe trabalhadora fosse recompensada com uma sociedade mais igualitária. Nas eleições de 1945, o Partido Trabalhista venceu e o governo de Clement Attlee (1945-1951) instaurou prontamente o “estado do bem-estar” (*welfare state*). Eric Hobsbawm ressalta que apenas em meados da década de 1950 as melhorias econômicas se tornaram palpáveis e que somente na década de 1960 a Europa veio a tomar sua prosperidade como coisa certa.<sup>51</sup> É de se anotar, de todo modo, que, em 4 de julho de 1954, os cidadãos ingleses puderam comemorar o fim do racionamento e com ele o fim oficial da austeridade do pós-Guerra<sup>52</sup>.

Entre o final dos anos 1950 e começo dos 1960 os irmãos construíram seu império, graças a uma extensiva gama de ações violentas e ameaçadoras, como proteção para negociantes locais (*protecion racket*), sequestros, assaltos à mão armada, incêndios culposos e assassinatos. Seus atos criminosos, muitas vezes espetaculosos, serviram-lhes para conquistar fama e dinheiro. Em 1954, compraram o decadente Regal Billiard Club, no bairro londrino de Bethnal Green, e ali criaram um ponto de encontro para sua

51 HOBBSAWM, op. cit., p. 253.

52 TURNER, Alwyn W. *Halfway to paradise: the birth of British rock*. London: V&A, 2008, p. 18.

gangue, chamada *The Firm* (A Firma), que “consistia em uma mistura de londrinos e escoceses ‘durões’, bem como empresários falidos.”<sup>53</sup> Em 1957 abriram seu próprio clube, o Double R, na Bow Road, que instantaneamente se tornou ponto de encontro “descolado”, recebendo subcelebridades, *socialities* e criminosos. Em 1960 compraram o Esmeralda’s Barn, um clube de apostas, em Knightsbridge. Ali, acompanhados pela imprensa, estabeleceram sua vida de glamour, rodeados de celebridades: atrizes como Barbara Windsor, Diana Dors, personalidades como Judy Garland e Frank Sinatra, e pintores como Francis Bacon e Lucien Freud. No auge de seu poderio, na metade dos anos 1960, controlavam metade dos clubes de apostas ilegais em Londres.<sup>54</sup>

Sobre os Kray, Catharine Arnold afirma que eles emergiram das cinzas do pós-guerra, em um momento em que os “*old faces*”, os criminosos mais velhos, desapareciam, presos ou mortos. Ansiosos por poder, sua aparência exultava uma aura de perigo.<sup>55</sup> O mito criado em torno dos irmãos estava em grande parte relacionado às suas personalidades peculiares, e não apenas as suas ações criminosas. Tradicionalmente, criminosos tendem a manterem-se anônimos para evitar que sejam presos. Esse, porém, não era o caso dos Kray, que dominavam a mídia britânica:

Para que os gêmeos Kray existissem na metade dos anos 1960 não apenas como criminosos profissionais, mas como complexo fenômeno vivo, um mito orgânico foi nutrido pela imprensa e opinião pública, até que suas

53 Livre tradução. “By 1957, they had their own club, the Double R, and their own gang, known as ‘The Firm’, consisting of a mixture of London heavies, Scottish hard men and bent businessmen.” CAMPBELL, Duncan. The selling of the Krays: how two mediocre criminals created their own legend. *The Guardian* online, 3/09/2015. Disponível em <https://www.theguardian.com/uk-news/2015/sep/03/the-selling-of-the-krays-how-two-mediocre-criminals-created-their-own-legend> Acessado em 22/04/2017.

54 ARNOLD, op. cit., cap. 15; CAMPBELL, op. cit.

55 ARNOLD, op. cit., cap. 15.

ações cessassem de ter algum significado fora do teatro construído para eles.<sup>56</sup>

A começar, em um período em que a moda jovem tomava lugar como fenômeno internacional, principalmente partindo da Carnaby Street, em Londres, os irmãos mantinham seu estilo elegante impecavelmente composto por terno e gravata muito bem alinhados, inspirados num estilo gângster difundido, especialmente, por Hollywood, composto por terno, camisa e gravata, chapéu Fedora, suspensórios, lenço no bolso, sapado Oxford bicolor. Arnold e Dick Hebdige concordam que, assim como outros gângsteres antes deles, os jovens Kray foram inspirados pelo cinema norte-americano.<sup>57</sup> É importante observar o dualismo entre o “gângster da tela” e sua “contrapartida na vida real”, evitando escapar das categorias de clichê e obviedades, mas pode-se afirmar que é em suas amarras que o personagem se forma: “[...] A cidade real, podemos dizer, produz apenas criminosos, a cidade imaginária produz o gângster, ele é o que desejamos ser e aquilo que temos medo de nos tornar.”<sup>58</sup> Hebdige conclui que a proximidade entre o gângster ficcional e o real é importante porque realça um conjunto de conotações intermediárias de natureza estética que dramaticamente direcionam e configuram vidas em todos os níveis.<sup>59</sup>

No filme *Os implacáveis Krays*,<sup>60</sup> há uma menção sobre os ternos da dupla terem sido comprados na Saville Row, rua em Mayfair, conhecida por sua tradição na alfaiataria masculina. O relato de Nipper Read – inspetor-chefe que acompanhava o caso dos irmãos – sobre a primeira vez em que viu Ronnie Kray em 1964, dá uma dimensão sobre aparência espetaculosa que ostentavam:

56 Livre tadução. “For the Kray twins existed in the mid 60’s not merely as professional criminals, but as a living complex phenomenon, an organic Myth nurtured by press and public alike, until their actions ceased to have any meaning outside the theatre constructed for them.” HEBDIGE, op. cit., p. 9.

57 ARNOLD, op. cit., cap. 15; HEBDIGE, op. cit., p. 7.

58 Livre tradução. “The real city, once might produces only criminals, the imaginary city produces the gangster, he is what we want to be and what we are afraid to become.” WARSHOW, Rober apud HEBDIGE, op. cit., p. 7.

59 Ibidem.

60 *The Krays*, Diretor: Peter Medak, 1990.

[...] ele estava chegando no Grave Maurice pub em Whitechapel como um membro da família real. Saindo de um grande carro americano, vestido como um gângster de Chicago em um sobretudo de cashmere, com o cabelo engomado e repartido no meio, ‘ele parecia Al Capone sem seu Fedora’.<sup>61</sup>

Ambos tinham o hábito de beber muito, fato que abalava em demasia a estabilidade emocional principalmente de Ronnie Kray, que acabou recebendo o diagnóstico de esquizofrenia. Era também declaradamente gay, em uma década em que assumir essa orientação sexual na Inglaterra e no País de Gales era crime passível de prisão. Seus rivais tentavam desmerecê-lo, mas Ronnie costumava afirmar sua masculinidade. Há relatos de que George Cornell, um gângster do sul de Londres, o chamou de “*fat poof*” (gay efeminado), ao que respondeu: “Eu sou homossexual, mas não um ‘*poof*’”.<sup>62</sup>

Em um momento de rearranjo social e político do pós-guerra, certamente a figura dos irmãos no subúrbio londrino, área da cidade muitas vezes desassistida, funcionava como um símbolo de proteção, suscitando na comunidade tanto adoração quanto repulsa. Mesmo que os irmãos não fossem levados a sério pelos “criminosos de verdade”, como aqueles que roubavam bancos, que os achavam somente “valentões”, praticantes apenas de crimes menores, não há dúvidas de que, ao se associarem com os ricos e famosos, assumindo ao mesmo tempo o papel de vilões e vítimas da injustiça, tornaram-se um “símbolo polissêmico”.<sup>63</sup> “Seu império criminoso pode ter sido construído na areia, mas seu nome virou uma marca que conserva sua potência até hoje ante uma nação ao mesmo tempo repele e se fascina com a transgressão.”<sup>64</sup>

61 Livre tradução. “The first time Ronnie Kray’s nemesis, Inspector ‘Nipper’ Read, clapped eyes on him, in 1964, Ronnie Kray was arriving outside the Grave Maurice pub in Whitechapel like a member of the royal family. Stepping out of a big American car, dressed like a Chicago ganster in a long cashmere coat, with his hair greased and parted, ‘he looked like Al Capone without his fedora’.” ARNOLD, op. cit., cap. 15.

62 CAMPBELL, op. cit.

63 HEBDIGE, op. cit., p. 9.

64 Livre tradução. “Their criminal empire may have been built on sand, but their name became a brand that retains its potency to this day for a nation both fascinated and repelled by the



Arnold relata que no imaginário londrino persiste a lembrança daqueles “‘*good old days*’, quando os Kray representavam um método alternativo à aplicação da lei, e os vizinhos podiam deixar suas portas abertas”.<sup>65</sup> Os irmãos são lembrados como personagens desses “bons velhos tempos” e celebrados na cultura popular, tanto pela música, como *The last of the famous international playboys* (1995), de Morrissey, quanto pelo cinema, no já citado *Os implacáveis Krays*, de 1990, e no mais recente, de 2015, *Lendas do crime*.<sup>66</sup> No caso dos criminosos brasileiros, sua permanência na memória nacional em muito relaciona-se ao assassinato de Aída Curi como símbolo da derrocada dos “Anos Dourados”: os jovens rebeldes e seu ato brutal significaram o solapamento de uma sociedade organizada em torno dos “bons costumes”.

Em 1965 o já famoso fotógrafo David Bailey publicou a *David Bailey’s box of pin-ups*, um portfólio com 36 fotos, a maioria delas retratos de homens pertencentes ao mundo da moda, da arte, da música pop e dos clubes noturnos. Fazem parte da coletânea figuras como John Lennon e Paul McCartney, Mick Jagger e os Rolling Stones, os atores Michael Cane e Terence Stamp, o pintor David Hockney, dentre outros. Curiosamente ou ironicamente Bailey denominou seus fotografados de *pin-ups*: pelas lentes do fotógrafo esses homens acabaram sendo fetichizados em imagens impressas, tal qual as ilustrações femininas no período da Segunda Guerra.

transgressive.” CAMPBELL, The Guardian online, 3/09/2015. Sobre o desfecho da vida dos gêmeos: os Krays e outros 15 membros da “Firma” foram presos em maio de 1968. Com todos sob custódia, muitas testemunhas sentiram-se confiantes para depor. Os irmãos tiveram o mais longo julgamento da história criminal britânica até então, que durou 39 dias. Em 1969, o juiz Melford Stevenson considerou os irmãos, ambos então com 34 anos, culpados e os sentenciou à prisão perpétua pelos seguintes crimes: Ronald Kray: culpado pelos assassinatos de Jack “The Hat” McVitie, em um flat em Hackney, em outubro de 1967 e de George Cornell, no pub Blind Beggar, em Whitechapel, em março de 1966. Reginald Kray: culpado do assassinato de McVitie e participante do assassinato de Cornell. Ronnie morreu em 1995 de ataque cardíaco, cumprindo pena no Hospital prisional Broadmoor. Reggie foi solto por razões de compaixão em agosto de 2000, sofrendo de um câncer inoperável. Morreu logo após ser solto, em setembro de 2000. ARNOLD, op. cit., cap. 15; EZAR, John. Krays will be sentenced for murder today. *The Guardian* online, 05/03/1969. Disponível em <https://www.theguardian.com/uk/1969/mar/05/ukcrime.johnezzard> Acessado em 22/04/2017.

<sup>65</sup> Livre tradução. “[...] Even today, East Enders reminisce sentimentally about ‘the good old days’ when the Krays represented an alternative method of law enforcement, and neighbours could leave their doors unlocked.” ARNOLD, op. cit., 15.

<sup>66</sup> *Legend*. Diretor: Brian Helgeland, 2015.

No meio dessa elite da moda masculina, parte integrante da efervescência cultural londrina que acabou conhecida como *Swinging London*, há uma controversa foto dos irmãos Kray, a qual se pode interpretar, por sua postura desafiadora e ultrajante, como uma “encarnação atrativa do mal.”<sup>67</sup> Desse conjunto de imagens que representa “a celebração da crescente cultura de celebridades dos *Sixties*”, muitos/as se tornaram “figuras centrais da vida cultural dos *Swinging Sixties*.”<sup>68</sup>

Grant McCracken correlaciona a sociedade de consumo e a cultura de celebridades: estas, por terem suas personalidades construídas, funcionam como figuras aspiracionais e exemplares para o consumidor, que obtém, por meio delas propriedades simbólicas para suas vidas: “o mundo das celebridades é uma das mais potentes formas de significado cultural à disposição dos sistemas de *marketing* e do consumidor individual”<sup>69</sup>. Ao longo de seu “reinado”, os irmãos desempenharam o papel de figuras públicas, com notícias permanentemente divulgadas pela mídia,

[...] determinadas como todas as celebridades pelas condições de performance pública, pela obrigação incumbente de sua posição elevada para cumprir as expectativas de sua audiência, para cumprir os precedentes estabelecidos na ficção fantasiosa, buscar os objetivos da sociedade burguesa (apesar dos seus lucros

67 Livre tradução. “[...] determined like all celebrities by the conditions of public performance, by the obligation incumbent upon their exalted position [...] to fulfill the expectations of their audience, to consult the precedents set in fantasy fiction, to pursue the goals of a bourgeois society (albeit with profits of crime), and to live out the destructive fantasies of that culture to their bitter and bloody conclusions.” HEBDIGE, op. cit., p. 9.

68 Livre tradução. “Together, they constitute a celebration of the growing celebrity culture of the Sixties, and many of them have become the definitive images of key figures of cultural life in London during the Swinging Sixties.” *V&A Search the collection*. Disponível em <http://collections.vam.ac.uk/item/O92746/david-baileys-box-of-pin-photograph-bailey-david/> Acessado em 25/04/2017.

69 MCCracken, Grant. *Cultura & consumo II: mercados, significados e gerenciamento de marcas*. Rio de Janeiro: Mauad, 2012. Google Livros. Capítulo 8.

com o crime), e sobreviver as fantasias destrutivas dessa cultura até suas amargas e sangrentas consequências.<sup>70</sup>

O privilégio concedido aos Kray de compor essa “caixa” reconhece e reserva a eles, por meio de seu estilo, um lugar de destaque no imaginário britânico, com *status* de celebridade. Interessante observar que apenas quatro anos depois, em 1969, uma foto da mesma série de Bailey (Figura 6) aparece estampada na capa do jornal britânico *Daily Mirror*, para atestar a prisão da dupla e o fim de sua carreira no crime: “Culpados de assassinato” (*Guilty of murder*)<sup>71</sup> (Figura 7). A mesma imagem que atribui aos “diretores” da Firma uma posição na galeria dos famosos como ídolos pop, indivíduos extraordinários dignos de admiração, é aquela que atesta sua condição de criminosos condenados, ou seja, a mesma imagem que em uma caixa exclusiva de fotografias glamouriza os criminosos serve também para a imprensa evidenciar e replicar sua derrocada.



**Figuras 6 e 7:** Os irmãos Kray: Reggie, Charlie (irmão mais velho que também fazia parte da “Firma”) e Ronnie. Por meio da difusão midiática, os gêmeos “gângsteres do East End” ganharam *status* de celebridade. Foto de David Bailey, parte da coletânea “*David Bailey’s box of pin-ups*”, publicada em 1965. Fonte: <http://collections.vam.ac.uk/item/O92746/david-baileys-box-of-pin-photograph-bailey-david/> Acessado em 24/04/2017.

<sup>70</sup> HEBDIGE, op. cit., p. 9.

<sup>71</sup> *Daily Mirror*, 05/03/1969, capa. Disponível em <http://www.mirror.co.uk/news/uk-news/9-things-you-never-knew-6357210> Acessado em 15/07/2017.

## *Algumas considerações*

Resguardadas as abrangentes diferenças entre os acusados da morte de Aída Curi, Ronaldo e Cássio, e a trajetória dos irmãos Kray, é possível perceber algumas similitudes, principalmente no que se refere ao seu caráter ambivalente, o que provoca na opinião pública uma mistura entre atração e repúdio/temor perante os crimes cometidos por esses indivíduos. O fascínio por esses personagens era provocado principalmente por seu estilo de vida. Filhos do pós-guerra, eles colheram os frutos do conflito que trouxe melhores condições de vida para parte da população. No Brasil, pertencentes às camadas médias, esses garotos “transviados” e “playboys” podiam “curtir” os prazeres do consumo que, via indústria cultural, promovia um fenômeno de internacionalização cultural. Na Inglaterra, esses homens do East End viviam a melhoria econômica que parte da Europa desfrutou no período. Já transfeitos gângsteres, formaram seu patrimônio, que esbanjavam em festas, carros e roupas, com dinheiro ilícito, advindo de seus atos criminosos.

Ronaldo, Cássio, Reggie e Ronnie gostavam de consumir e viver os prazeres de uma vida livre de regras, porém, eles mesmos acabavam por replicar algumas normas tradicionais, principalmente aquelas relacionadas aos locais fixos destinados aos gêneros que reservam ao homem a feição da violência. É nessa mistura entre o moderno e o conservador, entre atos criminosos que se confundiam com suas personalidades excêntricas, que Ronaldo, o “playboy” galã, e Cássio, em seu estilo James Dean, e os irmãos Kray e sua “loucura” (Ronnie e seu diagnóstico de esquizofrenia; Reggie às voltas com seu casamento conturbado com a jovem Frances Shea, que acabou cometendo suicídio aos 23 anos), que esses fatos se tornaram alimento para a mídia e para os vorazes leitores que diariamente acompanhavam o desenrolar da vida desses personagens. Nesse processo, figuras até então anônimas, foram alçadas ao *status* de celebridade. Mais do que isso, esses quatro personagens indicam as idiossincrasias da transição dos critérios normativos de masculinidade de uma época. Com as mudanças comportamentais abertas pela consolidação da cultura de consumo, o que até então significou “ser

homem” ou “ser mulher” começava a ganhar contornos muito mais fluidos e muito menos demarcados.

RECEBIDO EM: 01/03/2017  
APROVADO EM: 10/07/2017



# ROUPAS PARA MAMÃES: CORPO E GRAVIDEZ NAS REPRESENTAÇÕES PARA A MATERNIDADE NA REVISTA *MANEQUIM* (1963)

## *Maternity clothes: body and pregnancy in representations for maternity in Manequin Magazine (1963)*

---

*Ivana Guilherme Simili\**

### RESUMO

Examinar as representações para a maternidade por meio da análise das roupas para grávidas que circularam na revista *Manequim*, notadamente, na edição especial “Futura mamãe”, de 1963, é o objetivo deste texto. Nossa abordagem discute como a gestação é incorporada pela moda e como esta produziu e difundiu representações para o corpo grávido. No artigo, indicamos, ainda, como as transformações corporais definiram linhas de indumentárias apropriadas à gestação nos anos 1960 e como estas assimilaram tendências e estilos da moda jovem, o que contribuiu para a ampliação do consumo.

*Palavras-chave:* Roupas; Moda; Maternidade

### ABSTRACT

To examine the representations for motherhood through the analysis of the pregnancy clothes that circulated in the *Manequim* Magazine, especially in the special edition "future mommy", of 1963, is the purpose of this text. Our approach discusses how gestation is incorporated by fashion and how it produced and disseminated representations for the pregnant body with the values of motherhood. In the article, we show how corporal transformations defined clothing lines appropriate to gestation in

\* Professora da Universidade Estadual de Maringá.

the 1960's, assimilating influences of trends and styles of young fashion, factors that contributed to the expansion of the consumption.

*Keywords:* Clothes; Fashion; Maternity

## *Introdução*

Foi nos anos 1960 que a maternidade ganhou evidência na moda brasileira. No bojo das transformações ocorridas no período, decorrentes da ampliação do mercado de roupas e de informações sobre moda, que absorvem os aspectos geracionais e de gênero como instrumentos para o consumo, é que, em meio às distinções entre corpos e indumentárias para jovens e senhoras, a gravidez é vestida pela moda.

A publicação pela revista *Manequim*, em 1963, do suplemento especial dedicado à “Futura Mamã”, foi considerada como índice das mudanças no tratamento dispensado pela moda à gravidez e à maternidade. Criada em 1959, pela editora Abril de Victor Civita, a revista atuou como um dos veículos para a promoção da moda nacional e de estímulo ao consumo dos bens e produtos por ela oferecidos. Foi o primeiro periódico a tratar exclusivamente de moda com as mulheres que, então, passaram a acompanhar as tendências mensalmente, nos modelos e moldes oferecidos, apropriando-se das ideias, sugestões e orientações, reproduzindo-as ou empregando-as como inspirações para os usos pessoais.

Nas edições da *Manequim* como registros históricos das experiências sociais e culturais vivenciadas pelas mulheres, nos seus relacionamentos com os corpos, as roupas e a moda, as transformações corporais e as criações de sentidos para as etapas da vida, da juventude à velhice, foram cruzadas de diferentes modos e por meio de várias estratégias de comunicação visual.

Em 1963, a edição para a Futura Mamã marcou o momento em que uma temática do corpo feminino e sobre o qual havia silêncios e tabus, a gestação, ganhou visibilidade na imprensa. Ao



assimilar o assunto em sua linha editorial, a *Manequim* instrumentalizava as roupas para produzir e disseminar representações para um corpo em transformação, vestindo-o com os valores da maternidade.

As representações, como pensadas nesse texto, tem o suporte na definição de Jodelet como “forma de conhecimento socialmente elaborada e compartilhada, que tem um objetivo prático e concorre para a construção de uma realidade comum a um conjunto social”.<sup>1</sup> Nas representações de corpo grávido, construídas por meio das propostas indumentárias dos modelos apresentados e das estratégias de consumo empregadas na edição da *Manequim*, as mulheres assimilavam os significados dos valores sociais e culturais da maternidade.

### *Histórias das roupas e do vestir das grávidas*

Desde o surgimento da moda feminina, como prática de vestir os corpos, a linguagem não verbal das roupas transformou-se em recurso estético e simbólico para representar a maternidade e levar as mulheres a perceberem os papéis de gênero<sup>2</sup> relativos à gestação e aos processos envolvidos no tornar-se mãe.

A valorização do peito e do ventre que está na origem da estruturação do traje feminino entre os séculos XIV e XV, ajudam a entender não somente o surgimento da moda, mas de como as representações para o vestir feminino, com produto e processo das apropriações, das intervenções e das significações sobre os corpos,<sup>3</sup>

1 JODELET, Denise (org.). *As representações sociais*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001. p.16.

2 CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. São Paulo, Senac, 2006. p.47.

3 As reflexões que conduzem a narrativa têm suporte nos conceitos de corpos, como produtos e produções culturais das roupas e da moda, conforme GOELLNER, Silvana V. A produção cultural do corpo. In: LOURO, Guacira L.; NECKEL, Jane Felipe; GOELLNER, Silvana V. (orgs.) *Corpo, gênero e sexualidade*. Um debate contemporâneo na educação. Rio Janeiro, Vozes, 2003, p. 28-40; CASTILHO, Kathia. *Moda e linguagem*. São Paulo, Anhembi Morumbi, 2004.

encontraram, nos cortes e nos volumes, os instrumentos para tratar da maternidade com as mulheres.

Nesse longo percurso, no século XV quando “o peito é destacado pelo decote”, o ventre é “sublinhado por saquinhos proeminentes escondidos sob o vestido”<sup>4</sup> ou, “a abundância de tecido era presa por uma cinta sobre o seio”<sup>5</sup>, os trajes criavam efeitos de gravidez, ao aumentarem a barriga com volumes concentrados na parte da frente das roupas.

Entre os séculos XV e XVIII, as linhas indumentárias com essas características arquitetônicas de amplitudes no ventre são renovadas. Permanências e mudanças nos “detalhes de forma, nas nuances de amplidão”, mediante acréscimos e ressignificações que são “torrentes de ‘pequenos nadas’” e “pequenas diferenças que fazem toda a moda”<sup>6</sup>, transformando as roupas em favoráveis aos usos pelas grávidas.

Naqueles séculos, o aumento do volume corporal na parte correspondente à barriga continua a ser utilizada. Complementos vestimentares que reforçavam os contornos de corpo grávido validavam a impressão. Um avental franzido sobre o vestido aumentava o efeito de gravidez ao colocar em destaque a barriga. No século XVII, os volumes dos seios são aumentados por meio de tecidos que, separados das saias, dividem o corpo entre o busto e a barriga com fitas e laços.

No século XVIII, o robe volante é uma síntese estética das manipulações dos volumes operacionalizada pela moda. Completamente redondo, o vestido assemelhava-se a um saco, em razão das pregas na frente e nas costas<sup>7</sup>. Chamado de “vestido Watteau” ou “vestido com pregas Watteau” por ter sido objeto dos registros pictóricos de Antoine Watteau<sup>8</sup>, tratava-se de estilo

4 LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero*. A moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Cia das Letras, 1989, p. 29.

5 FOGG, Marnie. *Moda: la storia completa*. Bologna: Atlant, 2014, p. 47.

6 LIPOVETSKY, Gilles. *O império do...*, 1989, p. 31.

7 FOGG, Marnie. *Moda...*, 2014, p. 57.

8 FERRARA, Laura. A moda em movimento: a obra de Antoine Watteau (1684-1721) e as origens modernas de um fenômeno. *dObra[s]*. v. 9, n. 20, 2016. p. 8-25. Disponível em: <<https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/474>>. Acesso em: jun. 2017.

indumentário que conferia certa dose de liberdade e conforto ao corpo.

Os estilos indumentários com cortes e volumes, além de possibilitarem abrigar a criança no ventre que crescia um pouco a cada mês, ajustavam-se às concepções e representações que marcariam a história do vestir durante a gravidez. Ou seja, as roupas amplas, ao favorecerem os seus usos pelas grávidas, faziam circular as concepções religiosas, científicas, políticas sobre/para o corpo feminino, beneficiando a assimilação daquele que era o novo papel social, o de mãe, junto com as transformações corporais da gravidez.

Por conseguinte, nos estilos indumentários dos séculos XV ao XVIII, as concepções religiosas sobre corpo e gravidez se tornam nítidas. Lembremos que a primeira representação de maternidade na história da procriação é a da virgem Maria, a qual ocorre como milagre divino, sem o ato sexual. Não nos esqueçamos, também, das representações de Maria como mãe, em que o filho, o menino Jesus, é o indivíduo cuja representação, junto à Maria, comanda as narrativas visuais na composição de imagens para a maternidade da virgem, configuradas sempre em tons claros e delicados. Não existem imagens da Virgem Maria grávida.

Ainda nas representações religiosas, a mácula do pecado e do ato sexual estaria presente nas demais mães do mundo, a exceção de Maria. Desta forma, para diminuir a “culpa” da luxúria do ato sexual, caberia à mulher ser uma boa mãe, ou seja, colocar a criança em primeiro lugar na sua vida, ser recatada, ser generosa, ser compreensiva e sofrer calada. Eis o ideal cristão de maternidade que deveria ser o norte das mulheres em geral.<sup>9</sup> Nele, estão os conceitos e as representações que, historicamente, fundamentaram as noções de mãe e de maternidade para as construções simbólicas de gênero.

Concepção de feminilidade materna que transformava a criança no ventre em certificado social do pecado sexual que lhe deu origem. Assim, os vestidos que sublinhavam partes do corpo feminino com recortes, tecidos e usos de complementos que permitiam que, em meio aos volumes das saias, a futura criança pudesse ser escondida,

9 VÁSQUEZ, Giorgiane. Maternidade e Feminismo: notas sobre uma relação plural. *Revista Trilhas da História*. Três Lagoas, v.3, n. 6, p.167-181, jan-jun, 2014.

materializavam, em roupas, as concepções religiosas dos silêncios e ocultamentos que deviam permear a procriação e a relação das mães com o corpo durante nove meses.

No século XIX, às linhas indumentárias que, em consonância com as representações religiosas, eram favoráveis aos usos pelas grávidas, juntam-se outras, desfavoráveis. No período, tornou-se comum a forma X para os vestidos, os quais comprimiam o corpo por meio dos espartilhos que estetizavam os papéis de esposa e mãe do casal burguês.<sup>10</sup>

A estética indumentária sempre reúne a moral e o consumo e os efeitos se entrelaçam.<sup>11</sup> Nos espartilhos, como representantes da evolução da moda íntima e da revolução têxtil e higiênica do período,<sup>12</sup> veiculavam-se os mecanismos para a difusão de representações que compatibilizavam o *design* das roupas ao modelo dominante de feminilidade, fabricado de acordo com a moral burguesa da mulher-mãe, vinculada ao universo doméstico dos cuidados da casa e da família e, para os homens, o espaço público, dos negócios, do trabalho.

Consumo de espartilhos e da moral burguesa que, ao instituir a cintura como dimensionadora de beleza e elegância do corpo feminino, mediante a sua valorização pelas roupas, desenvolveu estratégias para favorecer o uso pelas grávidas. Os corpetes com reguladores, que podiam ser distendidos à medida que a barriga crescia, prometiam sintonizar as grávidas com a moda. Na imprensa europeia, os corpetes com regulagens eram anunciados com indicações para as “jovens senhoras e esposas”, uma referência às mulheres grávidas, considerando-se na definição a idade que, em geral, a gestação ocorria.<sup>13</sup>

10 MELLO E SOUZA, Gilda. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.59.

11 ROCHE, Daniel. *História das coisas banais*. O nascimento do consumo do século XVII ao XIX. RJ: Rocco, 2000. p.261.

12 GELLACIC, Gisele Bischoff. Uma breve história daquilo que não se vê: os lingerie e as funções sociais femininas. In: FAZENDO GÊNERO 10, Desafios atuais dos feminismos. *Anais...* Florianópolis-SC, 16 a 20 de setembro de 2013.

13 POLI, Doretta Davanzo. *Il Novecento, storie di moda*. Le vesti dell' attesa. Modena: Zanfi Editori, 1988, p. 26.

A relação entre beleza e função materna ganha novos contornos a partir dos anos 1920, porém, a barriga da grávida não era uma imagem valorizada. A mulher considerada “naquele estado devia primar pela discrição”. Como resultado, “os conselheiros preferiam associar a beleza da maternidade ao período posterior ao nascimento do filho e não aos nove meses de espera.”<sup>14</sup>

Discrição que pode ser explicada pela permanência das influências religiosas e dos conhecimentos da ciência da mulher que vão redimensionar os conceitos de maternidade tendo em mira a criança, portanto, o desempenho do papel de mãe no cuidado do bebê. No século XIX, o parto, como momento que marcava o início da maternidade, ganha roupa especial: um vestido, descrito nos textos da obstetrícia de 1840 como “camisola que descia até o quadril e saia ampla aberta de lado, com laço ou apenas com bainhas dos lados”.<sup>15</sup> O uso da camisola pela parturiente possibilitava ao médico acompanhar o parto ao lado da gestante, com reserva e discrição, normas de conduta estabelecidas no tratamento das grávidas, limitando o contato físico durante os tratamentos e as intervenções.

No mesmo período, a valorização dos seios, parte do corpo feminino sobre os quais os discursos sobre amamentação proferidos pelos médicos do século XIX e XX vão incidir, é traduzida pela moda por meio do surgimento do sutiã, que se torna uma peça independente do espartilho e com características técnicas, sociais e políticas. Por volta de 1840, os cadarços dos sutiãs são aprimorados e passam a desempenhar várias funções na vida íntima e social da mulher, entre as quais, a de desnudar-se ou vestir-se sem ajuda de outra pessoa, quer fosse uma doméstica, o marido ou o amante.<sup>16</sup>

Incluimos nessas funções sociais e íntimas dos cadarços ajustáveis a de possibilitar que a mulher acompanhasse as transformações corporais pelo aumento do volume dos seios durante e depois da gestação. Indiretamente, o sutiã contribuía para reforçar as representações simbólicas dos seios na amamentação e do papel das

14 SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *História da beleza no Brasil*. SP: Contexto, 2014, p. 41.

15 Tradução nossa. No original, “camicola che scende fino alle anche e larga gonna aperta di lato, con laccio o guaina aperto su fianchi”. POLI, Doretta Davanzo. *Il novecento...*1988, p. 31.

16 PRIORE, Mary Del. *Histórias do cotidiano*. SP: Contexto, 2001.

mães nas relações com os recém-nascidos que, no período, é marcado por investimentos dos médicos, dos governos e das instituições filantrópicas para romper com as práticas que a alicerçavam, qual seja, o emprego das amas de leite. No compasso da transformação dos seios em alvos do interesse político-social,<sup>17</sup> os sutiãs davam materialidade às referências sobre o aleitamento, assunto central nas orientações médicas das práticas de cuidados maternos até a contemporaneidade.

Nas roupas femininas, a maternidade foi e continua sendo comunicada de diversos modos, inculcando atitudes e maneiras de as mulheres lidarem com os aumentos corporais advindos da gravidez, mas também da gordura. Historicamente, vestimentas amplas e aquelas que podiam ser ampliadas com o uso de laços, fitas e cadarços sempre foram favoráveis aos usos das grávidas e de outros segmentos femininos cuja gordura corporal faz aumentar a barriga e eliminar a cintura, um valor social e cultural fabricado pela moda para o corpo das mulheres, sempre redimensionado desde o espartilho.

No século XX, a história da cintura narrada pelas roupas é reveladora de como os modelos de feminilidade, juventude e maternidade se cruzaram para tratar de corpo feminino, beleza e elegância. As roupas do costureiro Paul Poiret, no início do século, figuram como expressão das formas aerodinâmicas. “Leveza e velocidade eram valores caros aos jovens que descobriram o frisson das corridas de automóvel, a vertigem proporcionada pelos esportes náuticos e aéreos, além de frenéticos ritmos musicais.”<sup>18</sup> Nessa formulação teórica da estética, o uso de cintas é criticado, bem como o de roupas pesadas e volumosas. “Moda feita de superfícies lisas, avessa aos obstáculos e constrangimentos”<sup>19</sup>.

Em meados do século XX, a silhueta feminina do século XIX, com centro na cintura, é atualizada por Christian Dior. O *new look* era descrito da seguinte forma: “vendo-se de cima para baixo, a arquitetura feminina iniciava com uma saia elevada, convergindo para

17 YALOM, Marilyn. *História do Seio*. Coleção Teorema Série Especial, Lisboa: Ed. Teorema, 1998, p. 143.

18 SANT’ANNA, Denise Bernuzzi de. *História da beleza...*, 2014, p. 54.

19 Idem.

a cintura mínima, a sustentar seios ogivais”.<sup>20</sup> As influências do *new look* na moda feminina se dimensionam pela extensão internacional, como a primeira moda e vestimenta a “atingir populações dos cinco continentes, contribuindo para o surgimento de um vestuário internacional, que começara a se insinuar desde o surgimento da máquina de costura, no século XIX”.<sup>21</sup> Na perspectiva dos usos pelas mulheres, uma das explicações para a influência exercida pela roupa estava no apelo erótico das curvas proporcionadas pelo aumento de volume dos tecidos e das armações com dobras e franzidos que edificavam uma forma feminina, semelhante à ampulheta.<sup>22</sup>

O vestido *new look*, com suas linhas e volumes, sintonizava as mulheres com as noções de corpo ideal, magro, bem delineado por ginásticas e pelo uso de cremes, sem vestígios de gordura. Essa era a configuração estética disseminada pelas esferas da educação do corpo e da aparência, na Europa e no Brasil, pela moda, por meio do cinema, da televisão, das atrizes e de suas formas físicas oferecidas ao público por meio das revistas. Modernização das aparências que difundiam ideias de beleza em consonância às formas concebidas socialmente como perfeitas, na medida certa da equação dos volumes.<sup>23</sup>

Na primeira metade dos anos 1960, as influências do *new look* de Dior ainda se faziam notar. Além dos vestidos, as saias eram ajustadas às cinturas ou delineavam os corpos com destaque naquela parte.<sup>24</sup> Do mesmo modo que a moda encontrou meios para incorporar a maternidade nas vestimentas nos séculos anteriores, na imprensa italiana, por exemplo, as mulheres são orientadas a usar

20 MEDEIROS FILHO, João Quintino. Moda e gênero: o vestuário sexualizado no *new look* de Christian Dior (anos 1950). *Revista de Humanidades*, v. 16, n. 37, p. 10-36, jul./dez. 2015, p. 13.

21 MEDEIROS FILHO, João Quintino. *Moda e gênero...*, 2015, p. 13.

22 MEDEIROS FILHO, João Quintino. *Moda e gênero...*, 2015, p. 13.

23 SANT’ANNA, Denise Bernuzzi. *História da beleza...*, 2014.

24 Concordamos com as interpretações de Mendes, Valerie; Haye, Amy e de Rainho de que os anos 1960 podem ser facilmente divididos em dois, a primeira metade ainda bastante tradicional e a segunda, onde a cultura jovem toma conta e o *new look* praticamente desaparece. Em nosso entendimento, em 1963, os trânsitos e os diálogos entre várias tendências e influências se fazem notar e a estética da cintura perdura como dimensionadora do corpo feminino em suas faces de elegância e beleza. De certa forma, as roupas com cintura e sem cintura instituem maneiras de a moda feminina pensar as corporalidades e as gerações. Ver: MENDES, Valerie; LA HAYE, Amy. *A moda do século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *Moda e revolução nos anos 1960*. Rio de Janeiro: Contra Capa, Faperj, 2014.

elásticos ou outras espécies de expansores, como a fita velcro, de maneira a adequar as saias ao corpo grávido.<sup>25</sup>

Delineava-se, por meio da cintura, uma maneira para falar de gravidez com as leitoras, na qual a barriga aparecia secundarizando as narrativas. No Brasil, a valorização da barriga da gestante pelo mercado da moda está diretamente relacionada às transformações sociais, culturais e políticas envolvendo as jovens e seus corpos.

Nesse aspecto, não parece aleatório que, na história das mulheres e da moda, a exposição do corpo de Leila Diniz grávida, em 1971, na praia de Ipanema, tenha se transformado em fato emblemático da valorização e da incorporação da barriga nas representações midiáticas, vetor de visibilidade e publicização do fenômeno da gestação. Como escreveu Mirian Goldenberg, “com seu corpo grávido de biquíni na praia de Ipanema, em 1971, Leila é, até hoje, a melhor representante da revolução feminina ocorrida nas décadas de 1960 e 1970, quando as brasileiras libertaram seu corpo dos papéis tradicionais de mãe e esposa e inventaram novas formas de ser mulher.”<sup>26</sup>

Dos anos 1960 a 1971, entremeando os silêncios ou os modos de abordar a gravidez, o editorial de moda para Futura Mamãe, publicado pela *Manequim*, em 1963, constitui-se em evidência das transformações no tratamento de assuntos relativos ao corpo grávido.

## *Manequim para mães*

No Brasil, as concepções de que existem assuntos pertencentes às mulheres no que se refere às roupas e à necessidade

25 Na *Enciclopédia Della Donna*, periódico dedicado ao público feminino, nos editoriais de moda pré-mamman, a palavra “incinta”, que significa sem cintura, era empregada para definir a mulher grávida. Ver: ENCICLOPEDIA DELLA DONNA. Grande enciclopedia di nozioni pratiche e di cultura generale per le donna. Fratelli Fabri Editori, v. 2, 1963.

26 GOLDENBERG, Mirian. Corpo, envelhecimento e felicidade na cultura brasileira. *Contemporânea*, ed. 18, v. 9, n. 2, 2011, p. 77-85, p. 78. Disponível em: <[http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed\\_18/contemporanea\\_n18\\_06\\_Mirian\\_Goldenberg.pdf](http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_18/contemporanea_n18_06_Mirian_Goldenberg.pdf)>. Acesso em: mar. 2017.



de educá-las para desempenhar seus papéis de mãe e esposa orientaram as publicações da imprensa classificada como feminina, surgidas no mercado editorial do país desde o século XIX, com os primeiros exemplares de jornais<sup>27</sup>. A apresentação de modelos indumentários para os gêneros, dividida em diversas faixas etárias a fim de serem copiados, de moldes de roupas para serem reproduzidos, bem como séries de desenhos temáticos para serem aplicados sobre os panos, os quais estimulavam o bordado, foram recursos desenvolvidos por meio de ilustrações, gravuras e, posteriormente, as fotografias.

Para tratar de questões relativas aos corpos femininos na sua intimidade, como a menstruação e a gravidez, a imprensa desenvolveu, ao longo do século XX, estratégias para abordá-las, de modo que as atitudes de discrição e de recato, concebidas como ideais femininos, fossem incentivadas. Isso incluía tratar da moda na perspectiva das roupas e dos comportamentos. Com variáveis, essas práticas de comunicação estavam presentes em vários jornais e revistas e, a título de exemplo, podemos citar o *Jornal das Moças* (1914-1965).<sup>28</sup>

A expansão das revistas direcionadas ao público feminino entre os anos 1950 e 1960 foi marcada pela atualização dessas estratégias comunicacionais. A revista *Manequim*, criada em 1959, é representativa de como os mecanismos comunicacionais entrecruzaram-se com a segmentação editorial para tratar de moda com as leitoras. A contribuição de Silvana Alcorso, esposa de Vitor Civita, nas edições da revista foi decisiva na definição de sua linha editorial: sintonizar as brasileiras com a moda internacional e nacional. No que tange ao mercado interno, almejava-se alavancar o consumo dos bens e produtos nacionais, tecidos e roupas prontas oferecidos pelo comércio. A divulgação de modelos e moldes que

27 LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

28 O *Jornal das Moças* era produzido no Rio de Janeiro. Durante o período de sua circulação, 1914 a 1965, a publicação de modelos e de moldes de roupas para serem costuradas e replicadas com as agulhas de tricô e crochê foi uma das características do periódico no seu relacionamento com as mulheres.

podiam ser reproduzidos pelas leitoras se firmaria na história da revista como tendência editorial que a diferenciava das outras.<sup>29</sup>

O papel que a revista *Manequim* passa a desempenhar na viabilização do projeto de consumo da moda brasileira pode ser dimensionado quando se consideram alguns fatos: a realização da primeira Feira Industrial das Indústrias Têxteis (Fenit), organizada em São Paulo entre 1958 até os anos 1970; o uso dos fios sintéticos pela Rhodia; e, a necessidade de dinamizar a propaganda de maneira a que caísse no gosto das/os brasileiras/os. Esses aspectos exigiram o desenvolvimento de estratégias de comunicação que viabilizassem o consumo de tecidos e de roupas prontas, cuja produção vai se expandir por meio da ampliação do parque industrial e da rede comercial de lojas.<sup>30</sup>

As segmentações do mercado de consumo entre a moda de luxo e a “pronta para vestir” e de consumidores/as em categorias geracionais, classes sociais e gêneros, movimentam o mercado editorial, criando públicos e maneiras de abordar e propor roupas. Entre as segmentações, a do mercado de produção de modelos voltados para os/as jovens. A mudança proporcionava que eles e elas encontrassem nas lojas as vestimentas próprias às suas idades. Rompia-se, assim, com a relação histórica na qual moças e rapazes usavam as mesmas roupas que seus pais e mães.<sup>31</sup>

Entre as jovens e as senhoras, a gravidez e a preparação das mulheres para o desempenho do papel social de mãe. A edição da *Manequim* dedicada à *Futura Mamãe*, título do suplemento, é indicativa de como a fase que antecedia a transformação das mulheres em mães foi incorporada pela moda feminina, segmentando e fortalecendo o mercado de roupas para grávidas.

*Futura Mamãe* foi publicada em fevereiro de 1963 e teve tiragem de 66.400 exemplares, ao custo de CR\$ 1,50. Considerando o valor do salário mínimo de CR\$ 21.000,00, o custo representava 0,08

29 MIRA, Maria Celeste. *O leitor e a banca de revistas: a segmentação da cultura no século XX*. São Paulo: Olho d'água/Fapesp, 2001.

30 BONADIO, Maria Cláudia. *Moda e publicidade no Brasil nos anos 1960*. São Paulo: InVersos, 2014.

31 ZIMMERMANN, Maíra. *Jovem Guarda: moda, música e juventude*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2013.

% daquele total. Esses números levam a pensar que o segmento de gestantes, com o qual a revista dialogava, era aquele formado por camadas médias e altas da população, com poder aquisitivo para investir na compra de roupas para vestir seus corpos, na provisoriedade de um tempo.

Neste fragmento, estão as pistas que contribuem com este pensar,

*Futuras mães, agora você pode vestir-se, com criações bem brasileiras! Tecidos, nossos modelos que você encontrará nas mais conhecidas casas de modas. No vestido, à extrema direita, a popeline adotou o “jabout” (Beija-flor, Rua São Bento, 352, SP). A seu lado, a cambraia estampada, com seu bôlso divertido, debruado de fustão branco (Sloper, SP e Rio). Muito bem-comportado, em algodão mescla vermelho e branco, o modelo à esquerda é enfeitado com piquê branco (Jolie Maman, Rua Augusta, 1771, SP). Em shantung flamengo azul, vestido com duas pregas embutidas e dois bolsos altos (Mappin, São Paulo)<sup>32</sup>.*

A parceria entre a editora Abril e os empresários do comércio de roupas distribui-se nas 109 páginas da edição. Do total de propostas indumentárias, configuradas em imagens em preto e branco, em dez delas as roupas são identificadas pelas lojas onde as leitoras podiam adquiri-las. Ganham destaque as empresas de São Paulo, algumas com indicação do endereço. Além do Mappin, que aparece em dois modelos, são destacadas as lojas Beija-Flor, na Rua São Bento, 352; a Jolie Maman, na Rua Augusta, 1771; a Modas Ilesta, na Rua 24 de Maio, 253; e a La Bella Mamma, Rua Amador Bueno, 29. Além dessas, constavam ainda a Sensação Modas e a Clipper, sem nota de endereço.

Nas páginas finais, com o título “endereços úteis para a futura mãe”, a lista de lojas nos estados e cidades completava-se.

32 MANEQUIM, Edição especial, n.44b, 1963, p.31.

Além de São Paulo, mencionavam-se casas comerciais na cidade de Santos, Rio de Janeiro, Fortaleza, Minas Gerais (em Belo Horizonte e Juiz de Fora), João Pessoa, Curitiba, Londrina, Recife e Porto Alegre.<sup>33</sup>

Ao dar visibilidade às lojas, a *Manequim* fornecia os modelos que, mesmo sem os moldes, se transformavam em fator de consumo para diversos segmentos sociais de grávidas, definidas a partir do poder aquisitivo. Para aquelas que podiam comprar a roupa pronta, as lojas; para aquelas sem condições de fazê-lo, os modelos que podiam ser reproduzidos por conta própria ou com a ajuda de uma costureira. Logo, o consumo de tecidos, parte da engrenagem do mercado da moda para fortalecer a produção têxtil e a distribuição pelas lojas, é evidenciado nos modelos.

Fazer ou comprar são verbos que ligavam as leitoras ao consumo de tecidos e de roupas, de acordo com os bolsos, mas também com as avaliações pessoais acerca da necessidade de produzir uma vestimenta apropriada à gravidez. Como afirma Lipovetsky, a moda concilia uma regra para o vestir e uma decisão pessoal, ditada pelo gosto, estilo e até mesmo pela necessidade.<sup>34</sup>

Os modelos oferecidos nas dez imagens, em preto e branco, selecionados para compor a edição, levam a refletir sobre como as propostas indumentárias dialogam com a moda jovem, de maneira a

<sup>33</sup> Com base nas informações fornecidas por *Manequim*, é possível traçar um mapa das lojas que tinham entre seus itens de vendas, as roupas adequadas para as gestantes. Em São Paulo havia 16 lojas: A sensação, Beija-flor, Cisne, Clara Gross, Clipper, Estrela Modas, Flora & Helena, Iesta, Jolie Maman, Katarina, Laura, Leila, Marie Claire, Miranda, Plêiade, Sears Roebuck. Em Santos, 05 lojas: A feiticeira, Casa Etam, Casa Lemcke, Casa Moisés, Galeria Paulista de Modas. No Rio de Janeiro, 19 lojas: A Exposição Carioca, A moda Paris, Casa Anita, Casa Lucy Modas, Casa Hilda, Casa Amaral, Casa Masc, Del Rio Modas, Etam, Future Maman, La bamba Modas, Magazin Lucia, Mesbla, Modas Aladin, Rozano Trajes Femininos, Sears, Sezzete Pré-maman. Em Fortaleza, 07 lojas: Casa Helena de Troia, Casa Vênus de Milus, Dedal de Ouro, Exposição Glória, Feira Paulista, Lojas Antenas, Magazine Sucesso. Em Belo Horizonte, 06 lojas: A Guanabara, A Sibéria, A vantajosa, O mundo colegial, A cinta moderna. Em Juiz de Fora, 03 lojas: A beira-mar, A conveniência, A Gatinha. Em João Pessoa, eram 03: Casa Carvalho de Armazinhos, City Modas, O novo continente. Em Curitiba, 04 lojas: A Modelar, Moda Etam, Modas Únicas, Modas Cinelândia. Em Londrina, 05: Armazinhos Paulista, Casa Modas Real, Casa Tôres, Casa Fuganti, Modas Maria. Em Recife, 07: A primavera, Benjamim Tatchinick, Casa Mery Modas, Grizz Magazine, Francisca Soares de Souza, Kadô Boutique, Magazine Elegante. Em Porto Alegre, 09, Casa Arlindo, Casa Lyra, Casa Lu, Casa Schimidt, Casa Tschiedel, Loja Garça, Lojas Renner, Modas Etam, Modas Tabajara. Em Florianópolis, 05: A modelar modas, A Macedônia, Magazin Mademoiselle, Magazin Hoepck, Modas Clipper.

<sup>34</sup> LIPOVETSKY, Gilles. *O império do....*, 1989.

fortalecer as representações do valor da maternidade para as moças, a estimular a aceitação das perdas das medidas da cintura, em decorrência do paulatino aumento da barriga e, finalmente, garantir a permanência da beleza e da elegância durante nove meses, conceitos basilares dos vínculos entre as pessoas, suas corporalidades e a moda.

### *Roupas jovens para mães*

Na década de 1960, observam-se mudanças significativas nas relações das jovens com o corpo e com o mundo. O acesso à educação e a maior profissionalização feminina, o surgimento da pílula anticoncepcional em 1962 e as reivindicações feministas de direitos à sexualidade e à procriação, ganhavam voz. Todavia, o modelo dominante de feminino e de feminilidade era o da esposa e mãe. Casamento e maternidade permaneciam como “destino da mulher”. Ser mãe (depois de tornar-se esposa, é claro!) conferia-lhe uma posição social de prestígio na sociedade, maior que qualquer outra ‘carreira’. Não desempenhar o papel materno seria algo como “trair a essência feminina.”<sup>35</sup>

Como pondera Pinsky<sup>36</sup> na análise da história das mulheres, “grosso modo, podemos identificar dois momentos” nos modelos de feminidade, um deles, que se consolida no início do século XX, denominado pela autora como “rígido” e, outro, de meados dos anos 1960 aos dias de hoje, concebido como de “maior fluidez”, ambos marcados por questionamentos e pela emergência de novos pilares de referências para pensar a vida e os relacionamentos, ampliando, assim, as visões de mundo.

35 SCOTT, Ana Sílvia. O caleidoscópio dos arranjos familiares. In: PINSKY, Carla B.; PEDRO, Joana Maria (Org.). *Nova História das mulheres no Brasil*. SP: Editora Contexto, 2012, p. 15- 42, p. 24.

36 PINSKY, Carla Bassanezi. Imagens e representações. A era dos modelos flexíveis. In: \_\_\_\_\_; PEDRO, Joana Maria. *Nova História das mulheres no Brasil*. SP: Editora Contexto, 2012, p. 513- 544, p. 520.

Todavia, em meio a tantas mudanças, o modelo dominante de feminilidade era o casamento e a maternidade, o qual era endossado pela Igreja Católica, que reafirmava os princípios de feminino e maternidade ao defender que o exercício da sexualidade residia no casamento, portanto, na conjugalidade, e que a procriação era o seu objetivo. São para esses aspectos que a Carta Encíclica de 1968, redigida durante os embates entre as mudanças sociais e culturais, decorrentes principalmente dos métodos contraceptivos, que o documento de Papa Paulo VI, a *Humanae Vitae* (Sobre a Regulação da Natalidade), apontam ao afirmar que: “O matrimônio e o amor conjugal estão por si mesmos ordenados para a procriação e educação dos filhos. Sem dúvida, os filhos são o dom mais excelente do matrimônio e contribuem grandemente para o bem dos pais.”<sup>37</sup>

“A perspectiva de maior controle dos processos relativos à reprodução humana, conjuntamente com o discurso da contracultura, que preconizava a libertação sexual, produziu efeitos sobre as práticas afetivas e sexuais das jovens.”<sup>38</sup> Novas concepções de corpos e de aparências, de maior liberdade para a vivência e a expressão da sexualidade são fenômenos assimilados e difundidos nas roupas direcionadas aos jovens.

Rebeldia e contestação que são simbolizadas pela minissaia, em 1963, criada por Mary Quant e cuja origem é controversa.<sup>39</sup> A liberdade e o movimento são representados pela evidenciação das pernas. A cultura do corpo difundida pelas revistas incorpora a juventude como valor social para difundir práticas de cuidados corporais e de embelezamentos. Corpos magros e delineados, com cintura fina, tratados por meio de exercícios e dietas e pelo uso de produtos cosméticos que ajudam a melhorar a aparência da pele e dos cabelos, são representações que atingem as mulheres em geral. Cuide-se é a palavra de ordem que vincula as mulheres ao consumo e às

37 PAULO VI. Carta Encíclica *Humanae Vitae*, 1968. Disponível em: <[http://w2.vatican.va/content/paul-vi/pt/encyclicals/documents/hf\\_p-vi\\_enc\\_25071968\\_humanae-vitae.html](http://w2.vatican.va/content/paul-vi/pt/encyclicals/documents/hf_p-vi_enc_25071968_humanae-vitae.html)>. Acesso em: 07 abr. 2014.

38 AREND, Sílvia Fávero. Trabalho, escola e lazer. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Org.). *Nova história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2012, p. 65-83, p. 78.

39 ANDRADE, Mayra Z. A moda invade as ruas: consumo jovem nos anos 1960. *D'Obras*, v. 3, n. 7, p. 105-113, 2009.

evidenciações das conquistas obtidas,<sup>40</sup> por meio do uso de roupas que destacam as partes corporais para as quais são conferidas as representações da beleza, da feminilidade e da sensualidade, caso das pernas mostradas pela minissaia.

Na contramão do *new look* de Dior, está o vestido trapézio de Yves Saint Laurent, com linhas que se abriam ao corpo feminino a partir dos ombros. Sobre Saint Laurent, “nos anos 1960, sob a máscara da timidez, já se pode ver nesse rapaz o monstro sagrado no qual ele se transformaria. Quatro decênios mais tarde, Yves Saint Laurent não perdeu nada do seu mistério ou do seu magnetismo que, majestaticamente, exerce sobre o mundo da moda<sup>41</sup>” para finalizar, “a sigla YSL adapta-se a todas as circunstâncias. A todas as categorias de clientes”.<sup>42</sup>

A abrangência de destinatárias para uma linha de indumentária pode ser explicada pelo fato de que carregava e emblematizava vários símbolos de juventude, notadamente, deixar o corpo livre de destaques corporais da cintura e busto, como fazia a linha Dior. Por essa razão, podia desempenhar várias funções táticas nas relações das mulheres com as medidas e as aparências prescritas pela cultura estética da beleza feminina. A modelagem atendia aos princípios e às necessidades de ocultamento das formas físicas daquelas mulheres que, por alguma razão, fugiam ou não conseguiam atender aos padrões estéticos do “corpo violão” ou que vivenciavam o aumento das medidas por causa da gravidez. Acrescenta-se ao aspecto, o fato de diluir a segmentação etária ao vestir tanto a mãe quanto a filha.

Enfim, era um vestido cuja modelagem permitia várias apropriações e aproveitamentos, com a possibilidade de transformar-se em objeto de múltiplas inspirações e de significações para o vestir feminino. A compreensão das potencialidades da linha trapézio como produto da alta costura e de sua disseminação está na reflexão de Lipovetsky<sup>43</sup>, de que a moda moderna articulou duas indústrias, a alta

40 SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *História da beleza* ...., 2014.

41 BAUDOT, François. *Moda do Século*. Trad. Maria Thereza de Rezende Costa. 3ª ed. revista. São Paulo, Cosac Naify, 2002, p. 182.

42 Idem.

43 LIPOVETSKY, Gilles. “*O império*.....1989.

costura e a confecção industrial. De um lado, a criação de luxo e sob medida e, de outro, a produção de massa, em série e barata, imitando – de perto ou de longe – os modelos e as grifes de prestígio da alta-costura, fundamentando o binômio da criação de modelos originais e reprodução industrial.

No Brasil dos anos 1963, essas potencialidades são exploradas pelo sistema de roupas prontas para vestir. A transformação da linha trapézio em propostas indumentárias adequadas para as futuras mães deixou rastros na *Manequim*. Na apresentação, as leitoras liam: “Veja como assenta bem às futuras mães a linha trapézio: em algodão grosso, laranja ou amarelo limão, pespantado no decote (redondo), nas mangas e na barra do blusão.”<sup>44</sup>

A roupa em questão se tratava de um conjunto de saia e blusa em estilo trapézio. Na mesma página, com o título “Para futura mãe, com carinho!”, era composto por dois modelos de vestidos: o primeiro, como o conjunto, inspirado na linha Saint Laurent e, para o segundo, informava-se: “Chá às cinco horas? Com muito prazer!! Aproveite a ocasião para pôr êste modelo em amorela ou sêda estampada sôbre fundo branco, com um franzido saindo da cintura, rematada por uma pala”.<sup>45</sup>

No ritmo “incessante e frenético das novidades”, as roupas direcionadas para as grávidas são marcadas pela atualização de práticas de vestir corpos em gestação. No conjunto de saia e blusa, havia, debaixo do pano, escondido por entre os tecidos, a criança. A saia, marcando o quadril, deixava implícito algum tipo de corte ou complemento que ajustava a roupa à barriga. O vestido, com a cintura marcada que se abria para a saia franzida, ressignificava a versão indumentária que separava e destacava os seios e a barriga, por meio de cortes, volumes e detalhes de faixas para marcar as distinções entre as partes do vestuário.

Aspecto que merece atenção é a ausência da barriga como traço marcante nos corpos das modelos. Ao olhar algumas roupas, não é possível dizer que a mulher está grávida e, quando há algum

44 MANEQUIM, Edição especial, n.44b, 1963, p. 24.

45 MANEQUIM, Edição especial, n.44b, 1963, p. 25



destaque, o aumento é sutil. É provável que algumas não estivessem grávidas ou que a gestação estivesse em seus primórdios. No aspecto corporal, as modelos eram jovens. Considerando que o ciclo fértil das mulheres ocorre, em geral, entre os 15 e 45 anos, as imagens das grávidas que a revista veiculava parecem dirigir-se às moças, preparando-as para o primeiro filho, para o desempenho da função materna.

Pode-se dizer que, se o modelo de feminilidade sofria reveses no início dos anos 1960, impulsionada pela cultura da juventude que proclamava liberdade de viver a vida sob outros princípios ideológicos de corpo e sexualidade, as propostas indumentárias para as grávidas se constituíam em incentivo para o casamento e a gravidez. Elas proporcionavam que as jovens vivenciassem a gravidez sem abdicar dos valores sociais e culturais de beleza e elegância, de terem roupas apropriadas durante o período da espera da chegada do bebê.

Além dos vestidos, o estilo jovem de ser mãe é construído por meio das calças compridas. Com o título “Calças compridas? Por que não?”, argumentava-se:

*Não há motivo para abandonar uma indumentária tão cômoda como as calças compridas sob pretexto de que ‘vai ficar horrível, com essas curvas temporárias’. Com o charme de um destes blusões, você continuará tão feminina como sempre. O melhor é escolhê-los bem soltos e compridos, para se harmonizarem com as calças compridas, de pernas bem afiladas para não tornar o conjunto ‘pesadão’. Compre dois pares de calças, um escuro e outro claro, em tergal, popeline, helanca ou gabardine e combine-as com qualquer destas batas: da esquerda para a direita, cetim de algodão com mangas três quartos e gravata, com estampado bem vivo, mais flôres estampadas, com fundo branco, gola esporte e*

*uma fila de botões e, por fim, em algodão, uma camisa branca, de gola branca e palinha.*<sup>46</sup>

Gravidez como momento de “curvas temporárias” que permitia que estilos indumentários do período anterior à gestação pudessem ser usados com adequações ao corpo modificado. Nesse fragmento, bem como em outros, a preocupação com a estética que fundamenta as narrativas fornece as pistas de que a beleza e a elegância, quando alocadas para a gestação, exploram os medos e os receios femininos de perder a forma física. Se a gordura, estrias e celulites eram males a serem combatidos pelas mulheres, ficar grávida significava o aumento de peso e das possibilidades de ficar feia.

Esses vestígios estavam nos títulos que se dirigiam às grávidas com os dizeres “um pouco... ‘REDONDINHA’, mas muito ELEGANTE”, que por meio de letras garrafais associavam o aumento de peso e a possibilidade de permanecer elegante, e nas orientações de dietas e ginásticas. Controlar o peso e fazer ginástica eram as orientações para as futuras mães: “quer você faça ou não um regime agora, é importante observar uma dieta durante a gravidez. Para bem de sua saúde e a do bebê, siga fielmente as regras da boa nutrição”. Leite, frutas, cereais, legumes, carnes deviam ser consumidos diariamente com o alerta: “mesmo que você começar a engordar muito rapidamente, não pode dispensá-los”<sup>47</sup>. As ginásticas eram aconselhadas para:

*[...] preparar a jovem mãe para o trabalho do parto e a prevenir distúrbios que poderiam ocorrer depois. Tem um objetivo puramente higiênico, como o de treinar os*

46 MANEQUIM, Edição especial, n.44b, 1963, p. 13.

47 MANEQUIM, Edição especial, n.44b, 1963, p. 13

*músculos da gestante, de tornar os tecidos tônicos e elásticos e de combater a gordura*<sup>48</sup>

A futura mamãe devia se cuidar por duas razões: para beneficiar o bebê e não ficar feia aos olhos do marido. Não nos esqueçamos que no período, cabia à mulher a manutenção do casamento. Tornar-se mãe completaria a felicidade conjugal. Portanto, cabia à mulher ser esposa e mãe e saber administrar ambos os setores, cuidando do marido e dos filhos.<sup>49</sup>

As lingerie podiam cumprir ambas as funções, ao tornar a grávida “Mais feminina ainda!”. Sutiens, calcinhas e cintas deviam dar o “sustento de que o seu corpo precisa com o aumento de peso”. “Guarde a cinta de todos os dias assim que notar que seu ventre começa a aumentar e compre uma especial” e a aconselhada era “a cinta helanca, com a parte de baixo elástica para apertar bem a barriga”. Sutiãs que dessem sustentação aos seios, com aberturas que facilitassem a amamentação. Camisolas e *peignoirs* com cortes amplos que podiam ser usados durante e depois da gravidez são indicados. Um modelo de camisola, ganha a descrição: “De costas, você parecerá magrinha, com esta camisola cujo volume está na frente.”<sup>50</sup>

Como considerações finais podemos afirmar que assimilar e garantir que as grávidas pudessem ter roupas apropriadas ao período da gravidez foi o propósito da criação da edição especial da *Manequim* para a futura mamãe. Nas apropriações das roupas e em suas ressignificações para o corpo grávido evidenciam-se um conjunto de estratégias que contribuíam para movimentar o consumo de vestuário e de ideias sobre maternidade, prescrevendo maneiras de lidar com as transformações geradas pelo crescimento da criança e da barriga, como estética visual declaratória da gravidez e dos processos da maternidade em curso. Para tal, a promoção de tecidos brasileiros, como o algodão, se misturam com as sedas e as helancas na criação

48 MANEQUIM, Edição especial, n.44b, 1963, p. 44.

49 PRIORE, Mary Del. *História do amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2005.

50 MANEQUIM, Edição especial, n.44b, 1963, p. 42.

de modelos pensados a partir do Brasil, mas influenciados pela moda internacional. A cultura da beleza e do corpo produzia referências sobre como lidar com a barriga e com a gordura, como manter-se jovem, bela e elegante num momento de profundas transformações físicas, emocionais e psicológicas que marcam a geração e o nascimento de uma criança.

Condensando as representações, não menos importante é a ideia de amor materno, em que vestir-se significava acompanhar e desenvolver laços de afeto. Nesse contexto, perder a cintura e aumentar a barriga devia ser concebido como ato de amor, de abdicção de si, no caso das formas corporais, para dar forma a uma criança. Em suma, nas representações da e para a grávida, as roupas e a moda vestiram corpos, aproveitando o ato de gerar para fixar pontos de apoio para reforçar papéis, para incutir medos e esperanças, para tratar de beleza e elegância.

RECEBIDO EM: 01/03/2017  
APROVADO EM: 10/07/2017

# QUANDO SONHAR ESTÁ NA MODA – A NOSTALGIA DO FEMININO NA CULTURA DE CONSUMO

*When dreaming is fashionable – the nostalgia of the  
feminine in the consumption culture*

---

*Vânia Carneiro de Carvalho\**

## RESUMO

Os repertórios materiais e visuais da aristocracia do século XVIII foram reapropriados pela sociedade moderna ocidental para criar clivagens entre os gêneros masculinos e femininos. Mas tais estratégias sociais não foram apenas de diferenciação. Na distinção e hierarquização dos gêneros, criaram-se também novos territórios para o cultivo de subjetividades sexualizadas. Neste artigo o fenômeno está circunscrito à produção dos filmes de princesas de Walt Disney, especialmente Branca de Neve e os Sete Anões (1937) e Cinderela (1950). Pretendo demonstrar como a prática do devaneio romântico, conforme caracterizada por Colin Campbell, encontrou um terreno fértil no passado aristocrático do setecentos, representado nostalgicamente como modelo de beleza e feminilidade na produção cinematográfica em questão<sup>1</sup>.

*Palavras chave:* Cultura material; Cultura visual; Cenas de Cortesia; Walt Disney; Nostalgia

## ABSTRACT

The material and visual repertoires of the aristocracy of the eighteenth century were appropriated by modern Western society

\* Docente no Museu Paulista da Universidade de São Paulo. vcarvalh@usp.br

<sup>1</sup> Este artigo é parte de uma pesquisa mais ampla sobre cenas de cortesia e a constituição da feminilidade que até o momento recebeu apoios do Fundo de Pesquisa do Museu Paulista da USP, da FAPESP e do Institut national d'histoire de l'art (INHA/Fr).

to create cleavages between masculine and feminine genders. But such social strategies were not just of differentiation. In the distinction and hierarchy of genders, new territories were also created for the cultivation of sexualized subjectivities. In this article the phenomenon is limited to the production of Walt Disney princess films, especially Snow White and the Seven Dwarfs (1937) and Cinderella (1950). I intend to demonstrate how the practice of romantic reverie, as characterized by Colin Campbell, found fertile grounds in the aristocratic past of the *settecento*, nostalgically restated as a model of beauty and femininity in the cinematographic production in question.

*Keywords:* Material Culture; Visual Culture; Courtesy scenes; Walt Disney; Longing

A partir de 2011, o Museu Paulista da USP iniciou a formação de uma coleção de objetos domésticos de serviço e decoração. O conjunto constituiu-se por pinturas, estampas, decalques e esculturas representando cenas de cortesia (*scènes de courtoisie*)<sup>2</sup>. A coleta institucional de tais objetos praticamente se impôs frente à constatação, na pesquisa de campo que fazíamos<sup>3</sup>, de sua incidência recorrente no mercado local de antiguidades, procedência que nos garantia que tais artefatos foram usados em residências brasileiras, provavelmente da cidade de São Paulo e cidades (ou zonas rurais) circunvizinhas<sup>4</sup>. Referimo-nos mais especificamente a serviços de chá, xícaras de café (provavelmente oriundas de coleções privadas), pratos decorativos para parede ou mesa, ânforas, floreiras, vasos, centros de mesa, bibelôs, painéis têxteis e, especialmente, a esculturas de porcelana. A estes conjuntos decorativos somam-se outros objetos, de cunho pessoal e feminino, como porta-joias, broches, porta-batom,

2 Preferimos utilizar o termo cenas de cortesia (*scènes de courtoisie*) para abarcar os objetos que encontramos em circulação na cidade de São Paulo e que são inspirados nas pinturas e esculturas do século XVIII francês. No entanto, tais objetos representam cenas não somente associadas à natureza idealizada das *fêtes galantes*, mas também a objetos próprios da cidade ou do interior de residências aristocráticas.

3 A pesquisa deu-se no contexto do projeto de pesquisa e exposição Morar Paulistano, patrocinado pela Caixa Econômica Federal entre 2009 e 2013. A exposição não se concretizou por causa do fechamento do edifício-monumento do Museu em agosto de 2013. No entanto, as coletas para a pesquisa continuaram sendo realizadas até 2015.

4 O mercado local de antiquariado – feiras e pequenas lojas – não importa objetos nem participa de leilões, sua fonte de renda consiste basicamente da coleta direta de objetos de usuários locais, feita através de contatos boca a boca e por captadores informais.

pentas, frascos de perfume, caixa de pó compacto entre outros<sup>5</sup>. É preciso ainda acrescentar que, concebidas no século XVIII e, desde então, produzidas até os dias de hoje, as cenas de cortesia reunidas na coleção do Museu datam maciçamente da segunda metade do século XX. Entre exemplares de Meissen, Limoges e Capodimonte destacam-se os de produção brasileira como Renner, Rebis, Tasca, Vieiras de Castro e Santana<sup>6</sup>.

A partir dessas simples observações, duas perguntas, entre tantas possíveis, sobrelevam-se. É legítimo nos indagarmos o porquê de temáticas e personagens consumidos pela aristocracia e comerciantes ricos do século XVIII terem sido retomadas. E por que estes objetos se tornaram fortemente femininos, a ponto de serem adotados como ornamentos de uso pessoal. Quanto à última questão, se nos parece hoje evidente que os objetos de decoração doméstica foram, durante os séculos XIX e parte do XX, marca e missão da mulher, não está claro como passamos de um consumo de objetos afeitos a um alto estrato social e sem que houvesse distinções de gênero para um consumo intenso ou mesmo exclusivo associado ao gênero feminino. Neste longo processo é preciso ainda frisar que estes mesmos objetos, advindos de um repertório de luxo do setecentismo, transformam-se materialmente e morfologicamente, apesar de ainda serem identificáveis suas fontes originais de inspiração. Talvez, antes das duas questões acima, devamos justificar o investimento institucional em objetos deste tipo. Qual, afinal, a relevância social do consumo de cenas de cortesia configuradas em objetos de decoração? A resposta a esta questão não é simples, pois várias justificativas se sobrepõem. Trataremos de duas delas, que consideramos, para o presente objetivo, as mais relevantes.

A primeira delas diz respeito ao lugar primordial que o espaço doméstico ocupa na vida social quando a ele se funde a noção de interioridade psíquica. Tal dualidade, replicada pela difusão

5 Foram adquiridos pelo Museu 221 objetos decorativos representando cenas de cortesia.

6 CARVALHO, Vânia Carneiro de. Interior Objects Collection in a History Museum: Shifting from Donations to Research-Based Acquisitions. *University Museums and Collections Journal*, v. 7, p. 9-19, 2014. O artigo oferece uma ideia do tipo de trabalho de coleta que foi feito durante a pesquisa para o projeto Morar Paulistano, quando nos deparamos com os objetos decorativos com cenas de cortesia. <http://umac.icom.museum/pdf/UMACJ-7.pdf>

maciça de imagens de interiores residenciais em meios de comunicação, tornaria o fenômeno mundialmente relevante<sup>7</sup>. O investimento psíquico nos objetos e espaço doméstico se explicaria a partir de uma crise do espaço público, que não mais seria capaz de fornecer aos indivíduos experiências de vida, mas somente vivências fugazes, desarticuladas, incapazes de compor uma narrativa. Christoph Asendorf<sup>8</sup>, retomando Walter Benjamin, localiza a morte da experiência pública no século XIX, nas cidades repletas de habitantes que teriam perdido a relação orgânica e artesanal com o trabalho. Como forma de compensação, o morador urbano teria se voltado para o espaço da casa, para nele constituir sua experiência, na forma de uma narrativa de vida constituída a partir dos objetos domésticos. Ao “coleccionar” objetos, o morador construiria sua identidade, seu território psíquico, identificado por Freud nesse mesmo período como inconsciente e tão bem descrito por Proust na série literária *Em Busca do Tempo Perdido*. Se essa explicação hoje nos parece nostálgica e, por isso, pouco convincente, ela não invalida o fato notório de que o fenômeno de identificação dos interiores da casa e da mente realmente aconteceu e acontece até os dias de hoje. Daniel Miller vê no consumo capitalista a possibilidade de retirarmos do mercado objetos produzidos de forma homogênea (e com baixo custo, portanto acessíveis a mais pessoas) para individualiza-los no interior de nossas casas, por meio de arranjos e sentidos associados a nossas experiências de vida<sup>9</sup>. Susan Stuart considera o souvenir uma forma de transformar uma experiência de vida complexa e inabarcável em algo que se pode delimitar, deslocar e possuir – um memento incrustado a outros no interior de nossa decoração<sup>10</sup>. Desdobramentos dessa questão serão tratados no decorrer de nossa

7 RICE, Charles. *The emergence of the Interior*. London, New York: Routledge, 2007, p. 1-54.

8 ASENDORF, Christoph. *Batteries of Life: On the History of Things and Their Perception in Modernity (Weimar and Now: German Cultural Criticism)*. California: University of California Press, 1993.

9 MILLER, Daniel. Extracts from *Material Culture and Mass Consumption*. In: BUCHLI, Victor. *Material Culture: Critical Concepts in the Social Sciences*. London, New York: Routledge, 2004, v. II, p. 292-336.

10 STEWART, S. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham, Duke University Press, 1993.



análise. O que importa agora é justificar nosso interesse em certo tipo de objeto utilizado no interior doméstico.

A segunda justificativa refere-se às vinculações de tais artefatos a uma grande família de imagens (e conseqüentemente de práticas) que circularam (e ainda circulam) em níveis mundiais, consumidas por adultos e crianças. Nesta perspectiva, o que se afirmará será sempre uma expectativa ou um potencial de sentidos perceptíveis na produção dessas imagens e nas respostas bem sucedidas de seu consumo e difusão. Estamos convictos de que há uma ligação muito estreita entre as imagens de cenas de cortesia com os filmes de princesas produzidos pela Walt Disney. Delimitaremos nossa análise a dois filmes, *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937) e *Cinderela* (1951). Em 1937, Walt Disney lança o primeiro filme longa metragem da Disney, no nosso entender o mais desafiador, inovador e complexo em sua narrativa, o que justifica sua escolha para análise. *Cinderela* é o segundo filme de sucesso, o primeiro do pós-guerra e também aquele em que mais se evidenciam as inspirações setecentistas.

Nosso objetivo é demonstrar como Walt Disney elevou à condição de consumo de massa sentidos de feminilidade constituídos a partir da apropriação de repertórios de um passado histórico idealizado. O uso do repertório setecentista foi, no nosso entender, obscurecido pelas evidências explícitas a citações do medievo<sup>11</sup>, não tendo sido considerado pelos estudiosos apesar da importância estratégica do século XVIII na valorização das habilidades femininas, constituídas nesse período como nobilitantes, justamente por não estarem associadas ao trabalho.

Nossa hipótese central é a de que o repertório de técnicas corporais e de artefatos setecentistas, especialmente aquele desenvolvido no âmbito da aristocracia francesa, migrou para as mulheres abastadas e de classe média dos séculos XIX e XX, servindo para constituir um discurso sobre a importância da mulher como dona de casa e mãe de família<sup>12</sup>. Os filmes da Disney teriam

11 PUGH, Tison; ARONSTEIN, Susan (ed.). *The Disney Middle Ages. A Fairy-Tale and Fantasy Past*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

12 MONTGOMERY, M. E. *Displaying Women: spectacles of Leisure in Edith Wharton's New York*. London/New York: Routledge, 1998; VEBLEN, T. *Teoria da classe ociosa*.

concorrido para a atualização e expansão desses valores. O caráter conservador e mesmo reacionário no tratamento das personagens femininas já foram apontados em inúmeros trabalhos acadêmicos<sup>13</sup>. No entanto, estes filmes não foram ainda analisados do ponto de vista da cultura visual e material. Tal análise nos oferece a possibilidade de irmos além dos aspectos ideológicos contemporâneos ao lançamento dos filmes para compreendermos as matérias-primas visuais e materiais desse discurso. A abordagem aqui proposta difere igualmente de outra vertente de trabalhos sobre a Disney, que procurou identificar as apropriações que os filmes fizeram de referências artísticas sincrônicas e diacrônicas, sem, no entanto, relacionar as citações artísticas às dinâmicas socioculturais.

### *As cenas de cortesia e a sociabilidade feminina no século XVIII*

A esta altura seria bom explicarmos o que são as cenas de cortesia. Nascidas na França do século XVIII, no interior do estilo rococó, as representações conhecidas como *fête galante* estão na origem dos artefatos aqui em foco. As *fêtes galantes* foram produzidas, em parte, por encomenda da aristocracia francesa que, após a morte de Luís XIV (1638-1715), deixara Versalhes para viver em Paris. Seus expoentes foram pintores como Antoine Watteau,

São Paulo: Abril Cultural, 1983; McKENDRICK, Neil at alii. *The Birth of a Consumer Society. The Commercialization of Eighteenth-Century England*. Bloomington: Indiana University Press, 1982; LEARS, Jackson. Beyond Veblen: Rethinking Consumer Culture in America. In: BRONNER, Simon J. *Consuming Visions: Accumulation and Display of Goods in America, 1880-1920*. Winterthur Delaware: The Henry Francis du Pont Winterthur Museum, New York: London: WWNorton & Company, 1989, p. 73-97.

13 VOGEL, Sarah. *How can they tell if I am male or female? Gender stereotypes in Disney movies*. Norderstedt Germany: Grin Publishing, 2015; HENIGIN, Lisa. *Gender-specific Speech in Disney Animated Movies*. Language as an Indicator of Female Inferiority and Politeness. Norderstedt Germany: Grin Publishing, 2016; KRAPFENBAUER, Eva-Marie. *The same old story? The portrayal of gender and ethnicity/race in Disney movies and the possible (re)production of stereotypes over the course of the past 75 years*. Bachelor Tesis. Norderstedt Germany: Grin Publishing, 2013.

Nicolas Lancret, François Boucher, Jean-Baptiste Pater, Jean-Honoré Fragonard, que se dedicaram a recriar cenas ao ar livre da nobreza francesa exercendo o “ócio produtivo”, segundo feliz expressão de Mimi Hellman<sup>14</sup>. Nas *fêtes galantes*, os elementos naturais estão organizados para indicar a existência de uma perfeita harmonia com os seres humanos, que se entretêm dançando, caçando, colhendo frutos, representando trechos de peças de teatro, consumindo alimentos e bebidas, jogando ou simplesmente usufruindo da companhia de seus pares. Observamos nestas composições a presença graciosa e mesmo erótica dos corpos. Vislumbramos o que Vigarello identificou como “sentimento de si”<sup>15</sup>, uma mudança de paradigma encetada pelos ideais iluministas e que logo alcançaria as representações artísticas. Nesse momento, a percepção da dimensão individual se desloca de um sujeito abstrato para a de um sujeito carnal. Encapsulado por uma mente racional ou por uma alma sagrada, a noção de si tinha o corpo como uma contingência ambígua. Ao mesmo tempo em que era tocado pela santidade da alma e pela pureza da razão descarnada, ele precisava ser protegido das profanações pecaminosas ou dos perigos da insanidade. Os cinco sentidos serviam, nas palavras de Vigarello, como sentinelas. Eram entendidos como uma barreira contra agressões vindas do mundo externo e terrestre, contra perigos iminentes de toda sorte propiciados pelo contato com o mundo natural ou ardilosamente perpetrados nas relações humanas. Mas, no século XVIII europeu, a alma cede lugar a um corpo que usa seus sentidos como ferramenta para perscrutar os sentimentos, ou seja, para sentir a si mesmo. O ser etéreo é marginalizado para dar protagonismo ao ser carnal, qualidade antes vista como simples contingência, tratada como curiosidade ou perplexidade nos casos mais radicais de sua manifestação, como a loucura, mas que agora se tornara sistematicamente observada,

14 HELLMAN, Mimi. Furniture, Sociability, and the Work of Leisure in Eighteenth-Century France. *Eighteenth-Century Studies*, vol. 32, n. 4, 1999, p. 415-445; HELLMAN, Mimi. Interior Motives: Seduction by Decoration in Eighteenth-Century France. In: KODA, H. & BOLTON, A. *Dangerous Liaisons: Fashions and Furniture in the Eighteenth Century*. New York/London: The Metropolitan Museum of Art/Yale University Press, 2004, p.15-23.

15 VIGARELLO, Georges. *O sentimento de si*: História da percepção do corpo. Petrópolis: Vozes, 2016.

discutida e representada (figura 1). Esta mudança sustentou o hedonismo consumista que se desenvolveu a partir do século XIX.

**Figura 1**



Nu feminino recostado, François Boucher, 1713-1754, 30x46 cm, pastel em preto, branco e vermelho. Acervo do Rijksmuseum, Amsterdã, Holanda.

As *fêtes galantes* oferecem exemplos notáveis dessa explosão sensorial, que não surgiu da simples especulação filosófica. Ao contrário, estava ancorada em formas sofisticadas de relacionamento da aristocracia, especialmente a francesa, em que as experiências sensoriais associavam-se a performances de sedução de toda ordem – verbal, corporal e visual<sup>16</sup> (figura 2).

<sup>16</sup> Além das obras de Mimi Hellman já referenciadas, ver também BREMER-DAVID, Charissa (ed.). *Paris: Life & Luxury in the Eighteenth Century*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2011.

**Figura 2**

Fête galante na paisagem, Jean Baptiste François Pater, c. 1730-35, óleo sobre tela, 50,5x60,5 cm. Acervo do Rijksmuseum, Amsterdã, Holanda.

Vários autores, que se dedicaram a compreender a sociabilidade aristocrática francesa, identificaram uma alquimia importante entre artificialismo e naturalidade<sup>17</sup>. Os artefatos produzidos para decoração no estilo rococó nos mostram bem como a simbiose entre o natural e o artificial resultou em paisagens entremeadas a ruínas inspiradas no renascimento greco-romano. Esta aproximação aparentemente paradoxal está presente também na seleção do que é a natureza – pequenas árvores, arbustos e relva que se moldam para enquadrar e abrigar a cena do encontro. Flores, animais amistosos, incluindo a emblemática ovelha, transformam os

17 Joan DeJean, Mimi Hellman, Peter Björk Kerber, Kimberly Chrisman-Campbell, Charissa Bremer-David, Caroly Sargentson, entre outros.

fidalgos em pastores de um mundo idílico e atemporal (figura 3). As flores eram especialmente representadas com forte realismo, como réplicas da Natureza, elas eram a demonstração da imensa habilidade do artista em produzir com massa de areia e pigmentos uma impressão de naturalidade. A proeza do artificialismo estava justamente em fazer passar por natural o que foi constituído por meio de um longo trabalho de educação dos sentidos e treinamento técnico (figura 4).

**Figura 3**

Relógio, criação de François LeLoutre, manufatura Meissen, flores e figuras (pastores, ovelhas e cão) em porcelana, estruturas e base de bronze dourado e cinzelado, 51,5x35x23 cm, séc. XVIII, Paris, França. Paris, Les Arts Décoratifs, musée des Arts décoratifs. ©Paris, Les Arts décoratifs/ Cyrille Bernard. Notar as faces rosadas dos pastores, à moda da maquiagem da nobreza do período.

**Figura 4**

Manufatura real de Vincennes, buquê de flores em uma jardineira, porcelana, c. 1752, Martine Beck-Coppola. A Manufatura de Vincennes, criada em 1740, se transforma em 1756 na Manufatura de Sèvres. Coleção de porcelana europeia do Musée national de ceramique de Sèvres. Cité de la ceramique Photo © RMN-Grand Palais.

As cortes germânicas, anglo-saxônicas e as elites de comerciantes abastados dos países baixos, que se orientaram segundo a ética protestante, contiveram e combateram a extravagância do artificialismo em prol de uma simplicidade física compreendida como espelho da pureza e rigor moral do ser<sup>18</sup>. A aristocracia francesa, livre das amarras calvinistas e do rigor religioso das cortes ibéricas, pode construir uma aparência artificial vivida com naturalidade segundo os códigos de uma etiqueta fortemente performática, em que a vida em sociedade era compreendida como uma oportunidade de atuação teatral. Objetos em interação com as habilidades do corpo e a erudição intelectual do indivíduo eram vistos como elementos cenográficos que concorriam para a obtenção ou perda de prestígio do ator social<sup>19</sup>. Até mesmo a rarefação da iluminação a velas e lamparinas servia para testar a habilidade social e atestar a capacidade financeira do anfitrião, não apenas pela quantidade de chamas que se mantinham acessas, ou pela dimensão e número de espelhos que amplificavam a luz, mas também pela presença de molduras, pés e quinas do mobiliário coberto com ferragens modeladas em relevos a ouro, que brilhavam nos ambientes em penumbra, sinalizando o espaço para a melhor movimentação dos presentes e exacerbando o prestígio de seus proprietários. Nesse mesmo sentido, as joias mais consideradas eram aquelas confeccionadas em intrincados arranjos em laços e relevos de múltiplas gemas, cujas inclinações e lapidações multiplicavam o seu brilho em ambientes com pouca luz. Funções semelhantes cumpriam os serviços de banquete em prata e ouro<sup>20</sup>. As mesas de jogos, tão comuns nesse estrato social, tinham locais para manter candelabros acessos para que a diversão pudesse se estender por mais tempo, o que obrigava seus participantes a sentarem-se

18 Pensamento que estará na base de todos os discursos da funcionalidade da forma, aplicado tanto à arquitetura, à arte, aos interiores residenciais e à moda. Ver BRONNER, Simon J. *Consuming Visions: Accumulation and Display of Goods in America, 1880-1920*. Winterthur Delaware: The Henry Francis du Pont Winterthur Museum, New York: London: WWNorton & Company, 1989.

19 Bem à maneira de GOFFMAN, Erving. *A representação do Eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985.

20 HELLMAN, Mimi. *Enchanted Night: Decoration, Sociability, and Visuality after Dark*. BREMER-DAVID, Charissa (ed.). *Paris: Life & Luxury in the Eighteenth Century*. Los Angeles: The J.Paul Getty Museum, 2011, p. 91-113.

muito perto uns dos outros. A iluminação próxima ao rosto exigia um maior controle facial e de gestos:

‘É necessário moderar o jogo e moderar-se ao jogar. Aqueles que jogam com paixão, ganância e interesse próprio muitas vezes se esquecem disso; ficam impacientes, maldizem, ficam de mau humor quando o jogo se vira contra eles, revelando-se a baixeza de seus sentimentos’. As chamas de velas materializariam tais lapsos, intensificando seu brilho em resposta ao vigoroso suspiro de aborrecimento de um perdedor ou transformando o sorriso triunfante de um vencedor em um grotesco arreganhar de dentes. As mesas de jogos convenientemente iluminadas não facilitavam apenas o entretenimento, elas também expunham os lapsos comportamentais e desafiavam os usuários a jogar prazerosamente ao mesmo tempo que conscientes de sua autocontenção.<sup>21</sup>(tradução da autora)

O alto grau de refinamento da aristocracia parisiense era conhecido nas demais cortes europeias, não ficando imune a críticas. No entanto, o investimento francês na sofisticação das regras de convívio não se deveu a uma inerente afeição ao luxo. Ao contrário, ele forjou-se como reação ao recrudescimento das disputas por prestígio no topo da pirâmide social<sup>22</sup>. O progressivo colapso das fortunas nobiliárquicas associado ao crescimento político, intelectual

21 “ It is necessary to moderate one’s game, and to moderate one-self while playing. Those who play with passion, greed, and self-interest often forget themselves; they become impatient, they curse, they are bad-tempered when the game turns against them, and they disclose the baseness of their sentiments. *Candle flames would materialize such lapses, flaring in response to a loser’s vigorous sigh of annoyance or turning a winner’s triumphant smile into a grotesque grin. Conveniently lit game tables did not simply facilitate entertainment, they also exposed behavioral lapses and challenged users to play with pleasingly self-conscious restraint.* *Op. cit.* p. 102-3. O primeiro trecho da citação é de Jean-Baptiste Morvan de Bellegarde, da obra *Les Réflexions sur le ridicule, et sur les moyens de l’éviter* (1723), citado por Hellman, seguido de suas observações sobre o uso da mesa de jogos.

22 HELLMAN, Mimi. Furniture, Sociability, and the Work of Leisure in Eighteenth-Century France. *Eighteenth-Century Studies*, vol. 32, n. 4, 1999, p. 415-445.



e econômico de Paris<sup>23</sup> impulsionaram o enriquecimento extraordinário de comerciantes, ávidos pelo consumo de bens de luxo, acertadamente identificados como o capital simbólico necessário para legitimar a nova classe ascendente de burgueses.

As esculturas do gênero *fête galante* colaboraram na difusão dos costumes aristocráticos. Os pintores que praticavam este gênero estavam muito próximos das manufaturas de porcelana, produzindo protótipos para elas e também para gravuristas, que fizeram suas imagens alcançarem um raio de circulação extraordinário. Além disso, os moldes feitos para as empresas de porcelana ficavam arquivados, podendo ser novamente recuperados, ao longo de muito tempo, para uma nova reprodução ou para inspirar outros artistas<sup>24</sup>.

A mobilidade social e o acesso aos bens de luxo antes restritos à alta aristocracia nos ajudam a responder às perguntas colocadas inicialmente neste artigo. Como sabemos, o longo processo de ascensão da burguesia estava apenas em seu início. A apropriação do que antes era de uso exclusivo da aristocracia fazia parte dos anseios dos novos ricos<sup>25</sup>. No jogo em que se transformaram as disputas sociais, as mulheres, sutilmente e de modo estratégico, estiveram na linha de frente, fenômeno que não passará impune às recomposições de forças e poderes que viriam a reger as futuras distinções de gênero que conheceremos nos séculos XIX e XX.

Acreditamos que Kimberly Chrisman-Campbell tenha detectado o momento em que as mulheres ganharam protagonismo nas disputas por signos de nobilitação e, com isso, passaram a chamar para si a atenção dos artistas<sup>26</sup>. A autora reconhece que tanto homens quanto mulheres aristocratas exibiam luxo e ornamentos intensamente – os mesmos tecidos, cores, materiais aplicados (fios de ouro, prata e pedrarias), técnicas de bordados e temas ornamentais eram utilizados

23 A cidade de Paris, em 1793, contava com mais de 640 mil habitantes. [http://cassini.ehess.fr/cassini/fr/html/fiche.php?select\\_resultat=26207](http://cassini.ehess.fr/cassini/fr/html/fiche.php?select_resultat=26207)

24 WILHELM, Peter & REBER, Horst. *La porcelaine européenne du XVIIIe. Siècle*. Fribourg/Suisse: Office du Livre, 1980.

25 UNRUH, Allison. *Aspiring to la Vie Galante: Reincarnations of Rococo in Second Empire France*. Tese de doutorado (Institute of Fine Arts), New York, New York University, 2008.

26 CHRISMAN-CAMPBELL, Kimberly. *Dressing to Impress: the Morning Toilette and the Fabrication of Femininity*. BREMER-DAVID, Charissa (ed.). *Paris: Life & Luxury in the Eighteenth Century*. Los Angeles: The J.Paul Getty Museum, 2011, p. 53-73.

por ambos os gêneros. No entanto, Christman-Campbell nota a preponderância da figura feminina em cenas de toalete nas pinturas francesas do século XVIII. O momento da toalete, instituído como ritual por Luís XIV e praticado por homens e mulheres aristocratas e da alta burguesia, consistia na preparação do corpo para a vida social<sup>27</sup>. Amparada por serviçais e assistida por uma plateia que poderia incluir familiares, amigos íntimos, fornecedores, credores, agentes religiosos e comerciantes, a toalete era considerada fulcral na exposição de bom gosto, habilidade social, prestígio e poder econômico. Uma parte do ritual consistia na aplicação de maquiagem que, apesar de comum na aristocracia, neste período assume características peculiares, que diziam respeito à higiene, à beleza e ao rejuvenescimento. A pele passava por uma limpeza e cobertura de massa branca de chumbo. Após essa aplicação, que escondia imperfeições, manchas, além de clarear o rosto, nele se aplicava com pincéis o ruge na forma de circunferências sobre as maçãs do rosto. O cabelo era untado com pomada<sup>28</sup> que servia para moldá-lo e perfumá-lo<sup>29</sup>, além de criar uma superfície aderente para a aplicação do pó branco também perfumado<sup>30</sup>. A cena de toalete era uma das mais prestigiadas na pintura por causa do alto custo do espelho e dos acessórios que a acompanhavam, confeccionados em prata, ouro ou porcelana. Mães foram retratadas com suas filhas em frente às suas penteadeiras e noivas ao lado de seus noivos, responsáveis pelo serviço de toalete oferecido como presente de casamento.

Mimi Hellman e Chrisman-Campbell notam a identificação dos artefatos das elites do séc. XVIII com suas vestimentas. No caso das penteadeiras e suas guarnições, “fitas, flores, penas, pentes, cosméticos, rendas, pérolas, pó, rouge e enfeites migram da mesa de toalete para o corpo e vice-versa em uma troca contínua”<sup>31</sup>. A

27 Kimberly Christman-Campbell nos explica que a toalete era dividida em dois momentos, aquele estritamente privado, em que o corpo era coberto e vestido, e aquele longo e público, em que acessórios eram colocados e as finalizações da toalete eram feitas. *Op. cit.* p. 54.

28 Produzida usualmente com gordura animal ou óleo de amêndoa e maçãs, daí o nome “pomada”, do francês *pommes* (maçãs). *Op. cit.* p.62.

29 Com essências de laranja, limão, lima, jasmim e bergamota. *Op. cit.* p. 62.

30 O uso de pó branco nos cabelos virou moda e teve início como uma homenagem aos cabelos brancos de Luís XIV. Ajudava a disfarçar a idade. *Op. cit.* p.62.

31 “[...] *ribbons, flowers, feathers, combs, cosmetics, lace, pearls, powder, rouge and patches migrate from the toilette table to the body and back in a seamless exchange*”. *Op. cit.* p. 65.

interação da toalete feminina com a pintura ia além da sua incidência nas telas francesas, os pigmentos usados na maquiagem eram os mesmos usados para o retrato, e a preparação da pele em muito se aproximava da preparação da tela. Chrisman-Campbell nos oferece uma extraordinária análise do Retrato de Madame Marsollier e sua filha, realizado por Nattier (figura 5). Madame Marsollier era uma aristocrata da baixa corte casada com um rico comerciante de tecidos.

**Figura 5**



Madame Marsollier e sua filha, Jean Marc Nattier, 1749, óleo sobre tela, 14,61x11,43 cm, doação de Florence S. Schuette em 1945. Acervo do Metropolitan Museum of Art, NY-USA. <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/>

O retrato teria sido uma forma encontrada por Marsollier de “reabilitar sua imagem”, rebaixada pelo casamento fora da aristocracia. A decisão de fazer seu retrato em toalete já fazia parte

dessa reabilitação, posto que a cena fosse típica das mulheres nobres. Ao mesmo tempo, o retrato, exibido no Salão de 1750, tornara-lhe possível expor seus pertences de alto custo como a mesa coberta com toalha rendada, parte do serviço de toalete, o espelho e os tecidos luxuosos que envolvem mãe e filha. Os tecidos em cetim não foram utilizados para indicar uma indumentária específica, ao contrário, eles estavam na cena para associar as duas mulheres às representações alegóricas, atemporais e sensuais, uma especialidade de Nattier. Na pintura percebemos o uso do pó branco nos cabelos, a cobertura do rosto e colo com a pasta branca de chumbo e as circunferências de ruge nas maçãs do rosto das duas mulheres. Além da vontade de Marsollier de se mostrar apta a acompanhar a moda francesa das altas elites, para Chrisman-Campbell, o espelho e a filha refletem a beleza da mãe, aplacando-se dessa forma uma suposta inveja desta em relação àquela, mais jovem<sup>32</sup>.

Três características ressaltadas por Chrisman-Campbell nos interessam aqui. A primeira diz respeito ao fato de que os homens franceses, que, na segunda metade do séc. XVIII, ainda dedicavam muito tempo à toalete, começaram a ser considerados efeminados<sup>33</sup>. A percepção social era a de que esses hábitos e, com eles, a forte ornamentação corporal, eram próprios das mulheres. A sua prática por homens era interpretada como consequência de um aprendizado junto às mulheres, decorrente de um convívio demorado, julgado inconveniente. Para a autora, uma explicação possível é a de que os homens passaram a dedicar mais tempo a outras atividades de negócios e ócio, já que sua toalete era mais simples de ser feita do que a das mulheres<sup>34</sup>. Por outro lado, a percepção do ócio aristocrata começava a mudar rapidamente com a expansão do estilo de vida burguês, em que o homem constrói seu prestígio por meio da grandeza de uma fortuna amealhada com o trabalho. A segunda característica ressaltada por Chrisman-Campbell, diz respeito ao

32 O sentimento da inveja da mãe da beleza da filha era tema recorrente na literatura e teatro franceses. *Op. cit.* p.67.

33 Os exemplos de homens franceses fazendo toalete se tornaram raros, mais presentes como sátiras ou de origem estrangeira. *Op. cit.* p. 67.

34 Os homens não moldavam os cabelos, mas usavam perucas. *Op. cit.* p. 67. Sobre o uso de perucas no séc. XVIII ver POINTON, Marcia. *Hanging the Head. Portraiture and social formation in Eighteenth Century England.* London/New Haven: Yale University Press, 1993.

simbolismo das pinturas de toalete. Elas traziam marcadores da passagem do tempo, como velas queimando, relógios e o próprio espelho, dando a entender que a beleza era efêmera<sup>35</sup>. A terceira característica presente nas representações de toalete feminina era a de que se reconhecia nesta prática e especialmente no uso de maquiagem a possibilidade de transformação da mulher durante o dia, quando ela poderia não só rejuvenescer, mas se tornar bela.

Em resumo, notamos o surgimento de um discurso sobre a juventude e a beleza associado à mulher. Estamos em um momento em que a maquiagem devia ser notada, para servir como signo de distinção aristocrática, ao mesmo tempo em que ela camuflava o envelhecimento feminino. Os mecanismos de produção da sociabilidade aristocrática francesa começam a ser colocados em xeque pela austera moralidade protestante, outra fonte de valores da burguesia, tornando-se, inclusive, dificultosa a compreensão de seu funcionamento e pertinência. Aspectos importantes das atividades femininas e também masculinas e que dizem respeito às interações sociais que aconteciam no quarto, no momento da toalete, são deixados de lado. Os móveis portáteis e multifuncionais, feitos sob encomenda, descritos por Mimi Hellman, são prova de como a toalete poderia abarcar múltiplas atividades<sup>36</sup>. O ócio produtivo, pouco a pouco, transforma-se em frivolidade associada à figura feminina.

O ato de vestir (e arrumar os cabelos) foi excepcionalmente complicado e participativo na França do meio do século XVIII. Uma longa toalete não implicava necessariamente um desperdício autoindulgente das horas da manhã. Ao contrário, foi precisamente porque a fabricação da feminilidade elegante levava tanto tempo que muitas mulheres de elite socializavam e tratavam de negócios durante a toalete.

<sup>35</sup> A percepção do período era a de que a juventude feminina terminava aos trinta anos. *Op. cit.* p. 54.

<sup>36</sup> Mimi e Chrisman-Campbell, *op. cit.* p. 71 e SARGENTSON, Carolyn. Inside the Interior: Furniture and Its Inner Spaces in 18th Century France. In: AYNSLEY, Jeremy e GRANT, Charlotte (ed.). *Imagined Interiors: representing the domestic interior since the renaissance.* London: V&A Publications, 2006, p.130-1.

[...] Era durante suas toaletes que as mulheres liam livros, escreviam cartas, faziam o desjejum, compraram, entretinham-se e aprendiam música e línguas.<sup>37</sup> (tradução da autora)

A sedução do outro era o resultado de uma performance complexa, em que escolhas da moda associadas ao bom gosto, gestos e movimentos corporais graciosos, as habilidades no manuseio de artefatos e mobiliários multifuncionais, as aplicações de adereços e de maquiagem de acordo com a moda entre os nobres, a forma de exibir a riqueza dos equipamentos e do mobiliário, tudo concorria para que homens e mulheres aristocratas fossem percebidos como seres diferentes dos demais. Não era, portanto, apenas a exibição de partes do corpo desnudo a responsável pelo poder de sedução dessas mulheres<sup>38</sup>.

### *Interiores e interioridade*

Joan DeJean situa na aristocracia francesa o início de experiências de conforto e privacidade. As plantas tradicionais dos palácios residenciais, seguindo a matriz italiana, eram desenhadas de modo a enfileirar os cômodos e alinhar suas portas. Dessa forma, alguém que estava no salão de entrada poderia avistar salões intermediários, gabinetes e até mesmo o quarto. Todos os espaços tendiam a ser públicos, apesar das restrições aplicadas ao acesso físico. No transcorrer do século XVIII, na França, as plantas começaram a apresentar parte de seus cômodos separados da área pública. Eles eram concebidos menores, de modo a reter o calor, e eram ainda de acesso difícil para o visitante. As portas deixaram de ser alinhadas e surgiram acessos camuflados para facilitar a

<sup>37</sup> Chrisman-Campbell, *op. cit.* p.71.

<sup>38</sup> A mais poderosa delas foi Mme Pompadour. *Op. cit.* p.71.

circulação dos empregados e dos proprietários longe das vistas de visitantes<sup>39</sup>.

No entanto, a ideia de intimidade associada ao espaço da casa, como já anunciamos anteriormente, é um fenômeno do século XIX, em que se fundem o espaço interior concreto e o espaço imaginário de seu habitante<sup>40</sup>. As descobertas aristocráticas do conforto foram reapropriadas por um espectro social muito mais amplo, para o qual se tornara possível a constituição de mundos alternativos ao trabalho e ao espaço público. Os interiores românticos europeus estão na base de processo. Eles foram alimentados por objetos dispersos que estavam em igrejas e palácios ou mesmo por aqueles encontrados em escavações arqueológicas. Considerados “antiguidades”, tinham sido reunidos por colecionadores e comerciantes durante os séculos XVII e XVIII. Os falecimentos sem herdeiros, a dispersão das heranças, as ruínas financeiras desses colecionadores ou de suas famílias alimentaram no século XIX um mercado ampliado, em que aos objetos de origem greco-romana somavam-se aqueles de origem local, associados à valorização da cultura nacional. Estas coleções passaram a ser uma ambição possível para pessoas com recursos financeiros mais restritos, capazes de encontrar objetos de interesse em mercados mais baratos e mais próximos<sup>41</sup>.

39 DEJEAN, Joan. A New Interiority: The Architecture of Privacy in Eighteenth-Century Paris. BREMER-DAVID, Charissa (ed.). *Paris: Life & Luxury in the Eighteenth Century*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2011, p.33-51. Da mesma autora ver *O século do conforto: quando os parisienses descobriram o casual e criaram o lar moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

40 AYRES, William S. Pictures in the American Home, 1880-1930. In: FOY, Jessica H.; MARLING, Karal Ann. *The Arts and the American Home, 1890-1930*. Knoxville: The University of Tennessee Press, 1994, p. 149-164; GORDON, Beverly. Cozy, Charming, and Artistic: Stitching Together the American Home. In: FOY, Jessica H. e MARLING, Karal Ann. *The Arts and the American Home 1890-1930*. Knoxville: The University of Tennessee Press, 1994, p. 124-148; MARLING, Karal Ann. From the Quilt to the Neocolonial Photograph: The Arts of the Home in an Age of Transition. In: FOY, Jessica H.; MARLING, Karal Ann. *The Arts and the American Home, 1890-1930*. Knoxville: The University of Tennessee Press, 1994, p. 3.

41 CLIVE, Wainwright Clive. *The Romantic Interior*. The British Collector at Home. 1750-1850. New Haven/ London: Paul Mellon Centre for Studies in British Art/ Yale University Press, 1989.

No contexto europeu, as características das coleções domésticas organizadas por homens no século XVIII e início do século XIX podem ser assim resumidas: o gosto por objetos antigos (clássicos, renascentistas e, depois, medievais, devido ao interesse pela identidade nacional que incentivou a busca das raízes culturais no próprio país, ou ainda exóticos como objetos chineses, japoneses ou persas); a lógica pouco discernível, oriunda de critérios estéticos e afetivos vinculados a um arranjo extremamente personalizado; a tendência ao acúmulo e a prática de expor ao público estes objetos, mesmo estando alocados em espaços residenciais. Tal perfil indica que as coleções decorativas domésticas organizadas por homens foram uma das matrizes dos ambientes domésticos do final do século XIX, não mais regidos por homens que tinham prazer em colecionar, mas, agora, organizados basicamente por mulheres, que tratavam de constituir, através do arranjo de mobiliário e objetos na casa, um mundo alternativo àquele do trabalho urbano.<sup>42</sup>

A fusão do espaço doméstico com a personalidade de seu proprietário<sup>43</sup> não teve como consequência exclusiva a ostentação ou mesmo a afirmação de uma identidade individual em oposição às demais. Esta fusão permitiu que houvesse uma retroalimentação entre o espaço concreto e o espaço ficcional. Processo que não ficou alheio, muito ao contrário, à disseminação do hábito de ler e ao surgimento do romance. Examinando novelas e romances entre 1720 e 1920, Charlotte Grant percebe a proliferação de expressões linguísticas metafóricas que utilizavam objetos e espaços da casa para descrever “paisagens” da mente. A manifestação literária surgiu ao mesmo tempo em que cresceram as guarnições dos interiores domésticos. Nas

42 CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e artefato*. O sistema doméstico na perspectiva da cultura material. São Paulo: EDUSP/Fapesp, 2008, p. 181-216.

43 HALTTUNEN, Karen. From Parlor to Living Room: Domestic Space, Interior Decoration, and the Culture of Personality. In: Simon J. Bronner. *Consuming Visions: Accumulation and Display of Goods in America 1880-1920*. New York, London: W.W. Norton & Company, 1989, p.157-189.



palavras de John Lukacs, “O mobiliário do interior das casas apareceu junto com o mobiliário do interior das mentes”<sup>44</sup>.

O hábito de ler histórias ficcionais próximas ao nosso cotidiano, que investigavam os sentimentos de seus personagens, tornara-se agente no processo de criação desse novo território psíquico. Imaginação, imagens, objetos e espaços da casa vincularam-se como se fizessem parte de uma mesma estrutura que foi, então, impulsionada e fortalecida pelo mercado de consumo. A escultura de porcelana inspirada no gênero *fête galante*, mas produzida no século XIX, mostra bem a mudança de comportamento. Nela, a figura feminina adormece e o livro, aberto, tomba de sua mão. Estaria a moça sonhando com seu bem amado? Ele se aproxima e a ligação amorosa fica sugerida pela justaposição do chapéu ao buque de flores à esquerda da cena (Figura 6). Diferentemente, a moça que na tela de Jean Baptiste Pater porta um livro, igualmente aberto, conversa com a figura masculina ao seu lado, talvez narrando uma história, talvez estejam em um momento de mútua sedução, mas nesta cena ninguém está sonhando, o que interessa e está sugerido na ação de todos os personagens é o exercício da sociabilidade (Figura 7).

44 “*The interior furniture of houses appeared together with the interior furniture of minds*”. John Lukacs *apud* GRANT, Charlotte. ‘One’s Self, and One’s House, One’s Furniture’: From Object to Interior in British Fiction, 1720-1900. AYNLEY, Jeremy e GRANT, Charlotte (ed.). *Imagined Interiors: representing the domestic interior since the renaissance*. London: V&A Publications, 2006, p.134-7.

**Figura 6**

Casal de aristocratas, escultura de porcelana, estilo Capodimonte, século XIX, Itália. Fotografia de José Rosael. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

**Figura 7**

Detalhe da pintura *Fête galante na paisagem*, Jean Baptiste François Pater, c. 1730-35, óleo sobre tela, 50,5x 60,5 cm. Acervo do Rijksmuseum, Amsterdã, Holanda (ver Figura 2).

Estas parecem ter sido as mudanças de percepção e comportamento que propiciaram que repertórios de objetos e técnicas corporais do passado pudessem ser reapropriados de modo a alimentar os sistemas domésticos, agora entendidos como espaços de desenvolvimento, ao infinito, da própria subjetividade.

Mas não se tratou apenas de uma livre combinação de elementos dessas diferentes dimensões – concreta e imaginária. A força de veracidade dessas recomposições se deve a uma visão teleológica do passado, própria da aspiração por universalidade e naturalidade dos valores burgueses. A casa passou a ser compreendida como o lugar que possibilitava o desenvolvimento de uma subjetividade inerente ao ser humano. As opções por conforto e privacidade foram consideradas atemporais, em que bastava haver as condições necessárias para o seu florescimento. Foi assim que muitos estudos sobre o espaço doméstico buscaram no século XVII holandês o nascimento do processo de constituição do espaço da casa como o lugar da interioridade do sujeito e da família nuclear burguesa<sup>45</sup>. Witold Rybczynski, um dos expoentes desse pensamento, associava o nascimento das ideias de intimidade, bem-estar, lar e família à existência de condições materiais que ultrapassassem a simples sobrevivência. O autor observa que a população pobre da Idade Média tinha sua sensibilidade “embotada” pelas péssimas condições de vida, pobreza que perdurou para muitos até o século XX:

Os pobres moravam mal. Não tinham água ou saneamento, praticamente não tinham móveis ou objetos pessoais, e essa situação, pelo menos na Europa, durou até o século XX. Nas cidades, suas casas eram tão pequenas que a vida familiar ficava comprometida; estes casebres mínimos de um só cômodo eram pouco mais que abrigos para dormir. Só havia espaço para as crianças pequenas – as mais velhas eram separadas dos seus pais e iam trabalhar como aprendizes ou criados. A consequência destas privações, segundo alguns historiadores, é que conceitos como ‘lar’ ou ‘família’ não existiam para estas almas sofridas. Falar de conforto e desconforto nestas circunstâncias é um absurdo; tratava-se de mera sobrevivência.<sup>46</sup>

45 RYBCZYNSKI, Witold. *Casa: pequena história de uma idéia*. Rio de Janeiro: Record, 1999; THORNTON, Peter. *Authentic Decor: the Domestic Interior, 1620-1920*. New York: Viking Penguin, 1984; PRAZ, Mario, *An Illustrated History of Interior Decoration from Pompeii to Art Nouveau*. London: Thames and Hudson, 1964. AYNSLEY, Jeremy e GRANT, Charlotte (ed.). *Imagined Interiors: Representing the Domestic Interior since the Renaissance*. London: V&A Publications, 2006.

46 *Op. cit.* p.37.

Na contramão do desejo de universalização de tais valores, Heidi de Mare e os autores da coletânea organizada por Jeremy Aynsley e Charlotte Grant demonstraram que os sentidos das pinturas do setecentismo holandês não podiam ser compreendidos fora de seu contexto sincrônico de consumo. Uma análise detalhada das imagens indicou que a aparência de realismo na representação de cenas de interiores domésticos podia enganar se compreendidas com categorias históricas anacrônicas. Na pintura a óleo de Pieter Janssens Elinga, que leva o título Interior com um Cavalheiro, uma Mulher Lendo e uma Empregada (Figura 8), vemos o piso de mármore bicolor, muito presente nestas representações, e um espaço interno bem iluminado por causa das amplas janelas. Esta imagem foi interpretada como exemplo das práticas burguesas que só mais tarde atingiriam outros locais da Europa. No entanto, as autoras nos esclarecem que o piso geométrico de pedra era raro nas casas, porque era muito caro e mais frio que o piso de madeira. Sua representação por Pieter Janssens se deve ao alto grau de dificuldade que as representações geométricas de pisos, couros trabalhados ou estampas de tapeçarias colocavam aos pintores, por causa das construções de perspectivas que elas exigiam e que valorizavam as obras. Por outro lado, Heidi de Mare nos informa que pisos de pedra eram mais comuns nos prédios públicos. Sua presença nas pinturas de interiores domésticos servia como símbolo de aspiração por riqueza e prestígio, como era também o caso da introdução de instrumentos musicais, tapetes (jamais eram usados no chão como as pinturas mostravam) e armários com as roupas de cama em linho. O ambiente bem iluminado e a mulher varrendo o chão não estavam ali retratados de forma verídica, apesar do seu realismo. O chão limpo era algo quase impossível de se manter na Amsterdã do século XVII. A limpeza está ressaltada na tela para significar pureza espiritual e moral, representação adequada a um código de comportamento que adentrava o espaço da casa, contrariando qualquer expectativa de privacidade. A casa era pública como o espaço da rua. A presença da luz se deve também à sua capacidade de enfatizar os jogos de perspectiva entre vários planos, dando-lhes maior impressão de profundidade. As casas não eram iluminadas, uma janela alta e estreita ficava na fachada, outra ao fundo, o restante da casa não tinha janela alguma, pois as paredes eram geminadas, e, por fim, as empregadas eram raras. Muitos elementos aparentemente

aleatórios e contingenciais, na verdade, integravam códigos bem compreendidos na época. A visão teleológica do setecentismo holandês teria se iniciado com a organização do Estado em torno da célula familiar e do espaço doméstico no século XIX. A compra maciça desses quadros pela sociedade norte-americana só fez acelerar a difusão do mito da domesticidade precoce holandesa<sup>47</sup>.

**Figura 8**



Pieter  
Janssens  
Elinga,  
*Interior com  
um  
Cavalheiro,  
uma Mulher  
Lendo e uma  
Empregada*  
Óleo em  
tela.  
c. 1665-70.  
Acervo do  
Städel  
Museum,  
Frankfurt,  
Alemanha.

O resultado das abordagens anacrônicas dessa produção foi reduzir a um fenômeno material e concreto – o espaço da casa e seus componentes – o nascimento de sentimentos como privacidade, intimidade, domesticidade e individualidade. Nesta perspectiva, o passado tornou-se um lugar muito próximo ao nosso. E desse uso anacrônico do passado e da casa floresceu outro sentimento típico da vida burguesa – a nostalgia, a saudade de algo que nunca tivemos,

47 MARE, Heidi de. Domesticity in Dispute: a Reconsideration of Sources. In: Irene Cierrad. *At Home: an Anthropology of Domestic Space*. Syracuse University Press, 1999, p. 13-30; AYSLEY, Jeremy e GRANT, Charlotte (ed.). *Imagined Interiors: representing the domestic interior since the renaissance*. London: V&A Publications, 2006, p. 92-5.

estado de devaneio alimentado por um sentimento de que algo foi perdido nesse longo processo de nos tornarmos o que hoje somos.

## *Disney e nostalgia*

O processo de identificação do interior concreto da casa ao interior psíquico de seus habitantes e, a partir daí, sua naturalização, ajuda-nos a compreender as relações dos desenhos animados produzidos por Walt Disney, Branca de Neve e os Sete Anões (1937)<sup>48</sup> e Cinderela (1950)<sup>49</sup>, com a constituição do repertório setecentista do rococó francês. Desde então, o passado deixara de ser um território inóspito, ao contrário, tornara-se um território explorado, inclusive comercialmente, para o fomento da nostalgia e, com ela, da prática do devaneio<sup>50</sup> e da fantasia, que se tornara um

48 Na versão Disney, o desenho animado Branca de Neve e os Sete Anões conta a história de uma princesa odiada pela rainha-madrasta por ser considerada pelo espelho mágico a mais bonita de todas as mulheres. A rainha, com inveja, pede ao caçador do palácio o coração da menina. Este, sem coragem para matar Branca de Neve, deixa que ela fuja floresta adentro. Ajudada pelos animais, Branca de Neve encontra a choupana dos sete anões, que a recebem em sua casa. No entanto, a rainha, transformada em uma velha bruxa, oferece uma maçã envenenada a Branca de Neve que, ao mordê-la, morre. Os anões colocam seu corpo em um esquife de vidro no meio da floresta. No entanto, o príncipe, com quem Branca de Neve sempre sonhara, vê a menina-moça e a beija, trazendo-a de volta à vida. Daqui em diante, passarei a me referir ao título de forma abreviada, como Branca de Neve.

49 Na versão Disney, Cinderela, moça rica, perde o pai amoroso e é reduzida a empregada de sua madrasta e de suas duas filhas. Ela passa a vida sendo maltratada, cuidando da casa e sonhando que seria resgatada por um homem que a amasse de verdade. Certo dia, o príncipe da região convida todas as moças a comparecer ao baile em que ele escolherá sua futura esposa. Ajudada pelos animais e pela fada madrinha, Cinderela consegue ir ao baile e conquista o amor do príncipe. No entanto, vestido e carruagem só durariam até a meia noite. Ao fugir de seu recém-amado, Cinderela perde um dos sapatinhos de cristal e é por meio dele que o príncipe descobre sua futura princesa.

50 Segundo Colin Campbell, o devaneio antecipa uma realidade, criando expectativas e consequentemente ansiedade, considerado por ele a componente chave do hedonismo moderno. “[...] a procura do prazer é uma atividade essencialmente motivada pelo desejo de contato com uma dada fonte de prazer. O que acontece, na sua forma moderna, é que o processo de devaneio intervém entre a formulação de um desejo e sua consumação. Consequentemente, os modos de desejar e sonhar se fundem, com um elemento de sonho entrando no próprio desejo.” CAMPBELL, Colin. *A Ética Romântica e o Espírito do Consumismo Moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001, p.125.

elemento estruturante da sociedade de consumo. O espaço “interior” adentrou o terreno infinito da psique, multiplicou-se nos espaços materiais da casa, nas imagens difundidas pela mídia e expandiu-se para o passado. Colin Campbell<sup>51</sup> buscou compreender o romantismo e suas ligações com a cultura do consumo da mesma forma que Max Weber compreendeu o protestantismo, ou seja, como um modo de pensar fundamental para a constituição do capitalismo moderno. Para Campbell, a capacidade de devanear e sonhar, que se tornou crescente a partir da leitura e do romance moderno, teria se tornado parte indispensável do mecanismo de renovação do ato de consumo. A projeção idealizada de algo que se quer adquirir seria sempre superior (em termos de satisfação) à experiência de realização da aquisição. O consumidor passaria, então, de uma situação de prazer imaginado<sup>52</sup> para uma experiência concreta de frustração, já que a realidade ficaria cronicamente comprometida frente ao seu equivalente previamente imaginado (e vivido como fantasia). Insatisfeito, o consumidor se lançaria em um novo projeto de consumo e, assim, sucessivamente, como um sistema em moto-contínuo, o mesmo que caracteriza qualquer moda.

A reapropriação de elementos nostálgicos do passado – recursos de representação estética, suas temáticas e narrativas – permitiram a atualização de valores contemporâneos, rerepresentados com pequenas variações como é o caso dos filmes com princesas da produção Disney. Lançando mão de repertórios ricos e diversificados, Walt Disney logrou adiar a insatisfação de seus consumidores associando os filmes a novos produtos e a inovações tecnológicas na rerepresentação de suas narrativas, estratégias aplicadas desde o final da década de 1928, com a criação do personagem Mickey Mouse.

A arquitetura atemporal e fictícia dos dois desenhos, Branca de Neve e os Sete Anões e Cinderela, ergueu-se sobre as heranças iconográficas da literatura, das artes plásticas e do cinema. Se os elementos dos séculos XIX e XX são os mais evidentes e frequentes, podemos encontrar também várias ligações com o repertório e os temas próprios das *fêtes galantes*. O hibridismo estilístico, em que se

51 *Op. cit.*

52 O que o termo *longing* em inglês tão bem descreve.

misturam magia, terror, aventura e romance, excitava a imaginação de seus espectadores. Em paralelo, o mundo fantástico constituído por técnicas e estéticas inovadoras sustentou-se das práticas e valores contemporâneos, especialmente aqueles ligados à vida doméstica das heroínas femininas. A cena em que Branca de Neve orquestra pássaros e pequenos animais na limpeza da choupana dos sete anões é emblemática. O trabalho sincronizado de arrumação da casa refere-se à liderança da dona de casa nos afazeres domésticos, aos modernos eletrodomésticos projetados para serem entendidos como acessórios femininos e, por fim, ao trabalho racional da linha de produção fordista<sup>53</sup>. O encanto da cena está justamente na atemporalidade a que reduzimos o interior doméstico e a vida psíquica. É com base nesta equivalência e naturalização que se constituem também os mundos opostos do bem e do mal. A rainha, quando transformada em bruxa, habita as profundezas do castelo, um espaço que é o prolongamento de sua mente maléfica. Corvos, caveiras, teias de aranha, escuridão e ruínas estão em oposição a coelhos, veados, esquilos, corujas e outros pequenos pássaros que cercam Branca de Neve, em meio a uma natureza florida, colorida e iluminada, como é o espírito da princesa. Projeção de sua bondade, Branca de Neve coloca seus atributos à disposição da vida doméstica dos sete anões.

O desenho Branca de Neve e os Sete Anões ofereceu aos cinéfilos a versão de uma história já conhecida, divulgada no seio de uma longa tradição de contos de fadas, encenada no teatro e mesmo no cinema. O próprio Walt Disney conta que a ouvira inúmeras vezes de sua avó, nas versões de Grimm e Andersen, e que assistira ao filme estrelado por Marguerite Clark e dirigido por J. Searle Dawly, em 1916, espremido entre 16 mil outros garotos em uma sessão com projeção em quatro telas no imenso teatro do Kansas City Convention Centre<sup>54</sup>. No entanto, Walt Disney associou à narrativa já conhecida uma sucessão de empreendimentos inovadores na área do desenho de animação. Branca de Neve e os Sete Anões, lançado em 1937, um

53 WHITLEY, David. *The Idea of Nature in Disney Animation*. London: New York: Routledge, 2008, p.30-1.

54 O teatro tinha 12 mil lugares. ALLAN, Robin. *Walt Disney and Europe*. European Influences on the Animated Feature Films of Walt Disney. London: John Libbey & Company Ltd, 1999, p. 36-7.



pouco antes do Natal, é o primeiro desenho animado longa metragem, até então somente curtas tinham sido feitos. O longa incorporava inovações anteriores. Em 1928, Disney lançou o primeiro desenho com som sincronizado à imagem, *Steamboat Willie*, o terceiro da série com o personagem Mickey<sup>55</sup>. Disney garantiu em 1932 um contrato de dois anos com a Technicolor e com isso produziu também o primeiro desenho animado colorido, *Flowers and Trees*<sup>56</sup>.

A cena de abertura do desenho *Branca de Neve e os Sete Anões* é uma sequência que se inicia na floresta em direção ao castelo da rainha má, em um longo *travelling* o espectador adentra a janela até encontrar o espelho mágico. A sequência foi filmada em um cenário mais longo do que o usual, necessário para o uso de uma câmara multiplanos. Os planos eram decompostos em chapas de vidro pintadas com elementos da cena, o que garantia uma visão de profundidade<sup>57</sup>. Para não cansar a audiência com cores brilhantes, o longa metragem foi feito com uma palheta suave<sup>58</sup>, os cenários de fundo eram pintados com guache, para não criar reflexos, o que ressaltava os personagens, pintados com cores mais fortes. O trabalho começou a ser produzido em 1934. No ano seguinte, Disney viajou à Europa e fez uma compra de 350 livros ilustrados sobre contos de fadas, fábulas e arquitetura. Foi este o núcleo inicial de uma biblioteca de trabalho que daria apoio aos artistas envolvidos na produção do desenho. À época, a produtora contratou artistas saídos das escolas de arte, de universidades e imigrantes europeus experientes vindos da Hungria, Alemanha, Suécia, Dinamarca, entre outros.

A associação do desenho com a música também era inusitada. O gosto pelos musicais estaria associado à recente sincronização da imagem com o som (1925) e, com isso, o anseio dos produtores em utilizar a música como parte do entretenimento. A

55 *Op. cit.*, p. 6.

56 *Op. cit.*, p. 7.

57 GIRVEAU, Bruno. *The Nostalgic Builder: Walt Disney, Architecture and Design*. In: RÉUNION des Musées Nationaux; MONTREAL Museum of Fine Arts. *Once Upon a Time*. Walt Disney. *The Sources of Inspiration for the Disney Studios*. Once Upon a Time. Berlin: Prestel, 2007 p.210.

58 ALLAN, Robin. *Walt Disney and Europe*. European Influences on the Animated Feature Films of Walt Disney. London: John Libbey & Company Ltd, 1999, p. 47.

série Silly Symphonies procurava difundir a música associada ao humor, ideia do diretor musical Carl Stalling. Branca de Neve e os Sete Anões exigiu mais de um milhão de desenhos. Antes da invenção do processo Xerox (1959), que permitiria a transferência mecânica do desenho em papel para o celuloide transparente, os desenhos, após ser concebidos pelos animadores, eram limpos por assistentes e enviados para o Departamento de Desenho e Pintura. Nele os desenhos eram copiados manualmente em celuloide e pintados com até cinco cores. O celuloide era então fotografado sobre o cenário de fundo.

A produtora funcionava como uma linha de produção em que cada departamento não ficava a par do que o outro fazia. Os oligopólios das companhias cinematográficas norte-americanas (Metro-Goldwyn-Meyer, Paramount Pictures), que conheceram seu auge nos anos de 1920, controlavam verticalmente a produção e distribuição de seus filmes e Walt Disney conheceu várias falências antes de encontrar um modo de sobreviver. A Disney Company conseguiu se manter por meio do *copyright* de seus desenhos. Diferentemente dos estúdios europeus, a Disney adotava uma postura antiartística para as suas obras, realizadas em um esquema de produção com forte divisão de trabalho, os produtos da empresa eram considerados obras coletivamente produzidas para o entretenimento. A estrutura de produção era fortemente centralizada no produtor e não no diretor, como acontecera no cinema europeu<sup>59</sup>. Um ano após o lançamento de Branca de Neve, a Disney tinha 1.200 funcionários<sup>60</sup>.

O Departamento de Desenho e Pintura era formado exclusivamente por mulheres, que, ao aplicar as cores nos personagens também maquiavam as personagens femininas. Branca de Neve recebia sombra acinzentada sobre as pálpebras, batom nos lábios e ruge nas maçãs do rosto, este na forma circular (Figura 9), exatamente como faziam as mulheres aristocratas francesas do setecentos, como observamos no retrato de Madame Louise-Elisabeth, duquesa de Parma, de Jean-Marc Nattier (Figura 10). Para

59 BOHAS, Alexandre. *The Political Economy of Disney*. The Cultural Capitalism of Hollywood. London: Macmillan Publishers, 2016, p.15-32.

60 ALLAN, Robin. *Walt Disney and Europe*. European Influences on the Animated Feature Films of Walt Disney. London: John Libbey & Company Ltd, 1999, p.36.

ambas, a maquiagem é explícita, sinal de linhagem e juventude, ou vontade de se manter jovem, como no caso da rainha e de Madame Marsollier. Ambas se defrontam com o espelho, oráculo que prenuncia o envelhecimento e a perda da beleza (figura 11). Tema que se vulgarizou, alcançando inclusive as porcelanas da manufatura gaúcha Rebis<sup>61</sup> (Figura 12). No retrato de Madame Marsollier com sua filha, a inveja é substituída pela sutil tensão entre as belezas madura e púbere de m, em que a mais velha, a mãe, ensina os segredos de toalete para a mais jovem, sua filha, ainda inexperiente<sup>62</sup> (Figura 5).

**Figura 9**



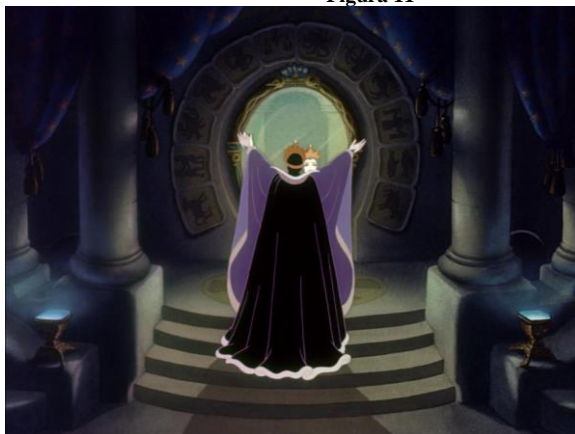
Cena do desenho animado longa metragem Branca de Neve e os Sete Anões, em que a heroína acorda na floresta e é surpreendida pelos animais. Copyright Disney Enterprises, Inc.

61 Os modelos da Rebis foram feitos a partir de cópias modificadas de peças em porcelana trazidas de outra empresa produtora de *scènes de courtoisie*, a Renner, também gaúcha. A fábrica funcionou entre 1956 e 2013. O alemão Anton Steiner deixou a Renner, onde trabalhava como artesão, para abrir seu próprio negócio com dois outros sócios, o polonês Josef Bilan e o iugoslavo Ivo Res. Logo em seguida, um quarto sócio, brasileiro, filho de imigrantes poloneses, Sergio Skopinski, foi convidado a ingressar na empresa a fim de cuidar de sua administração e contabilidade. Sem conhecimento prévio sobre a produção das “estatuetas”, Sergio se tornaria em pouco tempo o único proprietário da empresa e a manteria ativa por 57 anos. Se já nos causava espanto o surgimento de uma fábrica de bibelôs inspirados na iconografia galante em plena década de 1950, no Brasil, o que pensar do fato de que a produção conheceu seu ápice nos anos de 1980? A fábrica chegou a ter 35 funcionárias neste período. Eram só mulheres, sem experiência com qualquer tipo de trabalho com porcelana. Com suas habilidades em costura e nas atividades de dona-de-casa produziram centenas de milhares de esculturas.

62 Chrisman-Campbell, *op. cit.* p. 67.

**Figura 10**

Madame Louise-Elisabeth, duquesa de Parma – A terra, óleo sobre tela de autoria de Jean-Marc Nattier, 97 x 136 cm, Paris, 1750. Foto de João Musa. Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo.

**Figura 11**

Cena do desenho animado longa metragem Branca de Neve e os Sete Anões, em que a rainha consulta o espelho mágico para saber quem é a mulher mais bela do reino. Copyright Disney Enterprises, Inc.

**Figura 12**

Antonieta, porcelana, 17cm, artesão Anton Steiner, Rebis, Porto Alegre, RS, 1956. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

O momento da toaleta feminina, como vimos, era uma maneira da mulher aristocrata setecentista se transformar durante o dia. A cobertura da pele e dos cabelos com pomada e pó branco, a aplicação do vermelho no rosto, o corpo vestido com camadas de saias para ampliar o volume do quadril e fazê-lo contrastar com a estreita cintura moldada pelo espartilho<sup>63</sup> e os seios altos, que aquele possibilitava, a cobertura final com tecidos luxuosos, finamente bordados, e as joias, tudo fazia parte desse ritual de transformação. Nos desenhos Branca de Neve e Cinderela o gosto pela transformação está igualmente presente. A rainha se transforma em bruxa, a casa suja dos anões se transforma no mais aconchegante dos lares, a Cinderela se transforma em dama requintada, a abóbora em carruagem, os ratos em cavalos, o pangaré em libré. Nos anos de 1930 estavam nas telas norte-americanas os filmes de terror que tinham também cenas de transformação como *Drácula* (versão com o ator Bela Lugosi, 1931), *Werewolf of London* (com Wilfred Glendon,

63 MILLER, Leslie Shannon. "The Many Figures of Eve: Styles of Womanhood Embodied in a Late-Nineteenth-Century Corset". In: PROWN, Jules David & HALTMAN, Kenneth. *American Artifacts. Essays in Material Culture*. East Lansing/Michigan, Michigan State University Press, 2000, pp. 71-92.

1935), *The Devil Doll* e *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (versão com o ator Fredric March, 1931), conhecido no Brasil como *O Médico e o Monstro*.

A Madame Louise-Elisabeth, duquesa de Parma, retratada por Nattier com vestes e símbolos alegóricos, leva na mão esquerda flores e frutas saídas de uma cesta em forma de cornucópia. A heroína Branca de Neve aparece cercada de flores em vários momentos do longa metragem. Tais representações, que se tornaram comuns durante todo o século XIX, e que podem ser fartamente encontradas em retratos fotográficos, acessórios e estampas de tecidos, nos conselhos de manuais de etiqueta, sugerem uma afinidade culturalmente entendida como intrínseca entre o feminino e a natureza artisticamente representada<sup>64</sup>. Já mencionamos a presença da natureza idealizada nas pinturas e esculturas do rococó. Estas imagens chegaram ao século XX como itens de decoração dos ambientes domésticos da classe média urbana, já consolidados como repertório feminino (Figura 13). Os recursos dramáticos na representação da natureza, presentes nas ilustrações do século XIX, fontes de inspiração de Branca de Neve, com troncos e galhos retorcidos, deformações próprias da releitura de elementos góticos, que ofertavam às cenas uma conotação sutilmente sombria, não desvincularam a figura feminina dos elementos naturais, como podemos observar na gravura de Richter, em ilustração da mesma personagem – uma Branca de Neve com cabelos loiros, longos, cercada por veados, pássaros, emoldurada por galhos de árvores, tendo em sua base dois anões, claramente apresentados como seres ligados à terra (Figura 14). Em Disney, a natureza construída com os traços deformadores dos gravuristas românticos é mobilizada para os momentos de ameaça. Em oposição estão as representações de uma natureza luminosa e amigável, esta sim identificada à personagem Branca de Neve e referente ao ideal de harmonia presente nas *fêtes galantes*.

64 CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e artefato*. O sistema doméstico na perspectiva da cultura material. São Paulo: EDUSP/Fapesp, 2008, p. 247-271.

**Figura 13**



Casal de pastores, porcelana alemão inspirada no gênero Fête Galante, início do século XX. Colocada à venda em 2015 no The Saleroom-The Home of Art & Antiques Auctions.

<https://www.the-saleroom.com/en-gb/auction-catalogues/denhams/catalogue-id-srden10034/lot-d1268cf4-67c1-404b-83ef-a51600d2bc65>

**Figura 14**



Branca de Neve, gravura a partir de desenho de Adrien Ludwig Richter, 21x12 cm, Berlim, séc. XIX, Nationalgalerie.. Fonte: Source: <http://www.zeno.org - Contumax GmbH & Co. KG>

As cenas de cortesia passaram por mudanças que se consolidaram no século XIX. As imagens de grupos de aristocratas engajados em atividades de socialização tornaram-se rarefeitas, dando-se preferência à representação de casais. A estética e temática das *fêtes galantes* foram confrontadas com os ideais românticos do oitocentos, fartamente presentes na literatura e no teatro, e que se caracterizaram pela busca de uma simplicidade idealizada do medievo, uma nostalgia pelo meio rural em oposição às cidades e pelo amor entre os casais. Romeu e Julieta de Shakespeare é uma das matrizes mais próximas de Branca de Neve. Buscou-se em um passado distante a legitimação do amor, do casal branco e heterossexual, valores presentes na produção de Disney e já fartamente explorados pela literatura acadêmica<sup>65</sup>. Não foi por acaso que a Rebis lançou a escultura Debutantes, em 1956. Nela, dois jovens ingressando na vida adulta simulam o momento de convite para a dança (figura 15).

**Figura 15**



Debutantes, porcelana, 9,5 x 6,5 x 11,0 cm, Indústria e Comércio de Porcelana Rebis, Porto Alegre, a partir de 1956. Fotografia de José Rosael. Acervo Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

Em Branca de Neve e os Sete Anões reconhecemos a associação dos valores de feminilidade doméstica à mulher contemporânea. Seu vestido é uma criação dos desenhistas de Disney que combina inspirações

<sup>65</sup> Ver balanço de BOHAS, Alexandre. *The Political Economy of Disney. The Cultural Capitalism of Hollywood*. London: Macmillan Publishers, 2016, p.1-14.



do século XVI – capa, colarinho alto e mangas bufantes com aberturas em linhas longitudinais para mostrar outro tecido em cor diferente – com o corpete acinturado usado intensamente no século XIX. Uma versão mais próxima das mangas renascentistas pode ser vista na interpretação romântica do ilustrador Carl Offterdinger (Figura 16). Os cabelos e traços de Branca de Neve foram inspirados nas imagens familiares e prestigiosas de atrizes do cinema dos anos de 1920 e 1930, como as estrelas do cinema mudo Janet Gaynor e Mary Pickford e a menina Shirley Temple. Da personagem de desenho Betty Boop, que chegou a ser censurada por causa de sua sensualidade, Disney retirou o formato dos olhos para as expressões de espanto e medo de Branca de Neve<sup>66</sup> (Figuras 17-20). O laço nos cabelos de Temple está também nos cabelos da heroína. Esta transposição nos ajuda a lembrar que Branca de Neve representa uma menina de 14 anos, como determinou explicitamente Walt Disney em memorando que orientava seus desenhistas<sup>67</sup>.

**Figura 16**

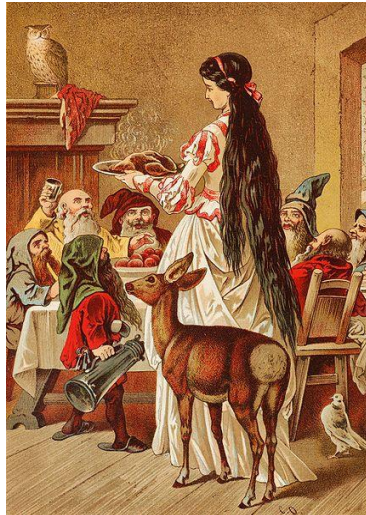


Ilustração feita para o conto  
Branca de Neve e os sete  
anões, versão dos Irmãos  
Grimm, por Carl Offterdinger,  
final do século XIX.  
<https://commons.wikimedia.org>

<sup>66</sup> ALLAN, Robin. *Disney's European Sources*. RÉUNION des Musées Nationaux; MONTREAL Museum of Fine Arts. *Once Upon a Time*. Walt Disney. *The Sources of Inspiration for the Disney Studios*. *Once Upon a Time*. Berlin: Prestel, 2007, p.136.

<sup>67</sup> Na versão da história por Grimm, Branca de Neve tem sete anos, quando o espelho a considera mais bonita que a rainha madrasta.

**Figura 17**

Janet Gaynor, 1934, fotografia publicitária do filme *Servant's Entrance* [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Janet\\_Gaynor-publicity.JPG?uselang=pt-br](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Janet_Gaynor-publicity.JPG?uselang=pt-br)

**Figura 18**

Mary Pickford, no filme *A Little Princess*, dirigido por Marshall Neilan com roteiro de Francis Marion, 1917. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mary\\_Pickford\\_in\\_The\\_Little\\_Princess.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mary_Pickford_in_The_Little_Princess.png)

**Figura 19**

Shirley Temple, *The Little Princess*, dirigido por Walter Lang, 20<sup>th</sup> Century Fox, 1939. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Little\\_Princess\\_4.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Little_Princess_4.JPG)

**Figura 20**

Betty Boop, criada por Max Fleischer e desenhada por Grim Natwick, produzida pelo Fleischer Studios e distribuída pela Paramount Pictures, sua primeira aparição foi em 1930. Os olhos da personagem são parecidos com os da atriz e dançarina Helen Kane e os de Branca de Neve na versão Disney.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Helen\\_Kane#/media/File:Helen\\_Kane\\_and\\_Betty\\_Boop\\_-\\_Photoplay,\\_April\\_1932.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Helen_Kane#/media/File:Helen_Kane_and_Betty_Boop_-_Photoplay,_April_1932.jpg)

Nos anos de 1930, a audiência do cinema norte americano era predominantemente de mulheres. No entanto, não havia estratificações etárias, tendo sido Branca de Neve concebido para adultos e crianças. Várias cenas, especialmente a noite na floresta, com árvores metamorfoseadas em monstros inspirados nas ilustrações de Gustave Doré, e a transformação da rainha em bruxa, apavoraram as crianças à época do lançamento do desenho. As cenas de medo, maldade e perigo tinham uma plasticidade advinda do cinema

expressionista alemão e da tradição gótica e grotesca dos livros ilustrados do século XIX<sup>68</sup>. Sua força levou a Inglaterra, depois da Segunda Guerra, quando essa produção se voltou especialmente aos jovens, a cortar algumas cenas do desenho. A densidade do desenho não se restringia aos recursos estéticos, mas advinha igualmente da estrutura narrativa. Apesar de menina, ou justamente por isso, a primeira princesa da dinastia Disney era uma figura complexa e ambígua, características que desaparecerão em Cinderela. Branca de Neve era uma menina com desejos de mulher; ela sonhava em ter contato amoroso com um homem, o príncipe; vivia com sete homens na floresta, os anões, que ela tratava como crianças, cumprindo, assim, o papel de mãe e por extensão de dona-de-casa. A jornada da princesa se precipita quando sua beleza ameaça a rainha-madrasta. Sua aventura na floresta pode ser comparada a um rito de passagem da vida infantil para a adulta. Branca de Neve morre e ressuscita para uma nova vida, longe de seus amigos de infância. "Ela tem anseios românticos. Magicamente, ela sobrevive à morte. Ela oferece um elixir ao público – um coração puro e um desejo intenso podem construir um amor que transcenda a estase e a dor"<sup>69</sup>.

Walt Disney queria dotar a heroína Branca de Neve de uma beleza e inocência dramáticas, atributos incompatíveis com os traços cômicos e caricaturais presentes em animais e plantas antropomorfizados, marcas do desenho animado. A primeira experiência que buscou uma solução gráfica para a personagem foi feita com *The Goddess of Spring* (Deusa da Primavera), um dos curtas da série *Silly Symphony*, realizado em 1934, que buscou construir a figura feminina com base na tradição alegórica. O uso da alegoria é mais uma aproximação possível entre as representações do setecentos francês e o repertório imagético desenvolvido por Walt Disney. Em um dos desenhos curta metragem da série *Silly*

68 GIRVEAU, Bruno. *Beyond the Mirror: Walt Disney and Literature and Cinema*. In: RÉUNION des Musées Nationaux; MONTREAL Museum of Fine Arts. *Once Upon a Time*. Walt Disney. The Sources of Inspiration for the Disney Studios. *Once Upon a Time*. Berlin: Prestel, 2007, p.172-206.

69 "She has romantic yearnings. Magically, she survives death. She offers an elixir to the audience – a pure heart and intense longing can build a love that transcends stasis and pain". ALLAN, Robin. *Walt Disney and Europe*. European Influences on the Animated Feature Films of Walt Disney. London: John Libbey & Company Ltd, 1999, p. 62.

Symphony, *Walter Babies* (1935) utiliza *babies* equivalentes aos *pucci*, querubins ou cupidos presentes nas esculturas do gênero *fête galante*, que tinham nas alegorias uma importante fonte de inspiração (Figuras 21-23). Estas representações alegóricas de crianças nuas, já presentes no barroco, simbolizavam o amor, a fertilidade e a pureza. Os *babies* de Disney estavam associados à audiência feminina e sua presença buscava cativar as mulheres, que segundo a intuição de Walt Disney veriam essas criaturas como *cute* (fofinhas). O uso dos *babies* foi testado também no longa *Branca de Neve*. Eles estariam presentes na última cena, depois suprimida, em que o casamento da heroína com o Príncipe apareceria em uma nuvem, com os *babies* empurrando ou soprando o casal em um barco do amor. Em ambos os desenhos, notamos as significações dessas figuras associadas aos elementos da natureza e à transcendência<sup>70</sup>.



**Figura 21**

Water Babies, a Silly Symphony, 1935. Copyright Disney Enterprises, Inc.

<sup>70</sup> Disney, em um dos desenhos em curta metragem da série *Silly Symphony*, *Walter Babies* (1935) utiliza *babies* equivalentes aos *pucci*, querubins ou cupidos presentes nas esculturas do gênero *fête galante*. Estas representações alegóricas de crianças nuas, já presentes no barroco, simbolizavam o amor, a fertilidade, a pureza. Os *babies* de Disney estavam associados à audiência feminina, sua presença buscava cativar as mulheres, que segundo a intuição de Walt Disney veriam essas criaturas como *cute* (fofinhas). Apesar da aparente frivolidade na justificativa do uso dos *babies*, eles foram projetados uma cena, depois suprimida, em que o casamento de *Branca de Neve* com o Príncipe apareceria em uma nuvem, com os *babies* empurrando ou soprando o casal em um barco do amor. Em ambos os desenhos, notamos as significações dessas figuras associadas aos elementos da natureza e à transcendência.

**Figura 22**

Grupo de querubins, porcelana Meissen, Alemanha. Modelo de 1770, confecção do século XIX.

<https://br.pinterest.com/pin/616993217670524495/>

**Figura 23**

Casal de aristocratas e putto (Cupido), porcelana, s./d., 31 x 25 x 17 cm. Pertenceu a Zilda Natel, esposa do ex-governador de São Paulo, Laudo Natel, entre 1971-1975. A escultura foi utilizada em sua residência no bairro Pacaembu. Fotografia de José Rosael. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

Em *The Goddess of Spring*, a personagem feminina representa Perséfone<sup>71</sup>, uma mulher que deveria ser sublime, tanto pela missão que lhe cabia, fazer a natureza florescer, quanto pela sua força e altivez ao enfrentar o Inferno e o Demônio para conseguir subir à Terra durante a primavera e o verão<sup>72</sup>. Todos os diálogos são cantados na forma de uma opereta. No entanto, o desenho da deusa não parece acompanhar os atributos da personagem. Criticou-se à época, em especial, a aparência excessivamente elástica dos movimentos das pernas e braços, comparados a uma mangueira de borracha. Buscando uma solução para o problema, o desenho da personagem Branca de Neve Disney foi feito inicialmente com sequências ao vivo, que eram filmadas e decompostas em todos os seus movimentos por um equipamento chamado rotoscópio, patenteado em 1917. Cada movimento decomposto era copiado para o desenho, dando mais realismo aos movimentos. As sequências ao vivo foram realizadas pela dançarina e coreógrafa Marge Belcher. A voz de Branca de Neve era de Adriana Caselotti, uma jovem de 18 anos, filha de um professor italiano de canto<sup>73</sup>. A junção entre dança e música era um objetivo perseguido pelos criadores do desenho. Os diálogos deveriam conduzir ao canto.

Os movimentos “dançantes” de Branca de Neve nos permitem outra aproximação com as heranças das *fêtes galantes*. A dança era o modo mais sofisticado de exibição das habilidades sociais da aristocracia francesa do séc. XVIII. Por isso mesmo, ela está presente nas representações de homens e mulheres nas pinturas e esculturas do gênero. A coreografia aristocrática tinha como objetivo construir um ser etéreo, em que espírito e corpo permaneceriam afastados das qualidades terrenas da vida. À metáfora corporal somavam-se roupas e acessórios como sapatos com saltos altos, casacas masculinas com as pontas inferiores voltadas para cima, aerodinâmica que projetava o corpo masculino numa linha ascendente

71 Perséfone é a deusa grega da primavera. Ela foi raptada pelo seu tio, Hades, irmão de seu pai, Zeus, e foi obrigada a viver no mundo inferior. Em seu cativeiro, Perséfone deixou de se alimentar e para impedir sua morte, Hades permitiu que ela voltasse ao convívio dos pais, no Olimpo, uma vez ao ano, quando, com sua presença, a natureza florescia.

72 Na versão de Disney, o irmão de Zeus, Hades, torna-se o Demônio da mitologia cristã.

73 ALLAN, Robin. *Walt Disney and Europe*. European Influences on the Animated Feature Films of Walt Disney. London: John Libbey & Company Ltd, 1999, p. 40.

e vestidos que tinham uma grande circunferência abaixo da cintura e, ao menos em sua parte frontal, não mais arrastavam no chão. O *robe à la française*, item da moda feminina no século XVIII, dava a impressão de flutuar quando sua usuária caminhava.

Esse modo de ser migrou, no século XIX, para as mulheres, que incorporaram como atributo feminino a exibição das habilidades aristocráticas antes comuns a ambos os sexos. Branca de Neve sintetiza de maneira espetacular o ideal aristocrático do setecentismo transmutado em feminilidade. Seus movimentos se opõem frontalmente aos dos anões e ela desliza como uma bailarina ao longo das treze das vinte cenas que compõem o desenho.

No momento em que Cinderela foi lançado, em 1950, Disney está envolvido com a construção de seu primeiro parque temático (1955) e com a futura abertura de seu programa de televisão (1954). Depois da Segunda Guerra, os grandes estúdios dos anos de 1920 entraram em colapso devido à queda dos lucros, não somente por causa da guerra, mas também devido ao fortalecimento dos sindicatos e à entrada da televisão. Diretores, artistas e produtores saíram das grandes companhias para abrir seus próprios estúdios. A Disney começou a se fortalecer economicamente a partir de 1953, com a criação de uma divisão de distribuição na empresa, que fez o lucro saltar de 500 mil dólares, em 1952, para 3,4 milhões em 1959 e 11 milhões em 1965<sup>74</sup>.

Apesar dos lucros que se renunciavam, já que Cinderela fez mais sucesso que Branca de Neve e os Sete Anões, a empresa havia perdido, a esta altura, os artistas europeus experientes que trabalharam na produção dos curtas e primeiro longa nos anos de 1920 e 1930. O uso extensivo da transposição da filmagem ao vivo, com o objetivo de economizar tempo e dinheiro investido no trabalho artesanal dos animadores, pareceu para muitos ter esvaziado a produção de Cinderela do encanto e criatividade da tradição do desenho. No entanto, os cenários escolhidos para Cinderela eram aqueles do século XVIII, o que deu oportunidade de exploração de ambientes mais luxuosos. O ápice do desenho é a transformação de

74 BOHAS, Alexandre. *The Political Economy of Disney. The Cultural Capitalism of Hollywood*. London: Macmillan Publishers, 2016, p.15-32.



Cinderela em uma dama luxuosa, seu percurso com a carruagem e o momento do baile (Figura 24). Trajando um vestido espartilhado e volumoso, cabelos presos e sapatos de cristal, Cinderela dança com o príncipe, momento que foi retomado com muito mais glamour (mas não tanto sucesso) em 2015, no filme dirigido por Kenneth Branagh. Neste último, a coreografia do casal novamente nos remete ao século XVIII. O vestido azul da atriz Lily James, coberto por centenas de cristais Swarovski, armado, mas leve, criado por Sandy Powell, homenageia a geração que assistiu ao desenho nos anos de 1950. Segundo Powell, “Eu estava fazendo uma versão década de 40 e 50 do século XIX”<sup>75</sup>. O pós guerra foi a época de uma retomada nostálgica na moda, o *new look* de Christian Dior. Contrapondo-se aos modelos urbanos de inspiração masculina de Coco Chanel, Dior lançou vestidos mais caros, até mesmo para os padrões da alta costura, que chegavam a consumir 25 metros de tecido. Os vestidos Dior incluíam *corsets* (herdeiros dos espartilhos), cintas, tule, enchimentos e saias armadas.

**Figura 24**



Cena do  
desenho  
Cinderela, Walt  
Disney, 1950.  
Copyright  
Disney  
Enterprises, Inc

<sup>75</sup> “I was kind of doing a 1940s, 1950s version of the nineteenth century”. Apesar de ser referir ao século XIX como sua referência, sabemos que o espartilho e o volume das saias deste século foram uma retomada do setecentos. SOLOMON, Charles. *A Wish Your Heart Makes*. From the Grimm Brothers’ *Aschenputtel* to Disney’s *Cinderella*. New York: Los Angeles: Disney Editions, p. 162-3.

Desenho e moda atuaram a favor da volta da mulher ao espaço da casa, depois de sua participação no mercado de trabalho durante a Segunda Guerra. As dificuldades econômicas e a ansiedade social provocada pela liberdade que as mulheres conheceram provocaram a produção de artefatos e imagens que se colocaram na contracorrente da liberação feminina. As cenas de cortesia estão inseridas neste circuito conservador, que sonhava com uma mulher glamorosa, porém circunscrita aos limites do lar e dedicada ao marido e filhos. Se as cenas de cortesia forneceram parte do repertório para os desenhos animados e a moda, elas também se alimentaram desse mesmo caldo cultural. Prova disso são as esculturas *vintage* em porcelana de carruagens (Figuras 25). Uma delas, produzida nos anos de 1960, refere-se à carruagem em que Napoleão I teria percorrido Paris em 1810, após seu segundo casamento; a outra seria a carruagem de “Cinderela”, conforme nomeação de seu proprietário (Figura 26).

**Figura 25**



“Carruagem com quatro cavalos”, porcelana, Dresden, Alemanha, sem data, oferecida em Liveauctioneers, vendida por US\$1000 em 13 de junho de 2015.

[https://new.liveauctioneers.com/item/37589731\\_dresden-porcelain-four-horse-carriage](https://new.liveauctioneers.com/item/37589731_dresden-porcelain-four-horse-carriage)

**Figura 26**

Porcelana vintage, “Cinderela”, oferecida no Ebay, lance inicial US\$ 69,99.  
<http://www.ebay.com/itm/Vintage-Porcelain-Cinderella-Carriage-with-Lady-Horses-Coachman-Figurine-/232310529065?hash=item3616c95c29>

Como se vê, as cenas de cortesia não estão isoladas. Sua sobrevivência por mais de 240 anos se deve à importância do espaço doméstico para o desenvolvimento da subjetividade, à reinserção e ressignificação constantes das cenas no circuito de produção e consumo da cultura de massa e, por fim, à nossa especial capacidade de investir nos objetos como mediadores inacabados de nossas fantasias e devaneios.

RECEBIDO EM: 01/03/2017  
APROVADO EM: 10/07/2017



# VESTIRES INDÍGENAS EM BONECAS KARAJÁ: ARGUMENTOS PARA UMA HISTÓRIA DA INDUMENTÁRIA NO BRASIL

*Indigenous dress in Karajá dolls: reasoning for a  
dress history in Brazil*

---

Rita Morais de Andrade\*

## RESUMO

Este artigo inaugura uma reflexão sobre o modelo de pensamento que origina a categoria “indumentária indígena” na história da indumentária no Brasil e sobre o modo como a formação dessa tipologia de coleções nos museus pode interferir na construção de valores éticos e estéticos dos modos de vestir. Apresentam-se aqui alguns desafios para uma história da indumentária a partir de estudos de coleções classificadas de étnicas, como as de indumentária indígena. Essa proposta baseia-se em análise da indumentária indígena nas bonecas karajá, as ritxoko, registradas como patrimônio imaterial brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico – IPHAN, em 2012. A partir desse estudo seminal, discuto certos percursos metodológicos de pesquisa visando a construção de uma história da indumentária brasileira que considere a cultura material e as visualidades aspectos importantes de investigação. Concluo que essa indumentária indígena está apenas parcialmente indicada nos museus em suas coleções etnográficas, motivo pelo qual sugiro que o historiador considere conflitos sociais atuais quando incluir esse patrimônio cultural no corpus de sua pesquisa.

\* Professora Associada da Universidade Federal de Goiás no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual e no Bacharelado em Design de Moda. Doutora em História Cultural pela PUC-SP. Líder do Grupo de Pesquisa do CNPq: *INDUMENTA – dress and textiles studies in Brazil*.

*Palavras chave:* história da indumentária indígena e brasileira; bonecas karajá (ritxoko) e coleções de museus; patrimônio histórico nacional

### ABSTRACT

This paper inaugurates a discussion on the mental model which originates the category "indigenous dress" within the history of Brazilian dress and the ways in which the formation of museum collections may interfere in building ethical and aesthetic values of Brazilian peoples. I present some challenges for a history of dress based on collections classified as ethnic, such as indigenous ones through the study of Indigenous clothing in the Karajá dolls, the ritxoko, registered as Brazilian immaterial heritage by the Institute of Historical and Artistic Heritage - IPHAN, in 2012. From this seminal study, I discuss certain methodological research paths aimed at developing a history of Brazilian dress that considers material culture and visualities as resourceful research tools. Conclusion is that this indigenous clothing is partially indicated in museums through the formation of its ethnographic collections, leading me to suggest that current social problems are considered critical points for a historical narrative on the subject.

*Keywords:* Indigenous and Brazilian dress history; Karajá dolls (ritxoko) and museum collections; national heritage.

“Não há poder maior no mundo, que o do tempo:  
tudo sujeita, tudo muda, tudo acaba”  
Padre Antônio Vieira

## *Introdução*

Proponho neste trabalho uma reflexão sobre os estudos de indumentária brasileira com base em acervos de objetos nos museus. O colecionamento de trajes e outros artefatos de vestir é um processo influente na construção de valores éticos e estéticos sobre modos de vestir. Selecionei a indumentária indígena, presente em bonecas

karajá, as *ritxoko*, para apresentar questões-chave ao desenvolvimento de um campo de pesquisa centrada na concepção de “indumentária brasileira” como uma categoria histórica. Essas bonecas, feitas principalmente de cerâmica e adornadas com indumentária karajá, são patrimônio imaterial brasileiro registrado simultaneamente em dois livros de tombamento pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN em 2012<sup>1</sup>.

A partir de um estudo preliminar sobre a indumentária nas bonecas, discuto alguns procedimentos teórico-metodológicos relativos às investigações baseadas em objetos, especialmente quando a finalidade maior é a de fornecer uma perspectiva histórica à indumentária brasileira a partir da cultura material patrimonializada. Recorri particularmente a uma abordagem antropológica perspectivista, a estudos sobre cultura material, e a orientações da área de museologia e antropologia para lidar com patrimônio cultural, com destaque para trabalhos de Eduardo Viveiros de Castro (2002), José Reginaldo Gonçalves (2007), Bruno Latour (2007), Manuela Carneiro da Cunha (2009) e Daniel Miller (2005 e 2013)<sup>2</sup>.

Os trajes e pinturas corporais das *ritxoko*, selecionadas para este estudo, são visualmente similares àqueles vestidos por homens e mulheres karajá. Entretanto, percebo soluções criativas de representação da indumentária nas bonecas sem par na vestimenta indígena. Aparentemente, as escolhas dos materiais para a produção das bonecas foram historicamente afetadas pelas ocorrências de interlocuções culturais, transformando tanto a forma e visual das bonecas quanto o seu uso.

1 Dados do dossiê produzido entre 2008 e 2012 que subsidiou esse registro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). LIMA, Nei Clara de et al. *Bonecas Karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia*. Dossiê Descritivo do modo de fazer ritxoko. Goiânia: Museu Antropológico, Universidade Federal de Goiás, IPHAN. 2011.

2 CUNHA, Manuela Carneiro da. *Cultura com Aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: CosacNaify, 2002. GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: IBRAM, 2007. LATOUR, Bruno. *Reassembling the Social: an introduction to actor-network-theory*. Oxford University Press, 2007. MILLER, Daniel. *Trecos, Troços e Coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2013 (2010). MILLER, Daniel. Introduction. In: MILLER, Daniel and KUCHLER, Susanne. *Clothing as Material Culture*. Berg, 2005, p.1-19.

Concluo que para realizar alguma história da indumentária brasileira nesses termos, parece adequado manter uma abordagem antropológica perspectivista. Igualmente adequado seria rever as questões relevantes a este campo de pesquisa para atualizá-las e aproximá-las dos interesses sociais atuais em relação aos problemas historicamente construídos. Defendo, finalmente, situar esses estudos em relação à especialidade da indumentária como objeto e tema de pesquisa e, por fim, mas muito importante, valorizar os objetos a as visualidades como recursos de análise para a História. Este artigo busca, desta forma, responder a uma questão ampla sobre a possibilidade de se escrever uma história da indumentária brasileira, neste caso a de tradição indígena, a partir do estudo de acervos de museus sem limitar-se a eles.

### *Indumentária indígena no contexto dos estudos sobre indumentária, os dress studies*

Estudos especializados em indumentária indígena são raros quando comparados aos estudos de outros tipos de indumentária, a exemplo daquelas de tradição ocidental como a moda. Sobre moda e indumentária de tradição ocidental há um considerável número de publicações. Das obras de referência aos periódicos especializados, podemos contar atualmente com uma variedade de publicações inédita na historiografia deste campo. Destaques dessa produção são as obras que defendem a criação e consolidação de uma área específica de pesquisa temática sob denominações aproximadas, tais como “*Dress Studies*”, “*Dress History*”, “*Fashion Studies*”<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Quatro obras de referência podem ser destacadas: TAYLOR, Lou. *Establishing Dress History*. Manchester University Press, 2004; TAYLOR, Lou. *The Study of Dress History*. Manchester University Press, 2002; CUMMING, Valerie. *Understanding Fashion History*. Costume and Fashion Press, 2004; BLACK, S., DE LA HAYE, A., ENTWISTLE, J., Rocamora, A., ROOT, R.A. and THOMAS, H., eds. *The handbook of fashion studies*. London: Berg, 2013.



Há um número crescente de publicações e dossiês dedicados à novas questões, a exemplo deste presente dossiê, sugerindo uma amplificação e diversificação das ideias resultantes, sobretudo, de atividades acadêmicas e de museus. Essa nova condição da literatura especializada, que já sofreu pela escassez e raridade, é inédita. Trabalhos recentes demonstram uma mudança na percepção das questões-chave de pesquisa da área. Das temáticas mais populares destacam-se aquelas que buscam investigar a moda fora do contexto da tradição ocidental e outras que discutem modelos teórico-metodológicos recorrentes nas pesquisas da área. Muitos desses trabalhos estabelecem uma relação entre os dois modelos: a tradição ocidental da moda e outras tradições, muitas vezes a partir da ideia central que a moda ocidental influenciou outras modas. Alguns deles começam a apresentar uma análise comparativa mais equilibrada em que percebemos uma influência recíproca entre os modelos comparados. Dentre esses, merece destaque o estudo sobre leques com plumária indígena da coleção do Instituto de Artes da UFRJ<sup>4</sup>.

Curiosamente, entretanto, não há indício, a partir do número de publicações recentes, de um interesse expressivo do campo pela temática “indumentária indígena brasileira”. Nos periódicos especializados publicados na última década, essa temática está quase ausente. Das raras exceções, além de trabalho já mencionado sobre leques com plumária (2016), posso mencionar um capítulo de livro sobre cultura, corpo e moda brasileira publicado na enciclopédia mundial da moda (Berg, 2012) e uma comunicação de congresso científico na área de História (2016) ao qual ainda não tive acesso<sup>5</sup>. Já a indumentária indígena de outros países americanos vem sendo estudada com um pouco mais de interesse especializado. A mexicana, por exemplo, é uma das mais citadas em periódicos revisados por

4 VOLPI, Maria Cristina. "The Exotic West: The Circuit of Carioca Featherwork in the Nineteenth Century". In: *Fashion Theory: the journal of dress, body and culture*. Special Issue: Brazilian Fashion. New York: Taylor & Francis, Volume 20, Issue 2, 2016, pp.127-152.

5 VOLPI, op.cit.; ANDRADE, Rita Moraes de e ROOT, Regina A. "Brazilian Dress Body and Culture". In: EICHER, Joanne B., SCHEVILL, Margot Blum (eds.). *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion Volume 2*, 2011, p. 421-425.; BICALHO, Poliene Soares dos Santos. A arte de “vestir-se”: a indumentária indígena como cultura material e imaterial. In: *Anais do Seminário de Pesquisa, Pós-Graduação, Ensino e Extensão do Câmpus Anápolis de CSEH (ISSN 2447-9357)*. Apenas resumo disponível em: <http://www.anais.ueg.br/index.php/sepe/article/view/7016>. Acesso em: abril de 2017.

pares nos últimos dez anos e uma das poucas a ter uma publicação temática em forma de livro<sup>6</sup>.

Dos periódicos nacionais especializados em estudos sobre moda, o maior interesse temático está ainda na moda de tradição ocidental e quando o assunto é moda brasileira, os temas estão mais associados a períodos históricos específicos, a biografia de estilistas e a uma variedade temática da moda e design contemporâneos. Há alguma variedade nas perspectivas teórico-metodológicas nesses trabalhos. Muitos estão baseados na literatura e análise de imagens a partir de abordagens da semiótica, notadamente empregadas nos temas da publicidade e do marketing de moda. Em menor quantidade, mas ganhando interesse crescente dos pesquisadores brasileiros e estrangeiros, estão os que se baseiam em documentos de arquivos e museus a partir de abordagens da história e da cultura material<sup>7</sup>. Dos mais de trezentos artigos publicados nas principais revistas especializadas nos últimos dez anos, não há sequer um com a temática indumentária indígena brasileira<sup>8</sup>. O desinteresse pela temática é notável e revela uma deficiência da área de pesquisa em discutir tradições indumentárias nacionais.

São os trabalhos das áreas de antropologia e história que mais apresentaram a indumentária indígena sem elevá-la, no entanto, à condição de tema central da pesquisa. Nessas áreas há contribuições importantes para o conhecimento desse tema, com destaque para os trabalhos etnográficos de Berta Ribeiro (1988 e 1989a) e análises históricas e antropológicas de Manuela Carneiro da Cunha (2009)<sup>9</sup>. Apesar disto, esses trabalhos não dão conta de questões próprias da

6 As plataformas consultadas, (última atualização feita em abril de 2017) para a busca de artigos arbitrados por pares foram: o Portal de Periódicos Capes e Scopus. Apenas na primeira localizei 95 artigos, dos quais 40 citavam indumentária indígena mexicana. O livro citado é: STRESSER-PEAN, Claude. *Des vêtements et des homes: une perspective historique du vêtement indigène au Mexique*. Paris: Riveneuve Éditions, 2011.

7 Alguns publicados no número especial sobre moda brasileira da revista *Fashion Theory: the journal of dress, body and culture*, vol. 20, n.2, 2016).

8 Consulte os seguintes periódicos nacionais arbitrados pelos pares e disponíveis em versão digital: *ModaPalavra*, revista publicada semestralmente desde 2008 (da versão impressa há números anteriores não consultados); revista *DoBras*, publicada semestralmente desde 2007; revista *Iara*. Busquei sistematicamente pela temática indígena brasileira tendo como critério o título de todos os trabalhos publicados em todos os números dos três periódicos.

9 CUNHA, 2009, op.cit. RIBEIRO, Berta Gleizer. *Dicionário do artesanato indígena*. Itaitiaia Edusp, 1988; e RIBEIRO, Berta Gleizer. *Arte indígena, linguagem visual*. Itaitiaia Edusp, 1989.

área de estudos sobre indumentária, como as tecnologias têxtil e de vestuário, a coloração, o estilo e as implicações da produção e da circulação desses objetos na vida social. A própria área especializada vem adiando o debate sobre os interesses atuais que estão em jogo na construção de uma história da indumentária brasileira.

### *Indumentária indígena no contexto da história da indumentária brasileira e do patrimônio nacional*

Pensar em uma indumentária relativa a um país, a uma nação ou a um povo, implica dar contornos às formas de vestir que traduzam ou identifiquem essa nacionalidade ou cultura correspondente. Se há uma indumentária brasileira que não seja, por oposição ou contraste, uma indumentária japonesa ou uma indumentária chilena, com quais critérios examinamos suas especificidades enquanto a comparamos às outras? Para não naturalizar uma noção de indumentária brasileira, vamos admitir que lidar com um conceito de nacionalidade implica fazer reduções nem sempre adequadas do ponto de vista micropolítico. Assim, apesar do esforço para não reduzir tradições indumentárias indígenas à “roupa de índio”, não é ainda possível escrever uma história dessas tradições de forma a contemplar suficientemente suas variáveis, já que este é um campo de investigação bastante incipiente. De qualquer modo, é preciso começar a discutir esse tema.

Indumentária, no modo que a empregamos inicialmente neste trabalho, é o conjunto de artefatos que vestem o corpo. O conceito não está limitado ao vestuário (trajes e complementos de trajes), mas é aplicável também aos adornos corporais, inclusive pinturas. Esse conceito amplo é particularmente vantajoso para compreender em diversidade os modos de vestir e, talvez, mais adequado para considerar indumentária por uma perspectiva antropológica, como cultura material que não deve ser compreendida dissociada da vida

social, sob o risco de reificar equívocos históricos que serão discutidos à frente<sup>10</sup>.

Em relação às noções de nacionalidade, brasilidade e cultura brasileira, essas já foram e continuam a ser discutidas por cientistas sociais e não serão retomadas aqui. O interesse pelas “imagens do Brasil”, nas palavras de Renato Ortiz (2013), permanece como um sintoma da nossa experiência colonial<sup>11</sup>. Esta visão de *imagens* sobre a *cultura e a história brasileira*, da qual compartilho, serve como um índice e pode ser útil para dar conta de algumas questões comuns aos brasileiros, sem esgotar suas variantes micropolíticas<sup>12</sup>.

A ideia de uma “indumentária brasileira” neste artigo, portanto, vincula-se a esta ampla noção de *história e cultura brasileira*, visando identificar a diversidade estética e ética que compõem esse tema, sem perder de vista os contornos históricos que a constituíram. Os critérios para relacionar essa composição são prioritariamente elencados a partir da diversidade populacional do Brasil em sua história, mas há muito que avançar nesses critérios. Faz sentido, a partir dessa premissa, estudar a “indumentária indígena brasileira”, que pode inicialmente ser compreendida como o conjunto de artefatos e imagens concretos e imaginários que vestem o corpo, entre estes estão trajes e seus complementos, pinturas corporais e máscaras de diversos tipos e materiais, que sejam de tradições culturais indígenas.

10 Discuto o estudo da indumentária como uma categoria antropológica em artigo publicado na revista MUSAS/IBRAM (2016) ANDRADE, Rita Morais de. “Indumentária nos museus brasileiros: a invisibilidade das coleções”. In: *Musas: Revista brasileira de museus e museologia*, n.7, 2016, p.10-31.

Sobre o tema da cultura material e sua relação com a vida social nos termos empregados neste artigo, consulte: MILLER, Daniel (ed.). “Introduction”. In: *Why somethings matter*. University College London Press, 1998, p.3-24; MILLER, Daniel. *Artefacts and the meaning of things*. *Museums in the Material World*, p. 166-186, 2007; LATOUR, Bruno. “Third Source of Uncertainty: Objects too Have Agency”. In: *Reassembling the Social: an introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford University Press, 2005, p.63-86. Disponível em: [http://www.dss-edict.com/plu/Latour\\_Reassembling.pdf](http://www.dss-edict.com/plu/Latour_Reassembling.pdf).

11 ORTIZ, Renato. “Imagens do Brasil”. In: *Revista Sociedade e Estado*, Volume 28, Número 3, Setembro/Dezembro 2013, p.609-633.

12 As histórias do Brasil ganharam interesse renovado nos últimos anos. Alguns dos novos trabalhos incluem a cultura visual e a material como importantes documentos nesse campo de investigação. Nesta perspectiva, destaco: SCHWARCZ, Lília Moritz Schwarcz, STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. Companhia das Letras, 2015.

Um dos caminhos para o estudo de indumentária é aquele que a insere no contexto do patrimônio material e imaterial da humanidade. A intangibilidade das ações corporais, incluindo-se aí a oralidade e o imaginário, são marcos importantes para estudos sobre indumentária brasileira, tanto quanto a materialidade. Neste trabalho o foco está nos objetos musealizados que constituem por norma ou intenção o patrimônio cultural material e imaterial do país. Há uma quantidade considerável de artefatos indígenas brasileiros, incluindo indumentária, nos museus que são, aparentemente, pouco estudados, mas que estão ganhando crescente interesse da museologia brasileira<sup>13</sup>.

A orientação do Comitê de Indumentária do Conselho Internacional de Museus – COSTUME/ICOM, no que se refere ao registro de indumentária em museus, é apoiar-se na simplificação do uso de termos especializados como um método eficaz de trabalho que atende à grande maioria dos museus associados. Conforme explicou Anne Buck na introdução do guia de terminologia para acervos de indumentária<sup>14</sup>:

Na elaboração de terminologia dos itens de vestuário, trabalhamos sempre a partir dos próprios objetos e em sua relação com o corpo e não com nenhuma teoria da classificação que introduzia outros fatores. Os termos e seu agrupamento não levam em conta a função especial, mas a terminologia deve ser vista dentro do contexto da lista de informações básicas onde a função aparece como uma entrada separada, seguindo o nome do objeto. Então,

13 Dentre as publicações recentes sobre as coleções indígenas nos museus brasileiros, consulte: CURY, Marília Xavier (org.). *Museus e indígenas: saberes e ética, novos paradigmas em debate*. São Paulo: Secretaria da Cultura; ACAM Portinari; Museu de Arqueologia e Etnologia-USP, 1a ed., 2016. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/download/86/74/359-1?inline=1>. Acesso em: 20/02/2017.

14 In: Introduction. Vocabulary of Basic Terms for Cataloguing Costume. ICOM - International Committee for the Museums and Collections of Costume. Disponível em: [http://old.collectionstrust.org.uk/assets/thesaurus\\_icombts/vbt\\_ie.htm](http://old.collectionstrust.org.uk/assets/thesaurus_icombts/vbt_ie.htm). Acesso em: 02/04/2017.

o termo básico para vestido de banho [traje de banho] ou vestido de noiva é Vestido<sup>15</sup>.

Esse método, pouco difundido nos museus brasileiros com acervos de indumentária, mostra-se um ponto de partida facilitador na pesquisa, quando é necessário proceder com a descrição dos objetos. Porém, conforme avançamos na identificação de indumentária indígena, não encontramos um suporte adequado nessa base internacional de terminologia. Talvez aqui esteja uma contribuição ainda aberta que poderá ser dada à área a partir do estudo de coleções indígenas nos museus brasileiros.

Entender a indumentária como cultura material e a partir de uma perspectiva antropológica e como categoria histórica, pode contribuir com a discussão a respeito da patrimonialização e musealização dos modos de vestir. Indumentária pode ser vista como algo que conecta pessoas em diferentes estratos (pessoal, coletiva, local, global) e dimensões (histórica, política, econômica) da vida social. A materialidade das roupas torna visível alguns desses indicadores da dinâmica social, daí a contribuição que estudos baseados em objetos podem trazer à história como à antropologia.

A respeito da musealização e da patrimonialização de indumentária, há problemas específicos inicialmente discutidos em outros trabalhos<sup>16</sup>. Aqui importa retomar a ideia de que as coleções nos museus não representam a diversidade cultural brasileira. Distante disto, há determinados grupos mais (e não melhor) representados nos museus, como os militares e os índios. Há ainda outras preferências temáticas para a indumentária nos museus, como a moda, especialmente, mas não exclusivamente, a feminina. Essas preferências estão alinhadas à visão antiga e anacrônica da história do Brasil no que diz respeito às divisões sociais entre os brasileiros, a

15 Tradução livre da autora do original: “*In the naming of garments we worked always from the objects themselves and their relation to the body and not to any theory of classification which introduced other factors. The terms themselves and their grouping do not take account of special function, but the naming has to be seen within the context of the list of basic information where function appears as a separate entry, following the name of the object. So the basic term for bathing or wedding dress alike is Dress.*”

16 ANDRADE, 2016, op.cit. e ANDRADE e ROOT, op.cit.

saber: os índios, os brancos (militares e civis) e os negros (escravizados e libertos).

A composição das atuais coleções de indumentária em museus brasileiros ajuda a dar contorno à concepção de “indumentária brasileira indígena”. Como discutiremos adiante, a formação das coleções reflete estruturas e preferências políticas relativas à visão social historicamente constituída. De modo que, será preciso atuar com cautela na prescrição de modos de vestir a cada grupo brasileiro. Em outras palavras, assim como faz Eduardo Viveiros de Castro (2002) quando usa o conceito de perspectivismo para estudar grupos indígenas<sup>17</sup>, creio ser importante evitar reificar modelos mentais em que as intenções e interesses da pesquisadora (e com ela os seus marcos culturais) subjuguem aqueles que estão na condição de objetos ou sujeitos da investigação.

Assim, para o estudo da indumentária interessa tanto, ou mais, conhecer as visões de mundo apenas indicadas nos objetos e que nos permita refletir sobre as nossas próprias concepções naturalizadas. Para isto, não seria adequado realizar análises comparativas com vistas a categorizar, por exemplo, modos de vestir. Antes, seria necessário compreender se “modos de vestir” é conceito ou prática que possa ser traduzida ou encontrada naquele grupo. A literalidade dos objetos pode ser útil, talvez mesmo necessária, para dar chão à metodologia de pesquisa, mas não sem estar associada à sua opacidade<sup>18</sup>.

Partindo desse princípio, parece inadequado transferir às coleções indígenas dos museus brasileiros a capacidade de representatividade integral de modos de vestir indígenas, já que a própria concepção de “modos de vestir”, ou “indumentária”, podem não encontrar par nas diversas visões de mundo desses vários grupos. De modo que, encontramos aqui um paradoxo e um desafio à

17 CASTRO, 2002, op.cit. e SZTUTMAN, Renato (org.). *Eduardo Viveiros de Castro* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

18 Sobre a literalidade e a opacidade (ou o oculto), há discussões relacionadas à vários temas, como religião e literatura. Para as artes visuais, posso citar uma publicação recente que esclarece o termo empregado aqui. ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015 pp.7-22.

metodologia de pesquisa para investigar a “indumentária indígena” e, conseqüentemente, a “indumentária brasileira”.

A antropóloga Els Lagrou (2009) que estudou a temática “arte indígena no Brasil” apresenta uma análise a partir de sua pesquisa etnográfica que pode ser um modelo, ao menos inicial, para pensarmos num estudo de indumentária indígena que respeite o perspectivismo cultural<sup>19</sup>. Nos trechos em que trata da produção de tecidos e indumentária - como redes, panos de vestir, perneiras, tornozeleiras e saias -, por diferentes grupos étnicos indígenas brasileiros, a autora destaca que há diferenças sensíveis entre a tradição ocidental e a desses povos de situarem a produção material na vida social. Há vários exemplos em seu trabalho e, apesar de algumas especificidades de grupos como os amazônicos, os desenhos realizados nos tecidos e nas pinturas corporais não são comumente uma representação literal da aparência das coisas. Os desenhos, como os grafismos, são um tipo de porta que dá acesso à outros mundos chamados de sobrenaturais. Esses desenhos são indicações dos seres sobrenaturais ou de imagens invisíveis do mundo sobrenatural que sinalizam esses valores, mas que não os representam integralmente.

De forma que, não seria suficiente criar um léxico visual indígena a que pudéssemos recorrer e associar a determinados valores sem correr riscos de perder parte significativa nessa tentativa de tradução. Certamente isso não diminui a relevância dos trabalhos etnográficos que são referência para estudo de artefatos indígenas e inestimável contribuição para a área de pesquisa<sup>20</sup>. Contudo, há outras ações corporais envolvidas na produção de desenhos e objetos como trajes e adornos por esses grupos indígenas que não são redutíveis ao que é material e visível, como demonstrado em trabalho sobre o grafismo karajá<sup>21</sup>. Há cantos e canções, gestos e um imaginário que

19 LAGROU, Els. *Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

20 Trabalhos como os de: RIBEIRO, 1988, op.cit.; MOTTA, Dilza Fonseca da. *Tesouro de cultura material dos índios no Brasil*. Museu do Índio, FUNAI, 2006.

21 LIMA FILHO, Manuel Ferreira; SILVA, Telma Camargo da. A arte de saber fazer grafismo nas bonecas Karajá. In: *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, v. 18, n. 38, p. 45-74, Dec. 2012. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-71832012000200003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832012000200003&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 02/04/2017. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832012000200003>.



não acompanham ou não estão presentes visualmente nos artefatos, inclusive na indumentária. Seria, portanto, inadequado proceder uma análise descritiva dos trajes, por exemplo, e crer que do visível extraímos a estética verdadeira, uma “alma indígena”. O que está visível é, senão, muitas vezes uma marca indicativa de algum valor que não está integralmente expresso nos desenhos, mas sutilmente indicados neles, conforme venho insistindo neste texto em relação à opacidade na literalidade.

A corporeidade é um aspecto da tradição cultural indígena brasileira que precisa ser considerado quando arte e artefato são estudados. Assim como Els Lagrou (2009) demonstrou que arte e artefato (ou arte e artesanato) são conceitos inseparáveis, ou talvez mesmo intraduzíveis à produção indígena, Oliveira (2015) entende essa divisão binária como algo superado, chamando a atenção para a necessidade de evitarmos falar da produção material indígena como um aspecto fundamentalmente funcional<sup>22</sup>. Assim, deveríamos evitar, para trazer a ideia ao nosso campo de investigação, reduzir a indumentária indígena feminina à descrição literal dos artefatos como tanga, colares de miçangas e brincos de plumas. Este tipo de descrição está mais alinhado com um modelo de pensamento que categoriza para generalizar, reduzindo os modos de vestir ao uso funcional e ao apelo visual que encerram em determinadas matrizes de imagem o que é ser “índia”. Melhor opção parece estar na perspectiva antropológica de tradição, que nos levaria a adotar uma concepção de tradição indígena para a indumentária, relacionando objetificação e imaginação<sup>23</sup>.

O caminho alternativo, acompanhando este pensamento antropológico com o qual concordo, seria desenvolver uma sensibilidade para as sutilezas nem sempre visíveis na produção material. Parte dessa produção resulta em artefatos/arte visíveis e que podem ser classificados em algum tipo de linguagem, a partir de um

22 LAGROU, 2009, op.cit., e OLIVEIRA, Oseias de. Jeroky Mbaekua: aspectos da etnoarte indígena. In: *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*, 01 Junho 2015, Vol.4(8), p. 358-368. Disponível em: <https://www.rbhcs.com/rbhcs/article/viewFile/144/138>. Acesso em 03/03/2017.

23 Nessa concepção, tradição é um mecanismo mutante, mas não historicamente estável. Ver verbete “tradição” em SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. *Dicionário de conceitos históricos*. São Paulo: Contexto, 3a ed., 2010, p.405-408.

vocabulário controlado. Isto pode ser útil para um início de conversa, para identificarmos repetições, alterações, e em análises comparativas esses dados podem ser de grande auxílio. Para além disto, porém, se a história deve ir além da narrativa ou descrição dos fatos, gostaríamos de entender, ou buscar entender, o processo. Para estudar o processo no caso da indumentária indígena, teremos que relacioná-la a um modo próprio de conceber e vivenciar o mundo. Parece inescapável aceitar, portanto, que por mais que os museus busquem coletar e formar coleções bastante completas de indumentária indígena, esses artefatos não são a indumentária, se não uma visão ou dimensão relativamente parcial dela.

Estudar o tema “indumentária indígena” me parece, então, uma maneira profícua de refletir sobre a construção de uma história da indumentária brasileira, já que apresenta a oportunidade de discutir a alteridade em meio à grande diversidade cultural a que estamos habituados a relacionar ao Brasil.

### *Estudar indumentária dos museus*

Quando se estuda indumentária de acervo de museus, considera-se o contexto de formação da coleção, as intenções institucionais e sua historicidade. Será preciso refletir sobre as razões pelas quais determinados objetos, e não outros, foram musealizados. Não será suficiente, ao menos para uma história da indumentária nos termos propostos neste trabalho, referir-se a um traje de museu como índice visual e material de um único e específico período histórico, mas sim compreendê-lo em sua ampla rede social<sup>24</sup>. Outro aspecto importante a ser notado é a seleção dos trajes pelos museus e também as ausências nas coleções, já que essa condição tem impacto sobre os

<sup>24</sup> Como propõem Igor Kopytoff e Arjun Appadurai. APPADURAI, Arjun (org.). *The Social Life of Things: Commodity in Cultural Perspective*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

estudos dos acervos, como discutido em estudo sobre coleções têxteis no Brasil<sup>25</sup>.

Aparentemente, a formação das coleções indígenas nos museus acompanhou alguns critérios nem sempre esclarecidos. Um deles é o interesse da pesquisa antropológica que levou exemplares de uma diversidade de objetos indígenas para museus, inclusive os históricos<sup>26</sup>. Outros critérios incluem a doação de coleções particulares e a aquisição de artefatos em razão de interesses de pesquisa especializadas, normalmente vinculados às universidades públicas e privadas, como é o caso do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás – MA/UFG, que possui um acervo com quase mil itens registrados como escultura cerâmica karajá, as bonecas *ritxoko*<sup>27</sup>.

No contexto dos museus, o colecionamento de artefatos indígenas insere-se na história da formação de coleções representativas da nacionalidade brasileira a partir do século XIX, assim como ocorreu em outros países que passaram pela experiência da colonização. A seleção dos artefatos para as coleções não obedece sempre aos mesmos critérios, sendo historicamente construída<sup>28</sup>. Se observarmos as coleções indígenas em museus brasileiros, algumas instituições receberam levas de doações e aquisições em períodos específicos que podem ser associados a importantes mudanças políticas com impacto sobre as populações indígenas. As décadas de 1940, 1970 e 1980 são particularmente presentes nos museus como

25 Há alguns trabalhos publicados sobre o tema, particularmente explorado por Teresa Cristina T. de Paula em relação à conservação têxtil no Brasil. Destaco sua tese: PAULA, T.C.T.de. *Tecidos no Brasil: um hiato*. (Tese de doutorado) Defendida na Escola de Comunicação e Artes/USP, 2006.

26 Caso da divisão dos acervos do Museu Paulista e a criação do Museu de Antropologia e Etnologia da USP. Ver MENESES, Ulpiano B.T. A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento). In: *Anais do Museu Paulista*, vol.1, no.1, São Paulo, 1993. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-47141993000100014>. Acesso em: 20/02/2017. e tese de PAULA, T.C.T. de op.cit, para um inventário de artefatos têxteis, incluindo indumentária, dessa coleção.

27 Dados do Projeto de Pesquisa “Presença Karajá: cultura material, tramas e trânsitos coloniais”, que está em andamento e é coordenado por Manuelina Maria Duarte Cândido, professora de Museologia, FCS/UFG. Integram o projeto as pesquisadoras Nei Clara Lima e Rita Morais de Andrade, da Universidade Federal de Goiás e Ema Pires, da Universidade de Évora em Portugal, além de estudantes bolsistas das duas universidades.

28 GONÇALVES, op.cit.1996, 2007

datas de entrada dos artefatos indígenas, como verificado no levantamento inicial do registro de entrada das bonecas karajá no MA/UFG<sup>29</sup>. Assim como observou Berta Ribeiro (1989b), os discursos ou as preferências de colecionamento passam a ser revistas nos museus a partir de uma nova visão sobre a experiência colonial<sup>30</sup>.

Nem todas as escolhas são da ordem dos interesses institucionais no que diz respeito às negociações na coleta e doação de artefatos indígenas nos e aos museus. As relações interpessoais, conforme pude inferir da literatura consultada e citada neste artigo, estão marcadamente presentes nas negociações para a formação das coleções. De visões de mundo a interesses ou preferências pessoais, os objetos indígenas (mas não só estes) estão nos museus também em razão das escolhas feitas pelas pessoas na rotina de suas tarefas profissionais nas instituições.

Aparentemente, persiste, ainda que de forma assintomática, uma predileção pelo colecionamento de objetos que destaquem as singularidades identitárias de grupos sociais. Talvez isto ocorra não intencionalmente, e certamente a beleza de muitos dos artefatos indígenas, estranhos à tradição ocidental, é um incentivo para a manutenção dessa escolha. Então, se colecionamos nos museus é muitas vezes para atender a uma necessidade ou vontade alheia à dos grupos cujos objetos são coletados. Esta característica da formação de coleções indígenas nos museus, o que inclui a indumentária, pode remeter, portanto, à uma prática ancestral de colecionismo do exótico.

## *As ritxoko: um caminho para estudar indumentária indígena*

As bonecas *ritxoko* foram inicialmente produzidas para a brincadeira de crianças, principalmente meninas, mas incorporou

29 Conforme dados do Projeto em andamento “Presença Karajá...”, op.cit.

30 RIBEIRO, Berta G. Museu e Memória. Reflexões sobre o colecionamento. In: *Ciências em Museus 1* (2), 1989.

outro uso, e passou a ser produzida também para o comércio turístico. Mas a importância da boneca para os karajá não se restringe à sua função de brinquedo ou de mercadoria. Uma visão bastante sugestiva sobre a produção das bonecas foi dada por Whan Chang (2010) para quem as *ritxoko* tornam visível a voz feminina karajá<sup>31</sup>. Essa ideia expressa muito bem a visão de outros pesquisadores para quem a produção de artefatos indígenas não pode estar separada da performance ou, para dizer de outra forma, da vida social mediada pelo corpo e pelo imaginário<sup>32</sup>.

Estudar indumentária karajá a partir das *ritxoko* tem algumas vantagens. Em primeiro lugar, a boneca localiza no corpo o uso dos itens de indumentária. Isto permite associar itens de indumentária das coleções às suas funções, o que poderia ser uma tarefa mais difícil sem a figura da boneca que servisse de parâmetro comparativo. O inverso também acontece e a partir das coleções de indumentária é possível identificar diferentes modos de representação da indumentária indígena nas bonecas. Um bom exemplo é a representação de braçadeiras, que nas bonecas mais parecem ser enfeites de cabelo, mas que são provavelmente a tentativa de reproduzir braçadeiras que vestem os punhos (Figuras 1a, 1b e 1c)<sup>33</sup>.

Uma outra vantagem no estudo das bonecas é perceber como o corpo modifica o sentido que atribuímos à indumentária. Há diferentes formas de corpo das bonecas como aquelas sem membros inferiores, sem braços e as que tem cabeças não humanas, representando seres sobrenaturais. A depender do ser representado, a indumentária é apresentada de uma determinada maneira, mas as características mais comuns à tradição karajá, como seus grafismos, são mantidas.

31 CHANG, Whan. *Ritxoko: A voz visual das ceramistas Karajá*. (Tese de Doutorado) Rio de Janeiro: UFRJ/EBA/PPGAV, 2010.

32 LIMA et.al. (2011), op.cit.; LIMA FILHO e SILVA, (2012), op.cit..

33 Esta observação foi feita durante visita exploratória ocorrida em abril de 2017 ao MA/UFG pelo grupo de pesquisadoras do Projeto “Presença Karajá, em que a Profª e antropóloga Nei Clara Lima e eu observávamos uma seleção de bonecas do acervo e discutíamos possibilidades de interpretação das vestimentas nas *ritxoko*.

**Figura 1a**



**Figura 1b**



**Figura 1c**



**Figuras 1 a, b e c.** Boneca karajá que representa o gênero feminino vestida com uma espécie de tanga feita em palha. Possui ainda incisões corporais, colares de fio têxtil e cabelo de cera, provavelmente de abelha. Vemos pinturas corporais na face e quadril. Há uma espécie de enfeite no cabelo que pode remeter às braçadeiras, usadas comumente por mulheres karajá nos punhos. É possível que esta seja uma forma criativa, e não literal, de representar itens de indumentária nas bonecas. Imagem reproduzida do acesso digital ao acervo museológico do Museu do Índio, Rio de Janeiro. Número do registro: 7509. Boneca karajá de cerâmica. Tocantins. Coleção: Geraldo Pitaguary. Data de entrada no museu: 26/07/1958. Disponível em: <http://base.museudoindio.gov.br/memoteca/semu/ceramica/a07/7509-f.jpg> . Acesso em: 20/03/2017.

Há ainda outras vantagens nesse tipo de recorte de pesquisa, como a visualização concreta das características corpóreas dos seres sobrenaturais visíveis apenas no imaginário, bem como de seus modos de vestir. Neste caso, as bonecas têm uma contribuição singular no estudo de indumentária já que servem de acesso ao imaginário karajá e suas tradições ancestrais. Isto pode ser visto, por exemplo, na *ritxoko* de múltiplas cabeças, nas tangas e pinturas corporais em preto e vermelho (Figura 2).

A boneca central, de muitas cabeças, mantém o padrão estético da indumentária karajá, como pode-se observar nas outras duas bonecas que a acompanham nesta imagem. Os grafismos e as cores são características marcantes na identificação da tradição karajá de vestir.

**Figura 2**



Fotografia de Markus Garscha realizada na remontagem da exposição *Ritxoko: patrimônio do Brasil*, durante a 63ª Reunião da SBPC em Goiânia, na Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, em julho de 2011. Originalmente, essa exposição foi realizada na Casa do Patrimônio, IPHAN Goiás, na cidade de Goiás, em junho de 2011, por ocasião do Festival Internacional de Cinema Ambiental - FICA. A curadoria é de Maíra Torres (IPHAN), Nei Clara Lima, Telma Camargo e Rosani Leitão (Museu Antropológico). Informações gentilmente fornecidas por Nei Clara Lima.

As bonecas e sua indumentária não são apenas instrumentos de acesso à ancestralidade das tradições, são também meios para atualizar essas experiências passadas na vida social corrente. Quando crianças *Iny*, como os karajá se autodenominam, brincam de boneca, elas reproduzem alguns costumes dos quais não compartilham, se não pela experiência da reprodução de imagens da TV. Imagens realizadas para o vídeo documentário *Ritxoko* (2012)<sup>34</sup>, retratam meninas brincando com bonecas tradicionais vestidas com tecidos multicoloridos e atuais que cobrem todo o corpo, diferentemente das bonecas antigas e modernas que mantêm as características de tradição indígena. As bonecas são posicionadas em salas divididas por rolos de tecidos simulando casas urbanas, distintas daquelas que as meninas habitam.

Quase todas as bonecas possuem algum tipo de ornamentação, entre as quais destacamos a pintura corporal (na escultura cerâmica), a vestimenta (tangas, colares, perneiras, tornozeleiras, etc.) e enfeites de cabeça (brincos de plumas, cabelos feitos em cera de abelha, etc). Os elementos mais comuns à todas as categorias de bonecas, inclusive as que representam o gênero masculino), são as pinturas corporais com uma diversidade de desenhos, mas de uso de cores restrito, destacando-se o preto e o vermelho como as cores que mais aparecem (Figuras 3 a,b,c). Com o tempo, o processo de oxidação pode tornar a cor vermelha em ocre. A cor é uma característica fundamental no estudo de indumentária, por isto queremos lembrar que artefatos antigos podem ter sofrido alteração das cores em função da idade.

34 Vídeo documentário *Ritxoko*, com duas versões, de 18 e 45 minutos e disponível em áudio na língua karajá e legendas em português e inglês. Apresentação do IPHAN, realização do Museu Antropológico da UFG, Produção Olho Filmes. Direção de Neto Borges. Roteiro de Manuel Ferreira Lima, Nei Clara De Lima, Neto Borges, Rosani Moreira Leitão, Telma Camargo da Silva. Fotografia de Neto Borges. Som: Raissa Ladeira e trilha sonora de Pedro Salles. Disponível em: <http://www.olhoetnofilmes.com/ritxoco>.



**Figura 3a**



**Figura 3b**



**Figura 3c**



**Figuras 3 a, b, c:** respectivamente imagens de frente, lateral e verso de boneca karajá que representa o gênero feminino. Nas imagens vemos pinturas corporais e uma espécie de tanga feita aparentemente de palha com um modo característico de vestir as bonecas, assemelhado ao modo de vestir mulheres na tradição indígena karajá. Os círculos na face formam um desenho característico e não representam os olhos, como pode parecer em princípio.

Imagem reproduzida do acesso digital ao acervo museológico do Museu do Índio, Rio de Janeiro. Registro número 5627. Boneca Karajá. Tocantins. 1952. Dimensão e suporte: 18,5 cm de altura. Disponível em: <http://base.museudoindio.gov.br/memoteca/semu/ceramica/a05/5627-f.JPG>. Acesso em: 20/03/2017.

Em relação aos materiais das vestimentas, também há alguma variação que pode ser identificada como sendo principalmente de fibras naturais (buriti e algodão são as mais comuns), mas as fibras artificiais (lã acrílica, por exemplo) também são encontradas. Há bonecas cobertas por vestidos de estilo mais semelhante à tradição ocidental, encontradas em coleções como as do Museu de Évora. É muito curioso observar as *ritxoko* vestidas ao modo ocidental, mas é também um possível caminho para datar as bonecas já que, dadas as mudanças estilística e tecnológica da moda, é possível identificar com certa precisão a data de fabricação dos tecidos. Este é um aspecto no estudo das bonecas que me interessa muito perseguir, especialmente porque associa a tradição ocidental à indígena de modos de vestir.

Adornos como tornozeleiras e perneiras são feitos da própria cerâmica ou de cera de abelha, o que varia principalmente de acordo com a idade da boneca. Itens semelhantes, em tamanho natural e feitos para vestir o corpo humano, são encontrados na coleção do MA/UFG e podem ser comparados às versões feitas para as bonecas. A diferença mais evidente está no uso de materiais, o que nos permite inferir, por exemplo, que a cera de abelha nas bonecas era um recurso de representação de itens de vestuário feitos originalmente, por exemplo, de material têxtil.

A diferença de materiais usados na produção de pulseiras e tornozeleiras das indígenas e das bonecas remete a uma semelhança na tradição ocidental de representação. Por analogia à representação de indumentária em bonecas ou em outros tipos de imagens como pinturas em telas, a vestimenta tende a ser representada de um modo simplificado. Isto significa dizer que a representação do que é vestido em outros meios parece ser produzido com o propósito de indicar o que se veste, e não reproduzir a indumentária fielmente em outra forma (boneca, pintura). Mas será importante estudar ainda as diferenças e semelhanças entre bonecas antigas, anteriores a 1940 e modernas, produzidas a partir daquela década, uma espécie de marco histórico divisório amplamente aceito na literatura consultada. Uma das principais diferenças entre essas duas categorias está no material e modo de produção, sendo a moderna aquela feita em cerâmica.

Uma outra característica importante foi reportada pelas pesquisadoras que elaboraram o projeto e o dossiê para o registro das bonecas junto ao IPHAN. Além da reprodução sistemática de padrões

de grafismos, que se repetem em vários objetos da exuberante cultura material dos Karajá, as ceramistas também gostam de inovar, misturando aos padrões pequenas intervenções autorais. A intervenção criativa das ceramistas sobre a produção das bonecas foi registrada por uma antropóloga participante daquele projeto, que escreveu<sup>35</sup>:

Para as ceramistas existe uma elaboração de figuras e um modo de fazer próprio à dinâmica interna do grupo que associa criatividade individual aos padrões do conhecimento tradicional. A tradição é reapropriada e reinventada a partir de um conhecimento coletivo. Por outro, uma ideia de tradição, configurada no objeto pertencente a coleções musealizadas, datadas no passado – veiculada por agentes não-índios.

É nessa inventividade que percebo mais uma associação possível entre as tradições de vestir, a ocidental e a indígena. A criatividade é valorizada na moda, por exemplo, porém através de diferenciação estilística marcante entre os produtores, ao passo que no processo de produção e vestimenta das bonecas, a criatividade aparenta ser algo mais sutil e melhor reconhecido por iniciados.

### *Breve nota sobre os materiais e métodos da pesquisa*

Os dados para este trabalho foram coletados do dossiê de pesquisa sobre as bonecas karajá; das visitas ao MA/UFG e à reserva técnica com observação de uma seleção de bonecas; e de registros em

35 SILVA, Telma Camargo da. Modos de fazer Boneca Karajá, circulação de conhecimento e a construção do território. Trabalho apresentado no Núcleo de Estudo de Povos Indígenas – NEPI, UFSC, em 2013, e derivado da sua participação no projeto de pesquisa que resultou no já citado Dossiê Descritivo do modo de fazer ritxoco (LIMA, 2011). Disponível em: <http://nepi.ufsc.br/files/2013/11/Paper-Telma-Camargo-da-Silva-NEPI1.pdf>. Acesso em: 30/03/2017.

imagens realizadas pelo grupo em visitas aos museus<sup>36</sup>. Para estudar essa coleção com os objetivos restritos a este artigo, tomamos exemplares das bonecas femininas e das bonecas dos seres sobrenaturais. Metodologicamente, agimos da seguinte forma para a análise: a.) seleção dos objetos; b.) descrição dos objetos e separação em categorias artificiais para fins de análise; c.) cotejamento das características observadas nos objetos com a literatura especializada em indumentária e cultura indígena; d.) identificação e descrição das lacunas e impressões para caminhos de pesquisa no desenvolvimento de uma história da indumentária indígena.

A seleção das bonecas para análise ocorreu basicamente por dois meios: visita ao MA/UFG e seleção de imagens produzidas e levantadas em arquivos e literatura secundária pelo grupo de pesquisadoras envolvido no projeto. Estamos, portanto, em fase inicial de discussão e os resultados apresentados devem ser considerados em progresso. A pesquisa está contextualizada em relação aos objetivos mais amplos do grupo: fazer levantamento de coleções de bonecas karajá em acervos de museus brasileiros e estrangeiros; investigar a produção e a circulação das bonecas em projeção histórica e em relação aos usos da boneca na vida social atual da sociedade karajá do rio Araguaia. O estudo da indumentária, portanto, integra-se a esses objetivos, buscando refletir sobre como o modo de estudar indumentária a partir de coleções de museus, incluindo o uso de artefatos como bonecas, pode contribuir para a produção de uma história da indumentária brasileira.

### *Considerações finais*

O interesse político e social pelas populações indígenas brasileiras tem se destacado nos últimos anos. Há marcos na legislação brasileira, como na constituição de 1988, que procuram

36 LIMA et al., op.cit..

orientar soluções a problemas históricos relativos à cultura e terras indígenas no país. Os tradicionais mecanismos de coleta de dados populacionais buscam desenhar novas formas de inclusão da ancestralidade indígena ao censo. O Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, incluiu a “raça indígena” no censo demográfico a partir de 1991, mas somente em 2010 foi criada a possibilidade de auto declaração da etnia e língua não apenas para os habitantes das terras demarcadas pelo governo como sendo indígenas, mas também fora delas<sup>37</sup>.

Além dos medidores populacionais e legislativos, o interesse crescente pelas questões indígenas é percebido pelo aumento de publicações acadêmicas e de ampla divulgação, como acontece notadamente em periódicos digitais a exemplo do jornal *Nexo* e da revista *FAPESP*<sup>38</sup>. O estudo da indumentária brasileira, nesse caso a indígena, relaciona-se estreitamente com esse contexto de interesses renovados pelas populações e culturas indígenas e pode ser um caminho para refletir sobre a sua presença nos museus.

Registros do patrimônio cultural indígena são igualmente recentes. As bonecas de cerâmica Karajá são apenas o 25º bem registrado no país como patrimônio cultural imaterial brasileiro, o que foi realizado doze anos depois do primeiro registro junto ao IPHAN<sup>39</sup>. Além disso, a maior parte da literatura relativa a esse patrimônio, com algumas exceções como os trabalhos mais antigos de Berta Ribeiro e Manuela Carneiro da Cunha, foi publicada nos últimos vinte anos, com uma concentração maior nos últimos dez a cinco anos. Já as publicações sobre indumentária indígena em outros países da América Latina, como a do México, indicam um novíssimo olhar sobre o tema e uma oportunidade de desenvolvimento desse campo no Brasil.

37 Dados disponíveis em: <http://indigenas.ibge.gov.br/estudos-especiais-3/o-brasil-indigena>. Acesso em: 28/03/2017.

38 Entre os textos de divulgação de pesquisa científica relacionadas ao tema indígena no Brasil, recomendo fortemente o acesso ao webdocumentário sobre a história da Amazônia publicada na revista *FAPESP* em março de 2017. Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/webdoc/amazonia/index.html>. Acesso em: 25/04/2017. Já o *Nexo* está disponível em: <https://www.nexojournal.com.br/>

39 LIMA, 2011, op.cit.

Para uma história da indumentária, acredito, importa investigar a função social dos trajes, discuti-los frente às questões importantes para a vida social atual; destacar particularidades que ajudem a ampliar o conhecimento do todo; reconhecer as deficiências e as forças do campo de pesquisa; considerar os contextos e situar a indumentária relativamente ao estudo da cultura, sem proceder, com isto, a um estudo anacrônico e reducionista. Inserir a indumentária no conjunto dos documentos da pesquisa é reconhecer que a vida social e a cultura podem ser estudadas também a partir dos modos de vestir. Para isto, entretanto, é preciso entender indumentária como um conceito amplificado, que inclui os artefatos e os processos.

### *Agradecimentos*

A autora agradece: as organizadoras desse dossiê pelas sugestões que levaram à versão final do texto; o grupo de pesquisadoras que integram o projeto “Presença Karajá: cultura material, tramas e trânsitos coloniais” da Universidade Federal de Goiás, em especial as Profas. Manuelina Duarte Cândido e Nei Clara Lima pelos comentários sobre a versão inicial desse texto; o fotógrafo Markus Grasha que gentilmente autorizou a reprodução de uma fotografia sua (figura 2); a diretora e demais funcionários do Museu Antropológico da UFG.

RECEBIDO EM: 01/03/2017  
APROVADO EM: 10/07/2017

# PRESERVING DUTCH FASHION ARCHIVES. THE FASHION NETWORK ARNHEM<sup>1</sup>

## *Preservação dos Arquivos Holandeses de Moda. A Rede de Moda Arnhem*

---

*Fred van Kan\**

### **ABSTRACT**

In 2011 the Museum of Modern Art Arnhem, ArtEz Institute of the Arts and the Gelders Archives have joint forces to preserve the archives of modern Dutch fashion. They established the Modekern, a network in which each partner has its own responsibility. The Gelders Archives archives the records of important Dutch fashion designers, including sketches, fabric samples experiments and portfolios. The fashion academy of ArtEz uses these records for research and education. Designers and students can study these fashion archives, become inspired and use it for their own development. The Museum organizes exhibitions based on the archives and using fashion objects. No new institute was founded, but in this collaboration each partner brings in its strength: the whole is more than the sum of its parts. In this article attention is paid to the development of the Modekern 2011-2017.

*Keywords:* dutch fashion; Modekern; fashion archives

### **RESUMO**

Em 2011, o Museu de Arte Moderna de Arnhem, o Instituto de Artes ArtEz e o Arquivo de Gelders uniram forças para preservar os arquivos da moda holandesa moderna. Eles estabeleceram o Modekern, uma rede na qual cada parceiro tem uma responsabilidade especial. O Arquivo de Gelders reúne os

<sup>1</sup> This article is an adaptation of a lecture given on 13/10/2014 at the 2nd Annual Conference of the International Council on Archives, Girona, Catalonia.

\* *Gelders Archives, The Netherlands*

registros de importantes designers de moda holandeses, incluindo esboços, experimentos com tecido e portfólios. A academia de moda da ArtEz usa esses registros para pesquisa e educação. Designers e estudantes podem examinar esses arquivos de moda, se inspirar e usá-los para o seu próprio desenvolvimento. O Museu organiza exposições baseadas nos arquivos e no uso de objetos de moda. Nenhum novo instituto foi fundado, mas nesta colaboração cada parceiro traz sua força: o todo é mais do que a soma de suas partes. Neste artigo dedicamos atenção ao desenvolvimento do Modekern no período 2011-2017.

*Keywords:* moda holandesa; Modekern; arquivos de moda

The Dutch Archives Law provides for the preservation of all public archives on the national, provincial, and local level.<sup>2</sup> In addition, the corresponding archival institutions are permitted to acquire private archives<sup>3</sup>. Consequently, there is, in principle, a safety net to preserve all the archives of cultural and historical significance for posterity. In The Netherlands, there is a long-standing tradition for archives to acquire private collections that are related to their geographic area. For example, the Gelders Archives, where I work, houses the archives of sports clubs, churches, hospitals, charities, companies, etcetera.<sup>4</sup> Although a safety net exists, unfortunately, valuable archives still get lost or are in danger of being lost. Among these threatened archives are the archives of designers, and more specifically those of fashion designers.

In 2001, a Temporary Advisory Committee on Design, established by the Ministry of Education, Culture, and Science, noted that nearly no attention was being paid to the conservation of design collections and archives, so they faced the risk of destruction and oblivion<sup>5</sup>. As a result of this report a working group on design archives was established under the presidency of Premsele, the Netherlands Institute for Design and Fashion<sup>6</sup>. In 2005 this group

2 <http://wetten.overheid.nl/BWBR0007376> (retrieved 17/02/2017).

3 *ibidem*, article 1 sub c 3.

4 [www.geldersarchieff.nl](http://www.geldersarchieff.nl).

5 *Advies Commissie Vormgeving 2001 (rapport van de Tijdelijke Adviescommissie Vormgeving)*. 's-Gravenhage, 2001, p. 13.

6 Merged in 2013 with other institutions in: HThet Nieuwe Instituut, national institute for architecture, design and e-culture.



reported on design archives' situation, recommended registering all Dutch design archives and beginning to secure the archives of designers of national and international importance.<sup>7</sup> Subsequently, in 2006, a master plan, the Heritage Design Archives, was drafted. This master plan was recommended rescuing the 'top 20' of most important and threatened archives and creating a central register on design archives. The Mondriaan Foundation, financed by the Dutch government, granted € 960.000 for the implementation of the master plan.<sup>8</sup> Consequently, from 2007-2010, twenty archives belonging to various disciplines of Dutch design, such as graphic design, industrial design, conceptual crafts, and fashion design, were made accessible and transferred to archives and museums.<sup>9</sup>

The grant also made it possible to develop an online database to map the design archives in 2008.<sup>10</sup> Currently this database is populated and is called NOA, the National Design Archive.<sup>11</sup> NOA lists the archives of nearly 2,000 Dutch designers, galleries, associations, agencies, and companies. The archives have been identified, but not all have been rescued. Without preservation and accessibility of the design archives themselves, it is impossible to study the history of Dutch design. These archives are essential for research, not only of design history in general, but also to reconstruct a specific design process.

What is true for design archives as a whole, also applies to fashion design. Until the 1960's fashion designers in the Netherlands copied the examples of the Paris' couturiers, but this changed in that period. Since then, talented designers followed their own ideas and original creativity evolved. Nowadays Dutch fashion design is internationally acclaimed, Viktor & Rolf, for instance, is well-known,

7 TIMMER, Petra, *Een toekomst voor vormgevingsarchieven. Achtergrond en analyse*. Amsterdam: Premsela, 2005.

8 KNOOP, Riemer, *Evaluatie Regeling Vormgevingsarchieven*. Amsterdam: Gordion Cultureel Advies, 2010, p. 4.

9 KNOOP, Riemer, *op. cit.*, pp. 8-10.

10 *ibidem*, pp. 4, 8-9.

11 <http://www.nationaalontwerparchief.nl> (retrieved 17/02/2017).

and brands like G-star, Mexx, and Oilily are successful all over the world.<sup>12</sup>

Unfortunately, there is no institute in the Netherlands where Dutch fashion is permanently exhibited. There are some museums that manage fashion collections, but it is not their priority to exhibit these collections. For fashion archives the situation is even worse. A first step to the preservation of fashion archives was a quick scan of the archives of five important designers: Frank Govers, Jan Janssen, Piet Paris, Alexander van Slobbe, and Viktor & Rolf. This quick scan was financed by the Mondriaan Foundation in 2009 and 2010.<sup>13</sup> It included a delineation of the importance of the designer, the historical context of the archives, a survey of the archives, a plan for the arranging and describing of the records, and an estimated budget.

Most of the important current Dutch fashion designers graduated in Arnhem, in the eastern part of The Netherlands, at the predecessor of the ArtEZ Institute of Arts. It is therefore understandable that José Teunissen, at the time a lecturer in fashion design at the ArtEZ,<sup>14</sup> undertook an initiative to establish an institute for fashion heritage there. She advocated for such an institute not only to preserve the archives but also to facilitate research. In 2008, she was one of the initiators of the research project 'Dutch Fashion Identity in a Globalized World',<sup>15</sup> a collaborative of the ArtEZ, the University of Amsterdam, and the Saxion University of Applied Sciences. Working on this project, she discovered that it is difficult to locate and consult the archives of designers. They are not interested in receiving students and other researchers time and again. Therefore, transfer of these archives to an archival institute would greatly facilitate research. In 2009 José Teunissen started a dialogue with the directors of the Arnhem Museum of Modern Art and the Gelders Archives on the issue of a fashion heritage institute. The Museum

<sup>12</sup> VAN DER HORST, Annelies and DE GROOT, Marieke, *Modekern Arnhem. Haalbaarheidsonderzoek*. Amsterdam: DSP-groep, 2010, p. 8 and 22.

<sup>13</sup> [http://www.mondriaanfonds.nl/wp-content/uploads/2012/05/MS\\_jaarverslag\\_2009.pdf](http://www.mondriaanfonds.nl/wp-content/uploads/2012/05/MS_jaarverslag_2009.pdf) 131 (retrieved 17/02/2017).

<sup>14</sup> Currently she is dean of the School of Design and Technology at London College of Fashion, UAL, and Professor of Fashion Theory.

<sup>15</sup> See <http://www.nwo.nl/onderzoek-en-resultaten/onderzoeksprojecten/i/82/3982.html> (retrieved 17-02-2017).

organized exhibitions on fashion in 2005, 2007 and 2009. Since it is part of the policy of this museum to pay attention to the disciplines of design and especially fashion design,<sup>16</sup> the museum was interested in cooperating and collaborating.

The Gelders Archives is a Regional History Center. These Centers exist in most Dutch provinces and are a merger of the municipal archives in the provincial capital with the provincial archives. In Arnhem, the archives of neighbouring municipalities are also included. Governmental records of enduring value are transferred to these Centers, but private archives are also acquired. The Gelders Archives aims at a balanced and representative collection; that means a collection that reflects themes specific to Gelderland and the Arnhem region, including fashion design.<sup>17</sup> The Gelders Archives already housed important collections for historical research on fashion, such as the one of fashion photographer René Brachten and some magazines. Furthermore, information could be found on clothing, costumes, and uniforms in past centuries in some of the private archives. Consequently, the Gelders Archives was also interested in collaborating in this project.

The initiative of the ArtEZ lecturer resulted in the establishment in 2011 of the Modekern Foundation, Institute for Fashion Heritage. The focus of this foundation is to collect, provide access to, study, and exhibit the archives of internationally significant Dutch fashion designers. The board of the Modekern Foundation consists of the lecturer on fashion design at the ArtEZ and the directors of the Museum and the Archives. The foundation functions as a networked group. This means that there is no new building but that each partner brings its strength to the organization and has its own responsibility. The Gelders Archives manages the records of important fashion designers and the ArtEZ uses these records for research and education. Designers and students can study these

<sup>16</sup> MUSEUM VOOR MODERNE KUNST ARNHEM, *Jaarverslag 2008-2009*. Arnhem: MMKA, 2009, p. 6.

<sup>17</sup> See for the current ideas on acquisition of private archives in The Netherlands: JEURGENS, K.J.P.F.M., BONGENAAR, A.C.V.M. and WINDHORST, M.C., *Gewaardeerd verleden. Bouwstenen voor een nieuwe waarderingsmethodiek voor archieven*. 's-Gravenhage: Nationaal Archief, 2007, pp. 36-39.

fashion archives, become inspired and use the material for their own development. The Museum organizes exhibitions based on the archives and fashion objects. Together the three partners take care of the Modekern website.

Premsele, the Netherlands Institute for Design and Fashion, with a responsibility to promote the preservation of design, welcomed the Modekern initiative. Because of the establishment of the Modekern, a category of design that had not yet been collected would have a safe haven. This institute offered the Modekern a project coordinator until December 2013.

The city of Arnhem and the province of Gelderland subsidized the Modekern from 2011-2013 to the sum of € 290.000. For the municipality and the province, the initiative fitted very well with the policy of both governments to stimulate fashion and fashion design in Arnhem for economic as well as cultural reasons.<sup>18</sup>



Arnhem Fashion Mode Biennale, 2013. Photo: Gerdien Mogendorf, Gelders Archief.

<sup>18</sup> *Masterplan Mode & Vormgeving 2011-2014. 'Bloecultuur, groeieconomie'*. Arnhem: Provincie Gelderland, Gemeente Arnhem, ArtEZ, 2010.

The relationship between Arnhem and fashion dates back to 1953, when an institute for fashion design was established there.<sup>19</sup> Since 2005 the city has promoted itself as Arnhem: City of Fashion. In that year the Arnhem Fashion Mode Biennale was organized for the first time, to be repeated every second year until 2013.<sup>20</sup> This biennial showed the current state of fashion in shows, workshops, and exhibitions. The Arnhem Museum for Modern Art was a partner for the exhibitions. Supported by the city, part of the old district of Klarendal was revived after 2008 as a real fashion quarter, inhabited by several young designers.<sup>21</sup> The hotel 'Modez' opened its doors in 2012 in this quarter.<sup>22</sup> The interior of each hotel room was designed by fashion designers who had graduated in Arnhem under the supervision of designer Piet Paris as the art director. Each room tells the story of a different aspect of fashion. So, with the support of municipal and provincial policy and several initiatives in the city, the climate in Arnhem was very much in favor of the Modekern initiative.

When the Modekern was created, there were no real comparable initiatives that could be used as examples. The Victoria and Albert Museum in London has its Archives of Art and Design,<sup>23</sup> and the Fashion Institute of Technology (FIT) in New York has collections that include fashion archives.<sup>24</sup> However, in both cases, the acquisition of fashion archives is not related to the importance of the archives per se but because they are related respectively to the collections and to the curriculum offered on fashion. The creation of the MoMu in Antwerp is the closest example to the Modekern

19 See for the history of the institute: EDELKOORT, Lidewij, GODEFROOIJ, Peter and KURSTJENS, Sjoerd, *Academie Arnhem 50 jaar in Mode*. Arnhem: ArtEZ, 2004.

20 AKKERMANS, H.J.M., WIJN, C.H. and GROOT, W.J.C., *Evaluatie van de Arnhem Mode Biennale*. S.l.: BMC, 2011 (retrieved 17/02/2017). Not continued after 2013 (decision of the municipality of Arnhem, see: <https://arnhem.notudoc.nl/cgi-bin/showdoc.cgi?action=view/id=854313/.pdf>).

21 SCHEELE, Jorim, *Haute Couture in a working class quarter. The way inhabitants and newcomers experience gentrification in their neighbourhood*. Graduate Research. Nijmegen: Radboud University, 2011.

22 VAN DER VOET, Hanka, *Piet Paris*. Arnhem: ArtEZ Press, 2013, pp. 112-119.

23 [www.vam.ac.uk/content/articles/a/archive-of-art-and-design](http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/archive-of-art-and-design) (retrieved 17/02/2017).

24 <https://www.fitnyc.edu/about/index.php> (retrieved 17/02/2017).

initiative.<sup>25</sup> This institute is not only a museum but also an archive. Moreover, because it houses the Flanders Fashion Institute, training is possible in conjunction with the collection. However, the MoMu is what the Modekern does not want to be: an institute with all functions in one. The Modekern is and will be a networked organization.

One of the first actions of the Modekern was to formulate an acquisition profile. It was decided to focus on the archives of fashion designers who have their own original style and profile in which the element of design and of conceptual thinking is important. The first priority is given to the designers who are related to Arnhem or broader, the province of Gelderland where Arnhem is situated. Subsequently, attention is paid to other Dutch designers and to Dutch stylists who designed fashion licensed by Paris' fashion houses. The archives of fashion illustrators and of organizations and institutes that document the development of the Dutch fashion design are welcomed as well. The same applies to books and documentation on fashion. The acquisition of fashion archives includes not only the records that document the creation process but also those that document the business of the fashion designer.

Formally the Modekern itself does not acquire archives, but the Gelders Archives does, in the context of the Modekern. The first archives of importance that the Gelders Archives obtained were the ones of Koos van den Akker (1939-2015), which arrived from New York in 2013. The Dutchman Van den Akker lived and worked in New York on Madison Avenue. Among his clients were Elizabeth Taylor, Stevie Wonder, Brooke Shields, Julie and Harry Belafonte, Cher and Glenn Close.<sup>26</sup> He is most famous for his sweaters, worn by Bill Cosby on his shows. This archives consists of 8 linear meters of records, documentation and photos. Koos van den Akker donated his archives to the Gelders Archives to be sure that they would be taken care of after his death. The documents have been arranged and described.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> [www.fashioninantwerp.be/momu](http://www.fashioninantwerp.be/momu) (retrieved 17/02/2017).

<sup>26</sup> VAN DER VOET, Hanka, *Koos*. Arnhem: ArtEZ Press, 2016.

<sup>27</sup> For the online finding aids see: [www.geldersarchief.nl](http://www.geldersarchief.nl), archives nr. 3287 (retrieved 17/02/2017).

Another acquisition concerns the archives of Piet Paris (1962, pseudonym of Pieter 't Hoen), transferred to the Gelders Archives in 2016. Piet Paris graduated from the Arnhem Fashion Institute. Although trained as a fashion designer, he evolved into a fashion illustrator and currently his sketches are found in fashion magazines like *Vogue*. He also illustrated the advertising campaigns for Saks Fifth Avenue in New York.<sup>28</sup> Already in 2013 the Arnhem Museum of Modern Art hosted the exhibition 'Piet Paris's Chambers: The Craft of Fashion Illustration' as their contribution to the *Modekern*.<sup>29</sup> The exhibition was designed by Piet Paris himself.



Piet Paris, 'Cristian Lacroix on the beach', 1988. Gelders Archief.

Fashion magazines have also been acquired. In 2013, all 40 editions of the Dutch fashion magazine *Dutch* were obtained. This magazine was published from 1994 to 2002. It first appeared

<sup>28</sup> VAN DER VOET, Hanka, *Piet Paris*.

<sup>29</sup> [http://www.modekern.nl/site/en/activiteit/tentoonstelling\\_de\\_kamers\\_van\\_piet\\_paris/](http://www.modekern.nl/site/en/activiteit/tentoonstelling_de_kamers_van_piet_paris/) (retrieved 17/02/2017).

quarterly and later bimonthly. Led by publisher Sandor Lubbe and fashion editor Matthias Vriens, the magazine grew into a leading international fashion magazine that served as a model for many subsequent independent fashion publications. It launched the careers of photographers such as Philippe Cometti and Matthias Vriens.<sup>30</sup>

*Dutch* was used for an exhibition called 'Everything but Clothes' that took place in 2015 in the Arnhem Museum, the new name of the Arnhem Museum of Modern Art.<sup>31</sup> The subject of the exhibition were internationally renowned Dutch (fashion) magazines like *Avenue*, *Dutch*, *Re-Magazine*, *BLVD*, *BLEND*, *Glamcult*, *BUTT/KUTT*, *The Gentlewoman* and *Fantastic Man*. They acted, or still act as a breeding ground and platform for Dutch photographic talent and stylists. The Gelders Archives is planning to acquire those magazines as well.

Currently the Gelders Archives is in the process of acquiring the archives of the international art duo Ravage, consisting of Clemens Rameckers (1949) and Arnold van Geuns (1949),<sup>32</sup> who both graduated in Arnhem. They are well-known in the world of fashion and design. In 1992 they received the *Grand Seigneur*, the most important prize for fashion in The Netherlands.<sup>33</sup> The acquisition will be preceded by an exhibition in the Arnhem Museum.

The Gelders Archives would also like to acquire the archives of Spijkers & Spijkers. The two sisters Spijkers received their master degrees from the Arnhem Fashion Institute in 2000. In that same year, they presented their graduation collection 'Girlfriend' to the international fashion press in Paris. Next year they set up their label Spijkers & Spijkers and in 2006 they held their first show in London.<sup>34</sup> The acquisition of these archives could not be completed because the Spijkers prefer to keep the garments and the archives

30 [www.modekern.nl/site/nl/activiteit/modekern\\_verwerft\\_dutch\\_magazine](http://www.modekern.nl/site/nl/activiteit/modekern_verwerft_dutch_magazine) (retrieved 17/02/2017).

31 [http://www.modekern.nl/site/nl/activiteit/alles\\_behalve\\_kleren](http://www.modekern.nl/site/nl/activiteit/alles_behalve_kleren) (retrieved 17/02/17).

32 EDELKOOT, Lidewij and SILLEVIS, John, *Ravage: fascination: fetishism in fashion*. Arnhem: Modebiënnale Arnhem, 2013.

33 'Modeprijs 'Grand Seigneur' naar Ravage-duo'. *Leidsch Dagblad*, 29 June 1992, p. 21 (= <http://leiden.courant.nu/issue/LD/1992-08-31/edition/0/page/21>; retrieved 17/02/17).

34 TEUNISSEN, José and VAN DER VOET, Hanka, *Spijkers en Spijkers* (Zwolle: d'jonge Hond, 2012).



together. That would mean a transfer of the archives to the Gelders Archives and of the garments to the Arnhem Museum. Currently, that is impossible for the museum because of lack of storage capacity.

In 2014 the Modekern organized a conference on fashion heritage in the digital age. This event was a project of the Modekern and the Nieuwe Instituut, the national institute for architecture, design and e-culture. The availability in digital form of vast quantities of fashion heritage (dress collections, archives of designers, textile archives, etc.) is drastically changing fashion research today. During the conference attention was given to questions such as: What does this mean for designers as makers and intellectual owners of their creations? What kinds of new possibilities does the new scenario present? What new tools are available to people doing classic fashion research?

In the context of the Modekern, the ArtEZ has produced three monographs: on Piet Paris, Spijkers & Spijkers and Koos van den Akker and the book *Everything but clothes*, published on the occasion of the eponymous exhibition.<sup>35</sup> This reflects the order in which Modekern prefers to work in future: first an acquisition of the archives of a stylist by the Gelders Archives, subsequently an exhibition organized by the Museum and finally a monograph published by the ArtEZ.

The Modekern has a website [www.modekern.nl](http://www.modekern.nl) not only to promote its activities but also to offer an online course on fashion design for secondary school pupils. The nucleus of the website is a database with approximately 60 items on various aspects of fashion and its history. The study material sheds light on various aspects of fashion – art, identity, sustainability, economics – and the work of internationally relevant Dutch designers. In partnership with an education institute, a practical program has been created that's usable at different educational levels and of interest to boys as well as girls. The course materials are freely available at the website and easy to use in the classroom.

35 TEUNISSEN, José, *Spijkers en Spijkers*; VAN DER VOET, *Piet Paris*, VAN DER VOET, Hanka, *Koos*, LAMOREE, Jhim, TEUNISSEN, José and VAN DER VOET, Hanka (eds.), *Everything but clothes. Fashion, Photography, Magazines*. Arnhem/Houten: ArtEZ Press/Terra Lannoo, 2015.

The website is also meant to present the fashion archives that are acquired. This will be achieved through links to the finding aids on the Gelders Archives website. All the Gelders Archives' finding aids are also accessible on the Archives Portal Europe.<sup>36</sup> This portal is the initiative of the national archives in the countries of the European Union and is financed by the European Commission. It aims to provide access to the finding aids of all archival institutions in these countries. In the near future, the archives portal will function as an archives aggregator for Europeana, the European heritage portal for digitized items. An important condition for participating in this heritage portal is the digitization of at least part of the documents that are made accessible through the finding aids. Taking part in Europeana will mean that the fashion archives of the Modekern will be present in the Europeana Fashion Portal, which 'aims to act as a point of reference for fashion institutions in Europe and worldwide'.<sup>37</sup>



Model dressed in a creation by Koos van den Akker in front of his boutique at Madison Square, New York, 1999. Gelders Archief.

<sup>36</sup> [www.archivesportaleurope.net](http://www.archivesportaleurope.net) (retrieved 17/02/2017).

<sup>37</sup> <http://blog.europeanafashion.eu/about/> (retrieved 17/02/2017).

Began in 2011, the Modekern has achieved several successes so far: the archives of Koos van den Akker and Piet Paris were acquired, two exhibitions were organized, three monographs were published and a well-attended conference was organized. Nevertheless, the development of the Modekern has not proceeded smoothly in all respects. The acquisition of archives is not a simple process. The designers are interested in the Modekern and intend to transfer their archives to the Gelders Archives, but once an archivist knocks at their door they hesitate for several reasons. They are afraid that other designers will steal their ideas; they are worried that their copyright will not always be respected; they are concerned that photographers of their garments will cause problems because they still own the copyright on these photos and they are uncertain about transferring the archives they perhaps need for their work in future. Some designers don't want to break the relationship between their archives and the garments, but currently the Modekern does not have the possibility to store both. Only Koos van den Akker was willing to donate his archives without any condition. For him the situation was different: at the end of his career he was pleased to know that his archives found a good and final place where they will be kept for future generations.

If anyone want to be successful in acquiring fashion archives in the short-term will be disappointed: archives are used to focus on the long-term. All designers will end their career at some moment; we presumably have to wait for that. In these terms there is a future for the Modekern Fashion Heritage Institute.

RECEBIDO EM: 01/03/2017  
APROVADO EM: 10/07/2017



## *Artigos*

---



# VIRGEM SENHORA NOSSA MÃE PARADOXAL

## *Virgin Lady Our Mother Paradoxal*

*Paola Basso Menna Barreto Gomes Zordan\**

### RESUMO

Figuras femininas, em especial a Virgem Maria, apresentam aspectos icônicos e mitológicos propícios para se pensar como a mulher é vista, sentida e prospectada. Características da figura são tratadas com a semiologia de Barthes para desenvolver uma crítica junto as invaginações e o pensamento genital de Gilles Deleuze. Com a mitologia semiológica aborda a popularização de sua imagem de culto no contexto do final do século XIX a fim de mostrar criações poética e críticas e através de amostras do paradoxo inerente à imagem. A intenção é construir outros modos de pensar o feminino para problematizar as diferentes séries de sentido que convergem na figura de Nossa Senhora. As imagens em evidência neste texto dão origens a produções sincréticas, onde as relações entre signos sacros e sexuais se imiscuem, evidenciando paradoxos de sentido na devoção mariana.

*Palavras-chave:* Virgem Maria; figura; feminino; invaginação

### ABSTRACT

Female figures like the Virgin Mary presents mythological and iconic aspects appropriate to think as woman's prospect, in sense and sight. Figure characteristics are treated with Barthes to intent make a brief criticism with invaginations and genital thought of Gilles Deleuze. With semiological mythology addresses the popularization of her devotion workshop that comes from the late nineteenth century to for display poetic and critical creations through some samples from image paradoxes. The goal is demonstrate how to build a way of thinking the feminine which

\* Doutora e Mestre em Educação, Bacharel em Desenho e Licenciada em Educação Artística pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pesquisa historiografia e epistemologia das artes. Na mesma instituição é professora do Programa de Pós-graduação em Educação na linha de pesquisa Filosofias da Diferença.

asserts itself for problematize the different series of sense that converge in the Our Lady figure. The images in evidence this text generate syncretic productions, where the relationship between sacred and sexual signs are blended, showing sense of paradoxes in the marian cult.

*Keywords:* Virgin Mary; figure; feminin; intussusception

**Figura 1**



Projeto Idolatria Iconoclasta, *Mandala Aparecida* (detalhe), colagem, 2005

## *Gratia plena*

Um poema da juventude de Oscar Wilde<sup>1</sup>, fruindo de obras de arte em uma viagem para Itália, em 1881, mostra o paroxismo em

1 *Ave Maria Gratia Plena.* Disponível em: <http://www.literaturecollection.com/a/wilde/344>, acesso em março de 2015 .



que o culto ao feminino sagrado, típico da Era Vitoriana em que viveu, se mistura a insinuações de desejo sexual, configurando uma idolatria ao corpo com aspectos de adoração sacra. Maria que “concebe sem pecado” aparece tal qual as amantes de Zeus, Danae e Semele<sup>2</sup>. Nos paradoxos expostos na vida desse escritor irlandês, *Bachelor of Fine Arts* em Oxford<sup>3</sup>, dogmas, preconceitos e mitificações nos dias de hoje ainda podem ser sentidos. No tempo vivido por Oscar Wilde perfumado pelas *Flores* (1861) de Baudelaire, do “hospital, lupanar e purgatório”<sup>4</sup>, Nietzsche critica os ideais de castidade nas óperas de Wagner, mostrando a “decadência” daquilo que até então era considerado cultura. Esse tempo de consumo de literatura “gótica”. Período de propagação dos dispositivos ópticos, quando a fotografia se populariza e surge o cinema, levando a pintura a se recriar enquanto expressão. A segunda metade do século XIX apresenta as condições de emergência da psicanálise e do materialismo dialético, cujas marcas reverberam nos modos de vida atuais, sendo que suas crises epistemológicas ainda hoje são sentidas. Com pinturas e outros tipos de ícones que retratam o feminino, especialmente aquelas mitificadas em figuras de tradição secular, rupturas e continuidades formais mostram como, hoje, o passado nos subjetiva. Modos de figurar a mulher desde um período arcaico, atravessando os séculos medievos, passando pelo Renascimento e os classicismos que o procedem, chegam na *Belle Époque*, final do século XIX e início do século XX, dentro de um prospecto paradoxal se extrema relevância para as lutas das mulheres na atualidade. Observando aquilo que encantou e inspirou Wilde, o entusiasmo por um tipo de força inspiradora que o poeta expressou como a mulher, a mãe, o receptáculo do divino, corpo imaculado, claro em sua luz, purificado pelo fogo, carne em ascensão, oferecida a Deus, nos deparamos com estudos sobre Histeria e místicas em torno da virgindade. Nesse contexto emergem os paradoxos mais contundentes das figurações femininas, mulheres começam a questionar seus direitos no mesmo compasso que cultos populares, com base em

2 WILDE, Oscar. *Obra completa*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1980.

3 SCHIFFER, Daniel Salvatore. Oscar Wilde. Trad. Joana Cañedo. Porto Alegre: LP&M, 2010.

4 BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Gallimard, 1996, p. 238.

aparições de Nossa Senhora, se expandem. Em relativas aproximações e distanciamentos desse referencial com a vida diversificada do amplo território do Brasil, pode-se enumerar as figurações de feminino a partir de um elemento que reúne distintos povos brasileiros, desde os que vivem no calor da Amazônia até os que sobreviveram aos ventos gélidos do Pampa: o culto à Virgem Mãe.

Tal culto envolve a relação com imagens, sendo essa relação aqui pensada. Que tipo de culto implica a relação com uma série de imagens reproduzidas de forma variada para representar um ente que ama, protege, consola, provê? Sempre virtualmente, visto não existir como “ser” atuante, apenas como atualização de uma força que opera entre a figura cultuada e a quem ela se devota. As produções de feminino desde o século XII até o século XIX eram prioritariamente variações dos temas marianos descritos nas 15 cenas dos *Mistérios do Rosário*. Na pintura e suas reproduções persistem alguns cânones de figuração que atravessam quatro séculos. Podemos traçar algumas analogias, como as feitas por Eugenio Garin, professor da Universidade de Florença, entre o Renascimento, com a emergência do período colonial, e a *Belle Époque*, períodos que apresentam momentos de crise nas sistematizações filosóficas anteriormente estabelecidas. Relacionando os quadros aqui reproduzidos com as rupturas epistemológicas da segunda metade do século XIX, é possível visualizar a continuidade desse culto nas polissemias icônicas das apropriações artísticas. O presente texto não apresenta as variedades de incidências imagéticas das recriações contemporâneas em torno da imagem da Virgem Maria, sendo mostrada, como exemplo, apenas uma colagem com estampas de Nossa Senhora Aparecida (fig. 1 e fig. 6), criada em projeto poético anterior a elaboração da pesquisa iconográfica, da coleta de fontes que deriva em amplo arquivo de incidências e da crítica semiológica aqui desenvolvida.

A Virgem Maria é um dos ícones femininos abundantemente propagado na tradição artística e historiográfica do Ocidente. No presente estudo consideramos o movimento das imagens icônicas, de cunho representativo e narrativo, em direção ao que Deleuze, em seus

estudos em torno da pintura, designa como Figura, ou seja, uma “forma sensível referida à sensação”<sup>5</sup>. Por figuração feminina temos *alma mater*, personificadora da matéria que sustenta a vida: Terra, fluxos, *Anima*, Nossa Senhora, Vênus. Seguindo as considerações de Roland Barthes, ao se procurar os signos que fornecem a “matérias primas da fala mítica”<sup>6</sup> antes dessas produzirem seus significantes, temos a associação entre conceitos, imagens e atributos formais. Reiterando uma pesquisa que observa que “o culto de Maria foi mais proeminente e mais efetivo nos ícones”<sup>7</sup>, considera-se a diferenciação feita por Erwin Panofsky entre o estudo iconográfico dos atributos formais e os significados simbólicos implicados na análise iconológica, embora essa análise não proceda, conforme denotado no desenvolvimento do arquivo que aglutina as figuras levantadas pela pesquisa. Isto porque suas conotações simbólicas contradizem qualquer princípio repetitivo e simples. Nenhuma interpretação analítica se apresenta segura, pois o sentido desse tipo de figura não é o que a forma atribuída denota. Numa perspectiva historiográfica temos o que Carlo Ginzburg traz em relação aos métodos indiciários que surgem nas pesquisas do *Warburg Institute*, as quais ajudam a simplificar os problemas semiológicos estudados com Barthes. Para este último uma figura “é uma configuração incivil, impessoal, acrônica, de relações simbólicas” que podem ser lidas em seus múltiplos e diversos sentidos<sup>8</sup>.

O historiador das religiões Jaroslav Pelikan, autor de *Maria através dos séculos*, observa que essa figura “proporcionou a definição de feminilidade”<sup>9</sup>, sendo o papel da figura de Maria, dentro do cristianismo, o que permite o estabelecimento de elos “com outras tradições”<sup>10</sup>. Em seus estudos compreende que analisar “a história da espiritualidade e da devoção ocidentais”, mais afetada pela vida diária

5 DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: a lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado (coord.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007, p.42).

6 BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993, p. 136.

7 PELIKAN, Jaroslav. *Maria através dos séculos: seu papel na história da cultura*. São Paulo: Cia das Letras, 2000, p. 140.

8 BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993, p.98.

9 PELIKAN, Jaroslav. *Maria através dos séculos: seu papel na história da cultura*. São Paulo: Cia das Letras, 2000, p.15.

10 PELIKAN, Jaroslav. *Maria através dos séculos: seu papel na história da cultura*. São Paulo: Cia das Letras, 2000, p. 99.

e crenças populares, diferentes dos dogmas e dos credos encontrados na História da Igreja e na liturgia oficial, não é possível “sem levar em conta o lugar ocupado pela Virgem Maria”<sup>11</sup>. Entretanto, como “principal causa da divisão entre os crentes e Igrejas” da cristandade, há que se considerar as raras e poucas passagens que em que Maria aparece na Bíblia, sendo que é a partir de sua força que a autoridade das Escrituras pode ser questionada, visto seu culto reiterar “o desdobramento da doutrina pela tradição”<sup>12</sup>. A partir da leitura de Jaroslav é possível afirmar o quanto o marianismo visibiliza discursos que estruturam o pensamento contemporâneo sobre o feminino e construções históricas em torno da mulher. Tomar a iconografia mariana sincrética como corpo de estudos em torno dos processos de subjetivação femininos implica levantar as figuras femininas do final do século XIX, tanto nas suas referências precursoras quanto nas que as precedem, em suas múltiplas séries: as de Virgens (feminino ideal), as Vênus (feminino sensual) e esfinges (feminino monstruoso); trazendo figuras que apresentam polissemias plásticas e visuais em contraponto com a tradição iconográfica de herança branca, cristã e europeia que domina os referenciais em questão. As possibilidades de descrever processos de subjetivação femininos junto à figura da Virgem Maria são inúmeras, todavia, antes de análises minuciosas, apresenta-se uma síntese do tema perante seus principais esquemas semiológicos. Junto à Nietzsche, Foucault e Deleuze, por meio do estudo do conceito de dobra em suas bases diferenciais<sup>13</sup> a figuração pode ser tratada como acontecimento, sendo cada incidência mote para criação de novos modos de vida. Na paisagem onde o peculiar marianismo contemporâneo vem emergir, final do século XIX, época em que viveram, cada um em seu espaço, Wilde, Nietzsche e Mallarmé, podemos “pintar” as polissemias nesse artigo sintetizadas. Essa “pintura” contextual tem a finalidade de mostrar fatores implicados na figura em questão, a saber: 1) o nascimento da crítica; 2) a *decadência* e a escatologia literária; 3) marianismo e ideais

11 PELIKAN, Jaroslav. *Maria através dos séculos: seu papel na história da cultura*. São Paulo: Cia das Letras, 2000, p.291.

12 PELIKAN, Jaroslav. *Maria através dos séculos: seu papel na história da cultura*. São Paulo: Cia das Letras, 2000, p.32.

13 DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas: Papirus, 1991.

educativos; 4) elaboração social dos papéis da mulher perante a exaltação da maternidade e da família, 5) fantasmagoria, aparições e cultos populares como reação ao cientificismo e avanços tecnológicos, 6) história da pintura e seu desenvolvimento técnico, 7) o simbolismo como movimento artístico fragmentado. Trata-se de uma analítica em aberto, não levada a cabo em sua totalidade neste ensaio onde a crítica sintagmática de um cânone implica a recriação visual do ícone.

### *Mãe Preta: águas doces*

Embora seja uma estatueta de terracota e não uma pintura, Nossa Senhora Aparecida, originalmente Conceição, a quem desde os tempos coloniais atribuem milagres e cujo ícone *pop* se confunde com a imagem do próprio Brasil<sup>14</sup>, é uma das imagens que não podemos deixar de mencionar, visto encarnar o paroxismo da veneração popular a uma santa negra, “embaixatriz especial para a vasta maioria da raça humana”<sup>15</sup> que não é branca, no seio de uma cultura escravagista. Seja como entidade adorada por multidões, seja como alvo de reações<sup>16</sup>, trata-se de uma figura a ser investigada em função dos elementos que compõem seu “universalismo”<sup>17</sup>. A intenção é não fechar as motivações da pesquisa e acontecimentos como Aparecida em justificativas simplórias de âmbito técnico, icônico e simbólico: preta porque o barro se incrustou de resíduos no fundo do rio, a

14 ALVAREZ, Rodrigo. *Aparecida: a biografia da santa que perdeu a cabeça, ficou negra, foi roubada, cobiçada pelos políticos e conquistou o Brasil*. São Paulo: Globo, 2014.

15 PELIKAN, Jaroslav. *Maria através dos séculos: seu papel na história da cultura*. São Paulo: Cia das Letras, 2000, p.47.

16 Como a do pastor Sérgio Von Helder, da Igreja Universal do Reino de Deus, em 12 de outubro (dia de Nossa Senhora Aparecida) em 1995, chutando a imagem da santa e dizendo “isso aqui não funciona” no programa *O despertar da Fé*, questionando a associação de deus com imagens “feias e desgraçadas”, protestando contra o custo desse tipo de “boneco”. A cena foi explorada pela Rede Globo, concorrente da emissora. Cf: <https://www.youtube.com/watch?v=WPI0xanOkxI>

17 BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993, p.174.

possível policromia da estatueta se desgastou no tempo em que ficou submersa, há um número considerável de cultos à santas negras, as representações arcaicas da Grande Mãe são escuras. O feminino está ligado a grutas e outras concavidades cheias de sombra e a formas hiperbólicas (como a que emoldura Nossa Senhora de Guadalupe<sup>18</sup>, também conhecida como *La morenita*)<sup>19</sup> proporcionando a relação entre o ícone da Virgem com símbolos ctônicos ancestrais.

No Brasil, a mitologia popular encontra um culto de pescadores que ganha poder em sua intrincada servilidade aos governantes em passagem pelo vale do Paraíba, o que pode ser averiguado com a visita do Imperador Pedro I. Com a devoção de sua neta, Isabel Cristina de Bragança e Bourbon, cuja assinatura a liga à abolição da escravatura, o local de peregrinação cresce a ponto de fazer existir uma cidade. A Princesa Isabel oferece à estatueta uma coroa de ouro cravejada de diamantes e rubis, hoje exposta no Museu Nossa Senhora Aparecida com outras oferendas desse porte, inclusive as rosas de ouro doadas por Papas como reconhecimento de distinção. Oficializado e sacramentado pela Igreja Católica Romana, hoje o local abriga o maior santuário mariano do mundo, com projeto de Benedito Calixto de Jesus Neto, descendente do pintor paulista homônimo do final do século XIX.

A partir dessas aproximações, formas de sincretismo expressas em figuras femininas permitem que se observe modos de cultuar imagens junto ao valor de mercado auferido para as mesmas. Também se atesta a impossibilidade de se colocar um preço ao que é patrimônio público da coletividade e não apenas um rol de objetos específicos sob a guarda de uma organização. A Nossa Senhora da Conceição barroca, achada pelos pescadores de Guaratinguetá no rio Paraíba no início do século XVIII, não está à venda. Como costume,

18 A aparição de Nossa senhora em Guadalupe, em pleno século XVI, é o primeiro acontecimento a permitir análises sincréticas entre nativos indígenas e devoção cristã. Tanto essa como as aparições que ocorrem entre o século XIX e as primeiras décadas do século XX são tematizadas em pesquisas etnográficas que tratam dos cultos, das peregrinações e da devoção mariana como fenômeno social e histórico. Cf. STEIL, C.; MARIZ C.; REESINK M. (orgs.). *Maria entre os Vivos: reflexões teóricas e etnográficas sobre aparições marianas no Brasil*. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

19 Para um levantamento visual da simbologia em torno das virgens negras, práticas devocionais, ex-votos e conferir: BOYER, Marie-France. *O culto e imagem da Virgem: oferendas, ornamentos e festivais*. São Paulo: Cosac & Naif, 2000.

foi descartada por pessoa desconhecida ao leito do rio, por ter quebrado a cabeça. Imagens de barro, imagens de gesso quebram fácil e seu destino é um enterro. O acaso sincrônico, achar o corpo, depois a cabeça, o milagre da aparição dos peixes (alimento necessário), o agradecimento em forma de festa para o Conde da capitania, as rezas coletivas, os prodígios, são elementos que reforçam “o objeto de posse infinita” que fixa o mito<sup>20</sup>.

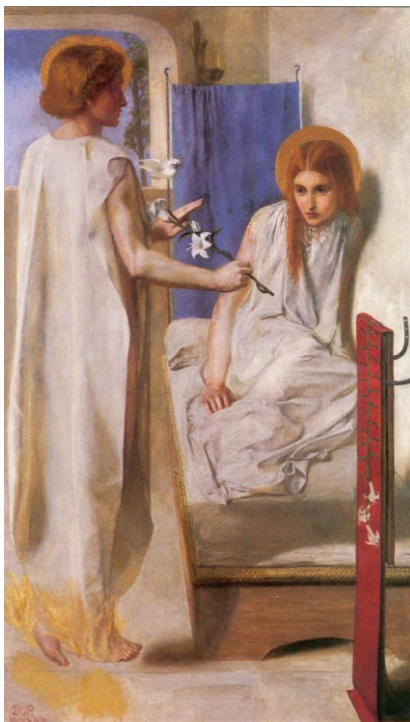


Figura 2

Dante Gabriel Rossetti ,  
*The Annunciation*, 1850.  
Óleo sobre tela, 73 cm ×  
41.9 cm. Tate Britain  
Gallery. Disponível em:  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Ecce\\_Ancilla\\_Domini](http://en.wikipedia.org/wiki/Ecce_Ancilla_Domini).  
acesso março 2015

20 BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993, p. 175.

## *Ecce Ancilla Domini*

Quando uma imagem se reduz a apenas sua forma, ensina Barthes que ela perde “parte de seu saber”<sup>21</sup>. Daí o mito sempre se afirmar enquanto fala significante que ganha sentido numa espécie de deformação, visto a forma, em si, nada dizer. Uma fala extremamente significativa no que se refere a construção do feminino como “modelo de inquestionada obediência”<sup>22</sup> pelo versículo “eis aqui a serva do Senhor” (Lc 1:26-38), proferida por Maria para o Arcanjo Gabriel no evangelho de São Lucas, configura a sintomática aqui tratada. Dante Gabriel Rosseti pinta uma *Anunciação* (fig.2) intitulada com esse dito, a qual apenas pelo lírio branco, marco iconográfico do tema<sup>23</sup>, presente na mão do anjo sem asas, podemos supor do que se trata. Uma Maria de feições pueris e boca cerrada recolhe seu corpo contra a parede perante as mãos da figura masculina que se aproxima. As roupas de ambas as figuras, assim como a roupa de cama e o lençol com o qual Maria se cobre, são brancas imitando linho. Seu manto azul, estendido na cabeceira do leito onde está sentada, parece um pano de fundo. Não fosse pela auréola das figuras, que retratam o irmão e a irmã do pintor, assim como o fogo dourado nos pés do “anjo”, a cena não pareceria uma pintura religiosa, sendo a pequena pomba branca que irrompe pela janela elemento insuficiente para caracterizar a religiosidade do tema. Essa pintura pré-raphaelita permite outros modos de figurar o feminino e os temas sacros que a arte lhe impute. Maria, a “serva do Senhor”, parece mais assustada do que resignada ao destino que o Arcanjo Gabriel lhe anuncia.

Sem esse tipo de ruptura que a segunda metade do século XIX contextualiza, um quadro como *A origem do mundo* (fig. 3), detalhe de um ventre feminino pela perspectiva dos genitais, pintado por Gustave Courbet em 1866, talvez fosse impossível. Pureza, castidade, servilidade e resignação se constelam no mito que se

21 BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993, p.141.

22 PELIKAN, Jaroslav. *Maria através dos séculos: seu papel na história da cultura*. São Paulo: Cia das Letras, 2000, p.119.

23 CASIMIRO, Luís A.E. *Iconografia da Anunciação: símbolos e atributos*. Ciências e Técnicas do Patrimônio. Porto, 2008-2009, série I, volume VII-VIII, pp.151-174.



apresenta, não apenas junto ao seu dispositivo secular, que subjugou o feminino à moral dos patriarcados, mas principalmente naquilo que desmitifica a moralidade sobre qual as figurações, especialmente as marianas, se estruturam. Numa figuração plástica e imagética que associa figurações marianas a genitais femininos, ensaios anteriores, pensadas com Foucault, produziram arquivos de obras e análises sobre as imagens de vulva e o problema das representações plásticas e visuais no que tangem ao que é próprio do feminino<sup>24</sup>.

**Figura 3**



Gustave Courbet, **L'Origine du monde**, 1866. Óleo sobre tela, 46cm x 55cm. Museu d'Orsay, Paris. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/L%27Origine\\_du\\_monde#mediaviewer/File:Origin-of-the-World.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/L%27Origine_du_monde#mediaviewer/File:Origin-of-the-World.jpg), acesso março 2015

Numa aproximação do pensamento estrutural de Barthes e a analítica territorial ao estilo de Foucault, Deleuze, Guattari, podemos tratar do mítico como aparelhamento do juízo moral exercido sobre o corpo, esse sempre suscetível aos discursos em torno de sua imagem. Mito é o que se fala, expõe Barthes, sendo o que se fala, ainda que numa forma, tomado como verdade. O que se escreve, escreve-se em

24 Cf. GOMES, P. B.M.B. Genitais Femininos e os Lugares da Diferença. In: FONSECA, T. M. G. e KIRST, P. G. (Orgs.) *Cartografias e Devires: a construção do presente*. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2003, p. 273-297 e ZORDAN, P.; MOMBACH, V. *Corpo de passagem*. 16o. Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas. Florianópolis - SC. *Dinâmicas epistemológicas em Artes Visuais*. Florianópolis (SC), 2007.

função de uma fala. A imagem, com seus indícios formais, exprime ditos. Nos termos de Foucault pode-se dizer que uma imagem expressa práticas discursivas, que aqui compõem diagramas submissos à temática e sua iconografia. Num plano conceptual, de plena substância, estruturas de pensamento que fazem do visível um sistema de concepções, sendo essas que dão formas para a vida.

Ao observar que os limites do mito são formais, não substanciais, a semiologia barthesiana traz o mito como operador de uma linguagem. Com Nietzsche e Deleuze, numa perspectiva em que toda linguagem é moral, procura-se uma nova abordagem do que Barthes trouxe como mitologia contemporânea. Essa considera compartimentos históricos e geográficos, mas agora dentro de uma semiótica particular, elaborada no devir da própria investigação junto aos demais autores que também fazem parte do referencial teórico. Com as lógicas deleuzianas, a do sentido<sup>25</sup> e da sensação<sup>26</sup>, traça sua própria lógica do ícone, sendo aqui ícone uma palavra mais abrangente para tratar das figurações específicas a serem analisadas em outros estudos e no projeto poético intitulado *idolatria iconoclasta*, aqui demonstrado pela colagem de recortes de Nossa Senhora Aparecida em pequenos panfletos de oração. Numa era de profusão de imagens, hoje de alcance global, sendo essas imagens disseminadas em espaços coletivos, institucionais e comunitários, o que temos nas figuras elencadas para o estudo é a obstinação dos ícones: Nossa Senhora, a rosa, a flor, o anjo, o véu, os drapeados, as rugas, a pele, o seio, a lua, a aura, a serpente, a criança, a pomba, os genitais, traços animais. Rupturas e pertinências iconológicas que tornam uma Conceição, Aparecida. Nossa Senhora da Conceição é uma representação barroca da Virgem, sem véus e sem coroa, ladeada por inúmeros anjos, cuja iconografia amplamente disseminada nas estampas atuais provavelmente partem de uma série de pinturas datadas entre 1640 e 1680, atribuídas ao espanhol Bartolomé Esteban Murillo, as quais determinam o ícone reconhecido como *Imaculada Conceição*, sendo a pintura homônima de Victor Meirelles na Igreja

25 DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

26 DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: a lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado (coord.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

matriz de Santo Antônio dos Anjos, na cidade de Laguna/SC, vinda de Roma em 1856, não disponível para reprodução, importante pista para estudos iconológicos aprofundados. Sejam figuras desviantes, como a pintura de Rossetti, ou iconograficamente referendadas a uma lógica icônica amplamente reproduzida, como a *Imaculada Conceição*, disponível para reprodução, do Museu do Prado (fig.4), todas são subjetivadoras na medida que criam as próprias figuras de seu *Logos*.

**Figura 4**



Bartolomé E. Murillo,  
**La Inmaculada de Sault**,  
1678, Óleo sobre tela,  
172 × 285 cm.

Museo Nacional del Prado.

Disponível em:  
[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/61/Murillo\\_immaculate\\_conception.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/61/Murillo_immaculate_conception.jpg)

Jaroslav Pelikan observa que “entre as cenas da vida da Virgem Maria que despertaram a religiosidade dos devotos e a criatividade dos artistas, o tema predominante é a *Anunciação*, visto essa ser emblemática no que tange à tensão entre o livre-arbítrio humano e obrigação com a “soberania divina”, a qual funciona como

“modelo de paciência” e aceitação<sup>27</sup>. Da *Assunção da Virgem* (1516), pintura de Tiziano na igreja de Santa Maria Gloriosa dei Frari (fig.5) que encantou Oscar Wilde em Veneza, até as Nossas Senhoras dos cultos populares, temos, por formas de poder distintas, uma “superexploração da imagem da Virgem Maria”<sup>28</sup>. Há, nesse acontecimento que a autora compreende como “fenômeno”, relações com o “sagrado” que não as sedimentadas sobre políticas propagadoras dos interesses de uma Igreja. Ao compreendermos como tais figuras se desviam do que os discursos canônicos a elas tentam colar, explorando o ciclo tradicional de Anunciação, Imaculada Conceição, Visitação, Fuga, Natividade, Maternidade, Dor, Morte (*Pietá*) e Ascensão, é possível abordar problemas relativos ao pensamento hermético implicado na elevação da carne em termos trágicos, poéticos e estéticos. Tal ciclo de cenas está intrincado com os enigmas da existência colocados por outras figuras que não apenas as de Virgem Maria, como as Vênus que perpassam a História da Arte e as Esfinges que abundam no contexto decadentista e simbolista em que a iconografia aqui referida se destaca. Entre a nudez e o excesso de roupa, entre a figura humana canônica e monstruosidades, temos indícios de como cada tempo e cada local tratam, junto ao culto de imagens de divindades e divas femininas, etapas presentes na vida das mulheres. Junto aos métodos fragmentários da historiografia da vida privada<sup>29</sup> aprendemos como as imagens produzem modos de vermos e concebermos a feminilidade. Junto a breve amostragem aqui levantada, a tensão entre a “heterogeneidade dos contextos” e a “homogeneidade morfológica” que, com as pesquisas de Carlo Ginzburg, atesta-se como a “convergência formal é histórica”<sup>30</sup> e o quanto a particularidade dos documentos, a individualidade de cada caso e os indícios que

27 PELIKAN, Jaroslav. *Maria através dos séculos: seu papel na história da cultura*. São Paulo: Cia das Letras, 2000, p. 117-119.

28 REESINK, Mísia. Nossa Senhora de Angüera, Rainha da Paz e do mundo católico contemporâneo. In: STEIL, C.; MARIZ C.; REESINK M. (orgs.). *Maria entre os Vivos: reflexões teóricas e etnográficas sobre aparições marianas no Brasil*. Porto Alegre: UFRGS, 2003, p.89.

29 PERROT, Michelle. *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

30 GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.183.

permitem reconstituir o que não obtemos simplesmente com a visão, ou seja, enigmas formais que não temos como resolver sem pesquisar *ad infinitum*.

**Figura 5**



Tiziano, **Assunção da Virgem**, 1516-18. Óleo sobre madeira, 690 x 360 cm. Santa Maria Gloriosa dei Frari, Veneza. Disponível em: [http://www.wga.hu/html\\_m/t/tiziano/01a/1assunt0.html](http://www.wga.hu/html_m/t/tiziano/01a/1assunt0.html), acesso março 2015.

### *Hysterycus scenario*

Modos de vida estão impressos e são expressos nas imagens. O material icônico com o qual se produz arquivo, apresenta formas de expressão que lançam uma série de perguntas. Essas respondem a que

signos estão em jogo nesse dispositivo dado a ver por figuras femininas. Quais signos em comum, quais permanências e rupturas iconográficas podem ser inventariadas, como apresentam indícios particulares, que fissuras nas tradições formais podem ser percebidas, entre outras questões que a observação de uma imagem, por si, levanta. Como fazer valer imagens de feminino que não as consagradas pela História e legitimadas pela historiografia da Arte, se não pela recriação que se apropria da iconografia consagrada? Figuras que, em sua expressão de formas variantes, disseminam relações de forças em que as dicotomias seculares de sacro e profano sejam transgressoras dentro do próprio sistema que as secularizou, diluindo forma e função em um só signo.

No ensaio, *Fetiçaria e piedade popular*, Carlo Ginzburg relata as confusões entre a Virgem Maria e o Demônio num processo inquisitorial do início do século XVI, na cidade de Modena<sup>31</sup>. Tanto o diabo quanto a virgem aparecem como figuras de consolo para os ressentimentos de uma camponesa desempregada. A série de signos que envolve as figuras da mulher, da serpente e do demônio cria o grande eixo temático que define a constituição do arquivo sincrético em que se debruça o presente estudo e que, mesmo se detendo no final do século XIX, considera tradições orais intempestivas e imagens advindas do Renascimento e das Grandes Navegações. Para exemplificar, destaca-se a lenda que o escritor pelotense Simões Lopes Neto eterniza no texto *A Salamanca do Jarau*<sup>32</sup>. O folclore gaúcho tem como “mãe” de seu povo, criado em terra hostil, a figura da Teiuniaguá. Essa princesa bruxa jovem e velha, tudo quase ao mesmo tempo, com corpo de lagarto, mas também linda mulher, mistura o imaginário guarani com a influência mourisca na colonização do Rio Grande do Sul. Em seu viés semiológico, a “substância de expressão” de uma imagem<sup>33</sup>, fora de uma significação constante, sem conseguir definir uma figura formalmente fixa, decompõe a significação. Problemas de continuidade (penetração e

31 GINZBURG, Carlo. *História Noturna: decifrando o sabá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p.15-39.

32 NETO, S. L. *A Salamanca do Jarau*. In: *Contos gauchescos e lendas do sul*. Porto Alegre: LP&M, 2002.

33 BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1985, p.45.

estratificação de sentido) se colocam em movimento com a ruptura que dissocia objetos de seu uso e padroniza o objeto na execução de um modelo. Os exemplos de imagens aqui elencados compreendem o *phylum* entre pinturas europeias clássicas (tradições iconográficas) e suas reproduções e recriações no Brasil. Relações de forças se apresentam nas adorações, obstinações e resistências em torno dessas figuras, enumerando casos em que energia e recursos são despendidos na conservação destas imagens e muitas atitudes em torno de estampas ou estatuetas tomadas como profanação<sup>34</sup>. Sem listar todas as ocorrências, é possível afirmar que as imagens femininas, tanto as marianas indeléveis quanto as variações sincréticas atribuídas ao demoníaco, trazem o “valor antropológico”<sup>35</sup> que representa a função de um signo. Porém pouco passível a interpretações fechadas, madonas, vaginas, mulheres e lagartas, destroem o discurso, complicam os termos da linguagem, abrem os textos à poética. Na disjunção entre a iconologia que define a temática aqui abordada com a perspectiva crítica assumida, temos a paisagem histórica que faz, com Baudelaire, que a vida moderna possa ser “pintada” e que a estética seja concebida como conhecimento não apenas estritamente textual. Época de *Fausto*, na qual Baudelaire e depois Nietzsche criticam a decadência, próspera de signos em torno do feminino, sendo o contraste entre santas e prostitutas acentuado no século XIX e início do século XX. Liberta de preceitos idealistas a ponto de produzir estéticas singulares como a de Baudelaire, esse decadentismo expressa escritos fundamentais para o pensamento contemporâneo. Pressuponho que o nascimento desse tipo de crítica não possa ser separado das variações iconológicas, epistêmicas e poéticas, procede-se pela “analogia universal” baudelaireana<sup>36</sup>, como é possível encontrar na leitura de *O pintor da vida moderna*, publicado em 1863 no jornal *Figaro* sobre os croquis de Constantin Guys. Estéticas como a de Stéphane Mallarmé, na França e a de

34 ALVAREZ, Rodrigo. *Aparecida: a biografia da santa que perdeu a cabeça, ficou negra, foi roubada, cobiçada pelos políticos e conquistou o Brasil*. São Paulo: Globo, 2014.

\_\_\_\_\_. *Maria: A biografia da mulher que gerou o homem mais importante da história, viveu num inferno, dividiu os cristãos, conquistou meio mundo e é chamada Mãe de Deus*. São Paulo: Globo, 2015.

35 BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1985, p.45.

36 DUFILHO, Jérôme. *O pintor e o poeta*. In: BAUDELAIRE. *O Pintor da vida moderna*. Organização e concepção de Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

Oscar Wilde, na Inglaterra e também em França, criam novos modos de se viver o feminino, inclusive nos homens, como vemos no dandismo de Baudelaire.

### *Beneticus fructus ventris*

Mesmo limitando o estudo à contracultura que surge quando nasce a crítica de artes tal como hoje pode ser pensada, elementos do Barroco também são considerados para se compreender de que modo os ícones da cultura vigente indicam novos modos de aceção visual junto a imagens seculares. Nos indícios destacados na superfície bidimensional de uma pintura, a partir as generalizações iconográficas e contextos sobre os quais formas e pensamentos se modificam, podemos ver a paisagem de outro tempo, como sua sociedade difere do nosso tempo, mas o quanto seus valores e moralidades ainda são mantidos. Ao observamos obras de diversos tipos e importância, pensamos por figuras, esteticamente, por sensações. Sua persistência as torna ícones, suas insistentes aparições as fazem mito, seus nomes criam temáticas: as figuras parecem estruturais, mas há nelas forças que extrapolam as próprias formas. Nas relações de forças as figuras compõem crenças, valores, apelos, sentimentos e toda uma teia de significações e delineamentos plásticos que quebram com os significados morais. Nas figuras da Virgem há signos que envolvem drapeados, dobras, invaginações, linhas hiperbólicas que mostram mais um diagrama maleável do que uma estrutura onde variáveis de tempo e espaço com certa facilidade sejam referendados.

Por isso, aqui interessam mais os signos “menores” do que a sequencialidade formal passível de ser encontrada em um ícone. Quando despidas de sua carga iconológica, quando carnificação pura, como Deleuze demonstra na pintura de Francis Bacon, as figuras testemunham sua própria impossibilidade de figurar um corpo, sendo a própria figura não mais que uma forma para dar corpo a um conceito. Se “as figuras tendem para conceitos a ponto de se



aproximar infinitamente deles”<sup>37</sup> sua ação, produtora de discursos, se afasta do sentido dado pela linguagem, tornando a figura imagem de sua própria expressão.

São evidências do quão paradoxal e complexo pode ser o culto mariano. Entre uma diversidade de questões, destaco sua ligação à tendências neo-pagãs de adoração à divindades femininas, a dogmatização católica em torno da pureza e do nascimento virginal e ainda a abominação do marianismo pelos evangélicos pentecostais. Esse *corpus* possibilita dialogar com pesquisas que tratam de representações icônicas da mulher e que mostram de que formas a mitologia erudita do ocidente concebe substancialmente como *alma mater*. Resgatando o sentido original da denominação pessoal *virgem*, encontramos na *virgo* dos antigos povos mulheres não submissas aos homens, trabalhadoras em templos, servidoras do povo, senhoras de si. Uma virgem esposa foge a os papéis socialmente dados ao feminino, misturando a Mãe, Princípio da raça, mulher envolvida com um homem, com a sacerdotisa, a mulher sozinha, guardiã de mistérios. Seja nas emblemáticas *Ânimas*, nas pictóricas *Madonnas* ou na simbolista *Femme Fatale*, esse conjunto configura um *phatosphormen* ocidental, conforme os estudos de Aby Warburg. Atribuições fantasiosas expressam imagens recorrentes. Ao se mostrar como se constitui o senso comum sobre o assunto, as explicações demasiado lineares, as causas e as consequências da paisagem e da história em relação ao feminino, se desconstroem associações correntes, como as que ligam a *Anima Mundi*, a *Sophia* dos gnósticos e Nossa Senhora com e o nascimento e os mitos de origem<sup>38</sup>. O mito de que Maria sobe aos céus em carne, com seu corpo material, fornece importante pistas do paganismo que seu culto nunca deixou morrer. Oficializado pela constituição apostólica de Pio XII, em 1950, assim como o dogma da Conceição, reitera vários estudos que atestam o quanto a Igreja necessita legitimar crenças apócrifas que envolvem festas populares e outros tipos de veneração.

37 DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p.121.

38 REESINK, Mísia. Nossa Senhora de Angüera, Rainha da Paz e do mundo católico contemporâneo. In: STEIL, C.; MARIZ C.; REESINK M. (orgs.). *Maria entre os Vivos: reflexões teóricas e etnográficas sobre aparições marianas no Brasil*. Porto Alegre: UFRGS, 2003, p.129.

Essa desconstrução toma séries de sentido para mostrar como mitos de ascensão da carne e a própria liturgia do corpo na doutrina cristã, como a presente no dogma da Assunção, paradoxalmente afirmam uma perspectiva imanente dentro de um discurso que tenta estabelecer a transcendência. Com os estetas do século XIX, ao fulminar representações e identificações clássicas, carregadas de idealizações transcendentais, injetamos sangue e carne na imagem que a crença, em sua ingenuidade, malograria. Essa que é tanto Virgem como Mãe, tanto humana como divina, quiçá advinda da História como de estórias míticas, “Nossa Senhora dos Paradoxos”<sup>39</sup>, permite que o historiador das religiões observe que “ela figurava com maior proeminência fora da liturgia pública oficial que dentro dela”<sup>40</sup>, mostrando que mesmo a imagem de castidade e virtude varia constantemente, se dobrando a signos do feminino maiores dos que os imputados pelas religiões oficiais.

Sendo as imagens “mais imperativas que as palavras”<sup>41</sup>, trazer as discontinuidades em torno de uma figuração, como a de Nossa Senhora, possibilita que novos valores sejam criados a fim de que a vida não se subsuma à moral que determinadas imagens se dispõem a propagar. Aspectos que descrevem a tensão entre o sacro e o profano, como o estudo da histeria<sup>42</sup>, envolvem a produção intelectual e moral social situada no século XIX, período histórico em que o marianismo se torna uma devoção popular. Ao pesquisar *constructos* simbólicos em torno de imagens nas quais figuram mitos femininos, desmistifica-se o aspecto moral que perpassa a mitologia em torno da santa, da puta, da virgem que pode ser inclusive as duas, conforme podemos observar na vasta bibliografia sobre essa sobreposição<sup>43</sup>. A propagação de imagens que se apresentam como marianismo sincrético de apropriação de referências da cultura

39 PELIKAN, Jaroslav. *Maria através dos séculos: seu papel na história da cultura*.

São Paulo: Cia das Letras, 2000, p.77.

40 PELIKAN, Jaroslav. *Maria através dos séculos: seu papel na história da cultura*.

São Paulo: Cia das Letras, 2000, p.138.

41 BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993, p.132.

42 DIDI-HUBERMANN, Georges. *A invenção da histeria*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

43 BARROS, Maria Nazareth Alvim de. *As deusas, as bruxas e a Igreja: séculos de perseguição*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

popular e de até de ícones midiáticos, juntamente com arquivos visuais catalogados junto à tradição, fornece indícios de como concepções de feminino se articulam aos signos aos quais a iconografia lhe devota. Mostrar a figura servil, maternal, confortadora e cheia de sofrimento, dada historicamente como ideal feminino de suprema dignidade a ser seguido na vida das mulheres, descreve como opera essa figuração e como o modo de vida que uma imagem produz se fazem valer. Na descrição de como funciona o discurso que uma imagem reforça, aqui em contrabalança da virgem com o feminino genital e animalesco, se colocando em evidência o *nonsense* do mito. Uma vez expressando o paradoxo entre séries de sentido divergentes, o sintagma mítico perde sua eficácia, deixando a mostra o sentido irracional da imagem cultuada, seja como “modelo”, seja como mote para expiações morais. Desdobramentos do que aqui se apresenta conduzem a estudos pormenorizados em torno das produções que rompem com sistemas sintagmáticos canônicos, datadas na segunda metade do século XIX, tais como a patafísica e as obras de Qorpo Santo. Por seus avanços técnicos e bases de um modo de vida que hoje podemos dizer como da imagem, os sistemas críticos de pensamento dessa época, assim como a prática cotidiana de leitura e consumo de romances, são de extrema relevância na maneira de se pensar o tema do feminino sob a égide variável do marianismo. Nos sistemas de figuração do feminino, em face a estética que se estabelece desde o século XIX, vários aspectos da educação, das estruturas de pensamento e do gosto erudito e/ou popular podem ser analisados via uma crítica do contemporâneo.

Figura 6



Projeto Idolatria Iconoclasta, *Mandala Aparecida* (centro), colagem, 54 x 54 cm, 2005.

### *Verbo caro factum est*

A crítica literária barthesiana nos apresenta figuras em termos de simulações romanescas; figuras cujo sentido original, uma vez textualizado, não pode ser recuperado em sua totalidade. Isso vai de encontro ao dinamismo que permeia as figuras que Deleuze, junto com pensadores pré-socráticos, faz operar nas séries de *A lógica do sentido*. Essas figuras flutuantes são as formas apresentadas pelos simulacros, as quais considera máquinas de “eterno retorno”<sup>44</sup>. Se em

<sup>44</sup> O tema poderia ser desdobrado em ensaio analítico junto ao conceito nietzschiano de “eterno retorno”, que em razão de economia desse conjunto não foi explicado. Embora em termos visuais tenha sido desenvolvido pela psicologia analítica de C.G. Jung, o modo como foi usado por Deleuze para mostrar o funcionamento dos simulacros e o próprio acontecimento é o que interessa na presente crítica. Pensar o sentido expresso, junto à produção de séries implicada no arquivo levaria a um trabalho estruturalista, ocupado com proposições de linguagem. Antes de recorrer

sua fase mais estruturalista Deleuze trata dos escoamentos da fala e o do sem-fundo da linguagem, depois de ser professor reconhecido pela esquizoanálise, pensa a dissipação da Figura na força abstrata produzida pelo movimento em diagrama e na sensação oferecida pela cor. Em *Francis Bacon: a lógica da sensação*, livro advindo de um curso sobre pintura, ministrado em 1981<sup>45</sup>, mostra o rompimento da figuração iconológica identificada na pintura antiga pelo ritmo do que compreende por Figura. Trata-se de sentir a figura como essa vibração encarnada, capaz de produzir uma nevralgia, uma queda na qual a forma “não é mais essência” e sim “acidente” ocorrido entre planos distintos<sup>46</sup>. Enquanto cor, a queda sentidos, a Figura não tem mais significações, embora toda sua carga de signos e nomes remetam aos significados iconográficos e iconológicos que sua forma designada contém. Designações são mantidas porque exprimem as forças dos acontecimentos. Refúgio dos pecadores, Consoladora dos aflitos, Nossa Senhora Desatadora de Nós, Nossa Senhora do Bom Despacho, Nossa Senhora da Consolação, da Esperança, do Bom Conselho, da Saudade, da Ajuda, da Divina Providência, da Boa Morte, de bons augúrios para tudo: Viagem, Socorro, Sucesso. A figura de Maria também é designada pelos locais de suas aparições, como Caravaggio, Fátima, Lourdes, La Salette ou do resgate de imagens abandonadas, como nas da histórias de Aparecida e Nossa Senhora da Penha. Medianeira, Auxiliadora, da Paz, dos Anjos. Nossas Senhoras de objetos simbólicos de culto, das Candeias, do Rosário, com todos seus mistérios, da Glória, das Graças, das Dores. Boa Nova, De Nazaré, dando indícios de sua descendência da tribo da David, herdeira da Arca, cuja virgindade era cingida conforme as tradições de Israel. Nossa Senhora da Correia, imagem de devoção ao Santo Cinto, objeto feito relíquia emblemático na iconografia de outras divindades mediterrâneas, como Afrodite, oriunda do Chipre. *Sanctorum Omnium*, Rainha Virgem dos Apóstolos e Profetas, cuja

sobre diversos aspectos de um mesmo arquétipo, trata-se de mostrar as variações que o *nonsense* propõe dissipar nos esquemas *a priori* estabelecidos para as figuras.

45 DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: a lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado (coord.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

46 DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: a lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado (coord.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. p135.

nobreza é conferida nas multidões devotada a seus santuários e imagens. As manifestações transcorrem os séculos, ainda que de diversas formas, dando possibilidades para se buscar desde estatuetas paleolíticas, deusas da antiguidade, Virgens paleocristãs nos mosaicos de Ravena, miniaturas e ícones bizantinos, Madonnas renascentistas, as Nossas Senhoras alegóricas propagadas pelo Barroco, as Virtudes clássicas, e as mulheres enigmáticas, ferozes, mortas e etéreas do Simbolismo. Moreau, Knopff, Beardsley, Blake, Kupka, Kubin e outros artistas da virada dos séculos profanam a iconografia misturando signos sacros com temas demoníacos e satíricos e sexuais numa só composição, mostrando figuras femininas de um modo nunca visto anteriormente. Na riqueza do proliferante desse *corpus*, Redon, pintor fora de qualquer movimento estruturado, com sua série de nascimentos de Afrodite ou Vênus (fig. 7), oferece elementos para pensarmos as aproximações icônicas entre a mais disseminada de todas as imagens do feminino, a figura de Maria, e as divindades pagãs ligadas ao sexo. Virgem Vênus: as sobreposições não se esgotam. *Stella Matutina*, *Lilium Candidum*, *Rosa Mística*, *Domus Aurea*, *Mater Dei*, nomes sacralizados em torno de símbolos arcaicos da Grande Mãe, consorte do próprio filho, irmã de seu marido, esposa do Pai. Maria, enquanto mito sobrepujante na moral higienista da cultura vitoriana, na rígida sociedade que condenou Wilde por seu pensamento livre e sexualidade tomada como “escandalosa”, não é a mesma força a quem renderam culto os versos do poeta. A diferença das interpretações e contradição dos usos para qual serve a figura de Nossa Senhora, também chamada na vulgata *Mulier Fortis*, permite que possamos concluir que em cada corpo ela produz reverberações distintas e subjetivações singulares. A cada revelação um segredo, em cada repetição da imagem, novos sentidos, no contemplar despido de significados morais a pura sensação. Essa *Virgo potens* (outra de suas invocações) extrapola personagens literários e históricos para se tornar figura de narrativas cambiantes que diluem suas representações na abertura dos devires da arte. Desencontros entre versões de sua história e as inúmeras variações no delineamento de sua imagem mostram as infinitas possibilidades de criação do feminino. Figura axial na representação da feminilidade, pela liberdade com a qual cantam dentro dos versos, a Virgem Mãe atesta o quanto a expressão

sempre incerta da linguagem impede de fechar sobre uma forma representativa as forças encerradas no mito.

**Figura 7**



Odilon Redon, La Naissance de Vénus, 1912. Óleo sobre tela, 143,2×62,5 cm. Coleção Stephen Higgons, Moma, NY. Disponível em <http://www.wikiart.org/en/odilon-redon/the-birth-of-venus-1912-1#supersized-artistPaintings-247971>, acesso em março de 2015.

RECEBIDO EM: 17/06/2016  
APROVADO EM: 06/06/2017





GERAÇÕES FAMILIARES, HIERARQUIA E  
IMIGRAÇÃO PORTUGUESA NO BRASIL  
MERIDIONAL: ASPECTOS E FATORES DAS  
LIMITAÇÕES DAS OPORTUNIDADES SOCIAIS  
DE MEMBROS DA FAMÍLIA VIEIRA DOS  
SANTOS (VILAS DE MORRETES E PARANAGUÁ,  
PROVÍNCIA DE SÃO PAULO, 1812-1848)

*Family generations, hierarchy and Portuguese  
immigration in Southern Brazil: aspects and factors of  
the limitations of social opportunities for members of the  
family Vieira dos Santos (Municipalities of Morretes and  
Paranaguá, Province of São Paulo, 1812-1848)*

---

*André Luiz Moscaleski Cavazzani\**  
*Sandro Aramis Richter Gomes\*\**

**RESUMO**

Neste artigo é empreendido um estudo sobre os percursos sociais de quatro indivíduos da família Vieira dos Santos, os quais habitaram os municípios de Morretes e Paranaguá, localizados no litoral do atual Estado do Paraná, na primeira metade do século XIX. Na época, tais municípios pertenciam à jurisdição da Província de São Paulo. A principal finalidade deste artigo é evidenciar a natureza das dificuldades econômicas e das restrições de oportunidades sociais destes descendentes de imigrantes portugueses que se estabeleceram, a partir do fim do século XVIII, em áreas litorâneas do Brasil Meridional. Nesse âmbito, são sustentados três argumentos. Primeiro, é demonstrado que, no contexto do litoral sul paulista, as relações de crédito geravam indissolúveis vínculos de dependência. Tais vínculos eram transmitidos de uma geração para outra. Segundo,

\* Professor do Centro Universitário Uninter. Mestre em História pela UFPR, doutor em História pela USP. Realizou estágio pós-doutoral na UFPR

\*\* Mestre em História pela UFPR e Doutorando em História pela UFPR.

argumenta-se que a realização de migrações internas foi uma prática presente entre os portugueses – e seus descendentes – menos abastados. As migrações eram uma consequência de eventos como a falência comercial ou a iniciação em um novo ramo da vida mercantil. Terceiro, é evidenciado que, no litoral sul paulista, os pequenos comerciantes de origem portuguesa não tiveram acesso ao mercado matrimonial composto pelos seus compatriotas enriquecidos. Em síntese, a partir desse caso, demonstra-se que as distâncias econômicas entre os membros da comunidade de imigrantes portugueses implicavam restrições à formação de laços familiares entre eles. Nesse quadro, trata-se de demonstrar que os portugueses que constituíram relações familiares com os Vieira dos Santos eram pequenos comerciantes que compunham os séquitos de credores dos portugueses enriquecidos de Morretes e Paranaguá. As fontes utilizadas para a análise são os textos memorialísticos Breve resumo das memórias mais notáveis acontecidas desde 1797 até 1827 e Memórias dos sucessos mais notáveis acontecidos desde o ano de 1838 de Antonio Vieira dos Santos.

*Palavras-chave:* Brasil Meridional; hierarquias sociais; imigração portuguesa.

#### ABSTRACT

This article is a study undertaken on trajectories of four individuals of Vieira dos Santos family, lived in the cities of Morretes and Paranaguá, located on the coast of current state of Paraná, in the first half of the nineteenth century. At the time, the municipalities belonged to the jurisdiction of the Province of São Paulo. The main purpose of this article is to highlight the nature of the economic difficulties and constraints of social opportunities descendants of Portuguese immigrants who settled from late eighteenth century, in coastal areas of Southern Brazil. In this context, they are held three arguments. First, it is show that, in this context of south coastal of Province of São Paulo, credit relations generated indissoluble dependency links. Such bonds were transmitted from one generation to another. Second, it is argued that the realization of internal migration was a practice of the Portuguese – and their descendants – less affluent. Migrations were a result of events such as business failure or trying to start a new branch of business life. Third, it is evident in Southern Brazil small merchants from Portugal did not participate in the marriage market made by their countrymen enriched. In summary, the economic distance between the members of the Portuguese immigrant community implied restrictions on the formation of family ties between them. In this context, it is demonstrate that the immigrants who remained family relationships with the Vieira dos Santos were small traders who made up the entourage of creditors of enriched Portuguese.

*Keywords:* Portuguese immigration; social hierarchies; Southern Brazil

## Introdução

Este artigo comporta uma investigação acerca da natureza e das origens das limitações das oportunidades sociais de uma família de origem portuguesa cujos membros habitaram os municípios de Morretes e Paranaguá, situados no litoral do atual Estado do Paraná, na primeira metade do século XIX. Os integrantes dessa família – os Vieira dos Santos – dedicavam-se ao comércio varejista e à negociação de erva-mate.<sup>1</sup> O objetivo central deste estudo é demonstrar o caráter hierarquizado das relações sociais mantidas entre os membros da comunidade étnica portuguesa formada no litoral sul da Província de São Paulo. Os referidos municípios pertenceram à jurisdição dessa província até o ano de 1853, quando foi criada Província do Paraná. As fontes empregadas na execução desse estudo são os dois textos memorialísticos de autoria do imigrante português Antônio Vieira dos Santos. Esses textos são intitulados *Breve resumo das memórias mais notáveis acontecidas desde 1797 até 1827* e *Memórias dos sucessos mais notáveis acontecidos desde o ano de 1838*.<sup>2</sup>

Nesse quadro, compete evidenciar que o estudo do modo de funcionamento do mercado matrimonial e do mercado de crédito naquela região propicia o conhecimento sobre as formas de dependência e dominação social que existiram entre os componentes da aludida comunidade. Ao mesmo tempo, a execução desta abordagem permite a compreensão sobre as consequências sociais das restrições de oportunidades econômicas de integrantes dessa comunidade. Uma consequência era a realização de migrações

1 Os componentes da família Vieira dos Santos que têm as suas trajetórias estudadas no presente artigo são o imigrante português Antônio Vieira dos Santos (1784-1854) e os seus filhos Antônio Vieira dos Santos Júnior (1805-?), Ana Joaquina de Oliveira França (1811-?) e José Vieira dos Santos (1813-1850). Antônio Vieira dos Santos também foi pai de José, que faleceu em 1807, uma semana após o nascimento e de Maria Cândida (1808-?), que permanecia solteira em 1851, época da conclusão da escrita das memórias de Antônio Vieira. Dessa forma, o arrolamento de membros da família Vieira dos Santos seguiu o critério de selecionar apenas os integrantes que desenvolveram atividades econômicas e que se envolveram no mercado matrimonial que funcionava na região litorânea do atual Estado do Paraná.

2 Ambos os textos estão sob a guarda do Círculo de Estudos Bandeirantes (Curitiba, Rua XV de Novembro, 1050).

internas pelos comerciantes não enriquecidos. Assim, compete salientar as estratégias sociais e econômicas empregadas por portugueses que experimentaram reveses em suas atividades econômicas. Outra consequência era a limitação das formas de interação entre os abastados e os pequenos negociantes. Nesse âmbito, o presente estudo objetiva evidenciar as distâncias sociais que existiram aos membros daquela comunidade.

O presente artigo é desenvolvido em três estágios. Primeiro, é elaborado o estudo sobre o envolvimento de membros de duas gerações da família Vieira dos Santos no mercado de crédito controlado por negociantes portugueses radicados em Morretes e Paranaguá. Nesse sentido, é salientado que os pequenos comerciantes que pertenciam a essa parentela permaneceram durante décadas dependentes dos empréstimos fornecidos por abastados negociantes portugueses. A obtenção de crédito era crucial para que os pequenos comerciantes pudessem recomeçar ou diversificar a sua atividade mercantil. A dependência pelos créditos fornecidos por tais negociantes foi peculiar, portanto, a duas gerações da família Vieira dos Santos.

No segundo estágio desta investigação compete evidenciar que a realização de migrações internas apresentou-se como uma alternativa a duas gerações de membros da família Vieira dos Santos. Por um lado, essas migrações eram realizadas em contextos de aprofundamentos das adversidades econômicas vivenciadas por tal parentela. Por outro lado, tais migrações não tiveram efeitos econômicos positivos. Assim, demonstra-se que a transferência para sociedades do primeiro planalto do atual Estado do Paraná foi efêmera. O retorno ao litoral foi, pois, o destino peculiar a duas gerações de integrantes dessas famílias.

No terceiro estágio desta abordagem é evidenciado que, em meados dos séculos XIX, a escolha dos padrinhos dos filhos dos membros da família Vieira dos Santos assumiu um caráter endógeno. Dessa maneira, os próprios integrantes dessa parentela eram os compadres de seus familiares. Nesse contexto, os abastados negociantes portugueses não integravam o rol dos compadres dos Vieira dos Santos. A proximidade entre os abastados e modestos negociantes de origem portuguesa, na mencionada região, foi circunscrita à primeira década do século XIX. Em síntese, era vedada

a inserção de pequenos comerciantes de origem portuguesa no mercado matrimonial e nas relações de compadrio dos portugueses economicamente mais poderosos. Nessa época, os Vieira dos Santos constituíam relações familiares com indivíduos que se enquadravam na qualidade de pequenos comerciantes portugueses que também dependiam dos créditos dos abastados negociantes.

Em resumo, o estudo desenvolvido nesta etapa da análise permite evidenciar que, nas referidas sociedades litorâneas, os pequenos comerciantes portugueses formavam uma comunidade na qual eram realizadas alianças familiares e econômicas. Compete, assim, destacar a vigência de rígida estratificação social entre os membros da comunidade étnica portuguesa na citada região.

\*\*\*

A historiografia atinente à imigração de europeus para o Brasil Meridional avançou na compreensão do comportamento demográfico de distintas comunidades étnicas no decorrer dos séculos XIX e XX. Dessa forma, tal vertente de análise contribuiu para a produção de um conhecimento sobre os fatores das mudanças, por exemplo, nas taxas de natalidade e nos padrões de nupcialidade dessas comunidades. Em resumo, o estudo sobre os padrões de comportamento demográfico possibilitou o entendimento a respeito do ritmo de integração de membros das comunidades étnicas em sociedades localizadas ao Sul do Brasil. A partir dos anos 1970, o estudo sobre padrões demográficos de comunidades étnicas do Sul do Brasil obtiveram especial desenvolvimento. Por conseguinte, foram elaboradas investigações acerca da imigração, para a Província do Paraná, de grupos tais como os alemães, italianos, ucranianos e poloneses.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> A esse respeito, compete atentar aos seguintes estudos que fazem parte da gênese das investigações em demografia histórica no Brasil: BALHANA, Altiva Pilatti. *Santa Felicidade*. Uma paróquia Veneta no Brasil. Curitiba: Fundação Cultural, 1978; HOBARTIUK, Paulo. *Imigração*

Contudo, o avanço nos estudos sobre comunidades étnicas não chegou a propiciar o conhecimento sobre as diferenças sociais internas aos membros dessas etnias. Por conseguinte, a ênfase no estudo do comportamento demográfico não foi acompanhada pelo reconhecimento das origens e implicações sociais da diferenciação econômica entre os componentes dessas comunidades. Assim, os estudos que acompanharam os padrões demográficos de descendentes de imigrantes em distintos contextos históricos não atentaram para as desigualdades internas aos integrantes de comunidades étnicas.<sup>4</sup>

Referente aos estudos de história da imigração no Brasil Meridional cabe ressaltar que abordagens sobre trajetórias individuais possibilitaram a compreensão acerca das condições de integração de imigrantes na sociedade receptora.<sup>5</sup> Tais estudos permitiram, também, a compreensão sobre a natureza das iniciativas econômicas e da mobilidade social de integrantes dessas comunidades.<sup>6</sup> Em síntese, a

*ucraniana no Paraná.* União da Vitória: Fundação Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de União da Vitória, 1989; NADALIN, Sergio Odilon. *A Origem dos noivos nos registros de casamentos da Comunidade Evangélica Luterana de Curitiba.* Dissertação (Mestrado em História). Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1974; NADALIN, Sergio Odilon. *Une paroisse germanique au Brésil: la communauté évangélique luthérienne à Curitiba entre 1866 et 1969.* Tese (Doutorado em História e Geografia das Populações). Paris: École des Hautes Études em Sciences Sociales, 1978; RANZI, Serlei Fischer. *Alemães católicos em Curitiba: aspectos sociodemográficos (1850-1919).* Dissertação (Mestrado em História). Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1983; WACHOWICZ, Ruy Cristovam. *Abranches: paróquia da imigração polonesa.* Dissertação (Mestrado em História). Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1974.

4 Concerne aos estudos que abordam o tema da formação de comunidades étnicas em perspectiva de longa duração convém salientar a análise de Cacilda Machado sobre uma família alemã radicada no município paranaense de Curitiba em meados do século XIX. Ver MACHADO, Cacilda da Silva. *De uma família imigrante: sociabilidades e laços de parentesco (1854-1991).* Dissertação (Mestrado em História). Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1994. Acerca, por seu turno, de abordagem de longa duração que discorre sobre a formação de comunidade ucraniana no interior do Estado do Paraná no fim do século XIX, ver ANDREAZZA, Maria Luiza. *Paraiso das delícias: estudo de um grupo imigrante ucraniano (1895-1995).* Tese (Doutorado em História). Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1996.

5 Nesse quadro, compete mencionar o estudo de Beatriz Pellizzetti sobre a trajetória de um imigrante italiano na região do Vale do Itajaí, na Província de Santa Catarina. Ver PELLIZZETTI, Beatriz. *Pioneirismo italiano no Brasil Meridional: estudo de caso.* Curitiba: Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Paranaense, 1981.

6 Trata-se de mencionar, pois, o estudo de João Baptista Penna de Carvalho Neto sobre o empresário alemão Floriano Essenfelder, que se radicou em Curitiba na segunda metade do século XIX. Ver CARVALHO NETO, João Baptista Penna de. *Floriano Essenfelder: a trajetória de um empresário.* Dissertação (Mestrado em História). Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1992. De outra parte, compete destacar a análise de Beatriz Pellizzetti atinente a uma iniciativa econômica de membros da comunidade italiana estabelecidos em Santa Catarina, no contexto das primeiras décadas do século XX.

história sobre as comunidades étnicas no Sul do Brasil permanece carente de análises sobre os fatores que engendraram a hierarquização entre imigrantes, bem como entre os seus descendentes. Dessa maneira, a historiografia sobre a atuação social e econômica dos imigrantes na citada região não conferiu expressiva ênfase ao tema da reiteração das desigualdades entre compatriotas.

De outra parte, compete salientar que os estudos sobre imigração concentram-se no período posterior à segunda metade do século XIX. Ou seja, as análises estão centradas na época de impulso transferencial de europeia para o Brasil em decorrência da política de atração de imigrantes do Governo Imperial. Nesse âmbito, o estudo da imigração de portugueses para o Brasil anteriormente a este contexto mereceu pouca ênfase da historiografia. As análises concernentes a tal processo migratório, por um lado, ocupam-se da compreensão dos padrões demográficos e das condições de inserção de portugueses e ilhéus no Brasil a partir do século XVIII.<sup>7</sup> Assim, encontra-se em estágio inicial a compreensão sobre a inserção de portugueses e ilhéus na hierarquia social de áreas do Brasil Meridional em época anterior ao desenvolvimento de uma política de Estado voltada à atração de imigrantes.<sup>8</sup> Por conseguinte, a abordagem empreendida neste artigo permite um conhecimento acerca dos impactos da hierarquização interna a uma comunidade étnica nas condições de ampliação de vínculos familiares e na obtenção de oportunidades para a diversificação de práticas econômicas. Em resumo, compete demonstrar as características das desigualdades internas a uma comunidade étnica e seus efeitos na dinâmica econômica e social de área litorânea do Brasil Meridional.

Tal iniciativa consistiu na fundação de um banco, em 1928. PELLIZZETTI, Beatriz. *Um banco de imigrantes em Santa Catarina*. Blumenau: Fundação “Casa Dr. Blumenau”, 1985.

7 BARROSO, Vera Lúcia Maciel. *Açorianos no Brasil*. Porto Alegre: EST, 2002; QUEIROZ, Maria Luiza Bertolini. *Paróquia de São Pedro do Rio Grande*: estudo de história demográfica (1737-1850). Tese (Doutorado em História). Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1992; SCOTT, Ana Volpi (Org.). *Gente das Ilhas*: trajetórias transatlânticas dos Açores ao Rio Grande de São Pedro entre as décadas de 1740 e 1790. São Leopoldo: Oikos, 2014.

8 A esse respeito, ver HAMEISTER, Martha Daisson. *Para dar calor à nova povoação*: estratégias sociais e familiares a partir dos registros batismais da Vila do Rio Grande (c.1748-c.1763). Tese (Doutorado em História Social). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006; MARQUES, Rachel dos Santos. *Por cima da carne seca*: hierarquia e estratégias sociais no Rio Grande do Sul (c.1750-1820). Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2012.

De outra parte, o estudo realizado neste artigo propicia o entendimento sobre a natureza das atividades econômicas de pequenos e abastados negociantes de área provincial. Presentemente, os estudos sobre as relações de crédito e as operações mercantis de grandes negociantes são desenvolvidos com especial ênfase para o caso da capital do Império.<sup>9</sup> Assim, permanece pouco desenvolvido o estudo sobre a hierarquização social e o funcionamento da economia na região na qual estavam fixados os membros da família Vieira dos Santos – o litoral sul da Província de São Paulo.<sup>10</sup> A consecução deste artigo, portanto, propicia o conhecimento sobre as diferenças sociais e econômicas que vigoraram em duas sociedades interioranas do Sul do Brasil no contexto que abarca a formação do Estado Imperial.

### *Imigrantes portugueses, mercado de crédito e dependência econômica: Antônio Vieira dos Santos e seus filhos Antônio e José*

Nesta seção é demonstrado que, no âmbito litoral sul da Província de São Paulo, os pequenos comerciantes mantinham duradouros vínculos de dependência econômica com os abastados negociantes de origem portuguesa. Esses vínculos eram uma decorrência da busca por empréstimos necessários ao financiamento de iniciativas como a entrada em um determinado ramo do comércio

9 SAMPAIO, Antônio C. Jucá de. Os homens de negócio do Rio de Janeiro e sua atuação nos quadros do Império Português (1701-1750). In: FRAGOSO, João; BICALHO, Maria Fernanda; GOUVÊA, Maria de Fátima (Orgs.). O antigo regime nos trópicos: A dinâmica imperial portuguesa (séculos XVI–XVIII). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p.73-105; FLORENTINO, Manolo & FRAGOSO, João. *O Arcaísmo como Projeto: Mercado atlântico, sociedade agrária e elite mercantil em uma economia colonial tardia*. Rio de Janeiro, c. 1790 – c. 1840. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

10 A esse respeito, ver CAVAZZANI, André. *Tendo o sol por testemunha: população portuguesa na Baía de Paranaguá (c. 1750-1830)*. Tese (Doutorado em História Social). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013; LEANDRO, José Augusto. *Gentes do grande mar redondo: riqueza e pobreza na Comarca de Paranaguá (1850-1888)*. Tese (Doutorado em História). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2003.



ou a diversificação dos negócios. A ausência de alternativas de financiamento dessas iniciativas era um fator crucial para a manutenção dos citados vínculos. De outra parte, cumpre evidenciar que a dependência em relação aos negociantes portugueses poderia atravessar gerações. O estudo dos percursos sociais de membros da família Vieira dos Santos permite salientar a coexistência de duas gerações de uma mesma parentela sob o domínio econômico dos controladores do mercado de crédito da mencionada região.

Proveniente da cidade portuguesa do Porto, Antônio Vieira dos Santos transferiu-se para o Brasil em 1797. Após breve estada no Rio de Janeiro, fixou-se na vila de Paranaguá em 1798. No decorrer dos anos 1800, ele atuou como comerciante varejista nesta localidade. Mais precisamente, ele era o proprietário de um armazém de secos e molhados.<sup>11</sup> Foi, pois, na década de 1810 que ocorreu a consolidação a dependência de Antônio Vieira para com os créditos fornecidos por negociantes radicados em Morretes e Paranaguá.

A demanda por esses créditos tornou-se mais frequente após Antônio Vieira se estabelecer em Morretes, em 1814. A falência comercial que ele experimentara em Paranaguá, no anterior, fora um fator decisivo para tal migração. Assim, a sua reabilitação como comerciante autônomo em outra sociedade dependeu tanto dos créditos fornecidos por comerciantes locais quanto da obtenção de crédito no Rio de Janeiro.<sup>12</sup> Trata-se, portanto, de evidenciar as

11 Antônio Vieira dos Santos contraiu matrimônio, em 1804, com Maria Ferreira de Oliveira (1787-1840). Ela era sobrinha do imigrante açoriano Francisco Ferreira de Oliveira, antigo patrão de Antônio Vieira. Portanto, tal informação consiste em um indício de que a incorporação a uma família de imigrantes de Portugal ou das ilhas atlânticas era operacional para imigrantes recém-chegados obterem suas primeiras oportunidades sociais e econômicas no litoral sul paulista, no contexto do fim do século XVIII e início do século XIX. Acerca das informações sobre a trajetória de Antônio Vieira, ver COSTA, Samuel Guimarães. *O último capitão-mor (1782-1857)*. Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 1988.

12 A historiografia tem demonstrado que, desde o período colonial, a demanda por crédito privado propiciava a formação de extensas redes de relações entre comerciantes de distintas capitanias e províncias do Brasil. Dessa forma, comerciantes de vilas interioranas mantinham vínculos, em decorrência do contrato de empréstimo, com negociantes economicamente mais poderosos de diferentes municípios. A esse respeito, ver BORGES, Joacir Navarro & PEREIRA, Magnus Roberto de Mello. Tudo consiste em dívidas, em créditos e em contas: relações de crédito no Brasil colônia; Curitiba na primeira metade do século XVIII. In: *Revista de História*, São Paulo, n. 162, 1º Semestre de 2010, pp. 106-129; FARIA, Sheila de Castro. *A colônia em movimento*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

circunstâncias nas quais Antônio Vieira solicitou os seus primeiros empréstimos.

Em 1817, esse comerciante já mantinha um vínculo de dependência econômica para com o imigrante português Antônio José de Araújo (1791-1851), que residia em Morretes. Em verdade, esses imigrantes eram concunhados, visto que Araújo era esposo da irmã de Maria Ferreira de Oliveira. Assim, um aspecto comum às trajetórias de ambos os imigrantes consistiu em integrarem-se, em seus primeiros anos no Brasil, a uma família de imigrantes portugueses, a saber, os Ferreira de Oliveira. Tais informações consistem, pois, em evidências dos expressivos desníveis econômicos entre comerciantes portugueses ligados por vínculos familiares, no contexto das sociedades litorâneas de Morretes e Paranaguá da primeira metade do século XIX.

Nessa época, os créditos fornecidos por Araújo eram necessários para Antônio Vieira reabilitar-se como comerciante autônomo. Contudo, este indivíduo manifestou em suas memórias dificuldades para quitar as dívidas com seus compatriotas. Dessa maneira, cabe salientar um excerto das memórias de Antônio Vieira no qual há uma alusão a suas relações econômicas com Araújo: “Em 22 de Abril [de 1817] Terça f<sup>a</sup> andei bem triste e aflicto p<sup>r</sup> razão do meu Cunhado Ar<sup>o</sup> querer que eu escrevese a m<sup>a</sup> dívida no seu livro rubricado”.<sup>13</sup>

Ao mesmo tempo, negociantes mais abastados de Morretes e Paranaguá também exerciam a função de intermediários nas relações entre o pequeno comerciante e os negociantes de praças mercantis como o Rio de Janeiro. Tais negociantes concediam empréstimos, portanto, a comerciantes estabelecidos em distintas províncias. Respeitante a tal intermediação, Antônio Vieira salientou que era Araújo quem recebia as cartas de cobrança da dívida que ele, Vieira, contraía com um negociante do Rio de Janeiro, José Francisco de Mesquita.

Em 1814, no princípio da atuação de Vieira como comerciante em Morretes, já vigorava a sua dependência pelos

13 SANTOS, Antônio Vieira dos. *Breve resumo das memórias mais notáveis acontecidas desde 1797 até 1838* [manuscrito], p. 26.

empréstimos de José de Mesquita. Acerca desses empréstimos, Antônio Vieira informou: “Em 11 de 9<sup>bro</sup> [de 1814] Sesta f<sup>a</sup> recebeo meu cunhado Ar<sup>o</sup> as cartas de Mesq<sup>ta</sup> do Rio a resp<sup>to</sup> da m<sup>a</sup> dívida”.<sup>14</sup> Nesse quadro, nota-se que não havia um contato direto entre o pequeno comerciante de área interiorana de uma província e o seu credor estabelecido em importante praça mercantil.

Nesse quadro, Antônio Vieira dos Santos demandava a Araújo realizar o pagamento das dívidas que ele, Vieira, tinha com negociantes cariocas. A transcrição do seguinte excerto das reminiscências de Antônio Vieira possibilita destacar que, no Rio de Janeiro, ele não era devedor apenas de José de Mesquita: “12 de novembro de 1826] De m. falei com meu cunhado Ar<sup>o</sup> p<sup>a</sup> q’ mandase pagar no Rio a m<sup>a</sup> dívida ao A. F. Al<sup>s</sup> mostrando-lhe as Cartas q’ do m<sup>mo</sup> tinha a este resp<sup>o</sup> o q’ prometeo fazer”.<sup>15</sup>

A obtenção e a renegociação de empréstimos tornou-se um elemento peculiar tanto à trajetória de Antônio Vieira quanto às trajetórias de seus filhos. Assim, cumpre mencionar que, em 1814, após o recebimento de um aviso de cobrança, Vieira demandou o auxílio de sua sogra Ana Gonçalves Cordeiro e de seu concunhado Antônio de Araújo para renegociar a dívida. Essa renegociação implicou a manutenção, por vários anos, do vínculo de dependência econômica entre Vieira e José de Mesquita. Respeitante a essa renegociação, Vieira registrou que “Em 25 de 9<sup>bro</sup> Sesta f<sup>a</sup> pasei um credito ao Mesq<sup>ta</sup> de q’ lhe devia p<sup>r</sup> tempo de 6 annos de q’ m<sup>a</sup> Sogra e meu Cunhado forão fiadores”.<sup>16</sup>

Transcorridos os seis anos previstos para o pagamento da dívida, Vieira viajou para a cidade do Rio de Janeiro com a finalidade de conseguir renegociar o débito. O memorialista não informou o resultado da renegociação. Antes, destacou apenas a dificuldade para estabelecer contato com o seu credor:

Em 7 de Junho [de 1820] Quarta fr<sup>a</sup> de manhã entreguei hua carta ao Mesq<sup>ta</sup> narrando-lhe os meus sentimentos p<sup>r</sup>

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 21.

não poder falar com elle nos dias 9-10-12-15 e 17 de Maio já de manhã de tarde e noite e só falei com elle em 24 de Maio Quarta fr<sup>a</sup> e não pude falar em 26 e 30 do m<sup>mo</sup> mez, e nos dias 3-4-5 e 6 de Junho; e em 8 de Junho Quinta fr<sup>a</sup> fui falar com o Mesq<sup>ta</sup> na Salla em cima e me dice estava m<sup>to</sup> ocupado. [...] Em 15 de Junho Quinta f<sup>a</sup> de manhã fui a bordo do Bergantim. De tarde falei com o Mesq<sup>ta</sup> junto com meu cunhado a resp<sup>to</sup> de q' lhe devia. De noite depois das 8 horas nos embarcamos na Ci<sup>de</sup> do Rio de Janeiro para bordo do Berg<sup>am</sup> S. M<sup>el</sup> Imperador.<sup>17</sup>

Nessa viagem ao Rio de Janeiro, Antônio Vieira dos Santos obteve o dinheiro de um empréstimo concedido por imigrante português radicado em Paranaguá – Manuel Francisco Correia (1776-1864). Trata-se, de um indivíduo que, durante anos, manteve Antônio Vieira dos Santos e um filho deste imigrante na condição de membros do seu séquito de devedores. Acerca da concessão desse empréstimo, Vieira ressaltou: “Em 14 de Março Quarta f<sup>a</sup> me deu ordem o Sarg<sup>to</sup> Mor M<sup>el</sup> Fran<sup>co</sup> Corr<sup>a</sup> p<sup>a</sup> me darem no Rio os 400\$ mil r<sup>s</sup> e se apromptarão os despachos; e me andei despedindo nos dias 15 e 16”.<sup>18</sup>

José de Mesquita faleceu em 1822. Contudo, Vieira dos Santos continuou a receber cartas de cobranças pelas dívidas contraídas com o extinto negociante. A atenção a tais cobranças permite corroborar o argumento de que negociantes portugueses de Paranaguá intermediavam a cobrança de dívidas assumidas com membros da elite mercantil da cidade do Rio de Janeiro.

Em 1822, o português Manuel Antônio Pereira (1782-1857), que era na época capitão-mor de Paranaguá, informou Vieira dos Santos sobre a cobrança de um débito: “Em 23 de Fevr<sup>o</sup> Dom<sup>o</sup> r<sup>ce</sup> cartas do Cap<sup>m</sup> Mor M<sup>el</sup> Ant<sup>o</sup> Per<sup>a</sup> em data de 19 pedindo-me a divida q' estava devendo ao Mesq<sup>ta</sup> e respondi em 24 a m<sup>ma</sup> e andei todo este dia bem triste em consideraçõens sobre a m<sup>a</sup> vida”.<sup>19</sup> Tal informação

17 *Ibid.*, p. 32-33.

18 *Ibid.*, p. 30.

19 *Ibid.*, p. 41.

evidencia que, na década de 1820, já se consolidara, no litoral do atual Estado do Paraná, o desnível econômico entre portugueses que se transferiram para o Brasil na segunda metade do século XVIII. Conforme evidenciado neste artigo, esse desnível impunha barreiras para o estabelecimento de relações familiares entre os compatriotas.

A dependência de Antônio Vieira dos Santos e de seus filhos para com os auxílios econômicos de negociantes de origem portuguesa não se restringia à obtenção de empréstimos. Tal dependência verificava-se também nas oportunidades profissionais concedidas a eles, os Vieira dos Santos, pelos abastados negociantes de Morretes e Paranaguá. A análise dos textos memorialísticos de Antônio Vieira dos Santos demonstra que o seu filho primogênito, Antônio Júnior, atuou como caixeiro do citado português Antônio José de Araújo.

Em síntese, aos 17 anos de idade o filho de Antônio Vieira principiou a sua atividade na vida comercial na condição de subalterno de um português que, uma década após seu estabelecimento no Brasil, já dispunha dos recursos suficientes para atuar como fornecedor de crédito na sociedade de Morretes. Acerca do episódio da absorção de Antônio Júnior à categoria de empregado de Araújo, o memorialista ressaltou: “Em 6 de Dezembro Sesta de manhã foi meu f<sup>o</sup> Antonio p<sup>a</sup> Caix<sup>ro</sup> do meu cunhado Ar<sup>o</sup> pois ele m<sup>mo</sup> falou nisto a m<sup>a</sup> Sogra”.<sup>20</sup> Nos anos 1840, o agravamento das dificuldades econômicas impeliu Antônio Vieira, pai, a atuar como empregado de Araújo. Contudo, em 1819 ele já considerava a possibilidade de prestar serviços ao seu concunhado e patricio. Essa prestação de serviços consistiria, por exemplo, na intermediação de venda de mercadorias na então Capitania de Santa Catarina:

Em 8 de Janr<sup>o</sup> de 1819 Sesta f<sup>a</sup> falou a m<sup>ef</sup> com meu cunhado Ar<sup>o</sup> p<sup>a</sup> me mandar com carregaçõens p<sup>a</sup> a Ilha de S<sup>ta</sup> Catharina ou p<sup>a</sup> outra qualquer parte. Em 10 de Janr<sup>o</sup> Dom<sup>o</sup> me offereceo meu cunhado p<sup>a</sup> me dar Carregaçõens. Em 16 de Janeiro Sabado falei

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 40.

dezenanadam<sup>te</sup> a meu cunhado Ar<sup>o</sup> p<sup>a</sup> q' me ajudase sobre as m<sup>as</sup> viagens marítimas.<sup>21</sup>

O estudo dos textos memorialísticos de Antônio Vieira dos Santos permite ressaltar que houve dois destinos mais comuns aos membros da comunidade étnica portuguesa radicada no litoral do atual Estado do Paraná. Um destino consistia em pertencer ao núcleo de controladores do mercado de crédito local. Tal condição, por um lado, permitia ao português abastado reunir um séquito de dependentes. Por outro lado, ela favorecia o estreitamento de ligações com negociantes de praças mercantis de maior porte, tais como o Rio de Janeiro. Os imigrantes enriquecidos exerciam, por exemplo, exerciam a função de cobradores de dívidas dos negociantes cariocas.

Dessa maneira, a partir dos anos 1810 a interação entre modestos e abastados negociantes das sociedades de Morretes e Paranaguá revestiu-se de um aspecto rotineiro. Tal aspecto era decorrente do fato de que o relacionamento entre esses dois setores da comunidade portuguesa era limitado ao âmbito da obtenção e renegociação de dívidas. Os percursos sociais de membros da família Vieira dos Santos apresentam-se como indícios de que o estabelecimento de relações familiares entre os integrantes de ambos os setores foi mais frequente até o início dos anos 1810, em um período no qual o desnível econômico entre eles era menos acentuado.

\*\*\*

O filho mais novo de Antônio Vieira, José, também necessitou do auxílio econômico do português Antônio de Araújo para consolidar-se como comerciante autônomo. Mais precisamente,

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 28.

tal auxílio permitiu a José Vieira seguir a ocupação econômica exercia por seu pai. Houve, pois, a reiteração da dependência dos filhos do patriarca, o Antônio Vieira, para com os portugueses que desde os anos 1810 possuíam séquitos de devedores.

Os empréstimos dos controladores locais do mercado de crédito eram necessários para filhos de pequenos comerciantes iniciarem-se na atividade profissional exercida pelos seus ascendentes. Dessa forma, José Vieira dos Santos pôde inaugurar o seu armazém de bebidas, em Morretes, em virtude do auxílio pecuniário fornecido por Araújo. Nessa oportunidade, José Vieira contava 25 anos de idade. Respeitante a esse episódio, Antônio Vieira observou: “Quinta feira 1º de tarde falei ao Alf<sup>es</sup> Joze Antonio de Ar<sup>o</sup> p<sup>a</sup> dar cartas de abono a meu f<sup>o</sup> Joze Vieira e mandei buscar hua receita de molhados ao Rio de Janeiro q’ a deu em 10 de Fever<sup>o</sup> p<sup>a</sup> Fran<sup>co</sup> X<sup>er</sup> Dias da Fonseca”.<sup>22</sup>

De modo análogo ao caso de seu pai, José Vieira também demandava empréstimos na praça mercantil do Rio de Janeiro. Assim, ele também era interpelado por intermediários acerca do pagamento das dívidas contraídas na capital do Império. Em 1847, por exemplo, o citado Antônio de Araújo permanecia na função de intermediário dos negociantes cariocas que concediam empréstimos a comerciantes de áreas interioranas. Concernente à dívida de seu filho José para com um negociante carioca, Antônio Vieira destacou: “Em 8 Sabado escrevi a meu f<sup>o</sup> Joze sobre a divida que elle estava devendo ao Fran<sup>co</sup> X<sup>er</sup> Dias da Fonseca p<sup>f</sup> ter vindo hum caix<sup>to</sup> do Rio de Janeiro a cobrança de dividas do m<sup>mo</sup> sugeito e o S<sup>or</sup> Ar<sup>o</sup> escreveo ao m<sup>mo</sup> meu filho a respeito”.<sup>23</sup>

Nesse sentido, três décadas após intermediar o pagamento das dívidas de seu concunhado Antônio Vieira, Araújo conservava as suas ligações com comerciantes da cidade do Rio de Janeiro. Portanto, nesse ínterim não houve modificação nas relações de dependência de membros da família Vieira dos Santos com os membros abastados da comunidade étnica portuguesa de Morretes e

22 SANTOS, Antônio Vieira dos. *Memórias dos sucessos mais notáveis acontecidos desde o ano de 1838* [manuscrito], p. 3.

23 *Ibid.*, p. 94.

Paranaguá. A reiteração das formas de dominação exercidas por tais membros era um aspecto do poder econômico e prestígio social desses imigrantes na aludida localidade.

Uma aproximação entre Antônio Vieira e seu filho José recaia no fato de que eram economicamente dependentes de Antônio de Araújo. Nos anos 1840, o aprofundamento das dificuldades financeiras motivou Antônio Vieira a tornar-se empregado de seu compatriota. A análise das memórias desse imigrante possibilita afirmar que ele atuara como guarda-livros de Araújo. Porém, as animosidades existentes entre ambos inviabilizou a continuidade de Vieira como funcionário daquele negociante: “Em 7 Quarta de manhã perto do meio dia Araujo me dice certas palavras que m<sup>to</sup> me escandalizarão. Fui falar com o Agostinho p<sup>a</sup> hir p<sup>a</sup> caza delle. Tornei entregar ao Ar<sup>o</sup> os 25\$000 r<sup>s</sup> q’ me deu do mez de Junho junto com hum bilhete de despedida”.<sup>24</sup>

De outra parte, a aproximação entre Antônio Vieira e seu filho primogênito decorria do fato de ambos possuírem, nos 1840, dívidas com o supracitado português Manuel Francisco Correia. Em 1847, por exemplo, Antônio Vieira destacou que Antônio Júnior para um devedor de Manuel Correia: “Em 3 [de junho] Quinta fr<sup>a</sup> escreveu o Ten<sup>e</sup> Cor<sup>el</sup> Manoel Fran<sup>co</sup> Corr<sup>a</sup> hua carta a meu f<sup>o</sup> Antonio parece q’ a resp<sup>to</sup> do q’ elle deve. E no dia 12 outra carta”.<sup>25</sup> No ano seguinte, a dívida de Antônio Vieira, pai, com Manuel Correia despertou uma reação de Antônio Júnior e José Vieira: “Em 7 [de janeiro de 1848] Sesta fr<sup>a</sup> recebi cartas do Ten<sup>e</sup> Cor<sup>el</sup> M. F. Corr<sup>a</sup> tendente a divida que lhe devo e meus filhos Antonio e Joze responderão a meu respeito oferecendose a trabalhar em beneficiar Ervas p<sup>a</sup> elle”.<sup>26</sup>

Dessa forma, tais informações consistem em evidências de que a manutenção de compatriotas – e de seus descendentes – em posição de sujeição econômica foi realizada por portugueses como Antônio de Araújo e de Manuel Correia. Ao longo das primeiras décadas do século XIX, eles forneceram créditos a antigos e novos imigrantes portugueses. Entretanto, o limite da relação entre esses

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 102.



fornecedores de crédito e seus compatriotas era de natureza econômica. O mercado matrimonial composto pelos ricos negociantes portugueses de Paranaguá, por exemplo, era vedado a imigrantes que, de forma semelhante a Antônio Vieira, não possuíam expressivo patrimônio. Cabe demonstrar, nos estágios seguintes deste artigo, que a hierarquização da comunidade portuguesa no litoral do atual Paraná criava uma situação na qual os pequenos comerciantes de Morretes e Paranaguá formavam um grupo onde se realizavam alianças familiares e comerciais.

### *Reveses econômicos e migrações internas: elementos peculiares aos percursos de imigrantes portugueses e seus descendentes em Morretes e Paranaguá*

No curso desta etapa do artigo é sustentado o argumento de que as migrações internas eram comumente realizadas por imigrantes portugueses que vivenciavam uma falência comercial ou que não dispunham dos recursos suficientes para permanecer no exercício de atividades como o tráfico de escravos. Assim, compete demonstrar que, na primeira metade do século XIX, distintos membros da família Vieira dos Santos realizaram migrações por províncias sulinas com a finalidade de reabilitarem-se como comerciantes. Assim, a consecução deste estágio do estudo permite evidenciar que a impossibilidade da quitação de dívidas apresentou-se como fator de desenraizamento social.

Por outro lado, é demonstrado que as migrações, no âmbito da família Vieira dos Santos, tiveram três efeitos: (I) permitir ao negociante falido atuar como representante comercial de negociantes abastados; (II) gerar o estabelecimento de alianças sociais, tais como o compadrio; (III) viabilizar a inserção do imigrante português no núcleo de comerciantes varejistas de uma localidade interiorana. Contudo, a aproximação entre esses três efeitos das migrações consiste no fato de que elas permitiram aos membros da citada

parentela apenas acomodarem-se em posições subalternas na vida econômica de áreas interioranas de províncias do Sul do Brasil. Nesta seção a categoria de *migração interna* é aplicada em referência à movimentação de membros da referida família entre o litoral e o primeiro planalto do atual Estado do Paraná, bem como entre as províncias do Sul do Brasil.

\*\*\*

O marco inicial desta seção do artigo é o ano de 1812. Nessa ocasião, um irmão de Antônio o comerciante varejista João Vieira dos Santos (1786-?) estava falido. Ele era irmão de Antônio Vieira. Por consequência, João Vieira evadiu-se de Paranaguá para não ser submetido às punições legais decorrentes do não pagamento das dívidas. Tal episódio é, pois, um caso conspícuo do desenraizamento social deflagrado pela dificuldade de pagamento de dívidas.

João Vieira era sócio de seu irmão Antônio de uma loja de secos e molhados localizada em Paranaguá. Contudo, João Vieira, em virtude de suas dívidas, optou por fugir desse município em virtude de sua falência. Esse imigrante não quitara débitos com a própria municipalidade de Paranaguá, cuja administração na época era exercida pela Câmara de Vereadores. Ao se evadir desse município, João Vieira migrou para a então Capitania do Rio Grande do Sul, onde atuou em ofícios como o de caixeiro. Assim, constata-se que, nas trajetórias dos irmãos Antônio e José Vieira dos Santos, a vivência de um revés comercial levou-os a exercer uma ocupação que haviam desempenhado no início de seus percursos sociais no Brasil. Em resumo, a falência comercial impeliu-os a decair na hierarquia do comércio, visto que caixeiragem era um ofício comumente destinado aos jovens que se iniciavam nas lides comerciais.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Concernente às formas de absorção e treinamento de caixeiros no Brasil do princípio do século XIX, ver GORENSTEIN, Riva & MARTINHO, Lenira. *Negociantes e Caixeiros na Sociedade da Independência*. Rio de Janeiro: Secretaria da Cultura, 1993.

Em resumo, Antônio Vieira informou que, no Rio Grande do Sul, o seu irmão ocupou-se inicialmente da caixearagem. Em seguida, envolveu-se no comércio do charque. Extraídas das memórias de Antônio Vieira, as informações apresentadas a seguir evidenciam que João Vieira, após a aludida falência, passou da condição de comerciante autônomo para a de empregado de comerciantes varejistas e de fazendeiros:

Em 21 ou 24 de Outubro de 1812 entrou meu Manno João na barra do Rio Grande com 21 a 24 dias de viagem e foi morar na V<sup>a</sup> do Norte em caza de Joze Lizandro da S<sup>a</sup> onde esteve 6 mezes ate o de Abril de 1813 sem ter arumação; porem p<sup>r</sup> Carta de 6 de Janr<sup>o</sup> de 1813 se ve elle estava ocupando a ser guarda da Alfandega onde esteve 3 mezes ate Março acontecendo-lhe hum um caxo na Sumaca Tarmelão obrigando-o largar desta ocupação pasandose depois p<sup>a</sup> a V<sup>a</sup> do Sul onde esteve de Caixr<sup>o</sup> de hua loge de botõens de João Alezandre Rosa somt<sup>c</sup> 20 dias ganhando a meia dobla p<sup>r</sup> cada mez. Dali pasou p<sup>a</sup> a Freg<sup>a</sup> do Esp<sup>o</sup> Santo no Cerrito da Lagoa do Jaguarão onde foi para Caixr<sup>o</sup> de hum Armazem de molhados de Francisco do Canto o q<sup>l</sup> era interessado com Antonio Ferr<sup>a</sup> de Araujo de Piratenim ganhando 10 doblas p<sup>r</sup> anno em q<sup>r</sup> esteve só 10 mezes desde fins de Abril de 1813 ate Fevr<sup>o</sup> de 1814, mas p<sup>r</sup> que ficou alcansado sahio do m<sup>mo</sup> Armazem indo p<sup>r</sup> Caixr<sup>o</sup> p<sup>a</sup> a Xarqueada do Cap<sup>m</sup> Joze Ferr<sup>a</sup> de Ar<sup>o</sup> interessado com outro Irmão Antonio Corr<sup>a</sup> de Araujo no rio de Piratenim ganhando p<sup>r</sup> anno 10 doblas p<sup>a</sup> pagar o alcanse q<sup>r</sup> teve com o Franc<sup>o</sup> do Canto; esteve na da Xarqueada desde Março de 1814 ate 7<sup>bro</sup> de 1815 na qual se achava a 22 mezes o q<sup>r</sup> não pode ser e só sim forão 19 = mezes.<sup>28</sup>

A partir dos anos 1820, Antônio Vieira não obteve novas informações sobre o destino de João Vieira. Contudo, as informações

28 *Ibid.*, p. 131-132.

sobre o seu destino imediatamente após a referida fuga permitem salientar a sua acomodação em uma posição de subalternidade na vida econômica de uma província sulina. Por um lado, a realização de migração interna permitiu a João Vieira libertar-se dos seus credores. Por outro lado, ela impeliu-o retroceder na posição que havia conquistado na hierarquia das funções do comércio, pois João Vieira passara da condição de proprietário para a de funcionário de armazém de secos e molhados.

Um ano após a fuga de João Vieira, o seu irmão Antônio migrou de Paranaguá para a vila de Curitiba, situada no primeiro planalto do atual Paraná. Desde a década de 1800 o armazém de secos e molhados de Antônio Vieira em Paranaguá era deficitário. A sua transferência para Curitiba ocorreu, pois, em um contexto de aumento desses déficits.<sup>29</sup> Esse imigrante permaneceu naquele município entre abril de 1813 e setembro de 1814. Em suas memórias, ele não forneceu informações pormenorizadas acerca das atividades econômicas que ali desempenhou.

Entretanto, as informações abaixo reproduzidas permitem destacar que Antônio Vieira buscou reabilitar-se em Curitiba como comerciante varejista. Mais especificamente, ele tentou se dedicar ao comércio de fazendas, isto é, de tecidos. A tentativa de manter-se como comerciante autônomo é também evidenciada pelo fato de que ele escolheu como local de residência a região mais central de Curitiba – a área em torno da Igreja Matriz.<sup>30</sup> Leia-se, pois, a seguinte passagem do primeiro volume de sua obra memorialística:

Em 30 de Março de 1813 Terça f<sup>a</sup> de noite tomei a resolução de hir com m<sup>a</sup> fazenda p<sup>a</sup> Curitiba e levei a medir e enfardar ate 7 de Abril. [...] Em 11 de Abril de

<sup>29</sup> Para a análise sobre o agravamento da situação deficitária do armazém de Antônio Vieira, ver GOMES, Sandro Aramis Richter. *Descentralização e pragmatismo: condições sociais de produção das memórias históricas de Antônio Vieira dos Santos*. Dissertação (Mestrado em História). Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2012.

<sup>30</sup> A respeito da organização espacial de Curitiba no início do século XIX, ver KATO, Allan Thomas Tadashi. *Retrato Urbano*. Estudo da distribuição socioespacial dos moradores de Paranaguá, Antonina e Curitiba no início do século XIX. Dissertação (Mestrado em História). Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2011.

1813 Dom<sup>o</sup> pelas 2 horas da tarde sahi dos Morretes p<sup>a</sup> a V<sup>a</sup> de Cor<sup>a</sup> indo pouzar na Prainha. Em 12 de Abril Segd<sup>a</sup> f<sup>a</sup> subimos a Serra de Coritiba e cahio para hum roçado 1 mula com 2 caixõens de ferragens indo pouzar no curral falso. Em 13 de Abril de 1813 Terça f<sup>a</sup> sahindo de pouzo entrei na Villa de Coritiba pelas 3 horas da tarde e fui morar nas Cazas de Manoel Doas da Costa no pateo da Ig<sup>ra</sup> N<sup>o</sup> 36..<sup>31</sup>

Ao tempo de sua vivência em Curitiba, Antônio Vieira manteve relações sociais com membros da elite local. Os indivíduos com os quais ele interagiu nesse contexto eram detentores das principais patentes na Companhia de Milícias da localidade. Antônio Vieira estabeleceu relações de compadrio com personagens da elite curitibana.

Dentre esses personagens estava Inácio de Sá Souto Maior, Sargento-Mor da vila. Esse indivíduo foi o padrinho de crisma de um filho de Antônio Vieira, a saber, o citado José. Acerca do estabelecimento de relações de compadrio na época de sua permanência em Curitiba, Antônio Vieira dos Santos destacou que no dia 21 de setembro de 1813 “[...] se crismou na Igr<sup>a</sup> da V<sup>a</sup> da Cor<sup>a</sup> meu f<sup>o</sup> Joze sendo padrinho o Sarg<sup>to</sup> Mor Ign<sup>co</sup> de Sá Souto Maior e minha filha Anna, sendo Madr<sup>a</sup> D. M<sup>a</sup> Angélica de Sá e o Esc<sup>ro</sup> Fran<sup>co</sup> de q’ foi padr<sup>o</sup> o Ten<sup>e</sup> Joaquim Joze Leite pelo P<sup>e</sup> vesitador Luiz Joze de Carvalho”.<sup>32</sup>

Todavia, Antônio Vieira não prosperou como comerciante no planalto curitibano. Por conseguinte, empreendeu nova migração. Em fins de 1814, ele se transferiu para a então freguesia de Morretes, localidade na qual estavam enraizados os pais de sua esposa. A sua migração para Morretes era, pois, um indício de sua dependência para com os auxílios econômicos fornecidos pelos indivíduos da família Ferreira de Oliveira. Nesse quadro, Antônio Vieira instalou, em 1814, o seu comércio de ferragens em um imóvel de sua sogra: “Em 6 de

31 SANTOS, Antônio Vieira dos. *Breve resumo...* *Op. cit.*, p. 17.

32 *Ibid.*, p. 18.

8<sup>bro</sup> de 1814 Quinta f<sup>a</sup> arrumei a m<sup>a</sup> fazenda com hum quarto na caza de m<sup>a</sup> Sogra N<sup>o</sup> 52”.<sup>33</sup>

\*\*\*

Na década seguinte, a realização de migração interna foi realizada por um imigrante português que ingressou ao grupo familiar dos Vieira dos Santos. Tal informação permite salientar que, no âmbito da sociedade do litoral do atual Paraná, havia a tendência de pequenos comerciantes portugueses consolidarem estreitas relações econômicas e familiares. A aproximação entre esses imigrantes também residia no fato de que experimentaram multifacetadas adversidades na execução de seus intentos comerciais. Eles eram próximos, ainda, pelo fato de pertencerem ao séquito de devedores de negociantes de origem portuguesa radicados naquela região.

O imigrante português incorporado ao grupo familiar dos Vieira dos Santos nos anos 1830 era José Lopes Ferreira (1797-1836). No princípio de sua trajetória no Brasil, ele atuara como traficante de escravos. Porém, não possuía os recursos suficientes para dedicar-se com regularidade a tal comércio. Em seguida, foi comerciante varejista em Morretes e negociante de tropas de animais de carga. As informações apresentadas a seguir evidenciam que a migração da cidade do Rio de Janeiro para o litoral sul paulista foi a estratégia encontrada por José Lopes para se consolidar como comerciante autônomo:

Verificouse o estado delle no Rio de Janeiro de 5 a 6 mezes pellos papeis da compra q’ fes dos Escr<sup>os</sup> p<sup>r</sup> q’ em 28 de Agosto de 1830 comprou o escr<sup>o</sup> Antônio p<sup>r</sup> 540\$000 r<sup>s</sup> a Manoel Fran<sup>co</sup> Coelho; e em 7 de Dezembro do m<sup>mo</sup> anno comprou o escr<sup>o</sup> Joze Congo ao seu Socio

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 20.

Manoel Joze Pereira Bastos. Pode ser depois do dia 9 de Dezembro sahise do Rio de Janeiro e chegase a Paranagua com a viagem breve, e logo fosse Antonina e viesse com Antônio Joze Ov<sup>a</sup> Ramos rumo aos Morretes.<sup>34</sup>

Em resumo, José Lopes pertencia à categoria de imigrantes desprovidos do capital necessário para dedicar-se a atividades econômicas de vulto em relevantes praças mercantis. Assim, restou a ele a alternativa de transferir-se para uma pequena sociedade do litoral sul paulista e vincular-se à família de um compatriota que também vivenciava dificuldades para a consecução de seus projetos econômicos. Estabelecido em Morretes, Lopes pertenceu ao séquito de negociantes portugueses como o citado Manuel Francisco Correia. A tentativa de diversificar os seus negócios por meio da participação no comércio de tropas exigiu, por exemplo, a obtenção de um empréstimo de Correia.<sup>35</sup> Assim, a inserção de Lopes na sociedade de Morretes, nos anos 1830, evidencia o caráter segmentado da comunidade étnica portuguesa formada no sul do litoral da Província de São Paulo. Assim, os modestos comerciantes eram inclinados a estabelecer alianças familiares e econômicas, ao passo que mantinham relações essencialmente contratuais com os patrícios enriquecidos. Conforme salientado, essas relações contratuais referiam-se à obtenção e negociação de empréstimos.

\*\*\*

Compete salientar que, nos anos 1840, a realização de migração interna foi peculiar ao percurso de um filho de Antônio Vieira dos Santos, a saber, José Vieira. Ele migrou de Morretes para o planalto curitibano, na região da Borda do Campo. Nesse contexto, o

34 SANTOS, Antônio Vieira dos. *Memórias dos sucessos...*, *Op. cit.*, p. 425.

35 *Ibid.*, p. 431.

seu objetivo era dedicar-se ao comércio de erva-mate. Por um lado, cabe destacar que a migração para o planalto era um indício de que os Vieira dos Santos possuíam ligações com membros da elite social dessa região. Assim, é necessário destacar que José Vieira era casado com Emília Sofia Borba, filha de Vicente Antônio Morocine Borba, que detinha a patente de Capitão de Milícias de Curitiba. Por outro lado, a migração não permitiu a Antônio Vieira, nos anos 1810, e a José Vieira, nos anos 1840, prosperar nos negócios. Assim, o retorno para o litoral foi o destino comum de ambos.

Referente a reminiscências do ano de 1847, Antônio Vieira ressaltou que seu filho José tinha por objetivo desligar-se do engenho na Borda do Campo e retornar para Morretes: “Em 4 Sesta o Maneco dos S<sup>tos</sup> Cordero parece esteve consultando com Ar<sup>o</sup> a respt<sup>o</sup> de meu f<sup>o</sup> Joze estar desacorsoado e não querer fazer mais o Eng<sup>o</sup> na borda do Campo, estando resolvido mudar p<sup>a</sup> aqui”.<sup>36</sup> Contudo, cabe salientar que o malogro das atividades comerciais de José Vieira também foi ocasionado de seus problemas de saúde. Adoecido, José Vieira retornou a Morretes, onde faleceu, em 1850.

Nas memórias de Antônio Vieira, portanto, aos problemas de saúde de José Vieira é o fator que justificam o seu retorno à casa paterna. Assim, no caso desse indivíduo não há informações que permitam assegurar que tal retorno foi decorrente de dificuldades no desenvolvimento de seus negócios. Em novembro de 1848, por exemplo, Antônio Vieira registrou: “Em 21 Terça a meia noite deste dia ao amanhecer a 22 teve meu f<sup>o</sup> Joze hum ataque repentino apoplectico estando dormindo com sua Esposa e filhas e se não fosse o Borba estar acordado certant<sup>e</sup> morreria”.<sup>37</sup>

Dessa forma, os comerciantes pertencentes à família Vieira dos Santos pareciam encarar a migração como estratégia adequada para a recuperação de um revés econômico. Tal situação foi peculiar aos casos de Antônio e João Vieira dos Santos e também de José Lopes Ferreira. Por fim, a migração era um indício de que pequenos comerciantes possuíam conexões sociais para além da localidade na qual estavam enraizados. A inserção de José Vieira dos Santos na

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 113.



sociedade do planalto curitibano permite, pois, corroborar tal assertiva.

### *Mercado matrimonial, compadrio e hierarquia: o perfil social de compadres e genros de Antônio Vieira dos Santos*

Nesta etapa do artigo é sustentado o argumento segundo o qual, entre as décadas de 1800 e 1840, não houve uma expressiva mudança no perfil social dos compadres de Antônio Vieira dos Santos. De outra parte, é demonstrado que os genros desse imigrante, nos anos 1830 e 1840, enquadravam-se na categoria de pequenos comerciantes portugueses. Nesse contexto, os pequenos comerciantes eram distantes dos seus compatriotas enriquecidos tanto em virtude do desnível econômico quanto em decorrência de participarem de distintos mercados matrimoniais. Em resumo, a consecução deste estágio da análise possibilita evidenciar o aspecto hierarquizado da comunidade portuguesa no litoral do atual Estado do Paraná, na primeira metade do século XIX.

\*\*\*

Antes de pertencer aos séquitos de credores de Manuel Francisco Correia e Antônio José de Araújo, Antônio Vieira dos Santos estabeleceu com eles relações de compadrio. Ao mesmo tempo, ele também era compadre de Manuel Antônio Pereira, um dos principais intermediários, em Paranaguá, dos credores estabelecidos no Rio de Janeiro. Manuel Pereira foi o padrinho de batismo de Ana

Joaquina de Oliveira França, em 1809.<sup>38</sup> Manuel Correia foi o padrinho de crisma de Maria Cândida Vieira dos Santos, em 1809.<sup>39</sup> Antônio José de Araújo, por sua vez, foi padrinho de batismo de José Vieira dos Santos, em 1813.<sup>40</sup>

Nessa época, esses negociantes aproximavam-se pelo fato de que pertenciam à condição de comerciantes que haviam abandonado há poucos anos a condição de caixeiro. Esses indivíduos, portanto, vivenciaram um análogo processo de integração na sociedade do litoral sul da então Capitania de São Paulo. Em síntese, esse processo consistia em ser acolhido por um compatriota, obter desse patrício um treinamento na vida mercantil e participar do mercado matrimonial formado por descendentes de portugueses. Entretanto, episódios como a falência comercial minaram as chances de Antônio Vieira dos Santos ascender à categoria dos imigrantes que controlavam o mercado de crédito, comandavam as instituições políticas locais e possuíam os recursos necessários para diversificar os seus negócios. Nessa época, os enriquecidos imigrantes portugueses de Paranaguá investiam, por exemplo, na aquisição de imóveis com a finalidade de tornarem-se rentistas urbanos.<sup>41</sup>

Por consequência, a diferenciação econômica entre esses compatriotas impôs limites às suas relações sociais. A partir dos anos 1810, essas relações eram limitadas a um âmbito contratual – a concessão e renegociação de dívidas. Nas décadas seguintes, os compadres e genros de Antônio Vieira eram modestos comerciantes de origem portuguesa. Para a fundamentação deste argumento, é necessário dedicar atenção às ocasiões em que Ana Joaquina de Oliveira França contraiu matrimônio.

O seu primeiro matrimônio foi realizado em 1831, com o citado José Lopes Ferreira.<sup>42</sup> Assim, Ana Joaquina tornara-se esposa de um português que migrara para o litoral sul da Província de São Paulo em virtude do insucesso da tentativa de manter-se na capital do

38 SANTOS, Antônio Vieira dos. *Breve resumo...* *Op. cit.*, p. 14.

39 *Ibid.*, p. 11.

40 *Ibid.*, p. 111.

41 Acerca dos aspectos da riqueza de imigrantes portugueses que pertenceram à geração de Antônio Vieira dos Santos, ver CAVAZZANI, André Luiz Moscaleski. *Tendo o sol por testemunha...* *Op. cit.*

42 SANTOS, Antônio Vieira dos. *Memórias dos sucessos...* *Op. cit.*, p. 428-429.

Império como um traficante de escravos. Ou seja, trata-se de um casamento celebrado entre a filha de um negociante sobremodo endividado com um imigrante que, aos 34 anos de idade, ainda não conseguira se afirmar em qualquer ramo da vida mercantil.

Ana Joaquina tornou-se viúva em 1836. Em 1838, José Mariano Vargas, mestre de embarcação, manifestou a Antônio Vieira o interesse de desposar Ana Joaquina. Assim, verifica-se que o pretendente também não pertencia às elites dos municípios do litoral sul paulista. Nessa ocasião, Antônio Vieira ditou o ritmo das conversações sobre o matrimônio.

Em decorrência do modo vagaroso como transcorriam essas conversações, Vargas desistiu do intento nupcial. Assim, o pretendente de Ana Joaquina não possuía qualquer ligação com as sociedades litorâneas de Morretes e Paranaguá. Trata-se, pois, de um indício de que eram os imigrantes recém-chegados, despossuídos de vultoso capital, e os frequentadores ocasionais do porto de Paranaguá os indivíduos que faziam parte do mercado matrimonial composto por membros da família Vieira dos Santos. Acerca das conversações entre Antônio Vieira e José Mariano Vargas, atente-se ao seguinte fragmento da obra do memorialista:

Segunda feira 23 andei despachando na Alfandega os generos de molhados que vierão do Rio de Janer<sup>o</sup> no B. Duas Irmãos p<sup>a</sup> meu filho Joze; e foi a pr<sup>a</sup> vez que conheci e falei com o Mestre do m<sup>mo</sup> B. Joze Mariano de Vargas. [...] Em Quarta fir<sup>a</sup> 2 de tarde parece que chegou aos Morretes o Joze Mariano de Vargas M<sup>c</sup> do B. Duas Irmãos vindo a pedir em cazam<sup>to</sup> a m<sup>a</sup> f<sup>a</sup> Anna Vieira p<sup>f</sup> persuaçõens de F. Roiz e outros passageiros q' forão com elle ao Rio de Janeiro; cuja noticia sube p<sup>f</sup> elles em 16 ou 17 de Abril depois q' chegarão aos Morretes. Quinta fir<sup>a</sup> 3 de tarde veio recado p<sup>f</sup> via de F. R. a m<sup>a</sup> f<sup>a</sup> o peditorio do mesmo sug<sup>to</sup>. Sabado 5 de tarde veio pessoalmente pedir o dito F. Roiz em nome do tal. De noite mandei-o chamar e lhe dei reposta não deciziva. Domingo 6 de manhã veio em m<sup>a</sup> caza o tal Joze Mariano de Vargas e com elle falei

pessoalmente sobre o mesmo objecto sem resposta definitiva e elle de tarde se foi embora.<sup>43</sup>

Em 1843, contudo, Ana Joaquina contraiu núpcias com o português Agostinho José Pereira de Lima, que tinha à época a idade de 27 anos.<sup>44</sup> Ele transferiu-se para o Brasil em 1836. Atuou como caixeiro no Rio de Janeiro durante cinco anos (1836-1841). A sua inserção na sociedade de Morretes ocorreu em 1841, quando se tornou sócio de Manoel Francisco Correia Júnior (1809-1857) no comércio de fazendas. Correia Júnior era filho do citado imigrante que controlava o mercado de crédito em Paraná. A respeito dessa sociedade, Antônio Vieira dos Santos informou:

Em 9 ou 10 de Setembro deste anno [1841] veio o Agostinho Joze Per<sup>a</sup> Lima com negocio de fazenda, interessado com o Co<sup>rel</sup> M<sup>el</sup> Fran<sup>co</sup> Cor<sup>a</sup> J<sup>or</sup>, e aqui nesta V<sup>a</sup> dos Morretes estabeleceo a sua moradia. O papel da Socie<sup>de</sup> tem data de 10 de 9<sup>bro</sup> e p<sup>ra</sup> receita em 15 de 7<sup>bro</sup>. O capital da Socied<sup>e</sup> q<sup>?</sup> aturou té 5 de 7<sup>bro</sup> de 1843 foi da q<sup>ta</sup> de 4:919\$377 r.<sup>s 45</sup>

Assim, ao longo da primeira metade do século XIX, a região do litoral do atual Paraná continuou a receber imigrantes. Porém, nota-se que nesse contexto alguns dos recém-chegados já possuíam o treinamento na vida mercantil. O ingresso naquela localidade era decorrente, por exemplo, da tentativa de recomençar as atividades econômicas ou da faculdade de estabelecer uma sociedade comercial.

Porém, esses imigrantes não angariaram a oportunidade de se aproximar de negociantes portugueses mais abastados. Trata-se, pois, de uma diferença em relação ao contexto imigratório do fim do século XVIII. Assim, o caso das núpcias de Ana Joaquina evidencia que, a

43 *Ibid.*, p. 4-5.

44 *Ibid.*, p. 330.

45 *Ibid.*, p. 332.

partir dos anos 1830, Antônio Vieira atuou como o imigrante que incorporou pequenos comerciantes varejistas à sua família. Os pequenos comerciantes de origem portuguesa, assim, formavam uma comunidade na qual eram realizadas alianças econômicas e sociais.

\*\*\*

Nos anos 1840, verificou-se o caráter endógeno das relações de compadrio de Antônio Vieira. Assim, ele se tornou compadre, por exemplo, de um de seus genros. Estes, por sua vez, não recrutavam os padrinhos de seus filhos no interior da elite econômica de Morretes e Paranaguá. A hierarquização da comunidade portuguesa na aludida região implicava restrições à diversificação do perfil social dos padrinhos de pequenos comerciantes. Assim, cabe mencionar que, em 1847, Agostinho, filho de Ana Joaquina e Agostinho Pereira, foi batizado pelo avô materno, Antônio Vieira dos Santos, e pela tia materna, Maria Cândida Vieira dos Santos. Por outro lado, Agostinho Pereira era compadre de seu cunhado Antônio Vieira dos Santos Júnior. Em 1850, Agostinho Pereira batizou Frederico, filho de Antônio Júnior.<sup>46</sup>

### *Considerações finais*

A principal finalidade deste artigo consistiu na produção de um conhecimento sobre as desigualdades econômicas e sociais que existiram entre os membros da comunidade de imigrantes portugueses estabelecida no litoral do atual Estado do Paraná, na primeira metade do século XIX. Assim, buscou-se evidenciar, por meio do caso da

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 328-330.

família Vieira dos Santos, a reiteração, de uma geração a outra, das formas de dominação social internas àquela comunidade portuguesa.

Primeiro, destacou-se que a ausência de alternativas para o financiamento de iniciativas econômicas exigia dos pequenos comerciantes portugueses, naquela região, a busca pelo crédito privado. Os controladores do mercado de crédito local eram portugueses ali radicados desde o fim do século XVIII. Esses negociantes também atuavam como intermediários dos credores de importantes praças mercantis, tais como o Rio de Janeiro. Os pequenos comerciantes, a exemplo de Antônio Vieira e seus filhos, permaneciam durante anos na condição de integrantes dos séquitos de devedores desses abastados negociantes portugueses. As mais frequentes relações entre os imigrantes economicamente desiguais ocorriam nas negociações dos contratos de crédito.

Segundo, foi demonstrado que a realização de migrações internas foi um elemento comum aos percursos de membros de distintas gerações da família Vieira dos Santos. Essas migrações apresentavam-se como uma estratégia destinada a possibilitar o soerguimento econômico do comerciante falido. Porém, notou-se que a migração realizada por Antônio Vieira não foi operacional para ele se consolidar como um comerciante autônomo. Antes, ele precisou retornar ao litoral e recorrer aos auxílios pecuniários de parentes de sua esposa para reabilitar-se como comerciante. João Vieira, por seu turno, experimentou o retrocesso na sua posição na hierarquia da vida comercial após migrar para o Rio Grande do Sul. Porém, as migrações permitiam a ampliação de relações sociais. Tal ampliação foi peculiar aos casos de Antônio Vieira e seu filho.

Terceiro, a família Vieira dos Santos incorporava pequenos comerciantes portugueses. Nos anos 1840, tornou-se mais evidente a segmentação da comunidade portuguesa nas sociedades de Morretes e Paranaguá. De um lado, estavam os abastados negociantes, próximos em virtude do poder econômico e relações familiares. De outro lado, estavam os pequenos comerciantes, cuja aproximação decorria da vivência de análogas dificuldades econômicas e da constituição de alianças familiares.

RECEBIDO EM: 25/07/2016  
APROVADO EM: 13/06/2017

# A NATUREZA E O GAÚCHO HERÓI NAS TRAMAS DA HISTÓRIA: TENSIONAMENTOS FOUCAULTIANOS

*Nature and Heroic Gaucho in tangles of history:  
Foucauldian stresses*

---

*Virgínia Tavares Vieira\**  
*Paula Corrêa Henning\*\**

## RESUMO

O presente artigo tem como objetivo colocar em evidência o conceito de História do Presente e Genealogia, a partir dos estudos do filósofo francês Michel Foucault. Nossa proposta está em problematizar a emergência de saberes, que atrelados a relações de força, vem fabricando uma natureza marcada por ideal de beleza e romantismo no Pampa do Rio Grande do Sul. Demarcamos ainda condições de emergência para constituição de um sujeito gaúcho tomado como herói a partir de alguns acontecimentos históricos e da música pampeana. Apoiadas no pensamento de Michel Foucault, problematizamos a fabricação de um espaço geográfico e cultural marcado pela beleza, pela fartura – por glórias e façanhas. Vale tensionar a história problematizando como relações saber-poder nos fabricam enquanto sujeitos pampeanos contemporâneos. É no desejo de tensionar verdades estabelecidas que nos subjetivam enquanto sujeitos fabricados e imiscuídos nas tramas da história que este texto foi escrito. Políticas de formação e subjetividades gaúchas merecem um olhar cuidadoso e provocativo.

\* Graduada em Música e Mestre e Doutoranda em Educação Ambiental pela Universidade Federal do Rio Grande - FURG. Participante e pesquisadora do Grupo de Pesquisa em Educação, Cultura, Ambiente e Filosofia (GEECAF) – FURG. Professora substituta do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Pelotas – UFPel.

\*\* Doutora em Educação. Professora Associada da Universidade Federal de Rio Grande – FURG. Professora no PPG Educação Ambiental e Educação em Ciências da mesma instituição. Coordenadora e pesquisadora do Grupo de Pesquisa em Educação, Cultura, Ambiente e Filosofia (GEECAF) – FURG.

*Palavras chave:* Michel Foucault; História do Presente; Música Pampeana.

### ABSTRACT

The aim of this paper is to put in evidence the concept of the History of Present and Genealogy, starting from studies of the French philosopher Michel Foucault. Our proposal is in the problematization of the emergency of knowledge that, together with relations of strength, is creating a natural environment known for the idea of beauty and romanticism in the Pampa of Rio Grande do Sul. We demarcated, also, the conditions of emergency for the constitution of a gaucho individual seen as a hero since historical events and pampeana music. Based on Michel Foucault's ideas, we problematized the elaboration of a geographic and cultural space known for its beauty, abundance, glories, and achievements. It is worth to stress the history when problematizing how relations between knowledge and power make the contemporary pampeano individual. It is in the intention of stressing established truths, which lead to a subjectivity of the individual constituted and involved in tangles of history, that this paper was written. Politics of gaucho formations and subjectivities deserve a careful and serious observation.

*Keywords:* Michel Foucault; History of Present; Pampeana Music.

### *Primeiras palavras*

[...] o começo histórico é baixo. Não no sentido de modesto ou de discreto como o passo da pomba, mas derrisório, de irônico, próprio a desfazer todas as ênfases.<sup>1</sup>

Tomamos as palavras de Foucault <sup>2</sup> para assentar a escrita deste artigo que tem como objetivo colocar em evidência o conceito de história a partir dos estudos de Michel Foucault. Na citação acima, Foucault ressalva que o começo histórico é “baixo, irônico”.

1 FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2011, p. 18.

2 FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2011.



Aproximando-se de Friedrich Nietzsche, isto seria compor uma história vista de baixo, uma história das margens, dos desvios, dos saberes imperfeitos. A História do Presente, da qual Nietzsche e Foucault nos falam, é uma história preocupada com as singularidades, com as dispersões e acasos. Ou seja, a história da Proveniência e da Emergência.

O Rio Grande do Sul é marcado por inúmeras guerras e revoluções que contribuíram significativamente para a constituição do povo gaúcho e, também, para a cultura do pampa gaúcho, partilhada por muitos sujeitos que vivem no Rio Grande. Vale ressaltar que, neste texto, não nos interessa discorrer sobre cada guerra ou revolução, e desta forma, traçar uma linha contínua e ordenada da história de nosso Estado. A história que aqui se faz, diferentemente da história tradicional, é selecionada e recortada pelos olhos do historiador – ou seja, pelo nosso olhar de pesquisadores. É preciso buscar nos rastros, nas descontinuidades, nas rupturas do pensamento “detectar a incidência das interrupções”<sup>3</sup>. Assim, o retorno ao passado está em apreender as condições de possibilidade para a constituição de determinados saberes atrelados a relações de força que nos produziram e nos constituem enquanto sujeitos na contemporaneidade, fabricados que somos pelos diferentes atravessamentos e formações que nos subjetivam.

[...] a história do pensamento, dos conhecimentos, da filosofia, da literatura, parece multiplicar as rupturas e buscar todas as perturbações da continuidade, enquanto a história propriamente dita, a história pura, parece apagar, em benefício das estruturas fixas, a irrupção dos acontecimentos.<sup>4</sup>

3 FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012, p.4.

4 FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012, p. 6-7.

A história genealógica problematizada por Foucault não se transporta de forma unidimensional, cíclica, na tentativa de revelar as certezas de uma época. Rompe-se com a história totalizante, de produção da verdade, de progresso, a fim de tensionar os fatos. A questão fundamental é apreender como alguns acontecimentos e conceitos são fabricados numa relação intrínseca entre vida e linguagem. É preciso compreender que tais conceitos são produzidos por nós, em diferentes momentos históricos. A invenção de discursos torna-se artefatos que produzem sentidos em nossas vidas ao determinar coisas e constituir sentidos, fabricando verdades em cada período de nossa história.

A História, tomada sob uma perspectiva arqueológica, à maneira de Foucault, não pode ser jamais um saber íntegro ou vinculado à essência dos seres desdobrados em trans-historiadores. Foucault nos ensina a pensar no limite da revelação e do ocultamento, da visibilidade e da invisibilidade, instâncias que se tornam mais eloquentes na medida em que elevadas a um estado de exaustão de seus significados.<sup>5</sup>

A história arqueológica da qual o autor discorre são ferramentas analíticas utilizadas por Foucault na sua primeira fase, a qual foi denominada arqueologia. Neste método de análise o autor problematizava como se constituíam os saberes a partir de uma escavação vertical nas camadas descontínuas de discursos já proferidos. Nesta medida, tornava-se possível evidenciar a forma como se constituíam conceitos, ideias e discursos muitas vezes já esquecidos. A fase arqueológica tinha/tem como preceito compreender *como nos tornamos aquilo que somos enquanto sujeitos de saber*. Assim, Foucault estava preocupado com as condições de possibilidade para a fabricação de determinados discursos,

5 ROLT, Clóvis. Foucault e história numa trama de conceitos. *Revista de ciências sociais*, Fortaleza, v. 42, n.2, jul/dez, p. 108-118, 2011, p.117.

pretendendo apontar o solo epistemológico em que certos saberes emergiram.

Ao chegar em sua segunda fase de estudos, a Genealogia, o autor não abandona a Arqueologia; ele faz, isto sim, um deslocamento metodológico onde o foco não está somente no nível do próprio discurso, mas também no campo extradiscursivo. Nesta modificação, Michel Foucault passa a interessar-se pelas relações políticas do poder, as relações saber/poder.

Em nosso estudo problematizamos a emergência de saberes atrelados a relações de força na fabricação de uma natureza demarcada por ideal de beleza e romantismo, bem como na fabricação de um sujeito gaúcho herói. Ressaltamos que não buscamos a origem, tampouco a explicação desses ditos, mas sim as condições de possibilidade para a emergência desses saberes referentes à natureza. Tratamos de trazer à tona alguns acontecimentos da história e músicas pampeanas, que guardam familiaridades e descrições do modo de ser da vida campeira, da vida do gaúcho e das suas relações com a natureza. A partir disso, compreendemos que, em alguma medida, vamos sendo atravessados e capturados por determinadas formações discursivas que produzem um determinado tipo de vida e de relação com a natureza – um determinado tipo de sujeito. Assim, ao circular na cultura, essas formações discursivas potencializam uma produção de sentido e significados constituindo um modo de ser sujeito. São verdades produzidas pela cultura que vão construindo modos de ser, viver e de pensar. Interessa a partir de uma perspectiva foucaultiana compreender como nos tornamos aquilo que somos. Ou seja, como vamos acolhendo um determinado tipo de existência numa relação intrínseca com o poder. Para Foucault <sup>6</sup> o poder funciona como um mecanismo de força que nos subjetiva, na qual os indivíduos se tornam resultados dessas relações. Queremos falar aqui dessa subjetivação gaúcha, de um modo de ser sujeito na sua relação com a natureza no desejo de tensionar verdades estabelecidas que nos fabricam enquanto sujeitos imiscuídos nas tramas da história. Nesse

6 FOUCAULT, Michel. Diálogo sobre o poder. In: *Ditos & Escritos IV*; organização e seleção de textos MOTTA, Manoel Barros da; Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

sentido, políticas de formação e subjetividades gaúchas merecem um olhar cuidadoso e provocativo.

### *História, tensionamentos e subjetividades gaúchas nas tramas da natureza*

A natureza romantizada pela música pampeana<sup>7</sup>, foi/é apontada por alguns artefatos culturais e pela historiografia como uma natureza “selvagem”, a qual o homem deveria dominar. Questões assim ficam evidentes também em algumas letras de música no século XIX, como mostra a canção “O Gaúcho”, publicada no livro *Gargalhadas* em 1889.

Eu sou gaúcho d’America! / Filho orgulhoso dos pampas,  
/ **Devastei todas as rampas, estribado na razão!** /  
Repontando os infinitos, / Montado nos pensamentos, /  
Com a justiça nos tentos / Não temi a escravidão [...].<sup>8</sup>

Olhar para esta canção do século XIX dá ênfase à necessidade que temos de conhecer as condições históricas que possibilitaram a fabricação de determinados saberes. Ou seja, vale compreendermos quais práticas e quais discursos permitiram a emergência de saberes referentes à natureza e a subjetividade gaúcha. A letra da canção nos apresenta um sujeito que enaltece este pertencimento a terra pampeana de forma orgulhosa, no entanto, em nome da razão e sem medo da escravidão, desbrava a natureza. O que

<sup>7</sup> A música pampeana ou latino-americana é um estilo musical que compreende os países da América Latina. Aqui nos interessa olhar para os ritmos latino-americanos que constituem parte da cultura gaúcha, a partir de gêneros como a milonga, o chamamé, a canção, a chimarrita, etc.

<sup>8</sup> OS EDITORES. *Gargalhadas*. 2ª ed. Pelotas e Porto Alegre: Echenique & Irmão editores, 1889, p.10.

nos parece interessante é mostrar o paradoxo nas formas de narrar este pertencimento à paisagem natural e cultural pampeana. Ora, ao mesmo tempo em que o sujeito sente orgulho de ser um gaúcho d'América, dos pampas, deste “vasto tapete verde de sedutoras campinas”<sup>9</sup>, como muitas vezes os campos sulinos são descritos, ele desbrava a natureza. Esta música datada de dois séculos atrás retrata um gaúcho “guerreiro”, sem medo de lutar por sua terra. Conforme Cezimbra Jacques<sup>10</sup>, a poesia dos Cancioneiros sul-rio-grandenses era marcada de um fiel sentimento de amor dos namoradores, de cúmes, de desprezo e gratidão; mas também tinha na sua compleição “o valor guerreiro; a expansão do ódio e da vingança, da sinceridade e da amizade, a sátira, a crítica, a expressão da atividade pastoril e militar [...] e cheias, muitas vezes, de elevação moral”<sup>11</sup>. Já a canção abaixo, composta entre o período de 1835 e 1845, nos mostra como a natureza pampeana era descrita.

Tens a campina grandiosa debaixo do céu azul / A minha pátria formosa / Belo Rio Grande do Sul. Tens a campina grandiosa cheia de encanto e luxo, / Sobre esta terra gloriosa, / Por façanhas do Gaúcho! Tens a campina grandiosa, / Onde a lida guerreira, / A Farrapada gloriosa, / Legou-nos hino e bandeira! / Tens no hino e na bandeira, / Legado de galhardia, / Que na bela União Brasileira, / Traduz a tua autonomia. Tens a campina grandiosa, / Tens um povo lutador, / Tens a paisana mimosa, / Cheia de graça e primor. / Tens a campina grandiosa, / E nas florestas verdejantes, / Bela fruta saborosa / Quadrúpedes, aves galantes. Tens na campina grandiosa, / Serrania fecunda, / Onde a colheita é viçosa, / Onde o alimento abunda [...].<sup>12</sup>

9 JACQUES, João Cezimbra. *Assuntos do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: União de Seguros Gerais, 1979, p.24.

10 João Cezimbra Jacques (1849-1922) foi um militar brasileiro precursor do Movimento Tradicionalista Gaúcho e fundador do Grêmio Gaúcho de Porto Alegre em 1898.

11 JACQUES, João Cezimbra. *Assuntos do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: União de Seguros Gerais, 1979, p.40.

12 JACQUES, João Cezimbra. *Assuntos do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: União de Seguros Gerais, 1979, p.144.

O fragmento acima discorre sobre o Rio Grande do Sul, sobre as “belezas naturais” que compõem o cenário do pampa. Céu azul, campina grandiosa e formosa tomada de muito encanto e luxo, onde isso tudo nos beneficia com o resultado de uma terra abundante. Esta terra também é gloriosa por façanhas do gaúcho farrapo: guerreiro na luta, mas também na difícil lida campeira.

Olhar a história nos auxilia, decisivamente, nesta tarefa de pensar a constituição da subjetividade gaúcha na sua articulação com a natureza. De acordo com Revel<sup>13</sup>, o termo história aparece frequentemente nas obras de Michel Foucault. O filósofo francês se aproxima deste conceito ao estudar a obra de Friedrich Nietzsche. Ou seja, seguindo esta linha de argumentação, a história não deveria ser concebida como evolutiva, linear, ou contínua, onde pudéssemos encontrar uma origem (*Ursprung*). Desta forma, afasta-se de um conceito de história tradicional para uma história que busca nas rupturas e nos rastros do pensamento apreender as verdades fabricadas. O interessante está em entender de que forma se dá a fabricação de saberes que não *estiveram desde sempre aí!* Ou seja, ao invés de buscarmos a origem desses saberes e quando se deu a fabricação deste *homem herói dos pampas*, tentaremos mostrar como se fabrica no cerne da história um sujeito “[...] que é a cada instante fundado e refundado pela história”<sup>14</sup>. Isso seria romper/abandonar a ideia de origem e pensar em consonância com Nietzsche e Foucault. Lançar um olhar para o Pampa gaúcho e para a história do Rio Grande do Sul, não com o objetivo de “memorizar” os monumentos do passado”, mas sim, buscar “transformá-los em *documentos*”<sup>15</sup>.

Nietzsche criticava a história monumental e supra-histórica<sup>16</sup>. A recusa a uma pesquisa de origem está no entendimento de que não há uma essência das coisas, uma verdade verdadeira que estivesse *aí para ser descoberta*, imóvel e precedente a tudo que fosse externo, acidental. É por isso que o filósofo ressalta a importância de se

13 REVEL, Judith. *Dicionário Foucault*. Trad. Anderson Alexandre da Silva. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

14 FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Trad. Eduardo Jardim e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Nau, 2013, p.20.

15 FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012, p. 8.

16 FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2011.

escutar a história ao invés de acreditar na metafísica. O autor salienta, ainda, que o segredo talvez seja apreender que a “essência” é fabricada e que, diante disso, a história nos ensina “[...] a rir das solenidades de origem”<sup>17</sup>. Pois, “Procurar uma tal origem é tentar reencontrar ‘o que era imediatamente’, ‘o aquilo mesmo’, de uma imagem exatamente adequada a si”<sup>18</sup>. O mais importante nesse tipo de investigação é a possibilidade de compreender que discursos, que práticas foram se constituindo a partir de determinadas condições sociais, políticas, econômicas e culturais que na contemporaneidade aparecem como uma verdade universal. A História do Presente busca compreender a produção de discursos no seu cruzamento com o poder. Seguindo na mesma linha de argumentação, trata-se de entender que a fabricação desses saberes é efeito de um entrecruzamento entre práticas e ditos. É na proliferação dos acontecimentos, nos mais variados começos, que dado objeto “surge”, ou melhor, “ascende”. Assim,

[...] a palavra *discurso* ocorre tão naturalmente para designar o que é praticado. Foucault não revela um discurso misterioso, diferente daquele que todos nós temos ouvido: unicamente, ele nos convida a observar, com exatidão, o que assim é dito. Ora, essa observação prova que a zona do que é dito apresenta preconceitos, reticências, saliências e reentrâncias inesperadas de que os locutores não estão, de maneira nenhuma, conscientes.<sup>19</sup>

Assim, ao invés de partirmos dos universais, dos grandes acontecimentos (embora eles também sejam visitados), nos parece mais importante compreender que as práticas constituem “[...] o

17 FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2011, p.18.

18 FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2011, p.17.

19 VEYNE, Paul. *Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história*. Trad. Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. 4ª Ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008, p. 252.

conjunto da história que as faz ser”, ou seja, “as coisas, os objetos não são senão os correlatos da prática”<sup>20</sup>.

O que efetivamente interessa nesse modo de fazer pesquisa, de pensar a história, é compreender que séries podem ser estabelecidas para que a natureza, assim como a vida campeira do Rio Grande do Sul, passasse a ser cantada, pintada, ilustrada, entoada com tanta veemência na arte sul-rio-grandense. Nosso ensaio estará em “buscar definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações”<sup>21</sup>. Ou seja, é preciso buscar nos documentos o que é dito sobre o homem, o gaúcho, a natureza. Como a natureza é descrita na música pampeana? Que acontecimentos atrelados a relações de força deram a ver o aparecimento da natureza na música em suspenso? De que forma cultura e natureza se atravessam, se articulam? Quais as relações do gaúcho com a natureza apresentada nas letras de música em análise? Que conexões se pode estabelecer entre a natureza e as diferentes revoluções em que o Rio Grande do Sul lutou para a constituição de um sujeito gaúcho, marcado pela sua heroicidade?

Seguindo na mesma linha argumentativa, onde a história não é entendida como memória e sim como genealogia, é possível dizermos, então, que a análise histórica seria “a condição de possibilidade de uma ontologia crítica do presente”<sup>22</sup>. Sendo assim, a fim de entender como se constituíram esses saberes, precisaremos mapear as proveniências como condições de possibilidade para a emergência do que hoje é dito sobre a natureza e o sujeito gaúcho herói. Em termos metodológicos, torna-se importante compreender os “[...] processos pelos quais os indivíduos se tornam sujeitos como resultado de um intrincado processo de objetivação que se dá no interior de redes de poderes, que os capturam, dividem,

20 VEYNE, Paul. *Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história*. Trad. Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. 4ª Ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008, p. 256.

21 FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012, p. 8.

22 REVEL, Judith. *Dicionário Foucault*. Trad. Anderson Alexandre da Silva. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011, p. 80.



classificam”.<sup>23</sup> De acordo ainda com o autor, a pesquisa da proveniência se dá em terrenos movediços, ou seja, em um chão complexo. Assim, é preciso ir aos documentos não na tentativa de buscar verdades históricas, mas estilhaços que porventura foram deixados de fora da história tradicional. Examinar os documentos não significa fazer outra interpretação para colocar diferentes verdades em evidências. A questão é problematizar as múltiplas explicações que chegam até nós como verdades inquestionáveis, entendendo-as como inventadas e não como descobertas. O que fica claro é que a genealogia se apresenta como um desenho de investigação que visa encontrar nos percalços, nas descontinuidades, nas singularidades dos acontecimentos, aquilo que de certa forma não partilha da história. Para Veiga-Neto<sup>24</sup> seria nesse momento de suas pesquisas que o filósofo francês passaria a se interessar efetivamente no “poder enquanto elemento capaz de explicar como se produzem os saberes e como nos constituímos na articulação entre ambos”. É com tal preocupação que buscaremos analisar as letras de música, por nós, pacientemente coletadas. Ou seja, com a intenção de entender que discursos, que saberes e que verdades sobre a natureza na região sulina do Brasil foram sendo constituídas, a partir de determinadas condições sociais, políticas, econômicas e culturais. Diferentemente de uma pesquisa pautada na linearidade da história, nos grandes acontecimentos, onde se pressupõe desvendar as verdades de nosso tempo, esta pesquisa buscará apreender como se constituem esses saberes atravessados por relações de força. Uma investigação que se assentará “no acoplamento dos conhecimentos eruditos e das memórias locais”<sup>25</sup>. Aproximar-se deste pensamento implica entender que tais jogos de força possibilitam a emergência de determinados saberes referentes à natureza pampeana, bem como a constituição de um sujeito gaúcho “herói” que tem na sua compleição

23 VEIGA-NETO, Alfredo. Algumas raízes da Pedagogia moderna. In: ZORZO, Cacilda; SILVA, Lauraci D & POLENS, Tamara (org.). *Pedagogia em conexão*. Canoas: Editora da Ulbra, 2004, p. 65-83, p. 55.

24 VEIGA-NETO, Alfredo. *Foucault e a Educação*. 2ª ed. 1 reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p. 56.

25 FOUCAULT, Michel. Diálogo sobre o poder. In: *Ditos & Escritos IV*; organização e seleção de textos MOTTA, Manoel Barros da; Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 9.

as “marcas” dessa natureza. Pois, como nos diz Machado <sup>26</sup>, “o fundamental da análise é que saber e poder se implicam mutuamente: não há relação de poder sem constituição de um campo de saber, como também, reciprocamente, todo saber constitui novas relações de poder”.

Para Foucault, a sociedade funciona a partir de relações de poder em constantes transformações. O poder é um mecanismo de força que nos subjetiva, na qual os indivíduos se tornam resultados dessas relações de força.

[...] numa sociedade como a nossa [...] múltiplas relações de poder perpassam, caracterizam, constituem o corpo social; elas não podem dissociar-se, nem estabelecer-se, nem funcionar sem uma produção, uma acumulação, uma circulação, um funcionamento do discurso verdadeiro. Não há exercício do poder sem uma certa economia dos discursos de verdade que funcionam nesse poder, a partir e através dele. Somos submetidos pelo poder à produção da verdade e só podemos exercer o poder mediante a produção da verdade. <sup>27</sup>

Na esteira do autor interessa compreender como saber e poder se atravessam e se articulam nas formações discursivas que nos subjetivam e nos constituem enquanto sujeitos numa relação inextricável com as questões sociais, políticas, econômicas, culturais. Ainda para o autor, o caráter de uma pesquisa genealógica implica em desnaturalizar saberes e verdades dadas como inquestionáveis. Por isso, a genealogia exige paciência <sup>28</sup>. Esse “modo” de fazer pesquisa permite compreender como emergiram certos conceitos em determinadas épocas atrelados a relações de força, e que na

26 FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Trad. Eduardo Jardim e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Nau, 2013, p. xxi.

27 FOUCAULT, Michel. Diálogo sobre o poder. In: *Ditos & Escritos IV*; organização e seleção de textos MOTTA, Manoel Barros da; Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 22.

28 FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2011.

contemporaneidade são capazes de nos auxiliar a compreender o presente. Aqui a pesquisa genealógica se faz importante a fim de analisar as práticas discursivas e não-discursivas de um determinado tempo social e cultural que deram a ver a invenção de um sujeito tomado por sua heroicidade.

Nesse sentido, trata-se de entender que a fabricação de determinados objetos é efeito de uma multiplicidade de práticas e discursos. Foucault entende o discurso como um “[...] conjunto de enunciados que se apoiam em uma mesma formação discursiva”<sup>29</sup> e ressalta ainda que a fabricação dos discursos se dá em um emaranhado de relações históricas, sociais e políticas. Nas palavras do autor:

Eu parto do discurso tal qual ele é! Em uma descrição fenomenológica, se busca deduzir do discurso alguma coisa que concerne ao sujeito falante; tenta-se encontrar, a partir do discurso, quais são as intencionalidades do sujeito falante – um pensamento em via de se fazer. O tipo de análise que pratico não trata do problema do sujeito falante, mas examina as diferentes maneiras pelas quais o discurso desempenha um papel no interior de um sistema estratégico em que o poder está implicado, e para o qual o poder funciona.<sup>30</sup>

Quando Foucault refere-se ao poder como componente importante nesta maquinaria estratégica que é o discurso, significa que saber e poder se implicam mutuamente. Visto desse modo, o poder, para Foucault (além do mesmo não ser localizado, ou seja, não está centralizado no Estado), não carrega em si um sentido negativo. Pelo contrário: o poder é da ordem do positivo; o poder produz saber! E os discursos, imersos em relações de poder e saber, fazem ver e

29 FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012, p. 135.

30 FOUCAULT, Michel. Diálogo sobre o poder. In: *Ditos & Escritos IV*; organização e seleção de textos MOTTA, Manoel Barros da; Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 253.

falar às práticas sociais que nos constituem enquanto sujeitos de um determinado tempo social e cultural.

Com base nessas concepções é que buscamos analisar, a partir da música pampeana, que enunciações de natureza e de gaúcho apareciam no material colocado sob análise. Que verdades vêm sendo inventadas, fabricadas sobre o Pampa do século XIX para cá e que desempenham um papel importante na história e na cultura desses sujeitos que tanto enaltecem a paisagem natural sulina. Nos interessou compreender que relações de poder e saber se entrelaçam na fabricação da natureza pampeana. E ainda: que acontecimentos sociais, políticos, econômicos, culturais, artísticos e geográficos fizeram desse indivíduo “desertor, andarilho, bêbado, boêmio e mulherengo”<sup>31</sup> um sujeito herói, gentílico, virtuoso?

Por isso, se faz necessário entender a trama discursiva que vem compondo o cenário típico da vida pastoril dos séculos XVIII e XIX, ainda tão evidente na música e no imaginário do que é o Rio Grande do Sul, o gaúcho em pleno século XXI. É a partir de ditos como esses que nos debruçamos em nosso material de análise, na expectativa de compreender como vêm se constituindo esses discursos sobre a paisagem natural sulina, que atrelados a relações de força, nos constituem enquanto sujeitos gaúchos – *de bota e bombacha!*. No entanto, quando nos propomos a fazer análise do discurso, não estamos tentando encontrar uma verdade de uma época e/ou de determinadas coisas, pois os discursos não escondem coisas falsas, tampouco verdadeiras, mas simplesmente eles inventam coisas, fabricam verdades. Ainda:

“As palavras e as coisas” é o título – sério – de um problema; é o título – irônico – do trabalho que lhe modifica a forma, lhe desloca os dados e revela, afinal de contas, uma tarefa inteiramente diferente, que consiste em não mais tratar os discursos como conjunto de signos (elementos significantes que remetem a conteúdos ou a

31 GONÇALVES, Carlos Fernando Poeta; SANTOS, Márcia Belzareno dos. Diferentes olhares sobre a escrita/personalidade gaúcha. *Ciência e Conhecimento*. Revista eletrônica da Ulbra. São Jerônimo. V. 03, p. 1-12, 2008, p. 3.

representações), mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam. Certamente os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse mais que os tornam irredutíveis à língua e ao ato de fala. É esse “mais” que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever.<sup>32</sup>

Seguindo na mesma linha argumentativa, torna-se importante ressaltar que para uma prática discursiva entrar em operação, ela necessariamente deve estar atravessada e sustentada por um conjunto de regras que a tornam evidente. Ou seja, que outros discursos, que enunciações e enunciados dão visibilidade ao discurso em suspenso. Nesse sentido, podemos dizer que o discurso não opera sozinho, ou seja, ele precisa estar apoiado e sustentado por outros discursos, enunciações e enunciados.

O conjunto de regras para uma prática discursiva, o sistema de formação não é estranho ao tempo. Não reúne tudo que pode aparecer, através de uma série secular de enunciados, em um ponto inicial que seria, ao mesmo tempo, começo, origem, fundamento, sistema de axiomas, e a partir do qual as peripécias da história real só se desenrolariam de maneira inteiramente necessária. O que ele delinea é o sistema de regras que teve de ser colocado em prática para que tal objeto se transformasse, tal enunciação nova aparecesse, tal conceito se elaborasse, metamorfoseado ou importado [...] o que ele delinea, também, é o sistema de regras que teve de ser empregado para que uma mudança em outros discursos [...] pudesse ser transcrita no interior de um discurso dado, constituindo assim um novo objeto, suscitando uma nova estratégia, dando lugar a novas enunciações ou novos conceitos.<sup>33</sup>

32 FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012, p. 60.

33 FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012, p. 88.

No lugar de partir na busca da origem desses saberes, problematizaremos tais práticas discursivas, buscando compreender de que maneira e em que ponto eles apareceram. Tal estudo toma a música como monumento para enxergar traçados dessa história.

## *O Pampa e seu gaúcho herói*

Um campo a se estender imenso e plano, onde céu e campo se encontram. A região do Pampa foi cenário de múltiplos processos históricos e culturais (contando com a herança dos diversos povos que habitaram essas regiões, até nossos contemporâneos), o que contribuiu significativamente para a construção da cultura pampeana. Para entendermos sua geografia, bem como tais procedimentos culturais, trazemos sucintamente algumas considerações desse campo imenso que foi cenário/palco de grandes artistas que, por meio da música, ao longo dos tempos, vêm narrando esse espaço geográfico e cultural.

De acordo com Dos-Santos<sup>34</sup> “o pampa é horizonte do viver e das relações socioculturais de diversos povos que ali se encontraram ao longo dos anos, desde os indígenas até os nossos contemporâneos”. Para o autor, ele é “peculiar e característica”, pois carregamos a herança de nossas colonizações luso-espanhola, indígena, africana, alemã e italiana.

Região de terras planas conhecida também como região Platina, compreende parte do Rio Grande do Sul, da Argentina e a totalidade do Uruguai. O chamado campos do sul abarca uma área de aproximadamente 700 mil km<sup>2</sup>. Segundo dados do Ministério do Meio Ambiente, só o estado do Rio Grande do Sul ocupa uma área equivalente a 176 mil km<sup>2</sup>. A região do Pampa é caracterizada por

34 DOS-SANTOS, José Daniel Telles. *Lúcio Yanel e o Violão Pampeano*: memória(s), história(s) e identidade(s) de um fazer musical no sul do Brasil. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pelotas, Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Pelotas, 2012, p. 51.

uma vegetação composta por plantas rasteiras, árvores, serras, morros e coxilhas. Outra característica dessa região são os banhados, como o Banhado do Taim, localizado no sul do Rio Grande do Sul, bem como o Banhado de São Donato, situado entre os municípios de Itaqui e Maçambará, na fronteira com a Argentina, ambos reconhecidos como reservas ecológicas.

No que tange a questões culturais sobre o Pampa, na payada abaixo Braun<sup>35</sup> nos evidencia a forma como a música vem narrando.

Raízes, tronco, ramagem... Ramagem, tronco, raiz.../  
Abriu-se uma cicatriz de onde brotei na paisagem.../ O  
tempo me fez mensagem que os ventos pampas dirigem /  
Dos anseios que me afligem de transplantar horizontes /  
Buscando o rumor das fontes pra beber água na origem. /  
Sobre o lombo da distância, de paragem em paragem /  
Fui repontando a mensagem de bárbara ressonância /  
Fazendo pátria na infância porque precisei fazê-la / E a  
Liberdade, sinuela, sempre foi a estrela guia / Que o meu  
olhar perseguia como quem busca uma estrela [...] /  
**Primeiro era o campo aberto, descampado, sem  
divisas.../ Com fronteiras imprecisas, mundo sem  
longe nem perto... / Eu era o índio liberto, barbaresco  
e peleador / Rei de mim mesmo, senhor da natureza  
selvagem / A religião da coragem e o sol de bronze na  
cor / Um dia veio o jesuíta a este rincão do planeta /  
Vestindo a sotaina preta na catequese bendita / Foi mais  
do que uma visita à minha pampa morena / Bombeeí por  
trás da melena, olhos nos olhos o irmão / E gravei no  
coração a santa cruz de Lorena! / Mais tarde veio mais  
gente às minhas terras campeiras.../ A falange das  
bandeiras, impiedosa e inclemente.../ Me levantei de  
repente e as tribos se levantaram.../ As várzeas se  
ensanguentaram, elas que eram verdejantes / Mas eu  
venci os bandeirantes, que nunca mais retornaram! / E  
depois vieram os lusos, os negros, os castelhanos / E nos**

35 Jayme Caetano Braun (1924 – 1999) é considerado um dos nomes mais importantes da cultura gaúcha. Poeta e payador, Jayme Caetano Braun sempre ressaltou em suas poesias e payadas a vida campeira do gaúcho e sua relação com a paisagem pampeana.

pagos campejanos, novas normas, novos usos... / As violências e os abusos da Ibéria, Castela e Lácio / Que rasgaram o prefácio e mataram as pegarias / E as ânsias [...] **Sou o gaúcho que cresceu junto aos fortins de combate / E já estava tomando mate quando a pátria amanheceu!!!** / E assim, crescendo ao relento, criado longe do pai / Junto ao mar doce - o Uruguai -, o rio do meu nascimento / Soldado sem regimento no quartel da imensidade... / Um dia me deu vontade, deixei crescer toda a crina / E me amasiei com uma china que chamei de Liberdade! / Por mais de trezentos anos fui pastor e sentinela / Na linha verde e amarela, peleando com castelhanos / Gravando com "los hermanos" a epopéia do fronteiro! / Poeta, cantor e guerreiro da América que nascia / A pátria é minha família! / Não há Brasil sem Rio Grande / E nem tirano que mande na alma de um Farrroupilha!<sup>36</sup>

A Payada acima, de Jayme Caetano Braun, nos apresenta ditos bastante comuns a muitas canções pampeanas, como o amor por esta terra. As batalhas que o povo gaúcho lutou com tanta valentia são ressaltadas com muita altivez. Aqui está o orgulho de ser um farrroupilha! Braun nos fala dos povos que aqui foram se *achegando*<sup>37</sup> e colonizando o Rio Grande do Sul. Os portugueses, os espanhóis, os bandeirantes que vieram em busca dos índios para os escravizarem – enfim, o payador nesta canção nos conta um pouco da história do Rio Grande do Sul. E esta é a importância que a música tem para a sociedade: uma prática cultural potente para pensarmos e problematizarmos diferentes acontecimentos que constituem nosso olhar para as coisas, para o mundo.

O início do século XVII no Rio Grande do Sul traz consigo a formação das primeiras reduções por padres jesuítas espanhóis que tinham como objetivo catequizar os índios guaranis. As primeiras reduções do lado da América Espanhola fundadas em território sul-

36 BRAUN, Jayme Caetano. Payada. Intérprete: Jayme Caetano Braun. In: JAYME CAETANO BRAUN. *Payador*. Brasil: Polyfar Discos do Brasil, 1983. Lado A. Faixa 1.

37 Termo de uso comum no Rio Grande do Sul. O mesmo que aproximar-se, achegar-se.



rio-grandense se deram na região do Tape. Podemos dizer que foi nesse período que foram introduzidas, já na redução de São Miguel, as primeiras cabeças de gado, dando início a uma das características econômicas mais importantes do Rio Grande do Sul: a pecuária. Porém, o alargamento das Reduções nessa região despertou consideravelmente o ataque dos bandeirantes paulistas. Estes vinham em busca de índios para o comércio escravo, o que colocava em risco o projeto de cristianização dos índios por parte dos jesuítas. No entanto, por conta da superioridade dos bandeirantes paulistas, os jesuítas, juntamente com os guaranis, acabaram abandonando essa região e se estabelecendo do outro lado do rio Uruguai. Assim, o gado que havia sido introduzido acabou sendo abandonado nos vastos campos do pampa e, assim, multiplicando-se de forma desordenada. Em decorrência disso, uma desmedida reserva de gado que ficou conhecida como Vacaria del Mar deu início ao “fundamento econômico básico de apropriação da terra gaúcha: a preia do gado xucro”.<sup>38</sup>

Este gado xucro que ficou conhecido como chimarrão, acabou tornando-se uma grande fonte de economia. Ou seja, ele era capturado com a finalidade de serem retirados o couro e a gordura para serem comercializados. A partir da Vacaria del Mar, a Redução de São Miguel prosperava e o interesse dos portugueses nessa região só aumentava. Foi com o intuito de se beneficiar desse gado que os portugueses fundaram em 1680 a Colônia de Sacramento, para exportarem, juntamente com os índios minuanos, o couro por Sacramento. É nesta região, localizada no planalto meridional, onde foram organizadas as primeiras estâncias missioneiras de gado.

Consideramos ser relevante destacar, mesmo que de forma sucinta, estas questões políticas e econômicas desenvolvidas no pampa, como a criação das estâncias de gado, pois no interior desses locais foram – e ainda são – produzidos discursos importantes que fazem parte da constituição do gaúcho. Além disso, nos parece importante colocar em suspenso estes acontecimentos históricos, como o ordenamento do gado nestas estâncias e as demarcações das

38 PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História do Rio Grande do Sul*. 8ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997, p. 9.

terras como condições de proveniências para a fabricação do *peão* das fazendas. Através deste “ordenamento” do campo, da terra, da natureza e do gado, irrompe um gaúcho que deixa de ser aquele sujeito errante que Oliven<sup>39</sup> nos anunciava, para tornar-se o “guardião” dos campos, das estâncias. Ainda assim, as lutas entre os portugueses e os espanhóis, além da *peleia* do índio missioneiro e o apreço que o mesmo tem por essas terras, estão em evidência em muitas canções pampeanas, como nos mostra a letra abaixo de Cenair Maicá<sup>40</sup>.

Caminham guaranis pelas estradas / Trapos de gente se arrastando a pé / Restos da raça dos meus sete povos / Últimas crias do sangue de Sepé. / Fazem balaio de taquaras bravas / Em pobres ranchos que parecem ninhos / Onde se abrigam aves migratórias / A mendigar alguns mil réis pelos caminhos. / O balaio foi taquara, a taquara foi a lança / O balaio foi taquara, a taquara foi a lança, / Que esteiou os sete povos quando o pago era criança / **Vão os índios pela estrada como aguapé pelos rios / Cantam ventos tristes nos seus balaio vazios, / Cantam ventos tristes nos seus balaio vazios. / Seguem os índios o destino peregrino dos sem terras / Tropeçando nos caminhos já sem luz / Afogados na fumaça do progresso / Junto aos animais em debandada. / Das florestas virgens violentadas / Pelos que vieram pelos que vieram sob o símbolo da cruz. / Quem os vê na humildade dos perdidos / Na senda amarga desses tempos novos / Não acredita que seu braço um dia / Levantou catedrais nos sete povos / Vende balaio o índio que plantava / Um novo mundo no império das missões / Balaio de taquara que eram lanças / Marcando a história das sete reduções.**<sup>41</sup>

39 OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*. Petrópolis: Vozes, 1992.

40 Cenair Maicá (1947-1987) cantor e compositor gaúcho reconhecido por abordar os índios e a paisagem natural em suas canções.

41 MAICÁ, Cenair. Balaio, Lança e Taquara. Intérprete: Cenair Maicá. In: CENAIR MAICÁ. *Canto dos Livres*. Brasil, 1983. Lado A. Faixa 2.

As guerras e batalhas pelas terras sul-rio-grandenses que a história nos demonstra desde a chegada de portugueses e espanhóis são evidenciadas na música pampeana, ainda na contemporaneidade. Na letra acima, Maicá nos fala da luta dos índios, “do sangue de Sepé” – índio este líder da Guerra Guaranítica, dos sete povos das missões que marcaram a história do Rio Grande do Sul. Índios, negros, portugueses, espanhóis, entre outros povos são marcas da cultura gaúcha que prevalece até os nossos dias.

A natureza do Pampa é muito evidenciada na música pampeana. Esta, muitas vezes, assume um lugar de destaque na obra de diversos compositores. Para Oliven<sup>42</sup> a posição geográfica do Rio Grande do Sul, por ser uma região de fronteira, as atividades econômicas que foram e ainda são desenvolvidas no Estado, além de outros elementos “que evocam um passado glorioso” vão fabricando o sujeito gaúcho. E nessas representações que contribuem para a constituição do gaúcho, a natureza, muitas vezes, se faz presente. A historiografia, a literatura, as artes de uma forma geral nos apresentam uma vida marcada nos vastos campos do pampa, nas atividades campeiras, como a lida com o gado no lombo de um cavalo, enfrentando o calor do verão e o frio nas madrugadas do inverno. Enfim, ditos como esses são elementos potentes que nos fazem olhar para a história e problematizar a relevância da natureza para a constituição deste sujeito. Ou seja, a constituição do gaúcho é marcada pelas relações sociais, políticas, econômicas, culturais, geográficas e ambientais. Para Oliven<sup>43</sup>, esses acontecimentos que fazem parte da história do Rio Grande do Sul “[...] contribuem para a construção de uma série de representações em torno dele que acabam adquirindo uma força quase mítica que as projeta até nossos dias e as fazem informar a ação e criar práticas no presente”. Para o autor, o gaúcho é um sujeito que tem na sua constituição as marcas da natureza, levando em consideração a vida campeira, ou mesmo as batalhas que enfrentou, tendo que lidar com as “forças naturais” de uma natureza muitas vezes “feroz”. Muitas canções evidenciam a

42 OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*. Petrópolis: Vozes, 1992, p. 50.

43 OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*. Petrópolis: Vozes, 1992, p. 49.

“força” e a “coragem” dos gaúchos de enfrentarem estes elementos naturais que constituem a natureza pampeana, como os ventos, as geadas, o calor e as chuvas, tanto nas batalhas em que lutou como na lida campeira. Seguindo nesta linha de argumentação, podemos pensar numa relação entre o homem e a natureza para a constituição desse gaúcho “marcado pela bravura que é exigida do homem ao lidar com as forças da natureza e a árdua vida campeira”.<sup>44</sup> Assim sendo, as grandes revoluções em que o povo habitante do Rio Grande do Sul lutou e a relação que o mesmo tem com a natureza na sua lida diária são importantes condições de possibilidade para a constituição desse sujeito guerreiro, herói, viril, leal, honrado, etc. Oliven<sup>45</sup> nos diz ainda que “o gaúcho é socialmente um produto do pampa, como politicamente é um produto da guerra”.

O Rio Grande do Sul se empenhou em uma constante batalha para pertencer ao Brasil.<sup>46</sup> Quando portugueses e espanhóis disputavam estas terras, o Rio Grande do Sul optou por fazer parte do Brasil. Ainda, para o autor, existem alguns acontecimentos importantes que constituem o discurso do sul-rio-grandense e um deles é “[...] o alto preço pago por essa opção [...]”.<sup>47</sup> Em decorrência das condições físicas que constituem o espaço geográfico do Rio Grande do Sul, como as áreas litorâneas, os rios e as serras, fizeram que nosso Estado permanecesse por dois séculos separados do Brasil. Isto foi o que Oliven<sup>48</sup> chamou de “o isolamento geográfico do Rio Grande do Sul”.

O Rio Grande do Sul é geralmente considerado como ocupando uma posição singular em relação ao Brasil. Isso se deveria às suas características geográficas, à sua

44 OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*. Petrópolis: Vozes, 1992, p. 49.

45 OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*. Petrópolis: Vozes, 1992, p. 51.

46 OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*. Petrópolis: Vozes, 1992.

47 OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*. Petrópolis: Vozes, 1992, p. 49.

48 OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*. Petrópolis: Vozes, 1992, p. 47, p. 47.

posição estratégica, à forma de seu povoamento, à sua economia e ao modo pelo qual se insere na história nacional. Apesar de o estado ter uma grande diferenciação interna (do ponto de vista geográfico, étnico, econômico e de sua colonização) ele é freqüentemente contraposto como um todo ao resto do país, com o qual manteria uma relação especial, a ponto de ser às vezes chamado jocosamente por outros brasileiros de “esse país vizinho e irmão do sul”.<sup>49</sup>

Na letra hino do Rio do Rio Grande do Sul, podemos evidenciar um pouco esta colocação de Oliven:

Como aurora precursora / Do farol da divindade / Foi o  
vinte de setembro / O precursor da liberdade / Mostremos  
valor constância / Nesta ímpia injusta guerra / Sirvam  
nossas façanhas / De modelo a toda terra / De modelo a  
toda terra / Sirvam nossas façanhas / De modelo a toda  
terra / Mas não basta pra ser livre / Ser forte, aguerrido e  
bravo / Povo que não tem virtude / Acaba por ser escravo  
/ Mostremos valor constância / Nesta ímpia injusta guerra  
/ Sirvam nossas façanhas / De modelo a toda terra / De  
modelo a toda terra / Sirvam nossas façanhas / De  
modelo a toda terra.<sup>50</sup>

Uma “ímpia e injusta guerra” e, assim, “Sirvam nossas façanhas / De modelo a toda terra / De modelo a toda terra” – O hino sul-rio-grandense é uma insígnia de nosso Estado, assim como a bandeira do Rio Grande do Sul, que tem seu lema “Liberdade, igualdade e humanidade”, inspirado nos ideais da Revolução Francesa (1789-1799). É a partir da Lei Estadual 5213 de 1966 que ambos

49 OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*. Petrópolis: Vozes, 1992.

50 FONTOURA, Francisco Pinto da. Hino Republicano. In: PORTO ALEGRE, Apolinário José Gomes. *Cancioneiro da revolução de 1835*. Porto Alegre, Companhia União de seguros, 1981.

passam a ser símbolos importantes na/da cultura do Rio Grande do Sul, herdados da Revolução Farroupilha.

No transcorrer deste estudo, vimos pontuando alguns acontecimentos discursivos importantes da/na história do Rio Grande do Sul, para que possamos apreender as condições históricas de nossa situação presente. A partir dos nossos estudos sobre a Revolução Farroupilha, bem como do nosso *corpus* discursivo (letras de música), pudemos constatar o quanto a fabricação de um sujeito herói está também atrelada aos “heróis” da Revolução Farroupilha. Segundo Oliven<sup>51</sup>, esse *status* atribuído ao gaúcho como um sujeito herói foi se dando gradativamente. O gaúcho era tido/visto como um marginal, um ladrão de gado até meados do século XIX. Portanto, com as demarcações das estâncias, o aparecimento de novas raças de gado, entre outras coisas, este sujeito passa a ser considerado um homem gentílico, um peão de estância. A historiografia tradicional nos apresenta este tipo “especial” de sujeito como uma figura peculiar do Pampa Gaúcho. Para Salaini<sup>52</sup> “A figura simbólica do gaúcho é representada pelo homem da campanha que teve na Revolução Farroupilha o cenário para as suas façanhas e heroísmos”. Corroborando com esta colocação, Pesavento diz ainda que Bento Gonçalves, um dos líderes da Revolução, é

[...] considerado, pela historiografia tradicional como o herói do movimento, corporificando todas as virtudes típicas do homem rio-grandense. Na verdade, a atribuição do *status* de herói a Bento Gonçalves se insere mais uma vez na tendência da historiografia oficial de reconstruir o passado de uma forma idealista. Neste sentido, a Revolução Farroupilha, pontilhada de lances militares audazes, foi o tema de grande predileção dos historiadores rio-grandenses, onde a heroicidade do

51 OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*. Petrópolis: Vozes, 1992.

52 SALAINI, Cristian Jobi. “*Nossos heróis não morreram*”: um estudo antropológico sobre as formas de “ser negro” e de “ser gaúcho” no estado do Rio Grande do Sul. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Porto Alegre, RS, 2006, p. 41.

gaúcho encontraria respaldo nas figuras de Bento Gonçalves, Davi Canabarro, Antônio de Souza Netto, etc.<sup>53</sup>

De acordo com a autora, poder-se-ia dizer que o gaúcho tem, na sua constituição enquanto sujeito herói, características que nos remetem aos estancieros rio-grandenses que lutaram na Revolução Farroupilha em busca de uma maior autonomia política para o Estado. No entanto, este sujeito idealizado, figura simbólica do Estado do Rio Grande do Sul, é também encontrado na literatura pampeana, a partir de autores como Érico Veríssimo, Barbosa Lessa, João Simões Lopes Neto, entre outros. Oliven<sup>54</sup> contribui ao ressaltar que as representações em torno desse sujeito se fazem ainda presentes nas narrativas de viajantes estrangeiros como Saint-Hilaire e Arsène Isabelle, bem como na literatura romântica de José de Alencar, principalmente com o livro “O Gaúcho”, publicado em 1870. Diante de tais considerações, podemos ressaltar que não há uma origem, um momento ou local específico para a emergência deste sujeito gaúcho herói. Ou seja, as representações em torno desse sujeito vêm sendo fabricadas a partir de diferentes contextos sociais, políticos, artísticos e culturais. O culto em torno da figura do gaúcho apresenta peculiaridades que os distinguem de outros tipos de sujeito, como os nordestinos e os habitantes do centro-sul do Brasil<sup>55</sup>. Para o autor, essas diferenças “[...] seriam causadas pelo meio ambiente e pela superioridade política provinda da experiência de guerra [...]”<sup>56</sup>.

Embora o Rio Grande do Sul se apresente como heterogêneo, a historiografia, da mesma maneira que o tradicionalismo gaúcho, tende a conceber os sul-rio-grandenses a partir de “[...] um único tipo social: o gaúcho, o cavaleiro e peão de estância da região sudoeste do

53 PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História do Rio Grande do Sul*. 8ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997, p. 46.

54 OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*. Petrópolis: Vozes, 1992.

55 OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*. Petrópolis: Vozes, 1992.

56 OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*. Petrópolis: Vozes, 1992, p. 51.

Rio Grande do Sul”.<sup>57</sup> No que tange a música tradicionalista esta tem uma importância significativa para a cultura pampeana. Por meio dela, muitas disputas se travaram e ainda se travam em torno da construção e fabricação dos sujeitos que habitam essas terras. Os modos de ser e viver (tantas vezes pautados no homem da campanha, tendo como cenário o campo) vão constituindo um modo de olhar e se relacionar com a natureza. Assim, nas palavras de Luís Agostinho Agostini,

[...] A música tradicionalista atualiza o mito, à medida que os festivais e outras manifestações musicais se sucedem, ano após ano. Através da apropriação de imagens simbólicas já cristalizadas no imaginário social, percebe-se que a música tradicionalista ajuda a ordenar a sociedade sul-rio-grandense, imprimindo regras e valores essenciais à identidade que o gaúcho ostenta e da qual parece não querer se desfazer.<sup>58</sup>

Os significados que vêm sendo fabricados e atribuídos aos habitantes do Rio Grande do Sul tem suas condições de proveniência no homem da campanha, no peão de estância, no guerreiro que ao longo do tempo vem defendendo a sua terra. Isso pode ser observado na historiografia, na literatura, na música, etc. Como já salientado anteriormente, o gaúcho tal qual conhecemos hoje, este sujeito herói que vimos evidenciando, nem sempre teve o significado de sujeito gentílico.

No período colonial, o habitante do Rio Grande do Sul era chamado de *guasca* e depois de *gaudério*, este último termo possuindo um sentido pejorativo e referindo-se aos

57 OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*. Petrópolis: Vozes, 1992, p. 50.

58 AGOSTINHO, Luís Agostini. *O Pampa na cidade: o imaginário social na música popular gaúcha*. Dissertação (Mestrado). Universidade de Caxias do Sul. Programa de Mestrado em Letras e cultura Regional, Caxias do Sul, RS, 2005, p. 67.



aventureiros paulistas que tinham desertado das tropas regulares e adotado a vida rude dos coureadores e ladrões de gado. Tratava-se de vagabundos errantes e contrabandistas de gado numa região onde a fronteira era bastante móvel em função dos conflitos entre Portugal e Espanha. **No final do século XVIII, eles são chamados de gaúcho, vocábulo que tem a mesma conotação pejorativa até meados do século XIX, quando, com a organização da estância, passa a significar o peão e o guerreiro com um sentido encomiástico.**<sup>59</sup>

Ante tais colocações, não temos a pretensão de determinar juízo de valores, tampouco definir o certo e/ou errado, a verdade e/ou a mentira. Ansiamos problematizar o quanto esses discursos fabricados na cultura que, atrelados a relações de força, fazem emergir verdades e saberes pouco problematizado por muitos de nós. Ainda na contemporaneidade, diferentes artefatos culturais (como a música pampeana) evidenciam em muitas canções este sujeito herói, um sujeito que “brilhou” e lutou com toda “garra” pelo Rio Grande do Sul. Como ressalta Silva<sup>60</sup> esses “homens saíram da História para entrar no mito”. E nos diz ainda que esses sujeitos:

Hoje, brilham em livros escolares ou figuram em placas de ruas paradoxalmente esquecidos e sempre lembrados. Quem foram esses homens? O que fizeram? Foram somente heróis? E se tivessem sido também infames personagens de uma época cruenta em que o futuro se fazia a golpes de preconceitos, de lanças e de balas de canhão?<sup>61</sup>

59 OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*. Petrópolis: Vozes, 1992, p. 50.

60 SILVA, Juremir Machado da. *História regional da infância: o destino dos negros farrapos e outras iniquidades brasileiras (ou como se produzem os imaginários)*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010, p. 13.

61 SILVA, Juremir Machado da. *História regional da infância: o destino dos negros farrapos e outras iniquidades brasileiras (ou como se produzem os imaginários)*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010, p. 13.

Ao ressaltar as colocações e questionamentos do autor, não nos interessa aqui desvendar quem foram esses homens, nem revelar se foram ou não heróis. Evidenciamos o quanto esses ditos fabricados na cultura nos subjetivam, nos educam e, muitas vezes, determinam nossos modos de ser e de pensar.

A Revolução Farroupilha é considerada como um dos feitos mais “gloriosos” dos gaúchos. Tal acontecimento é lembrado e festejado anualmente na semana de 20 de setembro (dia e mês da Revolução) pelo Estado Rio Grande do Sul. Durante uma semana acontecem desfiles a cavalo nas ruas das cidades, encontros nos CTGs (Centro de Tradição Gaúcha) com danças, músicas, comidas e bebidas típicas do gaúcho para celebrarem a cultura e a tradição dos rio-grandenses. Para Zalla e Menegat este episódio da história do Estado

[...] se configurou, historicamente, como um evento emblemático da memória pública no Rio Grande do Sul. Seus lances de batalha são, ainda hoje, narrados em tom épico, e seus protagonistas transformados em heróis da ‘pequena’ e da ‘grande pátria, ora pela suposta resistências à opressão do centro político e econômico do Brasil, ora pela também hipotética aspiração à liberalização e ‘republicanização’ do país, o que incorre na afirmação de seu caráter nacionalista. Em ambos os sentidos, como mito, a revolta tem sido matriz para discursos políticos, debates historiográficos, criações artísticas e projetos identitários’.<sup>62</sup>

De acordo com os autores, a Revolução Farroupilha deixou marcas muito fortes em nosso Estado. Como vimos mostrando, este episódio está ainda muito presente na memória do sul-rio-grandense. Esta batalha de caráter republicano travada contra o governo imperial é deveras enaltecida pela música pampeana. “Seus lances de batalha”,

62 ZALLA, Jocelito; MENEGAT, Carla. História e memória da Revolução farroupilha: breve genealogia do mito. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 31, nº 62, p. 49-70, 2011, p. 49.

“seus protagonistas transformados em heróis”, a natureza, a bravura com que o negro lutou, são enunciações recorrentes em muitas canções. O Pampa, espaço geográfico e cultural de muitas batalhas, este “[...] romântico deserto verde dos cavaleiros errantes e peões das imensas estâncias”<sup>63</sup>, são ditos importantes para pensarmos e problematizarmos na fabricação deste sujeito atrelado a uma também fabricação da natureza. No entanto, ora selvagem, ora romântica, como ressaltam os autores. É um emaranhado de ditos que compõem essa trama discursiva em torno dessa natureza e do sujeito gaúcho. Na canção abaixo de Teixeirainha<sup>64</sup>, apresentamos uma letra que nos fala da “beleza” do Rio Grande, do seu céu azul, das lutas, do orgulho de ter nas veias “o sangue herói de Farrapos”.

Quem quiser saber quem sou / Olha para o céu azul / E  
grita junto comigo / Viva o Rio Grande do Sul / O lenço  
me identifica / Qual a minha procedência / Da província  
de São Pedro / Padroeiro da querência / Ó meu Rio  
Grande de encantos mil / Disposto a tudo pelo Brasil /  
[...] Berço de Flores da Cunha / E de Borges de Medeiros  
/ Terra de Getúlio Vargas Presidente brasileiro. Eu sou da  
mesma vertente / Que Deus saúde me mande / Que eu  
possa ver muitos anos / O céu azul do Rio Grande / Te  
quero tanto torrão gaúcho / Morrer por ti me dou no luxo.  
[...] Meu coração é pequeno / Porque Deus me fez assim /  
O Rio Grande é bem maior/ Mas cabe dentro de mim.  
Sou da geração mais nova / Poeta bem macho e guapo /  
Nas minhas veias escorre / O sangue herói de Farrapos /  
Deus é gaúcho de espora e mango / Foi maragato ou foi  
chimango / Querência amada, meu céu de anil / Este Rio  
Grande gigante / Mais uma estrela brilhante na bandeira  
do Brasil.<sup>65</sup>

63 ZALLA, Jocelito; MENEGAT, Carla. História e memória da Revolução farroupilha: breve genealogia do mito. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 31, nº 62, p. 49-70, 2011, p. 50.

64 Teixeirainha cantor e compositor gaúcho considerado um dos representantes da música tradicionalista gaúcha.

65 TEIXEIRINHA. Querência Amada. Intérprete: Osvaldir e Carlos Magrão. In: OSVALDIR E CARLOS MAGRÃO. *Querência Amada*. Brasil, 1997. 1 CD. Faixa 2.

Como nos evidencia a letra acima, há nos rio-grandenses um orgulho de ser gaúcho. Esta é uma “Querência amada” pelo seu povo, uma terra “de encantos mil”, um “Rio Grande gigante” herdeiro da Revolução Farroupilha. Segundo Pesavento<sup>66</sup>, a fabricação discursiva a respeito deste episódio e a representatividade que o mesmo tem para cultura e para a história do Rio Grande do Sul estariam pautadas em uma tendência idealista, pois

[...] os arautos da historiografia regional celebraram os feitos de seus “heróis” e visualizaram esse prolongado conflito da província contra o Império como uma verdadeira epopéia. É claro que a longa duração do conflito (1835-1845) e o oferecimento de uma “paz honrosa” no final da guerra, sem que os farrapos tivessem sido vencidos no campo de batalha, foram elementos muito fortes para a construção do mito ou para a idealização do movimento.<sup>67</sup>

A autora diz ainda que, para a historiografia tradicional, a Revolução Farroupilha foi erigida como um acontecimento que sempre denotou a bravura, o heroísmo do gaúcho. Diante destas idealizações é que vem se fabricando este sujeito marcado pela coragem e pelo seu heroísmo. Tal produção discursiva vem sendo reverberada por historiadores desde o início do século com o intuito de perseverar a dominação do setor agropecuário do Rio Grande do Sul. Ou seja, todo esse imaginário diante da Revolução estaria atrelado a um momento de crise da economia pecuarista sul-rio-grandense que via na “reelaboração do seu passado [...] fatos que os nobilitassem e desta forma justificassem seu predomínio na sociedade”.<sup>68</sup>

66 PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História do Rio Grande do Sul*. 8ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997, p. 7-8.

67 PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História do Rio Grande do Sul*. 8ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997, p. 7-8.

68 PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História do Rio Grande do Sul*. 8ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997, p. 8.

Conforme salienta Kühn<sup>69</sup> “[...] como nenhum outro conflito da história do Rio Grande do Sul, a Guerra dos Farrapos foi fundamental para a constituição da própria identidade rio-grandense”. Vale ressaltar aqui, que não trabalhamos com o conceito de identidade, termo este bastante utilizado na historiografia regional para apreender a constituição do gaúcho. Nossa pesquisa versa segundo uma perspectiva foucaultiana, onde o filósofo opera com o conceito de posições de sujeito. O pensamento de Foucault trava uma busca no “entendimento acerca dos processos pelos quais os indivíduos se tornam sujeitos como resultado de um intrincado processo de objetivação que se dá no interior de redes de poderes que os capturam, dividem, classificam”.<sup>70</sup> Ainda para o autor, o poder é um elemento importante para nos fazer apreender como se fabricam os saberes que em determinados contextos históricos, sociais, políticos, econômicos e culturais nos constituem enquanto sujeitos de um tempo. Para isso, estamos olhando para a Revolução Farroupilha. Movimento este que segundo Oliven<sup>71</sup> “[...] estaria na insatisfação de estancieiros em relação à excessiva centralização política imposta pelo governo central e no sentimento que a província era explorada economicamente pelo resto do Brasil”. Silva<sup>72</sup> complementa ao ressaltar que, além da disparidade das taxas cobradas sobre o charque rio-grandense e o charque uruguaio, uma das principais causas da Guerra teria sido “[...] a independência da Banda oriental, a Cisplatina, o Uruguai, em 1828”. Para o autor, com a independência do Uruguai, os estancieiros rio-grandenses que possuíam terras no Uruguai não teriam mais livre acesso a esses campos, que a partir de então, seriam de nossos *Hermanos* do Prata. Segundo os fazendeiros da época, os campos uruguayos eram considerados superiores às terras

69 KÜHN, Fábio. *Breve História do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2011, p. 75.

70 VEIGA-NETO, Alfredo. *Foucault e a Educação*. 2 ed. 1 reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p. 55.

71 OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*. Petrópolis: Vozes, 1992, p. 57.

72 SILVA, Juremir Machado da. *História regional da infância: o destino dos negros farrapos e outras iniquidades brasileiras (ou como se produzem os imaginários)*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010, p. 50.

rio-grandenses, o que conseqüentemente prejudicaria o setor pecuarista em terras sulinas.

Aqui procuramos evidenciar algumas das condições de proveniência e emergência de um gaúcho tomado como herói e seus atravessamos na composição de uma natureza bela e romântica nas letras de muitas músicas pampeanas. Diante desses recortes de acontecimentos que trouxemos, importa destacar que não há um ponto específico de “surgimento” desse sujeito tão enaltecido pela música sul-rio-grandense. Assim, ressaltamos a importância de colocarmos em suspensão nossas verdades mais sólidas... Verdades essas inventadas em um determinado tempo e lugar e que nos capturam e nos constituem enquanto sujeitos gaúchos.

### *Breves considerações*

Este artigo pretendeu evidenciar a importância da história como uma potente ferramenta foucaultiana. Pontuamos uma breve contextualização sobre o Rio Grande do Sul, como a constituição das estâncias de gado, as questões culturais sobre o Pampa, a fabricação de um sujeito gaúcho herói atrelado à fabricação de uma natureza. Como vimos demonstrando, o gaúcho é um amante da natureza – ele a enaltece em suas obras artísticas – e isso de uma forma bela e romântica. No entanto, vale ressaltar que quando esta é referenciada na historiografia, na difícil lida campeira a qual o gaúcho tem que enfrentar, a natureza é, muitas vezes, selvagem. Ora, ao mesmo tempo em que a natureza nos beneficia com um espaço geográfico propício a fins econômicos e políticos no que diz respeito às atividades rurais exercidas pelo homem do campo como uma terra produtiva, este espaço físico nos contempla também com um emaranhado de elementos naturais e climáticos que deveriam ser “dominados”.

RECEBIDO EM: 16/01/2017

APROVADO EM: 19/06/2017

O FILME *AS SUFRAGISTAS* E AS  
TRANSFORMAÇÕES NOS MODOS DE VIDA  
PELA MILITÂNCIA POLÍTICA:  
DESLOCAMENTOS SUBJETIVOS, SACRIFÍCIO  
DO CORPO E AFINIDADES FEMINISTAS

*The Suffragettes film and the transformations in the  
way of life by the political militancy: subjective  
displacements, sacrifice of body and feminist  
affinities*

---

*Priscila Piazzentini Vieira\**

**RESUMO**

Esta comunicação discute o filme *As Sufragistas*, lançado em 2015 e dirigido por Sarah Gavron, a partir dos seguintes temas: o jogo que as sufragistas praticam com os direitos, tendo como principal objetivo aprovar o voto das mulheres na Inglaterra no início do século XX; as transformações subjetivas pelas quais as mulheres passam ao entrarem para a militância sufragista, prestando atenção nas suas relações com os maridos, os patrões e os filhos. O texto também levanta discussões sobre o sacrifício do corpo das mulheres nas fábricas, mas também em uma militância política permeada por uma ética que deve ser explicitada não somente por palavras, mas por ações e pelo emprego do corpo como a expressão da verdade. Também será abordado o destaque que o filme reserva para as afinidades feministas entre as personagens.

*Palavras chave:* *As Sufragistas*, afinidades feministas, transformações subjetivas

\* Professora do Departamento de História da UFPR. Áreas: História Contemporânea e Teoria da História

### ABSTRACT

In this this paper I discuss the film *Suffragette*, released in 2015 and directed by Sarah Gavron, from the following themes: the game that Suffragettes practice with the rights, for the main purpose of approving women's vote in England in the early twentieth century; subjective transformations in women that join to suffragette militancy, detaching the relations with their husbands, bosses and children. The text also presents discussions about the sacrifice of women's body in factories, in a political militancy pervaded by an ethic that must be evident not only by words, but also by actions and by use of the body as the expression of truth. In addition, the paper approaches the emphasis given by the film to the feminist affinities among the characters.

*Keywords:* *Suffragette*, feminist affinities, subjective transformations

“Imaginar que seria possível existir uma outra forma de viver essa vida”.<sup>1</sup> Essa é a resposta elaborada por Maud Watts (Carey Mulligan), personagem principal do filme *As Sufragistas*<sup>2</sup>, quando perguntada sobre o significado que a conquista do voto teria para ela. Ao depor no Parlamento sobre as condições do trabalho feminino nas lavanderias inglesas do começo do século XX, Maud revela que apesar das mulheres trabalharem mais que os homens, elas ganhavam um salário menor do que o deles e sofriam mais com os problemas de saúde. Eles faziam mais entregas de encomendas nas ruas, o que lhes garantia ar fresco e menos doenças nos pulmões.

A conquista do voto feminino e a igualdade de salários dariam às mulheres um novo modo de viver? O filme não nos dá elementos para responder a essa questão, mas mostra como a entrada na militância feminista e a participação nas lutas que levaram à aprovação do voto na Inglaterra, em 1928, transformaram drasticamente a vida de uma trabalhadora, dentro e fora da fábrica.

A proposta do presente artigo, portanto, é acompanhar a narrativa construída sobre as sufragistas inglesas pela linguagem cinematográfica, inspirando-me em reflexões realizadas por Michel

1 GAVRON, Sarah. *As Sufragistas*. Reino Unido: Universal Pictures, 2015, 22:33. (106 min). Colorido. Título original: *Suffragette*.

2 Idem.



Foucault e pelos estudos feministas. Nesse sentido, considero a especificidade da linguagem cinematográfica, entendendo-a também como um discurso sobre o passado, que nunca se confunde com ele. Mesmo reconhecendo a importância das inúmeras discussões acerca da análise do documento e da narrativa histórica<sup>3</sup>, recorro à fala da personagem principal do romance *O conto da Aia*, escrito por Margaret Atwood, para nos alertar que o filme, assim como qualquer texto, não é o reflexo do passado tal qual ele aconteceu:

Tento me lembrar se o passado era exatamente assim. Não tenho certeza, agora. Sei que continha essas coisas, mas de algum modo a mistura é diferente. Um filme sobre o passado não é igual ao passado.<sup>4</sup>

O filme, dirigido por Sarah Gavron e lançado em 2015, conta a história do movimento sufragista inglês a partir de diversas mulheres, reportando-se às participações da grande líder intelectual, Emmeline Pankhurst (Meryl Streep); de uma mulher de elite e esposa de um deputado, Alice Haughton (Romola Garai); de uma profissional liberal do ramo farmacêutico, Edith Ellyn (Helena Bonham Carter).

Mas é a vida da operária Maud Watts que a narrativa cinematográfica acompanha mais de perto. Ela trabalha na lavanderia do patrão Mr. Taylor (Geoff Bell) em meio período desde os 7 anos<sup>5</sup> e, em período integral, desde os 12. Sua mãe também trabalhou no mesmo local. Ela levava a filha desde muito cedo para a fábrica, e

3 Ver: FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996; "Introdução". *A arqueologia do saber*. 7. Ed. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso. Ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

4 ATWOOD, Margaret. *O conto da Aia*. Trad. Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p.282.

5 Sobre o trabalho infantil nas fábricas ver: Rago. *Do cabaré ao lar: a utopia da sociedade disciplinar e a resistência anarquista (1890-1930)*. 4a Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014, pp.156-213.

costumava amarrá-la ao seu próprio corpo para cuidá-la e trabalhar ao mesmo tempo, devido à exigência de voltar rapidamente à lavanderia logo após o parto, para manter o emprego. Morreu quando Maud tinha 4 anos, queimada por uma caldeira que despencou.

Na lavanderia, Maud passava e engomava as roupas de maneira perfeita, tanto que sua ascensão dentro do ambiente fabril era digna de admiração: aos 17 anos já era a chefe da lavanderia e, aos 20, torna-se a líder. Agora, aos 24 anos, apesar do trabalho duro e impecável<sup>6</sup>, era vítima de olhares desconfiados tanto dos trabalhadores quanto das trabalhadoras, que sabiam das “regalias” e preferências que ela possuía com o patrão, certamente por outras ligações que ultrapassavam o âmbito de sua função dentro da lavanderia, mas não a rotina das fábricas. As mulheres, além de conviverem com as péssimas condições de trabalho, semelhante ou até mesmo pior que as dos homens, eram vítimas de corriqueiros abusos sexuais.

Maud era casada com um operário (Ben Whishaw), que trabalhava na mesma lavanderia, e com o qual tinha um filho (Adam Michael Dodd). Sua jornada começava cedo<sup>7</sup>: acordava, preparava o café da família, vestia o filho e deixava-o aos cuidados de uma vizinha, enquanto trabalhava durante todo o dia. Voltava à noite, cuidava do filho, fazia o jantar da família, lavava a roupa, agora dentro de casa. Era a última a se deitar, depois do filho e do marido. A sua dupla jornada pode ser percebida em imagens que o filme repete em muitas ocasiões: os varais repletos de roupas lavadas nas ruas do bairro e dentro da casa em que morava.<sup>8</sup> As roupas, assim, acompanhavam as mulheres no trabalho e no ambiente doméstico. No começo do mês, ela entregava todo o seu salário ao marido, pois cabia a ele cuidar das finanças da casa.<sup>9</sup>

As coisas começam a mudar quando ela repara no tratamento hostil do patrão reservado a uma das operárias da lavandeira.<sup>10</sup> Logo

6 Maud Watts conta toda a sua história no depoimento que dá ao Parlamento Inglês. GAVRON, Sarah. *op.cit.*, 20:00.

7 *Idem*, 6:00.

8 *Idem*, 5:14.

9 *Idem*, 10:35.

10 *Idem*, 7:30; 16:35.

descobre que se trata de Violet Miller (Anne-Marie Duff), uma sufragista que iria depor no Parlamento inglês, para contar das péssimas condições de trabalho que enfrentava e para ajudar na aprovação do voto feminino.

Alice Haughton, esposa do deputado, que fazia caridades nas fábricas e costumava discursar em suas entradas sobre a importância das mulheres conseguirem ganhar o mesmo salário que os homens e sobre a luta pela aprovação do voto feminino, daria a ela o devido suporte. O discurso de Alice era sempre recebido com desaprovação por muitas trabalhadoras, pelo patrão e pelos trabalhadores. Os dois últimos, ainda, perguntavam-se se em algum dia Alice havia trabalhado<sup>11</sup>, mostrando como a hostilidade diante das mulheres militantes de elite os unia, apesar da luta de classes.

Maud, vendo as ridicularizações sofridas pela companheira de trabalho por ir depor, resolve acompanhá-la. Esta atitude será decisiva, pois Violet chega no Parlamento desfigurada pelas agressões do marido bêbado, e cede seu direito de depor a Maud, que surpreende a todos pelas palavras diretas e sem rodeios sobre a sua péssima condição de vida no trabalho.<sup>12</sup> A maioria dos parlamentares, no entanto, não se simpatiza pela causa das mulheres, pois, mesmo escutando todo o depoimento, não encontram evidências contundentes para aprovar o voto feminino.<sup>13</sup>

Maud já tinha se encontrado com Violet em um outro momento, fora da fábrica, em uma cena que inicia o filme. Intimada pelo patrão a fazer uma entrega na cidade, ela pega o ônibus e caminha pelas ruas de Londres à procura do local. Enquanto isso, pára diante de uma loja de roupas e acessórios, com a vitrine composta por três manequins: a mãe e os seus dois filhos.<sup>14</sup> Maud observa admirada aquela família, talvez desejando alcançar aquele padrão material ou lembrando-se de como era feliz com a sua família. Toda essa paz encenada no meio familiar é violentamente estilhaçada, junto com as vitrines de vidro, por uma pedra jogada pelas sufragistas, em seus atos políticos de ação direta de desobediência civil.

11 Idem, 09:00

12 Idem, 19:15.

13 Idem, 28:44.

14 Idem, 4:10.

A cena é fundamental para indicar que a luta das militantes pela conquista do voto feminino transformaria outras convenções, além das leis. Era o próprio modelo de família nuclear burguês, que também predominava entre os pobres, que seria despedaçado. Lembro, ainda, que as pedras lançadas pelas sufragistas às vitrines das lojas caras de departamento, inacessíveis para as trabalhadoras, saem debaixo das cobertas de carrinhos de bebês. A substituição dos bebês pelas pedras integra uma cena metafórica que demonstra como a luta pelo voto também dizia respeito às mudanças exercidas nos próprios modos de vida das famílias.

É Michelle Perrot, no texto “A família triunfante”, que compõe o quarto volume da *História da vida privada*<sup>15</sup>, quem mostra como as relações entre o público e o privado estavam no centro de toda a teoria política depois da Revolução Francesa. Era preciso, nesse momento, organizar os “interesses privados”.<sup>16</sup> A família é compreendida como célula base e o doméstico constitui uma instância reguladora fundamental. De Hegel a Kant, dos conservadores aos liberais, a família é considerada o fundamento da sociedade civil. O modelo que impera é o do casamento monogâmico e a chefia era exercida pelo pai. A esfera pública, que englobava o Estado, a ciência e o trabalho, estaria destinada ao homem, enquanto a privada, composta pelo lar, à mulher, à esposa, e aos cuidados com os filhos e o marido.

Esse ambiente privado, como defendia Kant, devia estar sempre submetido ao pai, “o único capaz de refrear os instintos, de domar a mulher”.<sup>17</sup> Nesse sentido, a guerra doméstica constituía uma ameaça constante, ainda mais se a mulher escapasse ao seu ideal de domesticidade e submissão para se tornar uma rebelde ou uma revolucionária. Daí o incômodo muito grande que as sufragistas ainda causavam na sociedade inglesa do começo do século XX, entre 1912 e 1913. A entrada de Maud para a militância desagradará o marido, o patrão, as autoridades policiais e a vizinhança vigilante dos bons

15 PERROT, Michelle. “A família triunfante”. In: *História da vida privada 4. Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, pp.79-90.

16 Idem, p.79.

17 Idem, p.81.

costumes. O marido critica a repetição do comportamento da mulher, ao ser presa pela segunda vez, dizendo: “Você é uma mãe. Você é uma esposa. Minha esposa. É isso que você deve ser”. Maud responde: “Eu não sou só isso agora”. Depois desse diálogo, é expulsa de casa pelo marido.<sup>18</sup>

Esse estranhamento dos homens diante da atuação política das suas mulheres não acontecia somente entre os integrantes das classes menos favorecidas. Na primeira prisão das sufragistas, o deputado paga a fiança somente à sua mulher, mesmo diante das súplicas de sua esposa para que libertasse a todas as mulheres. Alice responde ao marido, argumentando que o dinheiro era dela. Ela tinha, dessa maneira, mais privilégios que as trabalhadoras, mas não tantos quanto os homens de sua classe, como expressa o diálogo: “Ela diz: É meu dinheiro. Ele responde: Mas você é minha esposa. E você vai agir como uma. Eu não levei você a sério Alice, mas isso é uma vergonha”.<sup>19</sup> Maud assiste à cena e, mesmo com a diferença de classe, resta essa obediência forçada aos maridos que as une. É, finalmente, o marido de Ellyn, que liberta a todas. Visto pelos policiais como um anarquista, ele nunca enxergará a atividade política da mulher como um contraste em relação ao seu papel de esposa. Na saída, Watts não tem ninguém para recebê-la, diferentemente da mulher de elite e da profissional liberal.<sup>20</sup>

A aprovação do voto feminino, dessa maneira, esfacelaria essa separação entre o público e o privado, que concebia o poder político como um assunto de homens para homens. A grande preocupação dos tradicionalistas era a família. Suas críticas englobavam o afrouxamento dos costumes, a distorção dos papéis sexuais e o efeminamento.<sup>21</sup> Perrot ainda lembra que as famílias desfeitas e as mulheres esquecidas de seus deveres eram os bodes expiatórios usuais das derrotas militares e das turbulências sociais. Maud é um exemplo claro dessa situação, pois terá que lidar com a culpa de ter sido separada do filho pelo marido devido à sua entrada

18 GAVRON, Sarah. *op.cit.*, 48:40.

19 *Idem*, 31:20.

20 *Idem*, 37:40.

21 PERROT, Michelle. *op.cit.*, p.84.

na militância sufragista, subvertendo o papel convencional de mãe e de esposa.

Essa insistência no modelo tradicional de família também era tema entre os socialistas que, segundo Perrot, eram unânimes em criticar a família de sua época, mas eram raros os que pensavam em sua total eliminação. Ela escreve: “Igualmente raros são os que pretendem uma subversão dos papéis sexuais, tão profunda é a crença numa desigualdade natural entre homens e mulheres”.<sup>22</sup> Entre os partidários de uma liberdade irrestrita estavam: o socialista Charles Fourier, o saint-simoniano Prosper Enfantin, a feminista Claire Démar e alguns comunistas de 1840, como Théodore Dézamy.

Perrot mostra como Fourier representava um radicalismo bastante excepcional. Para ele, a chave do progresso residia na emancipação feminina.<sup>23</sup> O radicalismo de Fourier em relação à sexualidade assustou muitos dos seus discípulos, como Victor Considérant e as suas seguidoras, como Zoé Gatti de Gamond. Muitos saint-simonianos, por exemplo, lutavam pela manutenção do casamento monogâmico, e o anarquista Proudhon defendia a desigualdade irredutível dos sexos, fundada na natureza, afirmando a submissão necessária das mulheres ao casamento indissolúvel e patriarcal.<sup>24</sup> Não havia nada, nem mesmo entre os revolucionários de esquerda, portanto, que garantisse a liberdade dos costumes, mesmo entre a classe operária e popular, para a qual a economia e a moral familiar eram constitutivas da consciência de classe.<sup>25</sup>

Mesmo entre os socialistas mais radicais, Perrot observa um movimento importante nas suas concepções de transformação social. Os que compunham a primeira metade do século XIX acreditavam numa revolução pela base e pela prática. Daí a existência das comunidades exemplares. Mas, com o blanquismo e o marxismo:

(...) o problema da tomada de poder se coloca de outra maneira: a revolução política, pelo alto, é um prelúdio

22 Idem, p.86.

23 Idem, p.87.

24 Idem, p.88.

25 Idem.

indispensável da revolução econômica pelo Estado. Na análise social, o modo de produção vem ocupar o lugar da família, e os costumes ficam relegados ao cimo da superestrutura.<sup>26</sup>

A esquerda revolucionária, então, conclui Perrot:

(...) considera a revolução socialista dos meios de produção a condição necessária - se não suficiente - para o restabelecimento da igualdade. As mulheres são convidadas a subordinar suas reivindicações à luta de classes, e a luta entre os sexos é tida como um derivativo. O feminismo, agora, é condenado a ser burguês, quase por essência: é o início de um longo mal-entendido”.<sup>27</sup>

Por isso, podemos entender o porquê de no filme as sufragistas não receberem nenhum apoio de outro grupo revolucionário, nem mesmo dos operários sindicalizados, mesmo que a militância das mulheres tenha surgido juntamente com os movimentos cartista e abolicionista.<sup>28</sup> O marido de Maud não parece compor nenhuma militância e sua postura contrária à luta pelo voto feminino é marcante para as transformações na vida da mulher.

O único marido (Finbar Lynch) que apoia a companheira é o de Edith Ellyn, a farmacêutica, pois integrava a Men's League que, assim como a sua versão norte-americana, apoiava a luta das mulheres pela conquista de seus direitos políticos. Mesmo ele, que dá suporte para as ações das mulheres, proíbe Edith de participar do combate final das sufragistas diante do Rei, trancando-a em um

26 Idem, p.89.

27 Idem.

28 Para esse tema ver: ABREU, Zina. “Luta das mulheres pelo direito do voto. Movimentos sufragistas na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos”. *Arquipélago História*, n. VI, 2002. Apud: HOEVELER, Rejane Carolina. “Suffragette”: lições do passado, questões do presente”. In: <http://blogjunho.com.br/suffragette-liceos-do-passado-questoes-do-presente/>. Acesso em: 13/02/2017.

depósito de sua casa.<sup>29</sup> A justificativa dada por ele para esse comportamento drástico revela a preocupação com a saúde frágil da esposa depois das inúmeras prisões pelas quais ela havia passado, temendo pela sua morte.

No filme, ele é uma das vozes que coloca em dúvida o prosseguimento político das ações de intervenções radicais das sufragistas, como as explosões das linhas de comunicação e da casa em construção do Primeiro Ministro. Ele indaga a esposa: “E se você se explodir com uma dessas coisas malditas? O que acontece com a sua maldita causa?”<sup>30</sup> Ressoam as seguintes perguntas ao longo de vários momentos do filme: Qual é o limite da militância? Vale morrer por uma causa? Impedida de participar somente desse ato, Edith continuou a lutar, talvez servindo-lhe bem a seguinte frase de Virginia Woolf em *Um teto todo seu*<sup>31</sup>: “Tranque suas bibliotecas, se quiser, mas não há portão, nem fechadura, nem trinco que você consiga colocar na liberdade de minha mente”.<sup>32</sup>

Para Foucault, e refiro-me aqui ao seu último curso dado em 1984, *A coragem da verdade*<sup>33</sup>, a revolução no mundo europeu moderno não foi simplesmente um projeto político, mas foi também uma forma de vida. Chamou-se “militantismo”<sup>34</sup> a maneira pela qual se definiu, caracterizou-se, organizou-se a vida como uma atividade revolucionária, ou elaborou-se a atividade revolucionária como vida consagrada, total ou parcialmente, à Revolução.<sup>35</sup> A maneira de ser militante que Foucault destaca é o militantismo como testemunha pela vida, sob a forma de um estilo de existência, que está em ruptura com as convenções, os hábitos e os valores da sociedade. O militante deve manifestar diretamente, pela sua forma visível, pela sua prática

29 GAVRON, Sarah. op.cit., 1:25:35.

30 Idem, 1:12:25.

31 WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

32 Idem, p.94.

33 FOUCAULT, Michel. “Aula de 29 de fevereiro de 1984 - Segunda hora”. *A coragem da verdade. O governo de si e dos outros II. Curso dado no Collège de France. (1983-1984)*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

34 Idem, p.161.

35 Para essa discussão, ver tais reflexões em: VIEIRA, Priscila Piazzentini. *A coragem da verdade e a ética do intelectual em Michel Foucault*. São Paulo: Intermeios; Fapesp, 2015, p.90.



constante e sua existência imediata, a possibilidade concreta e o valor evidente de uma vida outra, que é a vida verdadeira.<sup>36</sup>

Esse tema da transformação radical da vida pela militância é tratado no filme pela entrada de Maud no movimento sufragista. Depois do seu depoimento ao Parlamento Inglês, ela é acolhida pelas feministas, mesmo que a líder Pankhurst inspire-as sempre com o lema: “São atos, não palavras, que nos darão o voto”, frase que é repetida pela profissional liberal Edith<sup>37</sup> e escrita na parede da prisão por Maud.<sup>38</sup>

Desde o convite feito pela amiga Violet para entrar no grupo até à sua participação ativa no movimento, Maud passou por duas detenções, foi expulsa de casa pelo marido, foi demitida pelo patrão e perdeu o filho, depois do marido colocá-lo para a adoção. Nesse período, o homem era o detentor da guarda dos filhos<sup>39</sup> e, após intensa luta das feministas, em 1925 foram reconhecidos os direitos das mães sobre os seus filhos. Nenhuma das sufragistas sabia se a conquista do voto traria um novo modo de viver, mas a participação na militância provocou deslocamentos subjetivos fundamentais e dolorosos.

Maud já não se via mais somente como uma esposa ou uma mãe, mas também como uma militante, pronta para atuar de maneira radical pela sua causa. Em uma carta escrita ao inspetor de polícia, ela mostra como não se tratava apenas de um movimento para conseguir a aprovação do voto das mulheres, mas de transformar suas próprias vidas. Em meio às seguintes palavras, que são pronunciadas por Maud, desenrolam-se algumas cenas: a de Maud fazendo brincadeiras para o seu filho na rua, embaixo de chuva<sup>40</sup>, pois seu marido não a deixava entrar em casa, e uma outra cena na qual Edith Ellyn a chama para dançar, com a frase sugestiva: “Você tem que participar, se quer mudar o modo como o mundo funciona”<sup>41</sup>:

36 Idem, p.94.

37 GAVRON, Sarah. op.cit., 12:09.

38 Idem, 1:18:00.

39 Idem, 1:01:10.

40 Idem, 1:03:00.

41 Idem, 1:03:35.

Você me disse que ninguém ouve garotas como eu. Bem, eu não posso aceitar mais isso. Toda a minha vida eu fui uma pessoa respeitável. Fiz o que os homens disseram. Eu compreendo as coisas de outro jeito agora. Eu não valho mais, nem menos que você. A senhora Pankhurst disse uma vez que se os homens têm o direito de lutar pela sua liberdade então é direito das mulheres lutarem também. Se a lei diz que não posso ver meu filho, eu vou lutar para mudar a lei. Nós dois somos soldados de frente de uma forma ou de outra. Ambos lutando por uma causa. Eu não vou trair a minha causa. Você trairia a sua? Se você pensou que eu o faria, está enganado sobre mim.<sup>42</sup>

A líder Pankhurst já havia alertado para os sacrifícios que as mulheres deveriam fazer para estarem na luta, afastando-se muitas vezes completamente da vida que uma vez tiveram. Ora, foi a falta de sucesso do movimento sufragista durante cinquenta anos, sendo alvo de ridicularizações e reprovações da maioria, que levou as mulheres a adotarem medidas políticas radicais<sup>43</sup>, inspiradas na desobediência civil, de Henry Thoreau.<sup>44</sup>

A ação direta na quebra de vitrines de lojas comerciais e na explosão de propriedades privadas fazia parte, também, dos sacrifícios exigidos pela líder. O seu discurso, que ocupa apenas alguns minutos do filme<sup>45</sup>, mostrando novamente a preferência da diretora Sarah Gavron pela importância da ação das trabalhadoras para o movimento, defende que o descaso do governo deixou as sufragistas sem opção. Restou apenas a luta pela intervenção direta.

42 Idem, 1:01:45.

43 O título original do filme é *Suffragette*. A tradução brasileira perde as transformações nos modos de militar e as divergências entre as correntes da luta pela aprovação do voto. Sobre as diferenças entre as *suffragists*, consideradas mais tradicionais e que adotavam como pauta causas e meios de ação pelas vias institucionais, e as *suffragettes*, com uma radicalidade maior e ações diretas ver: HOEVELER, Rejane Carolina. "Suffragette: lições do passado, questões do presente", em: <http://blogjunho.com.br/suffragette-liceos-do-passado-questoes-do-presente/>. Acesso em: 13/02/2017.

44 THOREAU, Henry David. *A desobediência civil*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

45 GAVRON, Sarah. op.cit., 44:10-46:20.

Mais tarde, é Maud quem falará ao superintendente da polícia inglesa (Brendam Gleeson) que os homens só entendem a linguagem da violência e da guerra, depois deste indagar-lhe sobre o fato de quase a explosão ter atingido a empregada da casa do Primeiro Ministro:

Superintendente: O que seria da sua causa se ela tivesse morrido? A violência não faz discernimentos. Leva os inocentes e os culpados. O que dá a você o direito de por a vida das mulheres em risco? Maud Watts: O que dá a você o direito de ficar no meio das manifestações e não fazer nada? Superintendente: Eu sou a lei. Maud Watts: A lei não significa nada para mim. Não participei de sua feitura. Nós quebramos vitrines. Nós quebramos coisas, porque guerra é a única linguagem que os homens compreendem. Porque vocês nos traíram e nos bateram até que não sobrasse nada.<sup>46</sup>

Assim como em muitos momentos do filme, a validade da lei é colocada em questão por Maud Watts, mostrando que o direito, mais do que sinônimo de neutralidade, justiça e igualdade, não tinha significado algum para ela, associando-o à guerra e à violência. Emergem algumas indagações no filme: O que é mais importante? A violência cotidiana pela qual as mulheres passam ou o valor das vitrines das lojas e das propriedades privadas? A própria líder do movimento já havia afirmado em seu discurso: “Se devemos ser presas para conseguirmos o voto deixe que sejam as janelas do governo e não nossos corpos que quebrem”.<sup>47</sup>

Os corpos das mulheres, entretanto, “quebraram”. Para lutar pela conquista do voto, além da transformação na vida profissional e familiar, era preciso lutar pela sobrevivência das forças vitais do corpo. As constantes prisões, que pela primeira vez foram realizadas com a ajuda das recentes câmeras de vigilâncias portáteis<sup>48</sup>,

46 Idem, 1:15:55.

47 Idem, 44:50.

48 Idem, 13:00.

reservavam aos corpos das mulheres testes extremamente arriscados que as deixavam entre a vida e a morte. As intensas greves de fome por não serem reconhecidas como presas políticas, seguindo as ordens da líder, eram os exemplos claros dessa situação. Maud protagoniza uma das cenas mais fortes do filme: a alimentação forçada por meio de um tubo nasal.<sup>49</sup> A cada prisão, a saúde das mulheres se deteriorava.

O combate final das sufragistas tinha como objetivo divulgar a causa em um evento de corrida de cavalo no qual estariam presentes a imprensa, milhares de pessoas e o Rei da Inglaterra. Além de visibilidade, elas também procuravam pelo perdão do Rei ao crime cometido pela líder Pankhurst, presa por reivindicar a autoria da explosão da casa do Primeiro Ministro. Uma segunda detenção poderia causar a sua morte, pois, comentavam as militantes, sua saúde certamente não aguentaria.

Maud e Emily (Natalie Press) seguem para a corrida, onde acontecerá um acidente chocante: Emily, disposta a colocar em prática o seu objetivo e lutar pela causa correndo qualquer risco, não admitia sair do evento sem cumprir a sua missão. Então, lança-se na frente do cavalo do Rei no meio da corrida com a bandeira do movimento das sufragistas. Antes do choque fatal, Emily reproduz a frase da líder para Maud: “Nunca se renda. Nunca desista da luta”.<sup>50</sup>

A perda da vida por uma causa, que muitos personagens do filme temiam, aconteceu. O sacrifício não foi em vão. A morte foi registrada pela imprensa e todos os presentes tomaram contato com as reivindicações das sufragistas. A partir daí, o funeral de Emily atraiu atenção à causa e tornou possível uma passeata com um grande número de pessoas defendendo a conquista do direito ao voto pelas mulheres. Ele foi aprovado na Inglaterra parcialmente em 1918 para as mulheres com mais de 30 anos e, o sufrágio universal, veio em 1928.

A vida de Maud fora da militância e dentro das convenções também era extenuante para o seu corpo. O trabalho na lavanderia

49 Idem, 1:18:15.

50 Idem, 1:27:17.

havia queimado o seu braço<sup>51</sup>, as tosses já surgiam, causadas pelas fumaças das máquinas que eram inaladas diariamente. A vestimenta feminina ainda utilizada no período debaixo dos vestidos era o corselet, que comprimia a sua cintura fortemente. Por fim, ainda tinham os abusos sexuais sofridos na lavanderia. Tais abusos são sempre sugeridos no filme, nunca claramente explicitados, pelo menos em relação à Maud. Há uma cena em que ela flagra o patrão abusando da filha de Violet.<sup>52</sup> Ao ser interrompido, o patrão fica furioso e diz a Maud que a menina o fazia lembrar-se dela. Em muitos trechos do filme, ficam implícitos os abusos. Até o marido dela sabia, mas não expressava nenhum tipo de revolta.

A não explicitação dos abusos sexuais pelo filme é uma maneira da linguagem cinematográfica mostrar como essa prática no ambiente de trabalho era corriqueira e socialmente aceita. Todos sabiam, mas ninguém se incomodava. Os abusos eram naturalizados e compunham a ordem das convenções sociais. Eram, portanto, invisíveis. Outra cena do filme é emblemática para essa questão. Depois de entrar para o movimento sufragista, ser expulsa de casa e acolhida pelas militantes, ela encara as investidas do patrão de outra maneira.<sup>53</sup>

Voltando a trabalhar depois de uma detenção, ela cumpre sua função de trabalho normal: passando as roupas com o ferro quente. Com a sua foto publicada no jornal como uma das sufragistas, o patrão a despede. Mas afirma, em um tom sarcástico, que era uma bela foto, e até a colocaria na parede de sua casa. Enquanto o diálogo prossegue, o patrão passa a mão pelas costas de Maud, e podemos imaginar que essa aproximação a faz lembrar das várias vezes em que foi vítima de violência e não pôde reagir. Ou até mesmo a própria mãe lhe venha à mente. Como nunca havia conhecido o pai, o filme abre a possibilidade para desconfiarmos até se o patrão não seria o seu pai.

Agora, já transformada pela militância, Maud não aguenta as investidas e surpreende o patrão: queima-o com o ferro quente,

51 Idem, 24:50.

52 Idem, 14:53.

53 Idem, 53:00.

diretamente nas mãos que passavam pelas suas costas. Essa cena simboliza uma inversão das convenções sociais dentro da lavanderia, por meio das queimaduras. Agora era o patrão a ser ferido, e não mais as trabalhadoras. Além disso, expressa uma transformação em sua atitude de obediência: ela já não era mais a trabalhadora submissa diante dos abusos naturalizados do patrão.

Essa força de Maud para combater o patrão e lutar para a conquista da aprovação do voto feminino foi possível, como bem mostra o filme, não somente pelo amor à causa política ou pela persistência de uma militante obstinada em traçar o seu destino, mas também por toda uma rede de solidariedade criada entre as sufragistas. É graças ao apoio constante das mulheres, principalmente de Violet Miller, acolhendo Maud depois que é expulsa de casa e após as suas saídas da prisão, fornecendo-lhe alimentação e segurança, que ela tem coragem para continuar. Mesmo antes da sua entrada para a militância, Edith Ellyn realizava consultas para o seu filho sem cobrar nenhuma quantia.<sup>54</sup>

Já Emily oferece-lhe uma inspiração para lutar, com o compartilhamento do livro *Dreams*<sup>55</sup>, de uma escritora feminista sul-africana, Olive Schreiner, de 1890. Na capa do livro, estavam as assinaturas de muitas sufragistas, que encontraram nas palavras da escritora uma inspiração para sonhar e conquistar a terra da liberdade. Após a morte de Emily, Maud lê um longo trecho do livro<sup>56</sup>, ajudando-a a retomar as suas forças, enquanto são intercaladas cenas de preparação da passeata que reuniu milhares de mulheres:

Uma mulher andarilha continua a buscar a terra da liberdade. Como vou chegar lá? A razão responde: Existe um caminho e somente ele. Através do caminho do trabalho, através das águas do sofrimento. A mulher, tendo descartado tudo em que ela antes acreditava, pergunta: O que devo fazer para alcançar essa terra que nenhuma jamais alcançou? Estou sozinha. Eu estou

54 Idem, 11:45.

55 SCHREINER, Olive. *Dreams*. Oxford: Hard Press, 2006.

56 GAVRON, Sarah. op.cit., 1:35:15.

completamente sozinha. E a razão disse a ela: Silêncio, o que ouço? Eu ouço os sons dos passos. Centenas deles, milhares e milhares vindo nessa direção. São os passos daquelas que a seguram. Mostre o caminho.<sup>57</sup>

O próximo nome a ser gravado na capa do livro, assim, seria o de Maud. Quem sabe até o da filha de Violet, que é retirada da fábrica por Maud<sup>58</sup>, afastando-a dos abusos de Mr. Taylor e levando-a para trabalhar na casa de Alice Haughton, a sufragista da elite, que a acolhe prontamente. É uma rede de solidariedade e afetividade, portanto, que é sempre reatualizada pelas suas integrantes. O que não elimina as diferenças de classe entre as mulheres, já que a filha de Violet é acolhida pela Sra. Haughton como uma empregada.

Leio essa rede de solidariedade entre as mulheres, dessa maneira, não pela aproximação entre elas por uma suposta identidade natural que as reuniriam em torno da figura universal da “mulher”. Inspirando-me em Donna Haraway, em seu “Manifesto Ciborgue”<sup>59</sup>, lembro que: “Não existe nada no fato de ser ‘mulher’ que naturalmente una as mulheres”.<sup>60</sup> Pode-se, desse modo, pensar em uma rede de afinidades criada entre elas “não por sangue, mas por escolha”.<sup>61</sup>

Haraway, assim como muitas outras feministas das décadas de 1980 e 1990, criticaram fortemente a criação da figura universal da “mulher” pelo feminismo, que produziu inúmeras exclusões, como expressa a seguinte passagem: “O que está em jogo, na conexão ‘ocidental’, é o fim do homem. Não é por acaso que, em nosso tempo, a ‘mulher’ se desintegra em ‘mulheres’”.<sup>62</sup> Para não reproduzir uma lógica semelhante à da centralidade reservada ao “Homem” na cultura ocidental, ela defende outra forma de ação política entre as mulheres:

57 Idem, 1:38:00.

58 Idem, 1:33:50.

59 HARAWAY, Donna. “Manifesto ciborgue. Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX”. In: TADEU, Tomaz (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano* (2a ed.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, pp.34-118.

60 Idem, p.47.

61 Idem, p.46.

62 Idem, p.58.

“Sua capacidade de ação não pode ter como base qualquer identificação supostamente natural: sua base é a coalizão consciente, a afinidade, o parentesco político”.<sup>63</sup>

Escrevendo sobre a crise da identidade política em 1984, Haraway desejava que as reações da esquerda e do feminismo norte-americano não fossem construídas a partir de respostas que são dadas por meio das infundáveis cisões e das incessantes buscas por uma nova unidade essencial. Ela conclui:

(...) as fontes dessa crise de identidade política são incontáveis. A história recente de grande parte da esquerda e do feminismo estadunidense tem sido construída a partir das respostas a esse tipo de crise – respostas que são dadas por meio de infundáveis cisões e de buscas por uma nova unidade essencial. Mas existe também o reconhecimento crescente de uma outra resposta: aquela que se dá por meio da coalizão – a afinidade em vez da identidade.<sup>64</sup>

O olhar da diretora Sarah Gavron sobre o movimento sufragista inglês, assim, sublinhou essas afinidades feministas, ainda fundamentais para a nossa atualidade.

RECEBIDO EM: 16/02/2017  
APROVADO EM: 09/06/2017

63 Idem, p.49.

64 Idem, p.48.



## *Resenha*

---



# MODA: COMPOSIÇÃO, INDICAÇÕES, POSOLOGIAS E CONTRAINDICAÇÕES

Resenha de: DAVID, Alison Matthews.

*Fashion victims: the dangers of dress past and present*, Londres, Nova Iorque: Bloomsbury Visual Arts, 2017, 220 páginas.

---

*Luz Neira García\**

*Fashion victims: the dangers of dress past and present*, catalogado bibliograficamente pelos assuntos “roupas e vestimenta”, “aspectos da saúde”, “segurança do produto” e “substâncias perigosas”, surpreende o leitor. Ao apropriar-se da expressão cuja criação é atribuída ao estilista Oscar de la Renta<sup>1</sup> para designar pessoas que continuamente consomem novos estilos e roupas com desejo de ostentação – a vítima da moda -, a obra traz um olhar inovador sobre o fenômeno da moda ao afirmar que o sistema que nos incentiva ao consumo de roupas e adornos que nos distinguem, traz riscos inerentes. Os riscos físicos detalhados na obra, tanto podem decorrer do processo produtivo e afetar trabalhadores da indústria da moda, quanto do uso das roupas em função de seu design ou materiais, por exemplo.

\* Doutora em Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP) e pesquisadora independente.

<sup>1</sup> Segundo Bjorn Schiermer, a expressão pode ter sido criada tanto por John Fairchild quanto por Oscar de la Renta. Na pesquisa da expressão, entretanto, o estilista é mencionado por mais estudos e, inclusive, teria sido atribuída a ele num primeiro momento pelo próprio Fairchild. Schiermer, Bjorn. ‘Fashion Victims: On the Individualizing and De-individualizing Powers of Fashion’ in: *Fashion Theory*, Vol. 14, n. 1, pp. 83-104.

A primeira edição<sup>2</sup> do livro, publicada em 2015 pela Bloomsbury Publishing, resulta de pesquisa realizada por Alison Matthews David, professora na Ryerson University, Canadá. O projeto gráfico é impecável, com o texto impresso em papel de altíssima qualidade, generosa tipografia e espaços livres. Repleto de imagens coloridas, referências a todos os acervos, documentos e obras consultadas, está claro que a pesquisa recebeu merecido tratamento de seus editores. Além de valorizar a investigação, o cuidado da edição indica não só o reconhecimento do objeto de estudo, mas também a valorização da moda que, na obra, está inserida na dinâmica social a partir de seu processo de produção, circulação e consumo. Esse é um livro que mostra que o estudo da moda vai além das roupas e costumes como assunto principal.

Em termos gerais, a obra estabelece relações entre a história das aparências e do progresso científico, proporcionando uma experiência de leitura única, uma vez que é séria e divertida ao mesmo tempo. O leitor também se aproxima do processo de pesquisa dos fatos históricos que, muitas vezes descrito, permite acompanhar como o uso das fontes primárias se transformou em uma profunda análise social e técnica da roupa e de seus processos produtivos. Sintetizando, a autora demonstra como ao mesmo tempo em que o consumo da moda se democratizou no século XIX em virtude da industrialização crescente, conceitos de saúde pública (como a implantação de políticas higienistas, de saneamento básico e inclusive de medicina do trabalho) puderam questionar os limites cada vez mais estreitos que a moda impõe. Essa conexão é feita por meio de casos de indivíduos que colocaram sua vida em risco para adequar-se aos ditames da moda.

A reflexão proposta por Alison Matthews David parte do pressuposto de que a roupa deve nos proteger, mas, frequentemente, falha em sua missão. Para estar na moda, afirma a autora, sacrifícios físicos não são raros e, de acordo com sua pesquisa, eles afetam não apenas os usuários das roupas, mas também as pessoas envolvidas na sua produção. A partir de exemplos do século XIX identificados em

<sup>2</sup> A primeira publicação é de 2015 em capa dura. A publicação atual, de 2017, é em capa flexível.

pesquisas na França, Inglaterra, Canadá e Estados Unidos, a constatação de que o amplo acesso à moda promovido pelo progresso industrial trouxe problemas ao ambiente e aos indivíduos, mostra-se absolutamente contemporânea. Apesar do avanço do conhecimento científico e das legislações trabalhistas, a poluição de águas e solos ou a insalubridade dos ambientes de trabalho ainda fazem parte do dia-a-dia dos polos produtores da cadeia têxtil e vestuário.

A partir de categorias construídas pela autora com o objetivo de organizar a obra, os principais “vitimizadores” são tratados separadamente em diferentes capítulos. Fontes diversificadas, como exemplares de artefatos analisados em laboratórios, registros legais ou industriais, pesquisas químicas, publicidades e artigos em jornais, fotografias, entre outras, comprovam que o desejo de estar na moda – que é o eixo central de seu argumento –, pode ser perigoso e até mesmo fatal. Infecções provocadas pelas roupas, técnicas tóxicas de produção industrial, envenenamentos decorrentes do contato com produtos químicos ou com os artefatos, produção de tecidos com materiais inflamáveis, processos ou tratamentos explosivos, roupas e acessórios fisicamente não seguros ou perigosos entre outros, trouxeram e continuam trazendo riscos aos “seus produtores e usuários”. “Nosso desejo de moda”, argumenta Alison Matthews David, tem transformado em vítimas “terra, ar, água, a vida humana e animal” (p. 9).

No primeiro capítulo, a categoria analisada é a da roupa como habitat para parasitas que causam diferentes moléstias, especialmente dermatológicas, que também chegam a causar índices alarmantes de mortalidade. Do ponto de vista sanitário, o desconhecimento dos processos de contaminação e de contágio (inclusive provocado pelas roupas de médicos e enfermeiros) pela não associação da higiene à saúde, teria sido causador de muitas infecções e mortes.

A toxicidade e o envenenamento a partir de diferentes substâncias nocivas é assunto tratado a partir dos processos industriais que permitiram a produção em larga escala de itens da moda, assunto abordado nos segundo, terceiro e quarto capítulos. Tanto a produção de chapéus, quanto a de flores artificiais ou a pigmentação dos sapatos no período da pesquisa (século XIX e início do século XX) são temas explorados pela autora. Ao relacionar o adoecimento

precoce de trabalhadores das fábricas que produziam tais artefatos ao contato contínuo com doses mortais de substâncias malélicas como o mercúrio, arsênico, chumbo, crômio, nitrobenzeno e outros componentes químicos, os interesses da indústria e das “vítimas da moda” mostraram-se mais relevantes do que os do meio ambiente e dos operários.

Os riscos também abrangeram o uso das roupas, como é demonstrado no capítulo quinto. O sentido de segurança dos produtos parece ter sido totalmente negligenciado, quando se verificaram casos de enforcamento ou de quedas, por exemplo, causados por problemas de design ou de mau uso. Os usuários de roupas e adornos, assim como os operários, também estiveram sujeitos a alto risco de inflamabilidade ou explosividade detalhados no capítulo sexto e sétimo, devido à moda do uso de alguns materiais têxteis ou substâncias que melhoravam suas características. Para atender aos padrões vigentes, fibras ou insumos têxteis desenvolvidos para a substituição de matérias primas naturais ou, ainda, para a alteração de suas propriedades físicas originais, fizeram a Revolução Industrial ser nomeada como a *Terceira Idade do Fogo* pelo historiador Stephen J. Pyne<sup>3</sup> segundo Alison Matthews David. Tecidos que protegiam do frio colocaram em risco seus usuários quando próximos ao calor, despertando a necessidade de se estabelecer padrões mínimos de segurança nas fábricas e nos ambientes.

Esses são apenas alguns dos aspectos apresentados no livro que, embora desenvolvido a partir de exemplos distantes no tempo e, também, geograficamente da realidade brasileira, mostram-se atuais e com alcance global. A partir da identificação de evidências de danos à saúde associados à moda no século XIX, a pesquisa é colocada em contínuo diálogo com dilemas contemporâneos que preocupam todos os mercados de moda. É desde essa perspectiva que podemos nos perguntar: qual a razão de, havendo riscos conhecidos, histórias semelhantes ainda se repetirem? Seria possível afirmar que não há privilegiados, pois, para a autora, os malefícios provocados pela moda

3 O historiador norteamericano tem diversas obras publicadas sobre história ambiental e com ênfase na história do fogo.

atingem ricos e pobres uma vez que afetam tanto os consumidores quanto os trabalhadores das indústrias têxteis e de roupas em geral.

A mercantilização da moda, explica Alison Matthews David, faz o cruzamento de fronteiras entre pobres e ricos ou entre produtores e consumidores por meio das ameaças inerentes aos processos produtivos e ao consumo de mercadorias.

Para oferecer uma grande quantidade de itens desejados, sistemas capitalistas não medem esforços para produzi-los em maior quantidade, com menor custo e com a maior velocidade possível, com o objetivo final de obter cada vez mais lucro. Essa lógica, ao ampliar-se e estabelecer-se praticamente de modo universal, exigiu o desenvolvimento de ações que garantam a qualidade de produtos e processos no que diz respeito à segurança dos indivíduos e dos ambientes. Por essa razão, em alguns mercados, o atendimento aos sistemas de certificação de qualidade tem se tornado compulsório para a comercialização de produtos, o que obriga as indústrias ao cumprimento de padrões de segurança internacionais. Assim, o compromisso das empresas com a segurança, tem sido um requisito cada vez mais valorizado internacionalmente. Alguns exemplos extremamente atuais podem ser mencionados: o banimento do trabalho escravo ou infantil, a certificação de origem de determinadas matérias primas, a gestão dos efluentes nas indústrias, a proibição de alguns componentes químicos nos processos, o desenvolvimento de tabelas de medidas, a obrigatoriedade das informações de cuidado, conservação e uso das roupas entre outros.

Assim, o tipo de reflexão proposta pela autora demonstra que o conhecimento de processos históricos é imprescindível para a compreensão do momento presente e também do planejamento de ações futuras. Por essa razão, a leitura da obra é indicada para acompanhar o desenvolvimento dos produtos em moda, que deve ser visto como um ato de grande responsabilidade. O assunto da pesquisa não é um problema do passado, pois a moda, como fenômeno social que se atualiza constantemente, faz com que algumas passagens mencionadas no livro continuem a tomar parte de nosso cotidiano. O livro, assim, não trata “do passado”, mas do presente e mais ainda do futuro.

Um dos pontos-chaves identificados como justificativa para a permanência dessas questões é a ideia de que o padrão de beleza

construído socialmente é o ponto de partida para a massificação dos produtos, o que, por sua vez, dá origem aos riscos. O processo de produção dos itens desejados pode conter perigos iminentes que somente são conhecidos a posteriori ou, ainda, o uso dos produtos pode ser inseguro, mas o reconhecimento de sua falha projetual só ocorre depois de muitas evidências. A título de exemplo, se pode afirmar que uma exigência social na atualidade como o uso de saltos extremamente altos, não é menos cruel do que a necessidade do uso de espartilhos para se chegar às proporções femininas ideais foi há alguns séculos.

Também seria muito interessante notar que a oposição a algumas modas reconhecidamente nocivas, se desenvolve para preservar determinados grupos sociais na passagem do século XIX para o XX. A “cromofobia”, como explica a autora, tratou-se da adoção de paletas baixas (cores claras e tons naturais) – ou cores “seguras” – pelas mulheres das classes sociais mais altas para não aderir às cores tóxicas que se tornaram acessíveis<sup>4</sup>. Subtende-se, portanto, que mulheres pobres continuaram vulneráveis. Na atualidade, consumidores mais ricos também podem ter acesso a procedimentos estéticos mais seguros ou até mesmo a matérias primas menos nocivas ao ambiente ou à saúde pessoal. Não raras vezes temos notícias de uso de produtos inadequados em procedimentos estéticos, como é o caso do uso de alguns tipos de preenchimento cutâneo (vulgarmente chamados de silicone) divulgados pela mídia. Esse ponto é extremamente importante na medida em que revela que eventualmente a demanda por determinada aparência, faz com que as indústrias ofereçam produtos não plenamente seguros, sobretudo quanto destinados ao consumo popular. Brinquedos, adornos, calçados ou roupas, além de cosméticos e tratamentos estéticos (bronzamento, preenchimento, alisamento, cirurgia plástica, depilação etc.), são oferecidos ao consumo com algum grau de risco conhecido.

4 Segundo explica a autora, como para obter as cores vibrantes da moda era necessário usar componentes químicos tóxicos, mulheres mais ricas passaram a usar tons naturais (paletas baixas) para imitar o não tingimento. Em teoria, garantiam sua segurança pois, desde 1885 – mas principalmente na primeira década do século XX -, cientistas afirmavam que os processos químicos e os corantes poderiam ser tóxicos.



Por fim, a justificativa de que determinados materiais ou procedimentos perigosos eram necessários para preservar a natureza, é um argumento utilizado para que se assumam riscos na indústria desde o século XIX. Os casos citados pela autora, como o uso do celuloide para substituir chifres de elefante ou cascos de tartaruga para a produção de adornos de cabeça, justificava os riscos, ao invés de simplesmente banir o valor desse tipo de adorno ou material. Atualmente, produtos que imitam matérias naturais muitas vezes também são falsamente sustentáveis e nota-se que, ao invés de reverter o desejo por determinadas materialidades, estimulam seu consumo.

A conclusão à qual se chega a partir da leitura da obra *Fashion victims: the dangers of dress past and present*, é de que a partir de sua democratização, a moda torna-se um fenômeno com impacto em distintos campos, conectando a história da beleza, da indústria e da saúde. O livro tem a qualidade de ponderar todos esses elementos, sem culpar o fenômeno da moda por suas extravagâncias ou sem dirigir à indústria toda a responsabilidade. A pesquisa nos leva a questionar se o atendimento a determinados padrões de beleza que, afinal, são socialmente definidos, devem necessariamente implicar em riscos. Além disso, abre portas para a discussão sobre a emergência de se pensar a moda do ponto de vista das ciências exatas, para que se discutam seus impactos efetivos na saúde humana e ambiental.

Pessoalmente, considero que a obra contribui para a reflexão no desenvolvimento de projetos em moda, no sentido de se aprofundar a discussão sobre a qualidade dos produtos como uma exigência mandatória em qualquer perfil de consumo. Assim como a autora defende, “como pesquisadora de moda e professora, eu [Alison Matthews David] desejo que meus estudantes reflitam sobre como suas próprias habilidades, conhecimento e criatividade podem afetar a mudança do ambiental e social, criando um mundo maravilhoso para todos nós” (p. 211).

Já se sabe tanto pelo que é apontado pela autora quanto pelo que é inúmeras vezes notícia nos jornais, que a segurança e a saúde dos trabalhadores muitas vezes são colocadas em segundo plano diante dos interesses econômicos envolvidos em todo o processo industrial. Menos se discute, contudo, que a segurança dos produtos

ou processos deve ser atendida em qualquer perfil de consumo. Se atentos a esse fato, designers e consumidores poderão tomar o produto como um artefato que melhore a qualidade de vida humana e de todo o seu sistema. Não existem vidas humanas que sejam mais ou menos valiosas, por isso trabalhadores e consumidores devem igualmente ser privilegiados pelo projeto dos produtos.

RECEBIDA EM: 01/03/2017  
APROVADA EM: 10/07/2017

A Universidade Federal do Paraná instituiu o Sistema Eletrônico de Revistas (**SER**), abrindo um importante canal de interação entre usuários e a comunidade científica. Neste espaço estão listadas as Revistas Técnico-Científicas publicadas com recursos próprios ou com recursos do programa de apoio à publicação instituído pela UFPR.

O **SER** utiliza-se do *Open Journal System*, software livre e com protocolo internacional que permite a submissão de artigos e o acesso às revistas de qualquer parte do mundo. Nesse sistema já estão cadastradas 42 revistas da UFPR, abrangendo diversas áreas de conhecimento. O sistema pode ser acessado por **AUTORES**, para a submissão de trabalhos, **CONSULTORES**, para a avaliação dos trabalhos, **EDITORES**, para o gerenciamento do processo editorial e **USUÁRIOS**, interessados em acessar e obter **CÓPIAS** de artigos já publicados nas revistas.

A **SUBMISSÃO** de artigos é feita por meio eletrônico e o autor poderá fazer o **ACOMPANHAMENTO** do processo de **AVALIAÇÃO** por parte dos consultores até a editoração final do artigo. As **NORMAS** de publicação e demais instruções, bem como os endereços dos editores são encontrados nas páginas de cada revista.

Findo o processo de editoração, uma cópia (pdf) dos artigos é disponibilizada em meio digital, dentro do Sistema SER, enquanto outra segue para impressão nas gráficas determinadas para cada publicação.

Para submeter um trabalho pela primeira vez será, antes, necessário entrar em **CADASTRO**. Uma vez cadastrado, abre-se uma caixa de diálogo indicando os passos a serem seguidos para o processo de submissão do artigo. Desejando apenas consultar

trabalhos já publicados, basta acessar **ARQUIVOS** e obter o artigo desejado.

O **SER** oferece ainda o **Public Knowledge Project**, poderosa ferramenta de pesquisa, com acessibilidade global. Para fazer a busca por um tema de seu interesse utilizando essa ferramenta basta clicar em PKP e, em seguida, digitar uma palavra-chave na caixa de diálogo. Com isso você acessará artigos sobre o tema de seu interesse publicados em diversas partes do mundo.

**Universidade Federal do Paraná**  
**Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (PRPPG)**  
Rua Dr. Faivre, 405, Ed. D. Pedro II, 1º andar, Centro  
80060-140 – Curitiba – Paraná – Brasil  
Tel.: (41) 3360-5405/ Fax: (41) 3360-5113  
prppg@ufpr.br  
ser@ufpr.br

## NORMAS PARA PUBLICAÇÃO

A revista *História: Questões & Debates* é uma publicação da Associação Paranaense de História (APAH) e do Programa de Pós-Graduação em História (PGHIS) da Universidade Federal do Paraná. Trata-se de uma publicação voltada para a História como conhecimento, pesquisa e instrumento de educação. A revista preocupa-se também com as relações da História com as demais ciências e com o valor que a sociedade lhe atribui. É organizada a partir de dossiês temáticos e sessões de tema livre no campo da História, Historiografia e afins, e aceita trabalhos sob a forma de artigos, entrevistas, resenhas de livros e transcrições comentadas de fontes.

Todos os trabalhos submetidos são encaminhados a dois avaliadores *ad hoc*; havendo conflito entre os pareceres, o trabalho é encaminhado a um terceiro avaliador. Os editores, com a aprovação do Conselho Editorial da Revista, reservam-se o direito de convidar autores ou de traduzir artigos considerados relevantes.

1. Para submeter um trabalho ao Conselho Editorial da Revista, deverá fazê-lo por intermédio do Sistema Eletrônico de Revistas da UFPR (SER). Caso ainda não esteja cadastrado, precisará criar login e senha de usuário. Acesse a página da Revista (<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/historia/index>) e clique em “ACESSO”, na barra de menu superior. Uma nova página será aberta, na qual está localizado um *link* para cadastrar-se. Preencha os campos conforme solicitado e clique em “CADASTRAR”. Em seguida, receberá no e-mail informado uma mensagem com uma senha de acesso (que poderá ser alterada). Para o envio do artigo, ingresse como AUTOR e obterá todas as informações necessárias.
2. Os trabalhos não devem ser identificados: nome do autor, titulação, filiação institucional e endereço são inseridos diretamente no sistema.

3. Formato e extensão: os textos devem ser apresentados em “doc”, ou formato compatível; os artigos devem ter entre 15 e 20 páginas (formato A4, com margens iguais a 2 cm) e as resenhas, entre 3 e 5 páginas.

4. Fonte e espaçamento: utilizar a fonte *Times New Roman*, tamanho 12, com entrelinhas 1,5. As citações no texto devem estar entre aspas e as maiores que 3 (três) linhas devem ser destacadas em bloco, sem aspas, com recuo à esquerda de 2 cm, fonte *Times New Roman*, tamanho 10, com entrelinhas 1.

5. Resumo e palavras-chave: na página inicial, os artigos também devem apresentar um resumo com, no máximo, 250 palavras, acompanhado de sua versão em inglês (*Abstract*) e de três palavras-chave, com tradução para o inglês (*keywords*). Abaixo do título original, apresentar sua versão em inglês.

6. Caso a pesquisa tenha apoio financeiro de alguma instituição, esta deve ser mencionada em nota de rodapé inicial, identificada por asterisco (\*).

7. As traduções devem vir acompanhadas da devida autorização do autor, cópia do original e referência bibliográfica completa (anexe os documentos por intermédio do sistema).

8. Não informe bibliografia ao final do texto. As referências bibliográficas e notas explicativas devem vir no rodapé, com numeração contínua.

a. Para livros e monografias no todo: SOBRENOME DO AUTOR, Prenome do autor. *Título em itálico*: subtítulo (se houver). Local de publicação: Editora, data, número de página(s) citada(s), se for o caso.

b. Capítulos em coletâneas: SOBRENOME DO AUTOR, Prenome do autor. Título do capítulo. In: SOBRENOME DO ORGANIZADOR, Prenome do organizador (Org.). *Título da coletânea em itálico*. Local de publicação: Editora, data, números das páginas inicial e final do capítulo, número de página(s) citada(s), se for o caso.

c. Para artigos em periódicos: SOBRENOME DO AUTOR, Prenome do autor. Título do artigo. *Título do*

*periódico em itálico*. Local de publicação, volume, número do fascículo, páginas inicial e final, data, número de página(s) citada(s), se for o caso.

9. Gráficos, tabelas e/ou ilustrações devem ser encaminhados em arquivos à parte, devidamente identificados, com títulos e legendas (anexe os arquivos por intermédio do sistema). No texto, devem ser indicados os locais das respectivas inserções.

10. Os originais não publicados não serão devolvidos. Os trabalhos deverão, obrigatoriamente, observar todos os itens acima, caso contrário, não terão a submissão aceita pelos Editores.

Endereço postal:

*História: Questões & Debates*

Rua General Carneiro, 460 – 6.º andar

80060-150, Curitiba/PR

Tel.: +55 (41) 3360 5105

E-mail: hqd.ufpr@gmail.com