

POLÍTICAS DE GÊNERO NA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL
AS ROUPAS E A MODA FEMININA
GENDER POLITICS IN THE II WORLD WAR
FEMALE CLOTHING AND FASHION

IVANA GUILHERME SIMILI | Doutora em História. Professora do Departamento de Fundamentos da Educação da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Professora do Programa de Pós-Graduação em História (PPH-UEM).

RESUMO

As roupas são examinadas como documentos históricos para mostrar como as políticas de gênero refletiram-se na cultura das aparências e na moda feminina. Identifico como os conteúdos e os valores ideológicos da Segunda Guerra Mundial encontraram nas práticas de vestir das mulheres, em particular de uma personagem, a primeira-dama Darcy Vargas, um modo de se expressar e de modelar as subjetividades.

Palavras-chave: política; gênero; moda.

ABSTRACT

The clothes are analysed as historical documents in order to show how the gender policies reflected themselves in the appearances culture and in the womenswear. It is possible to identify how the contents and ideological values of II World War found in the women's practices of dressing, particularly, of a character, a First Lady Darcy Vargas, a way to express and to model the subjectivities.

Keywords: policies; gender; fashion.

RESUMÉN

Las ropas son examinadas como documentos históricos para demostrar cómo las políticas de género se reflejaron en la cultura de las apariencias y en la moda femenina. Identifico cómo el contenido y los valores ideológicos de la Segunda Guerra Mundial se encuentran en las prácticas de vestir de las mujeres, en particular, una primera dama, Darcy Vargas, una manera de expresar y dar forma a las subjetividades

Palabras clave: política; gênero; moda.

INTRODUÇÃO

Acompanhando os fluxos das mudanças históricas e historiográficas, uma gama imensa de documentos vem subsidiando as pesquisas em moda – os jornais, as revistas, as imagens em diversos suportes (pictóricos, fotográficos) e as roupas ao vivo e em cores encontradas nos museus de memória, entre outros artefatos de expressão e comunicação, como a literatura e o cinema. Desenham-se, assim, “novas” maneiras de olhar para os arquivos e para os documentos que eles guardam.

Talvez uma das grandes contribuições da moda para os estudos históricos foi inserir as roupas no bojo do conceito de documentos, trazendo, com elas, alterações significativas nas maneiras de olhar e conceber o que é a história, do que ela é feita, e de como pode ser conhecida e explicada; perspectivas que, em nosso entendimento, enriquecem a prática de pesquisa e o conhecimento histórico.

Um dos desdobramentos dessa concepção teórica e metodológica, a qual será perseguida neste texto, é o de que as aparências dos sujeitos, produzidas pelos usos de roupas e de ornamentos corporais, podem ser constituídas em documentos de moda e gênero. Logo, os documentos, como fragmentos de moda, revelam como os corpos e os comportamentos foram modelados pelas ideologias políticas, tais como aquelas desenvolvidas em dados momentos da história política de um país, como foi o período da Segunda Guerra Mundial no Brasil, em que o patriotismo ditou moda entre os segmentos femininos, alterando os visuais, as sensibilidades e as subjetividades.

HISTÓRIA DA MODA E DOS GÊNEROS: CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

É possível afirmar que muito antes do surgimento do conceito de gênero nos anos de 1970, e de seu emprego nos estudos de moda, a concepção de que as mudanças históricas, econômicas, sociais, culturais e políticas refletem-se nas aparências dos indivíduos e a ideia de que a roupa é um dos principais marcadores das distinções de gênero, mediante a produção de significados para os corpos como masculinos e femininos, estiveram presentes em diversas narrativas.

Lipovestky (1989), ao examinar como se processou o surgimento da moda no fim do século XIV e durante o século XV, revelou que o crescimento das cidades europeias e a organização da vida na corte proporcionaram a aproximação das pessoas na área urbana e as condições para que os trajes dos nobres fossem copiados pelos burgueses e vice-versa, o que transforma o fenômeno em simbólico e expressivo do mundo moderno e ocidental. Além disso, o autor demonstra que a separação entre os vestuários para os homens e para as mulheres, por volta de 1350, contribuiu para a estruturação da indumentária e definiu as engrenagens de seu funcionamento até a atualidade.

Um importante marcador das transformações observadas no período foi a criação de roupas e estilos indumentários classificados pelo sexo, que estaria na base da moda feminina e masculina. Um exemplo disso teria sido o surgimento do “gibão” estofado e curto para

os homens, que destacava o tórax, e os calções longos, apertados nas pernas e com bragui-lhas que, por vezes, tinham formas fálicas. Paralelamente, a nova linha do vestuário feminino teria moldado o corpo da mulher, sublinhando as “ancas” e fazendo aparecer no decote “os ombros e o colo”. Pouco tempo depois, teria sido introduzido o uso do espartilho para as mulheres, cuja armação afinava a cintura e erguia o colo.

Na descrição de Lipovestky (1989, p. 66), a separação e a distinção entre as roupas para homens e para mulheres, ao ocorrer por intermédio da valorização de certas partes do corpo em detrimento de outras, além de definir o masculino e o feminino, passaram a exercer um papel importante na estimulação do olhar, dos jogos de sedução e de encanto entre uns e outros. A roupa teria se transformado, assim, em instrumento das relações de gênero, ao dotar de significados as aparências dos sujeitos históricos como masculinas e femininas e se constituírem em recurso visual para suas aproximações. Nas palavras do autor, “o traje tornou-se traje de sedução, desenhando os atrativos do corpo, revelando e escondendo os atrativos do sexo, avivando os encantos eróticos”.

É certo que, antes do significado adquirido pelas roupas nas engrenagens da moda e dos gêneros, todos os povos, civilizações e culturas encontraram na vestimenta um modo de cobrir os corpos e identificar os sujeitos como homens e mulheres. As diferenças biológicas entre os indivíduos sempre foram historicamente percebidas e identificadas como distintivos sociais e culturais para a transmissão de valores, de noções acerca dos papéis sociais a serem desempenhados por uns e outros.

Logo, as roupas sempre detiveram o poder de identificar e mostrar as posições ocupadas pelos sujeitos históricos nas hierarquias e os papéis sociais delas decorrentes. A ruptura e a mudança inserida pela moda fizeram com que os trajes adquirissem um novo estatuto e significado nas relações sociais e na história das aparências e dos gêneros. Como escreveu Lipovestky (1989, p. 31), “a sedução afastou-se da ordem imemorial do ritual e da tradição; inaugurou sua longa carreira moderna individualizando, ainda que parcialmente, os signos dos vestuários, idealizando e exacerbando a sensualidade das aparências”.

A partir do final da Idade Média, a moda instala-se no seio das sociedades e das culturas, como uma das esferas e instâncias reguladoras das aparências, das sensibilidades e das subjetividades de homens e mulheres. Como afirma Hollander (1996, p. 17), “na moda moderna, a sexualidade das roupas é a sua primeira qualidade; as roupas dirigem-se em primeiro lugar ao eu de cada pessoa, e somente depois ao mundo”.

Destarte, os processos históricos, sociais e culturais de produções e reproduções de sentidos para as sexualidades como femininas e masculinas, encontrarão nas roupas e na moda um dos sustentáculos para as modelagens dos indivíduos.

“A moda muda, mas nem tudo nela muda”, escreveu Lipovestsky (1989, p. 31). A frase pode ser lida como uma sinalização para os aspectos ora mencionados, na medida em que parece acenar para o fato de que o surgimento da moda masculina e feminina, como estabelecida no final da Idade Média, marcou a estruturação do vestuário cujas “formas gerais são muito estáveis”. Para o autor, as mudanças na moda foram movimentadas pelos “adornos e bugigangas”, pelas cores, fitas, rendas, pelos “detalhes de forma, nuanças de amplidão e

comprimento que não cessaram de ser renovados”, aspectos que se constituem em “torrentes de ‘pequenos nada’s e pequenas diferenças que fazem toda a moda”.

Permanências e mudanças marcam a história da moda na modernidade, produzindo significados para as diferenças entre homens e mulheres. Eis os moldes de funcionamento e de percepção da moda que atravessariam o tempo, em que roupas e os ornamentos corporais colocam em cena o sistema de valores que formatam os conceitos de masculino e feminino e, como tais, dizendo/mostrando/revelando as masculinidades e as feminilidades, conforme fabricadas pelas sociedades e culturas.

Como afirma Gilda de Mello e Souza (1987, p. 59), “a história do traje nos mostra, é verdade, como dois grupos sempre se diferenciaram através das roupas”. Com a assertiva, a autora amplia a análise dos trajes e dos ornamentos corporais do século XIX para observar que, nesse período, os princípios que marcaram a separação das indumentárias dos homens e das mulheres articulavam-se com as mudanças sociais e políticas e com a emergência de um tipo e modelo de casal: o burguês, que submetia-se às noções de casamento, família e papéis sociais a serem desempenhados por cada um do par. Nessa época, tornou-se comum a forma X para as mulheres, com as suas cinturas comprimidas por espartilhos, com as sedas dos trajes, as rendas, os babados, os fricotes, os laçarotes, os xales e os decotes em múltiplas tonalidades; e a forma H para os homens, com seus ternos de fazendas ásperas e pretos. Em ambos os casos, essas peças sinalizam para a constituição de universos distintos: um feminino e um masculino.

As formas e os tecidos dos trajes, bem como os detalhes das peças, desenham espaços de atuação, atitudes e comportamentos, os quais, no que diz respeito ao homem, referem-se ao mundo público dos negócios, do trabalho. Os ternos escuros e de tecidos ásperos, o esmero e o cuidado com a aparência, com a decoração do rosto – a barba e o bigode –, juntamente com os símbolos fálicos da bengala, o charuto, ou ainda o uso de joias como as abotoaduras, eliminam da imagem masculina as rendas e os brocados do século XVIII e caracterizam o novo homem e a nova masculinidade. Para a mulher, a beleza, o uso dos artifícios da moda e da cosmética serão alocados para seduzir, encantar e conquistar. O casamento e a família farão perdurar o sentido da feminilidade: agradar, mostrar-se bela, bem-arrumada, o que colocaria a mulher à mercê das práticas, das representações e do consumo de moda.

Ao entrar em contato com as análises de Souza (1987), podemos perceber os modos pelos quais os trajes instrumentalizam as concepções sociais de feminino e de masculino ou os papéis sociais prescritos para os sexos, na sociedade e na cultura do período. De certa forma, a autora aborda como os “modos dos homens e modas de mulher” encontraram nos trajes uma forma de comunicação para o casal burguês e nos faz lembrar a obra de Gilberto Freyre (1987), cuja contribuição aos estudos de moda no Brasil foi mostrar que os conceitos de masculino e feminino são produtores de significados para roupas e comportamentos.

Um dos pontos altos de seu trabalho, que está na base de sua argumentação, diz respeito à definição de “moda e modos”, pensando-os de forma articulada. Moda e modos por vezes se confundem, afirma o autor, visto que, nas origens das palavras *moda* e *modos*, em língua portuguesa, e *mode* e *fashion*, na inglesa, associam-se, entre outros aspectos, o “uso

passageiro que regula a forma de vestir, calçar, pentear”, traços que definem a moda. Este conceito, por sua vez, possui relação intrínseca com o de *modo*, entendido como a maneira, a forma particular, a prática, o jeito de se vestir, calçar e pentear. Nessa diferenciação e aproximação, emerge um dos aspectos centrais que permeiam o conceito de moda, conferindo-lhe um sentido: ela relaciona-se com a roupa, mas também com os comportamentos, com as atitudes dos sujeitos como masculinos e femininos.

Embora com focos e abordagens distintas, Lipovestky (1989), Souza (1987) e Freyre (1987) acenam para alguns dos fundamentos que passaram a nortear os estudos de moda e gênero, que podem ser assim sintetizados: “vestir uma roupa é vestir um gênero”. De certa forma, os autores antecipam a leitura e a interpretação que, a partir dos anos de 1970, com o surgimento do conceito de gênero nas ciências humanas, marcariam o campo de estudos e de debates sobre o papel das roupas e da moda nas modelagens dos corpos e das subjetividades.

Uma das bases teóricas e metodológicas desse campo é a de que o “gênero não é uma decorrência natural das diferenças sexuais, mas uma categoria imposta a um corpo sexuado” (Scott, 1995, p. 75). Isso significa que as concepções de masculino e de feminino são produzidas e reproduzidas nas relações sociais, ou seja, nelas, as roupas ingressam como um dos mecanismos sociais e culturais para as identificações dos sujeitos e as criações de significados para os corpos, como masculinos e femininos.

Por conseguinte, “nada há de puramente ‘natural’ e ‘dado’ em tudo isso: ser homem e ser mulher constitui-se em processos que acontecem no âmbito da cultura” (Louro, 2008). As masculinidades e as feminilidades são, desse modo, construídas por meio de processos sociais e culturais e, como tais, transformados no decorrer do tempo, construindo novos tipos de masculino e feminino, sempre levando em consideração a masculinidade como oposto à feminilidade (Sabat, 2001).

Se o gênero adquire vida pelas roupas e se a moda instrumentaliza as concepções de gênero, fabricando noções de masculino e feminino e, com elas, as representações para as masculinidades e feminilidades, com trajes e comportamentos concebidos pelas sociedades e culturas como adequados a uns e outros, acompanhando, portanto, os fluxos históricos, de que maneira a Segunda Guerra Mundial, como fenômeno político, foi absorvida pela cultura da moda e das aparências?

A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL E AS “MODAS” DA PRIMEIRA-DAMA

Não resta dúvida de que a Segunda Guerra Mundial, como fenômeno político e cultural, afetou as mulheres. Porém, os modos como elas foram afetadas, ao diferir de país para país, traçaram uma história para as mulheres que apresenta diferenças e especificidades expressas por meio da moda. Se em países como os Estados Unidos as mulheres foram convocadas a substituir os homens, ocupando seus lugares nas indústrias e em outros setores da vida econômica, no Brasil o envolvimento das mulheres adquiriu outros contornos: elas foram chamadas a participar do conflito mundial por intermédio de ações de cunho assistencial. A

criação da Legião Brasileira de Assistência (LBA) pela primeira-dama Darcy Vargas, em agosto de 1942, poucos dias após a declaração de Getúlio Vargas do ingresso do Brasil na Segunda Guerra Mundial, fez parte das estratégias governamentais para o envolvimento feminino no conflito mundial via assistência social.

“Amparar os soldados e seus familiares” foi o objetivo fixado pela esposa de Vargas para criar a instituição. Nele, revela-se uma forma de inserção e de participação das mulheres nos anos de guerra: abraçar e cuidar das questões sociais que tinham os homens e as famílias como principais alvos da assistência social. Uma divisão de tarefas e de atribuições pautadas nas concepções de gênero, nas noções do que era ser homem e mulher, e nas características tidas como masculinas e femininas adquire visibilidade no seio das políticas de guerra (Simili, 2008a).

Enquanto o governo convocava e preparava os homens para se tornarem soldados da Pátria, ensinando-os e estimulando-os a usarem a força, a coragem e a virilidade, atributos tidos como “naturais” ao masculino e que definiam a masculinidade, de modo que essas características fossem alocadas a serviço da Pátria para defendê-la no *front* de guerra, paralelamente, as noções de que as mulheres pensam e agem pelo “coração”, de que os sentimentos falam e calam alto e forte na alma feminina, foram exploradas para levar as mulheres a aceitarem a ruptura de seu convívio com os homens, ou seja, a abdicarem dos pais, maridos, namorados, noivos, companheiros e, talvez, dos amantes, para se envolverem com as “questões sociais” geradas por sua ausência. Zelar e cuidar dos soldados e das famílias transforma-se em “missão” feminina em tempos de guerra.

Nesse projeto de assistência social para os homens, desenha-se e desenvolve-se uma forma de participação feminina e um novo modelo de feminilidade, com “mulheres dispostas a trabalhar pelo país e pelos homens”; em outras palavras, engajadas em “questões sociais” a eles relacionadas. Para incutir os valores e práticas compatíveis com a feminilidade emergente, a moda instrumentaliza a política de gênero ou serve aos desígnios políticos. Nesse contexto, Darcy Vargas transforma-se em uma de suas representantes e porta-voz das expectativas políticas e de gênero que recaem sobre o feminino.

Por conseguinte, nessa etapa de seu percurso, as engenharias das propagandas do governo Vargas investem na promoção e construção da imagem pública da primeira-dama, fazendo proliferar na imprensa as notícias, os comunicados e fotografias que dão conta de suas ações e fazeres. No lugar de uma imagem para a primeira-dama como “esposa e acompanhante natural” do governante, que era levada aos palcos das cenas e encenações políticas que tinham Getúlio Vargas como personagem principal, surge uma outra, que é dela decorrente ou a completa/complementa: a da mulher pública com uma atuação nítida nas políticas varguistas.

Os trabalhos do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado por Vargas em 1939, mostram-se nítidos nessa construção, fomentando a opinião pública e levando particularmente as mulheres a conhecerem e a se integrarem ao assistencialismo de guerra. As ações de Darcy Vargas para transformar a instituição em realidade na capital carioca, sede da Legião Brasileira de Assistência, cujo modelo de atuação prolifera no país por meio das

primeiras-damas, ganha destaque no noticiário da imprensa, fazendo propagar “recados”, “notícias” e imagens da personagem.

“Trabalhe pela vitória do Brasil, inscrevendo-se como voluntária” foi um dos motes criados e divulgados na imprensa, principalmente nos jornais, aos quais se juntaram chamados para a inscrição das mulheres nos cursos preparatórios que surgiram para formar os quadros femininos. Dentre eles destacam-se os cursos para a formação das voluntárias da defesa passiva antiaérea, das “alimentadoras sociais”, das educadoras sociais, as samaritanas socorristas, entre outros. Para cada segmento voluntário havia um tipo de atuação no que era concebido como “questão social de guerra”: as voluntárias da defesa passiva foram formadas para cuidar da população e dos bens patrimoniais em caso de bombardeio; as da alimentação, para cuidar dos problemas relacionados à sobrevivência das famílias dos convocados; as educadoras sociais, das crianças dos soldados nas diferentes faixas etárias; e as samaritanas, a prestarem serviços de cuidados médicos e de saúde.

Entre as estratégias de propaganda, inclui-se a produção de moda pelas revistas que tinham as mulheres entre suas leitoras, caso de *O Cruzeiro*. Em suas páginas, Alceu Penna transforma a Legião Brasileira de Assistência em mote das “garotas do Alceu”. Sob o título “Garotas a postos” a mensagem é nítida: “Assim, leitora, você deve procurar imediatamente postos da Liga (sic) Brasileira de Assistência e matricular-se num de seus inúmeros cursos, especializando-se numa das muitas formas de trabalhar pela causa da liberdade” (*O Cruzeiro*, 17 out. 1942). O chamado ganha vestimentas e comportamentos para a atuação feminina: as mulheres apareciam vestindo *tailleurs*, conjunto formado por saia e casaco, com crianças no colo, na máquina de costura, e posicionadas ao lado dos homens, imagem que comunicava nitidamente quais atividades e causas deviam ser abraçadas pelas mulheres: cuidar das crianças, dos homens e de suas roupas.

Para Kathia Castilho (2002, p. 70), são os investimentos de valores (trajes e acessórios) que a pessoa passa a vestir que a configuram como um sujeito transformado, dando-lhe outra aparência capaz de, com seus novos efeitos de sentido, qualificá-lo, particularizá-lo, distingui-lo entre os demais pelas escolhas expostas, vestidas em seu próprio corpo. Vestidas com os uniformes, as voluntárias ostentavam sobre os corpos os signos de pertencimento à Legião Brasileira de Assistência, e os tipos e estilos das roupas as identificavam com os segmentos voluntários aos quais pertenciam. Portanto, lembrando as reflexões de Crane (2006), os uniformes constituem-se em “instrumento de distinção social e diferenciação” que, ao serem incorporados aos corpos das voluntárias, distinguem e diferenciam as mulheres na sociedade carioca, e entre os grupos voluntários, conferindo-lhes o estatuto e status de pertencimento ao segmento social das “voluntárias da LBA” (Simili, 2008b).

Os conjuntos de saia-calça, dólma (um tipo de jaqueta) e cinto para as voluntárias da defesa passiva antiaérea, acompanhados pelos quepes na cabeça, dão conta das mudanças inseridas nos universos das representações femininas sobre os papéis sociais trazidos pelos novos tempos, em que “cuidar” dos soldados e da população é o verbo que passou a comandar as ações e as aparências das mulheres.

Não há como deixar de perceber e articular as mudanças nos comportamentos e visuais das mulheres promovidas pela LBA, um dos projetos para a educação defendidos pelas

Forças Armadas desde o ano 1930, que se intensificou a partir de 1937 com o Estado Novo de militarização da educação, mediante a inculcação da disciplina, da obediência, da organização, do respeito à ordem e às instituições, do respeito à hierarquia e o amor à pátria (Schwartzman; Bomeny; Costa, 2000, p. 49).

Sem dúvida essas concepções encontraram na Legião Brasileira de Assistência um mecanismo para a sua concretização, que foi o de educar as mulheres para a guerra, por intermédio dos cursos preparatórios e de atividades de costura, escrita de cartas, programas radiofônicos para os soldados, a biblioteca dos soldados etc. O “amor à pátria” passa, assim, a vestir os corpos e as representações das voluntárias.

Maria Claudia Bonadio (2010), ao abordar o trabalho do artista gráfico Alceu Penna, permite entender o panorama da moda brasileira nos anos 1930-1940 e o papel social, cultural e político desempenhado pelo artista nas leituras e interpretações da moda brasileira, entre elas, aquelas feitas com fins ideológicos e políticos na Segunda Guerra Mundial. Na ótica da autora, naqueles anos, a incipiência do mercado da moda nacional, visto que não havia um parque de indústrias têxteis e de confecção, fazia com que as elites consumidoras de moda e formadoras de opinião considerassem que ser elegante era se vestir de acordo com a cultura parisiense. Para as camadas médias da população, entretanto, a moda parisiense dividia espaço com a moda divulgada pelo cinema norte-americano, principalmente por suas atrizes, o que teria contribuído para a transformação do artista em um dos principais intérpretes da moda.

Como tal, Penna, por intermédio dos editoriais de moda publicados na revista *O Cruzeiro*, dialogaria com a moda internacional, com a cultura brasileira e com a política varguista. Os matizes dessa interlocução foram expostos por Bonadio ao asseverar que ao apresentar, de forma muitas vezes crítica, as últimas novidades da moda internacional e esboçar uma “visualidade brasileira”, havia uma preocupação do ilustrador na “criação” de uma “moda brasileira”, a qual estava vinculada aos ideais identitários propostos pelo Estado Novo, instalado em 1937. A viagem e permanência de Penna nos Estados Unidos entre os anos de 1939 e 1940 teria sido relevante nesse processo, impulsionando a política da “boa vizinhança” ou a aproximação entre os países. Em 1940, o retorno de Penna ao Brasil teria acentuado diálogos entre Brasil e Estados Unidos por meio da moda. Entre os exemplos citados, estão a matéria sobre carnaval de 1942, em que as cores predominantes nas propostas indumentárias são o branco, o azul e o vermelho, cores da bandeira dos Estados Unidos.

Foi nesse contexto que o cinema e as revistas, entre as quais incluímos *O Cruzeiro* e, nela, as lentes de Alceu Penna, desempenharam papéis fundamentais na subjetividade feminina. Ao levarem ao conhecimento das brasileiras os padrões estéticos, os comportamentos e as atitudes das norte-americanas por meio de diferentes estratégias, entre elas a divulgação das práticas de vestir e das aparências das estrelas de cinema ou os comportamentos e atitudes das norte-americanas, esses meios de comunicação transformavam as brasileiras em consumidoras das concepções e valores do *american way of life* (Bonadio, 2010; Nacif, 2002).

Nos anos da Segunda Guerra, a contribuição de Penna para a política assistencial e de gênero na moda assume contornos nítidos. Ele desenhará roupas e formas de atuação para as mulhe-

res; e colocará em cena os trajes e as cores que simbolizam o patriotismo de guerra. Nas lentes e nas penas de Alceu, a moda transforma-se em patriótica. A cartela das cores indicadas para as roupas ganha as cores da bandeira, “verdes em novos tons de musgo oliva e marinho muito azuis e grises, cor de café preto” (O Cruzeiro, 6 jan.1940, p. 38-39), ou no tratamento dispensado às roupas, no enfoque que dá para as influências dos trajes masculinos nas roupas femininas:

O corte masculino é uma realidade, principalmente para as *toilettes* de inverno. Esse corte encontra-se, principalmente, com frequência muito maior do que se pode realmente imaginar, não só nos *tailleurs*, como em capas, shorts e até vestimentas de interior, como nos amplos *chambres* que dão à mulher uma graça tão moderna e uma linha de fascinante elegância (O Cruzeiro, 26 abr.1941, p. 41).

Nessa interlocução com as mulheres, as propagandas dos produtos de beleza – esmaltes, batons e sabonetes – cumprem um papel fundamental. As estrelas de cinema dialogam com as mulheres, apresentando-se como legionárias da LBA e usando um dos uniformes que se transformou em símbolo da mobilização e do trabalho feminino na instituição: as voluntárias da defesa passiva antiaérea. Silvinha Mello, estrela de cinema, do rádio e legionária da LBA é mobilizada na propaganda do sabonete Palmolive; o “V” da vitória é usado na propaganda dos esmaltes Fátima; a campanha da “horta da vitória” inspira Penna na idealização dos “jardins da vitória”, em que as “garotas do Alceu” comunicam os trajes adequados aos fazeres de plantação de legumes e hortaliças nos quintais de suas casas com “vestidinhos, aventais e jardineiras”. Diz o encarte: “Uma horta em cada quintal é o lema para as donas de casa, que também devemos adotar” (O Cruzeiro, 17 out. 1942, p. 64-65).

Não podemos esquecer que Darcy Vargas estava no apoio e na condução dessa política de gênero. Gilda de Mello e Souza (1987, p. 19) observou a existência de dois significados para o conceito de moda. Um deles diria respeito às “transformações periódicas efetuadas nos diversos setores da vida social, na política, na religião, na ciência e na estética de tal forma que se poderia falar em modas políticas, religiosas, científicas”. O segundo, mais restrito e empregado por ela na análise do fenômeno no século XIX, diria respeito às “mudanças periódicas nos estilos das vestimentas e nos demais detalhes da ornamentação pessoal”.

Ambos os sentidos pontuaram o percurso de Darcy Vargas. Por intermédio da LBA, as ações da personagem para o envolvimento feminino nos assuntos sociais constituem-se um dos momentos ou episódios de uma espécie de “moda política” no Brasil, que teve como principais protagonistas a primeira-dama e as mulheres da instituição. Como decorrência, as influências do conflito mundial no vestuário e comportamentos femininos, naqueles anos, encontravam nos trajes das “mulheres da instituição” um meio de tradução e de comunicação do que foi feito da moda feminina e brasileira no período.

Podemos dizer que a primeira-dama e a instituição passaram a deter e a cumprir na política varguista um sentido pedagógico e ideológico de gênero. Nesse ponto, é importante lembrar que, consoante aos estudos culturais, somos educados por diferentes instâncias pedagógicas. Nessa concepção teórica e metodológica, a moda, juntamente com a família,

a escola, a Igreja, o cinema, a literatura e a imprensa, constituem-se pedagogias culturais de gênero. Elas são responsáveis pela educação dos sujeitos, ensinando modos de proceder, de se comportar, de se vestir, de consumir, bem como os valores sociais e culturais a serem compartilhados socialmente (Andrade 2003; Louro, 2008).

De modo geral e nas pedagogias culturais da moda, em particular, a afirmação de Lipovestky (1989) precisa ser considerada. Nas engrenagens da moda, a imitação e a cópia colocam-se na cadeia da longa duração de suas estratégias. Copiar e imitar, e vice-versa, são modos de operar da moda. Neles, as personagens e personalidades históricas, políticas e culturais são alguns de seus instrumentos de produção e difusão.

Na Segunda Guerra Mundial, a transformação da personagem em “estrela” da assistência social para a mobilização feminina, a qual passou a exercer, com outras “personalidades” do mundo da moda e esferas pedagógicas, influências sob os segmentos femininos, educando a aparência, o gosto e o estilo das brasileiras, possibilitou que os trajes usados pela personagem nos eventos e solenidades que tinham em mira as questões e causas de guerra fossem concebidos como “pontos de condensação” da e para a moda feminina no período. E o que ela vestia? *Tailleur!*

OS TAILLEURS DA PRIMEIRA-DAMA: IMAGENS DOS “NEGÓCIOS” ASSISTENCIAIS E DE GÊNERO

Nas descrições para a moda nos anos da Segunda Guerra Mundial, no Brasil e em outros países, a emergência do *tailleur* como traje da moda é explicada partindo-se da premissa das influências do fenômeno político nos trajes. Dominique Veillon (2004), ao abordar as mudanças ocorridas na moda francesa durante a ocupação alemã na França entre os anos de 1939 e 1941, mostra de que maneira as restrições impostas às matérias-primas ditaram uma mudança no figurino e nos comportamentos femininos, com a incorporação de peças do vestuário dos soldados no visual e no guarda-roupa. É o caso, por exemplo, do uso do *chemisier* cáqui, dos botões dourados nos casacos, dos barretes e dos quepes de feltros, bem como o modo pelo qual os alertas obrigaram as mulheres a proceder a uma revisão no guarda-roupa, priorizando vestimentas práticas e quentes como os trajes de esquí.

Os novos tempos também teriam sido sinalizados pela multiplicação das mulheres fardadas, vestindo *tailleur* preto, camisa branca e gravata preta, e pela transformação do guarda-roupa em sóbrio, marcado pelo fim dos vestidos vistosos, dos bonezinhos excêntricos, das joias extravagantes e das unhas cor de sangue, restringindo-se ao *tailleur*, quando muito acompanhado por um casaquinho de crepe, um chapeuzinho de feltro e uma bolsa grande.

Como explicam Mendes e La Haye (2003), na Grã Bretanha, para contornar os problemas de restrições de matéria-prima e mão de obra especializada, em 1941, o Conselho de Comércio introduziu o “esquema utilitário”, para produzir bens de consumo de baixa e média qualidade com os mais elevados padrões e a preços razoáveis para o consumo. A palavra “utilitário” era aplicada para os trajes feitos com tecidos utilitários, dimensionados pela qualidade mínima de peso e de conteúdo por jarda quadrada, vendidos a preços de varejo dentro do valor máximo permitido pelo governo. Os panos utilitários eram identificados pelos característicos CC41 (*Civilian Clothing* [vestuário civil] 1941).

O esquema utilitário repercutiu nas linhas dos vestuários, de vestidos e de outros itens das indumentárias das britânicas. As silhuetas das mulheres ficaram estreitas e ajustadas, com ombros pronunciados e cintura marcada. As jaquetas eram curtas e quadradas ou longas e próximas ao corpo. Os quadris, por sua vez, eram acentuados com linha de túnica, drapeados com bolsos inclinados e chapados. Já as saias, retas, com pregas invertidas ou com porções rodadas para facilitar o movimento. As bainhas ficavam a dezoito polegadas do chão – geralmente abaixo do joelho. Criava-se interesse adicional na superfície com um desenho imaginativo e a colocação de botões, como os que exibiam patrioticamente o motivo CC41. Detalhes militares ficavam evidentes no uso de cintos, bolsos peitorais, golas altas e colarinhos pequenos; um toque alegre era conseguido por meio de cores brilhantes e contrastantes.

Na Itália, comentam Mendes e La Haye (2003, p. 114), “a escassez foi severa e a silhueta da moda para as mulheres foi similar à criada na Grã-Bretanha, com trajes de ombros quadrados, razoavelmente justos, chegando pouco abaixo do joelho”. No entanto, advertem as autoras, “o estilo italiano tendia a ser mais refinado do que as linhas de alfaiataria, um tanto masculinizadas, do esquema utilitário”.

Nos Estados Unidos, a escassez de materiais foi menos aguda do que na Europa. Entretanto, as medidas restritivas se fizeram sentir na moda. Em 1942, a Secretaria de Produção de Guerra emitiu a ordem geral de limitações L-85, que proibia detalhes não essenciais. A coleção criada por Adrian, em 1942, estilista que se lançava no mercado da moda, já com longa trajetória como figurinista de Hollywood nos anos de 1930, era composta por “conjuntos distintos, exibindo ombros largos, com ombreiras, e inserções de tecidos chamativas. Os vestidos-camisa, feitos em tecidos utilitários para o uso durante o dia e com tecidos mais luxuosos e acessórios decorativos para a noite, deram o tom da moda no período (Mendes; La Haye, 2003, p. 116-117).

Na literatura para a moda brasileira, as mudanças no visual feminino teriam acompanhado a tendência mundial. Para Moutinho e Valença (2005), a moda feminina na guerra teria se modificado, tornando-se mais “comportada e séria”. As saias teriam ficado seis dedos abaixo do joelho e não se usava mais a cintura baixa. Para o dia, os trajes oficiais eram o *tailleur* e os vestidos trespassados, com pregas ou *drapés*. Para trabalhar, a brasileira costumava vestir saia de cor sóbria e blusa de jérsei, com gravata do mesmo tecido da saia, além de portar uma carteira, chapéu de feltro e luvas de pelica.

É notório nas narrativas para a história da moda na guerra, que a linha *tailleur* fornece as bases da moda feminina. Nesse sentido, é importante lembrar que na Primeira Guerra Mundial (1914 a 1917), tal como aconteceria na Segunda, observam-se mudanças significativas na criação de moda, nos tecidos para as roupas e nos métodos de produção de vestuários, os quais estão diretamente relacionados às posições e aos papéis assumidos pelas mulheres.

Em 1915, na Europa, vários estilistas introduziram referências militares em suas coleções, notadamente para o dia. “Houve uma voga da cor cáqui. Jaquetas e conjuntos de corte sóbrio com silhuetas providas de uma leve cintura tornaram-se componentes do guarda-roupa feminino”, mencionam Mendes e La Haye (2003, p. 42). Nesse contexto, “as

jaquetas tinham corte largo até a altura dos quadris, com cintos largos presos folgadoamente acima da cintura”.

Um detalhe surge na indumentária: os bolsos. Mendes e La Haye (2003, p. 42) descrevem que “tradicionalmente, as roupas da moda feminina raramente incluíam bolsos chapados, espaçosos e práticos, os quais se tornavam uma característica proeminente, ecoando o funcional uniforme militar. A esse detalhe associam-se outros, como os galões e alamares, usados para decorar paletós e conjuntos”.

Em sintonia com os novos tempos e com as exigências de maior participação feminina na vida econômica, social e política, mediante a atuação das mulheres no mercado de trabalho e no esforço de guerra, a indumentária modifica-se e aproxima-se das roupas masculinas, em particular o terno e o uniforme militar, um de seus desdobramentos. Uma aproximação marcada por diferenças nítidas. Embora modelados pela silhueta da moda, as roupas das mulheres tornavam-se distintas por “causa do padrão e da cor do tecido e de detalhes interessantes, como os colarinhos adornados com cetim, guarnições e meio cinto nas costas, detalhamento de botões e formato de bolsos e lapelas”. Não podem ser esquecidas as estolas e casacos, como complementos indumentários por meio dos quais as feminilidades eram visivelmente marcadas. Tampouco devem ser esquecidas as contribuições de Gabrielle Chanel na transformação dos modelos de guerra em tendências de vestuários informais e esportivos, marcados principalmente pela simplicidade das formas e com nítidos diálogos com a moda masculina. Na coleção de outono de 1916, ela apresentou “roupas despojadas e esportivas, formadas por conjuntos de duas peças, capas e paletós de jérsei”, um tipo de tecido até então empregado nas roupas íntimas masculinas (Mendes; La Haye, 2003, p. 46).

No Brasil, nas décadas iniciais do século XX, Rosane Feijão (2011) observou que, por volta de 1910, era usual o *tailleur*, conjunto formado por saia e casaco com gola, para passeios na cidade. A inspiração no vestuário masculino torna-se nítida nas práticas de vestir das brasileiras, nas viagens e nos ambientes de trabalho. Não obstante a gama variada de cores das saias, blusas, vestidos, os *tailleurs* seguiam as tonalidades neutras características dos casacos e calças usados pelos homens, geralmente em tons de cinza.

Ao abordarem a moda brasileira nos anos do primeiro conflito mundial, Luís André do Prado e João Braga (2012) mencionam que, “apesar de distantes do conflito bélico, as mudanças na moda foram bem recebidas pelas brasileiras, em específico as linhas das roupas que eliminavam os volumes e marcavam a cintura, acentuando as formas femininas”.

Nas leituras e interpretações trazidas para este texto, encontramos indícios mostrando que a história da moda *tailleur* carrega múltiplos sentidos. Do exposto, o que precisa ser retido é que as narrativas para a história da moda masculina e feminina envolvendo o *tailleur* sinalizam para as diferenças e os diálogos produzidos em sintonia e no ritmo dos processos históricos.

Em nossa leitura e interpretação, as influências dos uniformes dos soldados na moda feminina, narradas pela história da moda, em particular durante a Segunda Guerra Mundial, mostram de que maneira o *tailleur* transforma-se em simbólico, em uma forma de expressar como os trajes foram revestidos pelas ideologias de gênero. A hegemonia masculina inscre-

ve-se na principal tendência da moda feminina, pois é a partir do modelo e desenho da roupa do “homem” que o traje feminino é pensado e fixado como tendência da moda. O que as narrativas pontuam é isso: o conflito mundial “afetou” as mulheres e ditou a moda feminina, com roupas e comportamentos que definiam a mulher, o feminino e as feminilidades.

Aproximando as lentes para a realidade brasileira por intermédio das reflexões de Cytrynowcz (2000), a interpretação parece plausível. O autor observou que a ideologia de guerra desenvolvida pelo governo Vargas tinha como modelo a aproximação entre os sexos, a “união de esforços entre homens e mulheres”, para a ajuda mútua e coletiva em prol do país, com definições claras e precisas para cada um acerca do papel a desempenhar: para os primeiros, o *front* externo de luta, que se efetiva em junho de 1944, com a partida para a Itália do primeiro batalhão da Força Expedicionária Brasileira e, para os segmentos femininos, o *front* interno, sob a forma de “cuidados” e preservação dos bens materiais e simbólicos – a família, edifícios, patrimônios etc. –, o que sugere o investimento governamental na aproximação dos homens e das mulheres, aspecto estendido também para as roupas.

Enquanto os soldados são preparados física e espiritualmente para usar as calças dos uniformes em defesa da pátria, as mulheres são ensinadas a usar as saias para ajudar o país. Os uniformes das voluntárias e os *tailleurs* da primeira-dama no seio da ideologia de guerra passam a ser designativos da contribuição e participação feminina na guerra. Em suma, reitera-se um dos simbolismos das relações de gênero quando pensado pelas roupas: as calças dos homens precisam das saias das mulheres. A moda, assim, instrumentaliza as roupas para distinguir e aproximar homens e mulheres, dotando os corpos e as aparências com os sentidos e sentimentos das masculinidades e das feminilidades.

Sem dúvida, os trajes das mulheres da LBA e, em específico, os *tailleurs* da presidente e primeira-dama são registros da “feminilidade hegemônica” (Crane, 2006, p. 198), fabricando versões e visões femininas dos “soldados da Pátria”.

Os discursos de moda produzidos por Darcy Vargas, como mulher da elite e representante da política de gênero para as mulheres, que passam a se vestir para “cuidar e amparar os soldados”, expressam e comunicam o apoio às normas e valores culturais dominantes, segundo os quais as mulheres tinham um papel social a desempenhar na assistência social.

“O próprio da moda foi impor uma regra de conjunto e, simultaneamente, deixar lugar para a manifestação de um gosto pessoal: é preciso ser como os outros e não inteiramente como eles, é preciso seguir a corrente e significar um gosto particular”, alerta Lipovestky (1989, p. 44), para indicar que, na lógica de funcionamento da moda entre coletivo e pessoal/individual, entre tendências, propostas e práticas de vestir dos sujeitos históricos, existem processos permeados pelas escolhas dos trajes. Fazem parte desse processo os procedimentos de seleção das peças, os tecidos usados nas confecções, os cortes ou o talhe das roupas, por meio das quais os indivíduos indicam como as tendências e as propostas são apropriadas em suas práticas de vestir.

Portanto, a roupa traz, sempre, as marcas da personalidade de quem a veste, de como se veem, de como se definem, de como delas se apropriam. É possível fazer uma conexão dessa reflexão com os conceitos de práticas, representações e apropriações, conforme pensadas

por Chartier (1990), pois o que estamos afirmando é que as práticas de vestir são sempre atos de apropriação e da circulação das representações de moda.

Entre os discursos de moda produzidos por Darcy Vargas, em que ela mostra as apropriações da moda *tailleur*, estão aqueles que ela vestiu na vida pública. Entre as imagens fotográficas da personagem nas quais Darcy se mostrou para as lentes dos fotógrafos usando um *tailleur*, selecionamos dois fragmentos visuais. Eles dizem respeito a dois momentos da atuação da personagem fazendo uso do mesmo traje. Para a análise de moda, esse aspecto foi considerado relevante na medida em que fornece pistas das práticas de vestir que nortearam sua participação em eventos, aqui concebidos como momentos em que as seleções e apropriações do que é entendido como moda nas sociedades e culturas encontram espaço para a sua evidenciação e validação.

Talvez fosse apropriado afirmar que o sentido ilustrativo orientou a seleção das imagens trazidas para este texto, porém de modo muito particular. Em linhas gerais, é preciso destacar que o uso das imagens fotográficas como fonte de pesquisa se faz notar nos estudos da história e da moda, ou, se preferirmos, da história da moda. Na literatura internacional e brasileira dos estudos de moda, bem como na mídia (jornais, revistas, internet), as fotografias (ou imagens) fazem parte das estratégias narrativas. Nelas, o emprego das imagens adquire um sentido “ilustrativo” para exemplificar as propostas de indumentárias, de cabelos, de maquiagem, de sapatos e de acessórios que marcaram a história da moda, ou com vistas a orientar os leitores e leitoras sobre as formas de compor o visual, os cuidados que devem ter com o corpo, enfim, para ensinar os indivíduos a usarem os artefatos da moda na produção de suas aparências e a se mostrarem sintonizados com os seus conhecimentos.

As imagens selecionadas ilustram um tipo e estilo de *tailleur* – indumentária que, conforme observamos anteriormente, constitui-se ponto de condensação¹ da moda, das práticas de vestir da personagem. Embora sejam imagens singulares, elas também condensavam, em traços gerais, o gosto e o estilo da personagem na escolha que fazia de suas roupas, dos tecidos empregados, os cortes que selecionava para as peças de roupas, bem como os acessórios que usava para compor os visuais e mostrá-los publicamente. Enfim, o traje escolhido como pertencente ao guarda-roupa da personagem constituía-se de fragmentos de memórias das roupas que ela teve e usou. Por isso, era representativo do estilo da moda praticada por Darcy Vargas nos anos de guerra.

Aspectos relativos à técnica fotográfica também foram levados em consideração na avaliação e seleção das imagens. No período, os registros visuais produziam fotografias em preto e branco. Para empregá-las, havia alguns riscos e perigos, os quais podiam comprometer a análise, porque dificultavam o olhar sobre design (corte), cores e texturas das roupas, tópicos considerados importantes nos estudos de moda. Além disso, os problemas técnicos

1 O conceito de ponto de condensação foi extraído das reflexões de Ulpiano Bezerra de Meneses (2003), ao afirmar que o ideal no trabalho com imagens são as “séries imagéticas”, mas que algumas podem ser singulares desde que “condensem” as informações procuradas nas fontes imagéticas. Por conseguinte, do total de imagens encontradas na pasta do arquivo de Gustavo Capanema, selecionamos um fragmento visual.

podiam gerar “impressões falsas”, ou induzir ao erro nas avaliações e comentários acerca das roupas, como, por exemplo, não permitir saber se a mesma roupa havia sido usada em várias ocasiões ou se a indumentária indicada nas fotografias era quase a mesma.

Dependendo da origem da fotografia – se dos acervos da imprensa (jornais e revistas da época) ou de guarda e conservação dos documentos históricos criados para consulta, como é o do Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC) –, Darcy Vargas e seus *tailleurs* traziam mais problemas que soluções, dadas a quantidade e a variedade de imagens. No último, quase em todos os arquivos dos homens públicos havia ao menos uma fotografia em que ela estava presente nos eventos retratados.

Em alguns documentos a presença era indicada, em outros, não. Dados os fins e objetivos políticos que estavam na origem dos documentos, isto é, referendar as atuações dos homens no poder e na política brasileira no governo Vargas, em um grande número das imagens fotográficas, além dos problemas técnicos da cor, havia ainda as dificuldades resultantes dos estilos dos fragmentos visuais. O foco fotográfico principal era a parte superior do corpo, particularmente o rosto, que proporcionava a identificação dos protagonistas dos fatos narrados em imagens pela “face e busto” e não permitia estender a análise para o “corpo inteiro”, ou a composição do traje em sua totalidade de sentido proporcionado por aquela perspectiva.

Para uma análise de moda, em que o “corpo” é tido como suporte das transformações produzidas pelas roupas nas aparências dos sujeitos, essa espécie de imagem era tida como importante para ilustrar a análise, na medida em que ajudava a contornar os problemas técnicos relativos às cores, ampliando a perspectiva de conhecimento do comprimento dos trajes e fornecendo pistas significativas dos estilos indumentários, proporcionados pelos contrastes do preto e do branco na criação de tonalidades cinzas (claros, escuros), ou de texturas em imagens por meio das cores. A nitidez das imagens, que é diretamente proporcional à origem dos documentos e de suas conservações, foi dimensionada.

Ademais, essa estratégia metodológica “dos contrastes e seus efeitos” foi desenvolvida por Roche (2007), na análise dos retratos pintados por artistas dos séculos XVII e XVIII, permitindo-lhe encontrar informações sobre as roupas perdidas pelo tempo e seus desgastes naturais, o que as tornou ausentes dos museus, concebidos como espaço de memória dos trajes. O confronto entre as cores fez emergir e permitiu-lhe observar “a rigidez das formas, a sobriedade do traje, o preto das vestimentas e a ofuscante brancura, asseada e distinta do belo linho” (Roche, 2007, p. 25).

Esses pontos ora levantados foram determinantes para a seleção das imagens fotográficas: uma é do CPDOC, do arquivo Gustavo Capanema, e a outra é proveniente do CREAS – Centro de Referência e Pesquisa em Assistência Social, que existiu na cidade do Rio de Janeiro entre os anos de 2001 e 2003. Elas foram selecionadas porque registram a presença e a participação da personagem em dois eventos que marcaram a história da guerra no Brasil, com o mesmo traje. Não é possível saber se as imagens foram colhidas no mesmo dia, mas o fato de ela aparecer com a mesma indumentária em dois eventos diferentes foi considerado significativo do ponto de vista de mostrar um aspecto que, para alguns estudiosos de moda, é tido como importante: “as usanças” dos trajes pelas pessoas (Calanca, 2008).

Finalmente, as fotografias selecionadas foram concebidas como documentos que permitiam conhecer o vestuário de uma personagem, portanto foram tomadas como “índice de uma época, revelando com riqueza de detalhes” (Cardoso; Mauad, 1997, p. 406) os aspectos das aparências construídas pelo sujeito com as roupas escolhidas para aparecer e comparecer publicamente.

A primeira fotografia integra a pasta de arquivo de Gustavo Capanema, do CPDOC. A legenda informa o seguinte: “Gustavo Capanema e outros durante a solenidade de lançamento ao mar do barco de pesca Ministro Gustavo Capanema. Data de produção: 11 nov. 1942 (Data certa)”. Entre os “outros” está Darcy Vargas, posicionada do lado direito de Capanema, e Maria Capanema, que entra em seguida na descrição da legenda.

A segunda fotografia, por sua vez, pertence ao acervo do CREAS. Dadas as práticas arquivísticas do CREAS, o qual era vinculado à Secretaria de Assistência Social do governo de



Fernando Henrique Cardoso, que foi a de juntar as fotografias guardadas e/ou coletadas e disponibilizá-las para consulta e pesquisa sem a devida adoção de mecanismos de identificação dos fatos e personagens retratados, isto é, sem o emprego de estratégias que viessem a orientar o uso dos fragmentos visuais nas investigações, a fotografia fornece pistas de que o registro visual da personagem foi colhido para marcar seu trabalho à frente da LBA.

Essa informação pode ser inferida visto que um dos focos da atuação da presidente foi a realização de campanhas para angariar objetos e artefatos tais como roupas, cachecóis,

cigarros, fósforos, livros etc., para os soldados mobilizados. Na fotografia, a primeira-dama aparece rodeada de meninas vestidas, aparentemente, com um uniforme escolar, recebendo um “pacote”, o que sugere um encontro da presidente da LBA com as estudantes, em um dos momentos de “doação” para uma das campanhas.

Para Castilho (2004, p. 94), “cada momento social requer um tipo de presentificação e atuação que se encontra normatizada no e pelo contexto social”. O vestido de Maria Capanema, o *tailleur* de Darcy Vargas e o da mulher que a acompanha expressam diferenças nos significados dos acontecimentos, o que, sem dúvida, foi considerado na escolha dos trajes com os quais compareceram ao evento.

Nos anos de 1930 e 1940, “o traje adequado para cada ocasião era determinado por regras muito detalhadas”, escreveu Nacif (2002, p. 43). Para “andar na rua”, prescrevia-se o uso de vestidos de cores neutras e acessórios básicos: bolsa, luvas e chapéu. Uma joia discreta ou cinto sobre a saia e a blusa era permitido no visual das mulheres. Para a tarde, entre 16 e 18 horas, e para as reuniões, chás ou lanches, estar bem vestida significava fazer uso de outro tipo de traje: “chapéu mais enfeitado, sapatos abertos e luvas mais compridas; o vestido poderia ser mais colorido”. Para a noite, a natureza dos acontecimentos pedia outro conjunto indumentário: “joias, sapatos delicados e fantasiosos (sic), bolsa pequena e delicada e o vestido até os pés. Os vestidos de baile eram longos, decotados, usados com sapatos de cor clara ou prateados”.

O vestido listrado de Maria Capanema chama a atenção na cena e talvez seja o mais destacado entre as roupas dadas a ver e a conhecer pela imagem. Por meio do vestido, Maria



comunica o significado de sua presença e participação. A frase construída pela esposa de Capanema é a de que muito embora o evento fosse de cunho político, pois tratava-se de um evento em homenagem ao “marido e ministro”, havia nele um “quê” de informalidade que permitia o uso de vestido e de sandálias nos pés. A pose e a fisionomia de Maria completam a frase “dizendo” que o traje produz para ela uma aparência descontraída e despojada.

Nesse ponto é importante lembrar que, nas décadas iniciais do século XX, as funções de mãe, esposa e dona de casa refletiam-se nos programas de lazer das mulheres (Miguel; Rial, 2012). No caso, a imagem de Maria Capanema é exemplar de um tipo de “programa de mulher da elite”, em que acompanhar o marido nos eventos políticos era uma das obrigações da esposa.

As aparências das mulheres vestidas de *tailleur* contrastam com a de Maria. Não sabemos quem é a mulher que acompanha Darcy Vargas, usando o mesmo tipo de traje, porém com chapéu. No entanto, ao escolherem entre as roupas que tinham em seus armários os *tailleurs*, elas informam que, em sua ótica, a natureza do acontecimento pedia esse tipo de traje. Na cena, os *tailleurs* e os sapatos fechados dão vazão à produção de aparências compenetradas e sérias para suas participações e atuações.

“Escolher roupas, em casa ou na loja, é nos definir e descrever”, diz Lurie (1997, p. 21). Ao se vestir no recôndito de seu quarto para os eventos retratados em imagens – com Capanema e em seus fazeres como presidente da Legião Brasileira de Assistência –, pelo *tailleur* a primeira-dama produz sentidos para a posição ocupada por ela na vida pública. Ela se veste e se mostra como “mulher dos negócios da assistência social”.

Este é o significado histórico e historiográfico do traje, o qual é reiterado pela personagem: ele é a roupa adequada ou prescrita para as ocasiões e situações de trabalho. Abro aqui um parêntese para abordar essa construção. Guiados pela leitura de Crane (2006, p. 209-211), a qual parte do princípio de que, por intermédio da moda, é possível identificar não só os discursos hegemônicos e dominantes, mas também as tensões e conflitos em seu interior, podemos perceber como o conjunto de paletó combinado com a saia, que culminaria no terninho ou *tailleur*, constituiu-se no século XIX modelo “alternativo” na Inglaterra, na França e nos Estados Unidos para designar, com diferentes conteúdos, a “mulher independente” e trabalhadora (ou da classe operária, que usava o traje nos escritórios e nas lojas).

Eis uma das permanências de sentidos para o *tailleur*, que atravessou a história da moda até a contemporaneidade: “por ser uma criação adaptativa do terno, vestimenta masculina, o *tailleur* outorga à figura feminina maior credibilidade na sua competência profissional” (Castilho, 2004, p. 94). O traje no corpo da primeira-dama contribui para que suas atuações tornem-se “profissionais e críveis”. A roupa ajuda a fazer crer e a acreditar em suas aparições e fazeres.

Podemos dizer que, junto com o *tailleur*, a primeira-dama veste as representações das ideologias de gênero desenhadas pelo patriotismo e comunica a feminilidade hegemônica: as mulheres deviam somar aos vestidos que tinham, os *tailleurs*, para trabalharem pela Pátria. A feminilidade hegemônica traduzida e expressada pelos vestidos precisava ser substituída pelas roupas do trabalho assistencial. Nesse sentido é que as roupas das voluntárias e

da primeira-dama comunicam o que foi feito das mulheres na Segunda Guerra e as contribuições dadas pela moda.

Goellner (2003, p. 72) observou que, nos anos do conflito mundial, o nacionalismo e o patriotismo de guerra fizeram surgir no cenário nacional a “mãe-cívica”, em substituição à “mulher-mãe”. “Diferentemente desta última, a mãe cívica adquire voz. É ela quem fala, quem impõe normas e condutas, quem aconselha, quem incorpora o discurso oficial dos deveres e da fidelidade da pátria”. Darcy Vargas, como representante “oficial” dessa mãe cívica e da feminilidade emergente, afirma com todas as letras: “sou uma mulher a serviço da Pátria!” e, como tal e para tal, usa *tailleur*. Ela diz tudo sem dizer uma palavra, somente dando-se a ver. Disso resulta a relevância da linguagem não verbal nos estudos das mulheres, da moda e dos gêneros, uma vez que suas imagens e trajes assinalam muito sobre os mecanismos sutis de controle sobre o corpo e as aparências dos sujeitos históricos.

Porém, ela o diz de maneira muito particular. Voltamos, mais uma vez, nosso olhar para os detalhes do traje. O contraste das cores ou a textura produzida em imagens para a saia e a blusa emite sinais de que as peças eram de tecidos diferentes, pois a saia é escura e lisa; já a blusa (ou parte de cima com corte e formas de usar de casaquinho) apresenta-se em tecido de tom mais claro e com pontos escuros do bordado ou da estampa.

Os “toques” de desenhos miúdos e assimétricos estampando o tecido da blusa (ou um tipo de blusa inspirada em casaquinho), e o corte que notadamente acentua a cintura, o qual se completa com a gola, botões e manga bufante (ou semibufantes), são traços que deixam em evidência uma característica da moda romântica.

Os tecidos, os cortes e o design das roupas, as cores, os detalhes das estamparias ou os ornamentos das flores, das rendas, das fitas e seus laços são elementos que definiram as roupas e as feminilidades na história da moda feminina. A beleza, a delicadeza, o sentimentalismo, a maternidade, atributos e habilidades concebidas como “naturais ao feminino”, foram ao longo da história das mulheres interpretadas e comunicadas pela moda para definir a feminilidade.

Darcy “detalha” no traje como o trabalho assistencial agregou o feminino e a feminilidade para o “serviço da Pátria”. Entre os detalhes das peças está um broche, estrategicamente situado do lado direito da gola e esquerdo do corpo, ou do “coração”. O broche foi estilizado pela instituição para que as mulheres que atuassem nela o colocassem sobre as roupas, de modo a marcar o corpo com o símbolo de pertencimento ao grupo de “voluntárias”.

Ademais, na seleção das imagens o broche foi decisivo, pois nele está um dos suportes da ideia que permeia o texto: o fato de que a personagem, ao usá-lo nos eventos e solenidades, emitia sinais de que suas participações e atuações aconteciam como mulher pública e representante da política assistencial do governo Vargas. O que ela comunica é que os sentimentos femininos de amor ao próximo, caros à ideologia de gênero, deviam nortear as aparências e os comportamentos das mulheres. Desse modo, Darcy comunica-se com as mulheres dizendo por intermédio do *tailleur* e do broche: “sou uma mãe cívica, que se veste com o coração, para trabalhar pela Pátria”. O broche transforma-se, assim, em veículo de identificação e de comunicação da identidade feminina, além de funcionar como um elemento simbólico da feminilidade produzida nos anos do conflito mundial.

Neste texto, por intermédio das imagens de uma mulher e personagem histórica, Darcy Vargas, conhecemos e identificamos como as roupas e as aparências dos segmentos femininos – como guarda-roupas históricos e vitrines da história – também narram a história da moda e dos gêneros.

Em suma, por meio da figura de Darcy Vargas, mostramos a contribuição da moda na modelagem dos corpos e das almas das mulheres nos anos da guerra e fomos levados a conhecer como o patriotismo repercutiu na produção de aparências femininas, da feminilidade fabricada no período. Além disso, mostramos que as roupas que vestiram “a mulher de Vargas e a mãe cívica”, como vitrines históricas, permitem transformar os documentos dos acervos de documentação e memória em fontes e objetos de pesquisa sobre os meandros da vida pública e política do país, em seus diálogos com a moda. Mais que isso, evidenciamos, por fim, a utilização da moda, pelo poder e pela política, nas modelagens de gênero, definindo roupas e modos de ser, de se comportar e de se vestir dos homens e das mulheres mediante distinções e produções de significados para uns e outros.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Sandra dos Santos. Mídia impressa e educação dos corpos femininos. In: LOURO, Guacira Lopes; NECKEL, Jane Felipe; GOELLNER, Silvana Vilodre (orgs.). *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação*. Petrópolis: Vozes, 2003, p. 108-123.

BONADIO, Maria Claudia. Alceu Penna e a construção de um estilo brasileiro: modas e figurinos. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 16, n. 33, p. 145-175, jun. 2010. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832010000100009>>.

CALANCA, Daniela. *História social da moda*. São Paulo: Senac, 2008.

CARDOSO, Ciro F.; MAUAD, Ana Maria. História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, C. S. F.; VAINFAS, Ronaldo (org.). *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CASTILHO, Kathia. *Moda e linguagem*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.

_____. Do corpo à moda: exercícios de uma prática estética. In: _____. *A moda do corpo, o corpo da moda*. São Paulo: Esfera, 2002, p. 59-72.

- CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. Tradução de Cristiana Coimbra. São Paulo: Senac, 2006.
- CYTRYNOWICZ, Roney. *Guerra sem guerra: a mobilização e o cotidiano em São Paulo durante a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Edusp, 2000.
- FEIJÃO, Rosane. *Moda e modernidade na Belle Époque carioca*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.
- FREYRE, Gilberto. *Modos de homem & modas de mulher*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- GOELNNER, Silvana Vilodre. *Bela, maternal de feminina: imagens da mulher na Revista Educação Physica*. Ijuí (RS): Ed. Unijuí, 2003.
- HOLLANDER, Anne. *O sexo e as roupas: a evolução do traje moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- LAVER, James. *A roupa e a moda: uma história concisa*. Tradução de Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LIPOVESTSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LOURO, Guacira Lopes. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. *Pro-Posições*, Campinas, v. 19, n. 2, maio/ago. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73072008000200003&lng=en&nrm=iso>.
- LURIE, Alison. *A linguagem das roupas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- MENDES, Valerie; LA HAYE, Amy. *A moda do século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.
- MIGUEL, Raquel de Barros; RIAL, Carmen. Lazer: programa de mulher. In: PINSKY, Carla B.; PEDRO, Joana Maria (org.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012, p. 148-168.
- MOUTINHO, Maria Rita; VALENÇA, Máslova Teixeira. *A moda no século XX*. Rio de Janeiro: Senac, 2005.
- NACIF, Maria Cristina Volphi. A moda no Brasil e os modelos estrangeiros: a influência do cinema de Hollywood na moda do vestuário feminino nos anos 30 e 40. In: CASTILHO, Kathia; GALVÃO, Diana. *A moda do corpo, o corpo da moda*. São Paulo: Esfera, 2002.
- O CRUZEIRO, ano XII, n. 10, 6 jan.1940.
- O CRUZEIRO, ano XIII, n. 26, 26 abr.1941.
- O CRUZEIRO, ano XIV, n. 51, 17 out. 1942.
- PRADO, Luís André; BRAGA, João. *História da moda no Brasil: das influências às autorreferências*. São Paulo: Disal, 2012.
- ROCHE, Daniel. *A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII)*. São Paulo: Senac, 2007.
- SABAT, Ruth. Pedagogia cultural, gênero e sexualidade. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 9, n. 1, p. 9-21, 2001.
- SCHWARTZMAN, S.; BOMENY, H. M. B.; COSTA, V. M. R. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.

SIMILI, Ivana Guilherme. *Mulher e política: a trajetória da primeira-dama Darcy Vargas (1930-1945)*. São Paulo: Edunesp, 2008a.

_____. Educação e produção de moda na Segunda Guerra Mundial: as voluntárias da Legião Brasileira de Assistência. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 31, jul./dez. 2008b. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332008000200019>>.

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

VEILLON, Dominique. *Moda & guerra: um retrato da França ocupada*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2004.

Recebido em 13/8/2012

Aprovado em 6/12/2012