A photograph of a woman with short dark hair, wearing a dark dress adorned with many light-colored fabric flowers. She is smiling slightly. A person, likely a tailor, is seen from the side, adjusting the dress on her. The scene is set in what appears to be a workshop or studio. The entire image is overlaid with a semi-transparent teal color.

ACERVO

REVISTA DO ARQUIVO NACIONAL

VOLUME 31 • NÚMERO • 02 • MAIO/AGO • 2018

MODA E INDUMENTÁRIA
ENTRE IMAGENS E ARTEFATOS

ACERVO

Ministério da Justiça
Arquivo Nacional

ACERVO

Revista do Arquivo Nacional

Rio de Janeiro • v. 31, número 2 • maio/agosto • 2018

© 2019 Arquivo Nacional
Praça da República, 173
CEP 20211-350 - Rio de Janeiro - RJ - Brasil
Tel. (21) 2179-1341
E-mail: revista.acervo@arquivonacional.gov.br
Site: revista.arquivonacional.gov.br

Criada em 1986, a revista Acervo, periódico do Arquivo Nacional, tem por objetivo divulgar a pesquisa e a produção científica nas áreas de ciências humanas e sociais aplicadas, privilegiando uma abordagem arquivística e histórica. Sua periodicidade é quadrimestral.

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL

Presidente da República

Jair Messias Bolsonaro

Ministro da Justiça e Segurança Pública

Sergio Fernando Moro

ARQUIVO NACIONAL

Diretora-geral

Carolina Chaves de Azevedo

Coordenador-geral de Acesso e Difusão Documental

Marcos André Rodrigues Carvalho

Coordenadora-geral de Administração

Ana Paula Teixeira Pereira

Coordenadora-geral de Gestão de Documentos

Larissa Cândida Costa

Coordenadora-geral de Processamento e Preservação do Acervo

Aluf Alba Vilar Elias

Coordenadora-geral regional no Distrito Federal

Mariana Rodrigues Carrijo

Coordenadora de Pesquisa, Educação e Difusão do Acervo

Leticia dos Santos Grativo

Supervisora de Editoração

Mariana Simões

Supervisora de Programação Visual

Giselle Teixeira

Edição de texto e revisão

Flora Matela Lobosco | José Claudio Mattar | Maria Cristina Martins

Projeto gráfico

Judith Vieira | Alzira Reis

Diagramação

Simone Kimura

Capa

Tânia C. Bittencourt

Acervo : revista do Arquivo Nacional. – Vol. 1, n. 1, (jan./jun. 1986)-. - Rio de Janeiro : O Arquivo, 1986-. - v ; 24 cm.

Quadrimestral.
Sumário em português e inglês.
Descrição baseada em: Vol. 31, n. 2, (maio/ago. 2018).
Cada número possui um tema distinto.
ISSN: 0102-700-X

1. Arquivos – Periódicos. 2. Documentos – Periódicos. 3. História - Periódicos. I. Arquivo Nacional (Brasil).

CDD 025.171

Ficha catalográfica elaborada por Alexandra Werneck Viana (CRB7/5591)

Editor científico

Thiago Cavaliere Mourelle

Editoras do dossiê

Maria do Carmo Teixeira Rainho | Rita Morais de Andrade

Comissão editorial

Adriana Cox Hollós | Diego Barbosa da Silva | Eliezer Pires da Silva | Maria do Carmo Teixeira Rainho | Thiago Cavaliere Mourelle (presidente)

Editoras executivas

Flora Matela Lobosco (2018) | Simone Nascimento Mourão (2017)

Conselho editorial

Adriano Luiz Duarte | UFSC, SC, Brasil
Ana Canas D. Martins | Arquivo Histórico Ultramarino, Portugal
Ana Maria Camargo | USP, SP, Brasil
Angela de Castro Gomes | Unirio, RJ, Brasil
Beatriz Galloti Mamigonian | UFSC, SC, Brasil
Beatriz Teixeira Weber | UFSM, RS, Brasil
Caio Cesar Boschi | PUC-Minas, MG, Brasil
Celia Maria Leite Costa | MIS, RJ, Brasil
Durval Muniz de Albuquerque Júnior | UFPE, PE, Brasil
Francisco José Calazans Falcon | Universo, RJ, Brasil
Georgete Medleg Rodrigues | UNB, DF, Brasil
Heloísa Liberali Bellotto | USP, SP, Brasil
Ilmar Rohloff de Mattos | PUC-Rio, RJ, Brasil
Ines Nercesian | Universidade de Buenos Aires, Argentina
Isa Maria Freire | UFPB, PB, Brasil
Ismênia de Lima Martins | UFF, RJ, Brasil
James Green | Brown University, Estados Unidos da América
Jane Felipe Beltrão | UFPA, PA, Brasil
José Bernal Rivas Fernández | Universidade da Costa Rica, Costa Rica
Jurandir Malerba | UFRGS, RS, Brasil
Luciana Duranti | Universidade British Columbia, Canadá
Luciana Quillet Heymann | Fiocruz, RJ, Brasil
Luís Reis Torgal | Universidade de Coimbra, Portugal
Marcia Regina Romeiro Chuva | Unirio, RJ, Brasil
Margarida de Souza Neves | PUC-Rio, RJ, Brasil
Maria Cândida D. M. Barros | Museu Paraense Emílio Goeldi, PA, Brasil
Maria Efigênia Lage de Resende | UFMG, MG, Brasil
Maria Hilda Baqueiro Paraiso | UFBA, BA, Brasil
Mercedes de Vega | Archivo General de la Nación, México
Michael Cook | Universidade de Liverpool, Liverpool, Reino Unido
Miguel Ángel Márdero Arellano | IBICT, RJ, Brasil
Norma Cortês Gouveia de Melo | UFRJ, RJ, Brasil
Patrícia Sposito Mechi | Unila, PR, Brasil
Paulo Knauss de Mendonça | UFF, RJ, Brasil
Rosa Inês de Novais Cordeiro | UFF, RJ, Brasil
Rubens Ribeiro Gonçalves da Silva | UFBA, BA, Brasil
Selda Vale da Costa | UFAM, AM, Brasil
Sidney Chalhoub | Unicamp, SP, Brasil
Tânia Maria Tavares Bessone da Cruz Ferreira | Uerj, RJ, Brasil
Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes | USP, SP, Brasil

Acervo consta nos seguintes repositórios e sítios acadêmicos

Citas Latinoamericanas em Ciencias Sociales y Humanidades
Diretório de Revistas do Seer-Ibict
Directory of Open Access Journals
Google Scholar
Latindex
Open Academic Journals Index
Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico
Red Latinoamericana de Revistas Académicas en Ciencias Sociales y Humanidades – LatinREV
Diretório de Políticas Editoriais das Revistas Científicas Brasileiras

SUMÁRIO

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| EDITORIAL | 7 |
| APRESENTAÇÃO | 8 |
| ENTREVISTA COM REGINA ROOT | |
| AN INTERVIEW WITH REGINA ROOT | 12 |
| DOSSIÊ TEMÁTICO | |
| Una metodología para el estudio de colecciones de vestuario en el Museo Histórico Nacional de Chile A methodology for the study of clothes collections in the National Historical Museum of Chile Isabel Alvarado Perales Verónica Guajardo Rives | 17 |
| Coisas para (re)vestir Notas sobre indumentária, ciências e acervos Things for clothing Notes on induments, sciences and archives Ema Ribeiro Pires Mariana Galera Soler | 31 |
| Aos olhos do observador estrangeiro A roupa na construção da escravidão no Rio de Janeiro To the eyes of the foreign observer Clothing in the construction of slavery in Rio de Janeiro Patricia March de Souza | 49 |

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Apogeu e declínio de uma moda burguesa de exportação Flores de pena e ventarolas com aves empalhadas na revista <i>A Estação</i> High point and decline of a bourgeois export fashion Feather flowers and fixed hand-held fan with stuffed birds in the magazine <i>A Estação</i> Maria Cristina Volpi | 67 |
| Trajectoria e consumos de uma imagem As meias de lurex de Dancin' Days, entre a moda brasileira e os "felizes" anos 1970 Trajectory and consumptions of an image Dancin' Days lurex socks, between brazilian fashion and the "happy" 1970s Maria Claudia Bonadio | 86 |
| ARTIGOS LIVRES | |
| Dandismo Notas sobre distinção e dessemelhança Dandyism Some notes on distinction and dissimilitude Angelica Oliveira Adverse | 105 |
| Reflexões sobre curadoria de moda a partir de práticas experimentais Reflections on fashion curation from experimental practices Rosane Preciosa Sequeira Thomaz Walter Dietz | 128 |
| RESENHA | |
| Aparência e relações de poder no período colonial brasileiro Body image and power relationships in Brazilian colonial history Rosane Feijão de Toledo Camargo | 138 |
| DOCUMENTO | |
| Os inventários no estudo da indumentária Possibilidades e problemas The inventories in the study of clothing Possibilities and problems Camila Borges da Silva | 142 |

EDITORIAL

Prezados(as) leitores(as),

Esta edição da revista *Acervo* volume 31, número 2 de 2018, traz o dossiê *Moda e indumentária: entre imagens e artefatos*, com organização das pesquisadoras Maria do Carmo Teixeira Rainho, doutora em História, pesquisadora do Arquivo Nacional e do Museu Histórico Nacional, e Rita Morais de Andrade, doutora em História e professora associada da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Este número consolida a quadrimestralidade da revista, que lança novas edições nos meses de abril, agosto e dezembro.

O tema múltiplo e interdisciplinar motivou um grande número de submissões, dentre as quais foram selecionados nove trabalhos, que abordam aspectos diversos da temática.

A revista *Acervo*, além de manter sempre chamadas abertas para os dossiês temáticos, recebe submissões em fluxo contínuo para a seção Artigos Livres, com foco nas áreas de ciências humanas e ciências sociais aplicadas, com ênfase em arquivologia e história.

Convidamos vocês a acessar nosso site <revista.arquivonacional.gov.br>, onde é possível conferir as chamadas de artigos, as diretrizes editoriais e as edições anteriores, e seguir a página da revista no Facebook <facebook.com/revistaacervo>, mais um meio de comunicação que nos aproxima do público leitor e está prestes a alcançar dez mil seguidores, posicionando a *Acervo* como umas das revistas científicas com maior presença nas redes sociais.

Agradecemos aos autores, aos pareceristas, às editoras do dossiê, aos editores de texto e imagem, e a todos que colaboraram para a construção desta edição.

Esperamos vocês nos próximos eventos da revista *Acervo*. Boa leitura!

FLORA MATELA LOBOSCO – EDITORA EXECUTIVA
THIAGO CAVALIERE MOURELLE – EDITOR CIENTÍFICO

APRESENTAÇÃO

A elaboração de um dossiê permite uma reflexão importante acerca da área, da atuação profissional, da pesquisa. Da chamada para submissões à publicação dos trabalhos aprovados, há uma série de eventos que vão se sobrepondo à ideia inicial do dossiê e dão vida própria ao formato que os leitores têm em mãos. Nesse sentido, a experiência de editar esse material para publicação numa revista como a *Acervo* foi muito enriquecedora, apresentando também alguns desafios que nos transformaram pessoal e profissionalmente.

Os estudos sobre moda e indumentária no Brasil remontam aos primeiros cinquenta anos do século XX no âmbito da sociologia da cultura e mais tarde, dos estudos culturais; contudo, foi a partir da década de 1990, com a expansão dos cursos superiores na área de moda, que a pesquisa acadêmica, direcionada a estes temas, ganhou fôlego. Soma-se a isso o expressivo número de grupos de pesquisa em universidades de todas as regiões do país, a organização de seminários e a ampla divulgação de trabalhos em periódicos científicos que vêm contribuindo para a difusão do conhecimento e para a formação de novos profissionais. Merece destaque, também, a densidade das teses e dissertações desenvolvidas em diferentes programas de pós-graduação, especialmente nas áreas de história, ciências sociais, comunicação, design e artes visuais.

Examinar a natureza interdisciplinar dessa temática, promovendo uma ampla difusão das fontes atinentes à moda e à indumentária custodiadas por arquivos, museus, bibliotecas e centros de documentação foi o objetivo principal desta edição da *Acervo*. Com isso, buscamos apresentar a produção acadêmica de diferentes áreas, seus temas e abordagens, desde as experiências no campo da metodologia para a análise de coleções de indumentária até artigos de perfil mais ensaístico. Longe de nós acreditarmos que temos aqui um balanço acabado ou o “estado da arte” da pesquisa em moda, mas consideramos que estes artigos e textos constituem uma pequena porém vigorosa amostra do potencial da roupa e da moda, para nos fazer refletir sobre as diferentes narrativas das nações e dos sujeitos, as relações de poder e as distinções sociais, as questões de gênero, dentre muitas outras.

Para abrir a revista, entrevistamos Regina Root, pesquisadora que se tornou referência internacional por se dedicar aos estudos sobre moda na América Latina. Ela nos conta sobre o progresso de um campo de investigação a partir de sua experiência pessoal quando, há vinte anos, fora a única autora a submeter trabalho para uma chamada da revista *Fashion Theory* sobre a moda latino-americana. Ter percebido o pouco interesse pelo tema levou-a a aprofundar sua pesquisa até liderar um encontro de estudos de moda latino-americana em um congresso da Latin American Studies Association (Lasa), em 2003, que culminou com a publicação do livro *Latin America Fashion Reader* (Root, 2005).

O primeiro artigo do dossiê, de autoria de Isabel Alvarado e Verónica Guajardo, traz uma relevante contribuição ao campo da metodologia aplicada aos estudos das coleções de têxteis e de indumentária. Pesquisadoras experientes, atuando no Museu Histórico Nacional

do Chile, as autoras apresentam três estudos de caso, inspirados pelo método de análise de estruturas têxteis desenvolvido pelo Centro Internacional de Estudo de Têxteis Antigos. Em todas essas pesquisas elas centraram, particularmente, na materialidade do objeto, na tecnologia da manufatura e no desenho como fonte de conhecimento. É interessante observar como da metodologia aplicada nesses projetos podem emergir novas perspectivas na abordagem de coleções de indumentária, não apenas do museu em questão, mas de diferentes instituições.

Um olhar singular sobre a indumentária vem do trabalho de duas pesquisadoras da Universidade de Évora, Portugal. A antropóloga Ema Ribeiro Pires e sua colaboradora, a doutoranda em história Mariana Galera Soler, discutem a circulação social do indumento a partir de diferentes noções epistemológicas originadas na biologia e na antropologia. As autoras consideram os termos discutidos como categorias científicas de classificação de objetos que estão associadas a seres vivos, não apenas humanos. Está nessa inusitada abordagem, vista a partir de uma ecologia das coisas, a maior contribuição desse artigo. Nele, a dimensão disciplinar dos objetos de vestir, que os separa da categoria dos viventes, é expandida. O indumento veste o corpo das pessoas e das árvores, por exemplo. Nessa excursão pela coincidência de vestir os corpos, as categorias inicialmente separadas da biologia e da antropologia são interligadas, ou, como preferem as autoras, acontece uma intersticialidade (*in-betweeness*). De modo que, a ordenação e compreensão da vida tornam-se, a partir da observação dos indumentos, algo a se pensar para transcender hábitos coloniais ou colonialistas de uma expressão tanto natural quanto subjetiva.

Os três artigos que se seguem possuem, em comum, o fato de trabalharem numa perspectiva histórica. Também os une o fato de potencializarem fontes que hoje merecem maior atenção por parte dos historiadores da indumentária e da moda. Referimo-nos às imagens, nos artigos de Patricia March e Maria Claudia Bonadio, e ao objeto mesmo, uma ventarola, no estudo apresentado por Maria Cristina Volpi, ao qual se somam os textos publicados numa importante revista brasileira do Oitocentos.

Patricia March discute como a roupa tem sido abordada quando se trata de examinar o cotidiano dos escravos no Rio de Janeiro no século XIX. Seu objetivo é analisar os modos como foram construídas as narrativas acerca da experiência do cativo, aos olhos do observador estrangeiro, e como as imagens contribuíram para cimentar uma série de estereótipos acerca dos escravos. A autora, fugindo de qualquer tentação hegemônica ao falar da indumentária e de seus usos por diferentes grupos de escravos, centra seu trabalho na análise da obra *Viagem ao Brasil: 1865-1866*, de Louis e Elizabeth Agassiz. Cotejando textos e imagens, chama a atenção para o fato de que, embora sejam poucas as referências e descrições sobre hábitos e modos de vestir dos negros – libertos ou cativos –, quando elas aparecem no livro estão permeadas de associações valorativas de atributos físicos e comportamentos. As imagens, especialmente, conforme March, estão a serviço da conformação de identidades generalizantes.

Em seu estudo sobre ventarolas de penas, Maria Cristina Volpi apresenta uma visão renovada acerca dos trânsitos transatlânticos da moda. O artigo traz um recorte bastante especí-

fico da pesquisa que é mais ampla (Volpi, 2016): a presença de flores de penas e ventarolas na revista *A Estação* que circulou no Brasil a partir do Rio de Janeiro, entre 1879 e 1904. A autora fornece o contexto histórico especificamente no que diz respeito à divulgação daqueles objetos pela imprensa de moda em diferentes países, com o objetivo de localizar o Brasil nesse panorama internacional liderado pelas modas europeias. Sua pesquisa demonstra que houve uma inversão em termos de trocas culturais, em que o Brasil originou e exportou para a Europa técnicas tradicionais de produção de ventarolas, um objeto que esteve em moda no século XIX. A partir de um exemplar de ventarola e de sua caixa, itens que pertencem à Coleção Ferreira das Neves no Museu D. João VI da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a autora investigou a circulação desses saberes especializados e de sua influência na produção de objetos similares que hoje podem ser encontrados em museus europeus.

Maria Cláudia Bonadio examina a trajetória e o consumo de uma imagem icônica dos anos 1970: a dos pés vestindo meias de lurex e sandálias vermelhas, que, da abertura da novela *Dancin' Days*, ganhou as capas dos LPs das suas trilhas sonoras e acabou ressignificada, em diferentes usos. Em sua análise, apoiada em ampla bibliografia sobre visualidade e cultura visual, a autora buscou investigar como e por que esta imagem se tornou representativa de uma época, como conformou uma ideia de “felicidade” num período em que o país vivia sob uma ditadura militar e como foi consumida então e nos anos posteriores. Na trilha de Ulipiano Bezerra de Meneses, podemos afirmar que, em seu artigo, Bonadio nos ajuda a pensar como a fotografia dos pés calçando meias de lurex passou a integrar a nossa iconosfera dos anos de 1970, como se tornou parte daquele conjunto de imagens guia de um grupo social ou de uma sociedade num dado momento e como, ainda hoje, é uma imagem de referência, recorrente, catalisadora e identitária (Meneses, 2005).

A resenha de Rosane Feijão de Toledo Camargo sobre *Sociabilidades coloniais: entre o ver e o ser visto*, trabalho de Mara Rúbia Sant’Anna (2017), demonstra que é possível lançar um olhar sobre a história do Brasil a partir dos interesses pela moda e pela aparência. O livro é o primeiro volume da coleção “O Brasil por suas aparências” da editora Estação das Letras e Cores e estabelece, conforme observou Toledo, uma importante e incomum associação entre a composição das aparências e as relações de poder no período colonial brasileiro entre 1500 e 1808. Entre outros destaques mencionados pela autora da resenha, somos convidados a notar a narrativa sensível oferecida por Sant’Anna que vai descrevendo as aparências sem, contudo, reduzi-las às formas de vestir que compuseram a clássica tríade negro-indígena-branco da formação social brasileira. Para muito além disso, como bem apresenta Camargo, somos levados a uma deriva pela história e uma visualização imaginária das relações pessoais e sociais que foram se estabelecendo no período. Essa resenha é uma bela e perspicaz introdução ao livro de Mara Rúbia Sant’Anna.

Fechando a revista, na seção Documento, Camila Borges apresenta as possibilidades que os inventários oferecem para os estudos no campo da indumentária e da moda, explorando especificamente três itens do período da corte joanina no Brasil, pertencentes ao Arquivo Nacional. Em seu denso texto, a historiadora nos lembra que a indumentária é um objeto material que permite compreender os sujeitos e suas relações em diferentes grupos e

sociedades, posições e distinções sociais, hierarquias, hábitos de consumo, além, é claro, da moda mesma de uma determinada época. Isso faz dos inventários uma fonte excepcional, posto que contemplam roupas e adornos efetivamente usados. Contudo, como adverte a autora, há uma série de precauções exigidas quando se trata de trabalhar com este tipo de fonte, entre elas, o fato de que os inventários referem-se a diferentes temporalidades e bens, que possuem variados usos e durabilidades.

Esperamos que a leitura seja agradável e surpreendente como foi editar esse material compilado em forma de dossiê. Convidamos os leitores e leitoras a explorar a seção de artigos livres que estão alinhados ao escopo desse compêndio. Como dissemos antes, longe de dar conta das atualizações da área, cada vez mais pulverizada e diversificada em temas de pesquisa, procuramos reunir trabalhos que encontraram nas imagens e objetos seus pontos de partida para investigar esses assuntos que tanto nos apaixonam: a moda, a indumentária e nelas toda uma vida social.

MARIA DO CARMO TEIXEIRA RAINHO
RITA MORAIS DE ANDRADE

Referências

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Rumo a uma história visual. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, 2005. p. 35.

ROOT, Regina A. (ed.). *The Latin American Fashion Reader: Dress, Body, Culture*. Oxford; New York: Berg, 2005.

VOLPI, Maria Cristina. The Exotic West: the Circuit of Carioca Featherwork in the Nineteenth Century. In: ANDRADE, Rita M.; ROOT, Regina A. (eds.). *Fashion Theory* (The Journal of Dress, Body and Culture). Special Issue: Brazilian Fashion, v. 20, issue 2, p. 127-152, April 2016.

ENTREVISTA COM REGINA ROOT

AN INTERVIEW WITH REGINA ROOT

Regina A. Root (raroot@wm.edu) is professor of Hispanic Studies at William & Mary, the historic university in Williamsburg, Virginia. She is an international expert known for her work on fashion, textiles, and Latin American cultural production. Her award-winning work has been touted by reviewers as pioneering in the area of Latin American material culture: *The Latin American Fashion Reader* was the first book to take a broad look at the influence of Latin American culture on global fashion trends. Her book *Couture and Consensus: Fashion and Political Culture in Postcolonial Argentina* has been revised and translated into Spanish as *Vestir la nación*. *The Handbook of Fashion Studies*, co-edited and co-authored with others international experts, presents an overview of the field's history, methodologies, and current debates. Root's work on sustainable design practices and global innovations in the industry continues to open new areas of research. She has edited and co-edited special issues of *Fashion Theory* on *Ecofashion*, *Latin American Fashion Now* and *Brazilian Fashion* and volumes like *Pasado de moda: expresión cultural y consumo en la Argentina*. In recent years, she has been working on a tapestry project and teaching in the areas of cultural heritage and policy. She is particularly fond of teaching about the nineteenth century, a foundational moment in Latin American cultural history.

In the interview, Regina Root talks about her academic trajectory and researches; the geography of fashion and dress studies; the relation between fashion and politics, among other themes.

Acervo. *We would like to start by asking you about your career as a researcher and professor and how you first got interested in studying fashion and dress.*

Regina Root. Growing up in the Canary Islands, I was deeply influenced by shifting cultural messages, particularly during the transition from dictatorship to democracy in the 1970s. A new influx of tourism made for uncanny juxtapositions between the traditional black mourning dress often worn and bikinis – or even nudity – on the beach. I wasn't yet aware of what fashion could mean – scholars may not have been aware either – but these early moments have always stayed with me. Coming back to live in the United States meant understanding new social and dress codes. I could hardly understand it.

Once at the university I began to work with exiles from other conflicts and dictatorships and these relationships impacted me profoundly. I was also interested in women's issues and feminism. I couldn't understand why our world couldn't get behind the tenets of liberty and freedom for all. And whenever I opened a fashion magazine, from whichever country I could find one, the idea of fashion revealed this revolutionary potential even if it also seemed to duplicate power structures. Fashion could forecast the next season, the next idea, and chart spaces for hope. Amidst all the objectification and issues I see with the wastefulness of fashion, then and now, the idea of the wearer's agency seemed to hold for me a lot of promise.

Early on in my career I began to link the theories of body, dress and culture to seemingly unrelated concepts like censorship and fiction. These seemed like unlikely partnerships. Doing this kind of research was a hard sell in the 1990s – to professionals in the field who didn't think that Latin American fashion merited study because we were only entering a more pronounced global age, to publishers who wouldn't commit to the idea that there was a serious intellectual audience to engage, and to design schools which emphasized the components of dress without the archival research necessary to bring craft into intellectual conversation.

The best thing I ever did was to write every fashion scholar I could identify in Latin America in the 1990s, when university websites and email accounts did not prevail as they do today. This was time-consuming but created the first important community of scholars and led to *The Latin American Fashion Reader* and connections that still guide us and continue to grow. I edited and co-edited special issues of *Fashion Theory*, with the first titles on *Ecofashion*, *Latin American Fashion Now* and *Brazilian Fashion*. In the early 2000s, folks would ask me why I was so interested in sustainability when it had nothing to do with fashion! By 2008, when the *Ecofashion* volume came out, we were in a watershed year for sustainable design initiatives and the rest is history.

Rita, around this time you made the transatlantic version of *Fashion Theory Brazil* happen, a project we all deeply admire. And Maria do Carmo, your work in the National Archives will long resonate in fashion studies, which needs this sustained kind of conversation. These are among the exceptional moments to celebrate, unique gifts that all bring to our field of study, to ensure peace amidst the wars of the world.

All work presents its challenges and opportunities. Growing the field sometimes means doing less research of one's own and that is hard. Hopefully institutions will honor the important work that has forged community and built new paths for research.

Ah! If only I could start all over again, knowing what I know now!

Acervo. *Could you, please, comment on the geography of "Fashion Studies" and "Dress Studies", that is to say, how are these areas being developed globally and how does Latin America fit within it? To what extent is the field still tributary to Anglo-Saxon approaches?*

Regina Root. The way we map fashion studies and dress studies does not always intersect. And yet we need this tension in order to make new connections. In Spanish there's an expression that says "El mundo es un pañuelo" or "It's a small world". What is the equivalent in Portuguese? The truth is that fashion studies and dress studies need each other.

While remaining true to our disciplines, many scholars now seek the interdisciplinary. That's a good thing. I'm one of those people, however, who believes that it's alright for us to be inconclusive (as the field is new and we must be honest). We are in the midst of narratives galore, from the autobiographical essay to informal field work, but in order to grow as a field we must be cognizant of the scientific process, the probability of duplication, the variables to keep in mind. In this regard, fashion studies will stand alone no matter where it's done. And then we can truly begin a new level of the conversation.

It may always be challenging to bridge the divide between languages and cross-cultural approaches. Distinct markets drive publishing models and the evolution of design schools.

Acervo. *You are one of the forerunners in studying Latin America by relating fashion to politics. Could you, please, tell us more about the research which originated this particular interest?*

Regina Root. *Couture and Consensus* began as the first book-length study of fashion and politics in Argentina. A lot of scholars used the structure of my 1997 dissertation, which was an earlier and different version, to help the field evolve.

Given that we were beginning the Latin American independence bicentennials in some nations, in 2010 I was invited to become the President Ad Honorem of Ixel Moda, Latin America's first fashion congress held in Cartagena, Colombia. This was a time of civil conflict and millions of internal displacements in Colombia and we carried in our hearts much hope for peace and resolution. It was powerful to contemplate the innovations of fashion design from the very spaces in which Simón Bolívar dreamed about political independence and the creation of new legacies that would transcend borders. These borders were as much metaphoric as they were national.

My most heartfelt achievement as a member of Ixel Moda was to bring together design schools throughout Colombia and the Americas to address community, craft and

employment. Our work attracted thousands of participants and governments in the region sent representatives. We sought to create laboratories through which designers, industrial professionals and scholars could think through fashion studies, employment and inclusion. The runways were great too!

Acervo. *Your analysis of women's political use of dress in postcolonial Argentina is very rich because it draws attention to the political complexities and specificities of social relations in the country in the nineteenth century. It is amazing how an item such as the hair comb, for example, can have so many different meanings. How do you explain the role of women in the public sphere in that country, in the context of Latin America, in the aforementioned period.*

Regina Root. Women's fashions have historically been treated as ornamental and superfluous. In Latin American fashion of the nineteenth century, the register often fell silent despite a few noteworthy studies. I spent countless hours in library archives, museums and personal homes, studying various artifacts and texts.

The most unexpected work to come out of this time I lived in Argentina in the mid 1990s was the work on uniforms and women's hair accessories. Today scholars take my findings for granted and these have informed others studies.



"Peinetones en casa". Satirical cartoon by C. H. Bacle. In: *Trages y costumbres de la provincia de Buenos Aires*. Courtesy of Biblioteca Nacional, Buenos Aires, Argentina.

The postcolonial peinetón to which you are referring was as exaggerated and outrageous as it looked! Measuring almost one meter by one meter, even official government bulletins of

the period felt it important to ask women to stop being so noteworthy. Women may not have had civil rights. However, their dress didn't stop them from asserting their rights. What's not to love about that story?

Acervo. *You are one of the editors of The Handbook of Fashion Studies, published by Bloomsbury in 2013, a book that is a reference for the area. Could you tell us a bit more about the idea that originated the book, which inform the reader on theories and methodologies proper to the "Fashion Studies" field?*

Regina Root. We are witnessing the first interdisciplinary and globalized wave of fashion studies. *The Handbook of Fashion Studies* (Bloomsbury, 2013) aims to reach an international consensus on the terminology we use and the thematic threads guiding current research. This book dedicates one of its chapters to Latin American fashion. This is a very exciting time to be working in fashion studies.

Acervo. *How do you see the pathways to the studies on fashion and dress in the near future and what topics and perspectives do you think are undervalued by field researchers at present?*

Regina Root. History, gender, sex... Justice, wellbeing, spirituality... Knowledge, public art, textiles... Our field is as much about education as it is understanding the theoretical underpinnings of lived, largely human, experience.

Designers and design scholars understand invention and the creative process, ready to force the margins to the center and dwell there. At the same time, this spirit of innovation is being usurped by business schools and others professions in search of practices to reimagine themselves. That's fine but it's not the same thing. Fashion studies thinks through cultural significances and silences with rigor and care.

Some questions for us to consider might be: Are we satisfied with the way things are going in our world? Where do we find spaces to dream? Why do my pants not have pockets? When does our field not care to act, as with the aging body? What are the scholarly traps in which we seem to keep falling?

I hope the readers of *Acervo* will contact me and let me know of their findings. It has been such a pleasure to talk with both of you!

Entrevista realizada em março de 2018, por Maria do Carmo Teixeira Rainho (Arquivo Nacional/ Museu Histórico Nacional) e Rita Morais de Andrade (Universidade Federal de Goiás)

UNA METODOLOGÍA PARA EL ESTUDIO DE COLECCIONES DE VESTUARIO EN EL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL DE CHILE

A METHODOLOGY FOR THE STUDY OF CLOTHES COLLECTIONS IN THE NATIONAL HISTORICAL MUSEUM OF CHILE

ISABEL ALVARADO PERALES | Diseñadora textil de la Universidad de Chile. Curadora de vestuario histórico. Directora Subrogante del Museo Histórico Nacional de Santiago, Chile. Especialización en conservación y restauración de textiles históricos e historia de la indumentaria.

VERÓNICA GUAJARDO RIVES | Diseñadora de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Especialista en análisis de textiles histórico y etnográfico, y artesanías tradicionales.

RESUMO

Este artigo apresenta uma metodologia de pesquisa aplicada a objetos da Coleção Têxtil e Vestuário do Museu Histórico Nacional do Chile, desenvolvida em três projetos diferentes que utilizaram o método de análise de estruturas têxteis do Centro Internacional de Estudo de Têxteis Antigos. Os projetos foram financiados pelo Fundo de Apoio à Investigação da Direção de Bibliotecas, Arquivos e Museus, atual Serviço Nacional do Patrimônio Cultural, órgão do Ministério das Culturas, das Artes e do Patrimônio do Chile.

Palavras-chave: análise de estruturas têxteis; Centro Internacional de Estudo de Têxteis Antigos (Cieta); telas; vestuário.

RESUMEN

Este artículo presenta una metodología de investigación aplicada en objetos de la Colección Textil y Vestuario del Museo Histórico Nacional de Chile, desarrollada en tres proyectos diferentes usando el método de análisis de estructuras textiles del Centro Internacional de Estudio de Textiles Antiguos. Los proyectos fueron financiados por el Fondo de Apoyo a la Investigación, de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, hoy Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, dependiente del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

Palabras clave: análisis de estructuras textiles; Centro Internacional de Estudio de Textiles Antiguos (Cieta); telas; vestuario.

ABSTRACT

This article presents a methodology for research applied to objects of the Textile and Costume Collection of the National Historical Museum of Chile, developed in three different projects using the method of analysis of textile structures of the International Center for the Study of Ancient Textiles. The projects were financed by the Research Support Fund, from the Directorate of Libraries, Archives and Museums, today the National Cultural Heritage Service, under the Ministry of Cultures, the Arts and the Heritage.

Keywords: analysis of textile structures; International Center for the Study of Ancient Textiles (Cieta); fabrics; dress.

INTRODUCCIÓN

El Museo Histórico Nacional de Chile tiene organizados los objetos patrimoniales que cautela en 11 colecciones, una de ellas es la Colección Textil y Vestuario, la que reúne uniformes militares y diplomáticos, muchos de ellos de personajes relevantes de la historia de Chile; vestuario religioso; accesorios y complementos del vestuario como abanicos, zapatos, sombreros, chales, sombrillas, guantes, pañuelos; banderas, estandartes y bandas; tapices y alfombras; y textiles precolombinos.

Por su parte, una de las actividades más importantes que se desarrollan en torno a las colecciones es la investigación, la que forma parte de la misión del museo. De esta forma, los componentes de la colección de indumentaria, en su calidad de objeto cultural patrimonial y sujeto de estudio, en su condición de pieza de museo, ostentan una importante cantidad de información susceptible de obtener a través de diversos enfoques investigativos, así como también atendiendo a la forma como a la materialidad de estos objetos, quienes dan testimonio de un contexto una realidad y tiempo histórico.

Una de las fuentes de financiamiento que favorece la investigación al interior de los museos que pertenecieron a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam) hoy Servicio Nacional del Patrimonio Cultural (SNPC), de la cual depende el Museo Histórico Nacional (MHN), cuenta con un fondo concursable denominado Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial (Faip), el que tiene más de 23 años, y está dirigido solamente a los investigadores de la institución. Su objetivo es favorecer el desarrollo de la investigación en los ámbitos de la antropología, archivística, arte, bibliotecología, ciencias naturales, historia, literatura y museología, por parte de los funcionarios del servicio.

El propósito de estos fondos de apoyo a la investigación es subvencionar exclusivamente proyectos que conduzcan a la generación de nuevos conocimientos, a partir de la valoración de las colecciones patrimoniales que hoy custodia el SNPC, y de estudios exteriores orientados a acrecentar y poner en valor el patrimonio cultural y natural del país.

Es a través de los Faip que, por parte del museo, se han desarrollado diversos proyectos en torno a la Colección Textil y Vestuario. Es así como las prendas, que son parte de la indumentaria de carácter histórico conservada en el museo, se constituyen como una fuente inagotable de conocimiento, la que según el enfoque con que se estudie, nos aporta información tan variada como datos económicos, tecnológicos, antropológicos, sociales, etc., o de distintos periodos históricos.

También las relaciones que podemos establecer con la investigación en otras disciplinas como el arte y la ciencia nos ayudan a conocer de mejor manera el objeto, su entorno, el contexto de producción y uso, facilitando mayor conocimiento sobre el sujeto que lo usó o portó, así como la época en que esta persona vivió.

En torno a los objetos en particular, Susan Pearce señala que estos son portadores de cuatro propiedades clave: material, historial, medio ambiente y significado, sosteniendo que: "el objeto expresa su mensaje a través de sus propiedades físicas, en cuyo caso se convierte en una especie de documento de la realidad en que vivió" (Maroevic, 1998).

Por su parte, Peter van Mensch (Maroevic, 1998) propone una metodología integral para el estudio museológico de objetos de museo, formulando dos enfoques: uno que ve el objeto como una fuente de información y el otro como un medio de transferencia de datos. Al igual que Pearce, menciona diferentes niveles de información que se obtienen a través del estudio del objeto de museo, coincidiendo en que uno de esos niveles proviene del análisis de las propiedades físicas o estructurales, incluida la materia, la construcción y la forma del objeto.

En los proyectos desarrollados nos hemos centrado particularmente en el estudio de la materialidad del objeto, tecnología de manufactura y diseño como fuente de conocimiento y punto de partida de las investigaciones, sumando el contexto histórico y elementos de comparación.

Es así como en este artículo nos referiremos a tres proyectos de investigación en torno a objetos de diferente tipología de la colección de vestuario del MHN, motivadas por el curso "Estudio de textiles antiguos", realizado entre el 14 de mayo y el 2 de junio del año 2001 en el Museo Histórico Nacional, dictado por la entonces, Secretaria General Técnica del Cieta (Centro Internacional de Estudios de Textiles Antiguos),¹ Odile Valansot, y en su organización participaron el Museo de la Moda y Textil, el Comité Nacional de Conservación Textil, la Cámara de Comercio Franco-Chilena y el Museo Histórico Nacional. Hasta ese momento, la técnica y metodología de análisis eran desconocidas en Chile.

Por mucho tiempo, diversos estudios en torno a la descripción de telas y su estructura utilizaron distintas terminologías, las que no han sido normalizadas, mostrando diferencias entre investigadores, países y épocas. En Chile, una de las clasificaciones más conocidas era la de Irene Emery (1966), la que sin embargo se aplica mejor a los tejidos elaborados con un mínimo de mecanización, además de incluir las estructuras como enlazados y trenzados, no constituidas por urdimbre y trama. Esta clasificación de Emery incluye tejidos con urdimbre y/o tramas múltiples, aunque los términos asignados a estas estructuras son aplicados con mayor frecuencia a colecciones de textiles arqueológicos y etnográficos que a históricos.

Mientras tanto, para los tejidos más mecanizados y de tradición europea, se utilizan más ampliamente la metodología y la terminología (en nueve idiomas) que ha desarrollado el Cieta., la que a su vez consideramos la más adecuada para el estudio de vestuario de influencia europea. Su objetivo es obtener una calificación técnica que sea reconocida e interpretada correctamente por profesionales e instituciones a cargo de colecciones textiles en otros países.

El mismo año que se realizó el curso, Verónica Guajardo – una de las participantes – aplicó la metodología en el fichaje de parte de la colección de ornamentos litúrgicos de la Recoleta Dominica del Museo de Artes Decorativas.

1 El Cieta es un organismo internacional con sede en Lyon, fundado en 1954 por los principales especialistas en la historia de los textiles europeos. Los objetivos del Centro son, entre otros, promover a nivel internacional todas las actividades que conducen a un mejor conocimiento de los textiles antiguos.

En el año 2004, con el financiamiento de un proyecto Faip, decidimos aplicar la técnica del Cieta para estudiar una muestra de trajes femeninos de la segunda mitad del siglo XIX. Fue en este primer proyecto en el que desarrollamos la metodología que presentamos a continuación.

La Colección de Textil y Vestuario del MHN cuenta con información básica contenida en sus fichas de inventario, pero se requería revisar las denominaciones de las telas. El análisis técnico de estas nos ayudaría a precisar su denominación y mejorar la calidad de la información. Luego del curso del Cieta estuvimos capacitadas para analizar técnicamente un textil y elaborar una ficha resumen del análisis técnico, con el fin de avanzar en la documentación de sub colecciones de la Colección de Vestuario del Museo.

En los tres proyectos se utilizó la metodología de investigación inductiva, la que se desarrolla a partir del objeto y sigue dos líneas de acción: una que contextualiza la pieza desde el punto de vista histórico, y otra que se adentra en el objeto, analizando su estructura desde el aspecto técnico en base a la metodología del Cieta.

Considerando lo anterior, en el curso de las investigaciones, se siguieron los siguientes pasos:

Lo primero fue la selección de piezas de una sub colección, según data y atributos acordes a los objetivos del proyecto. Luego, todos estos objetos fueron fotografiados en sus aspectos generales, detalles técnicos y constructivos, para su correspondiente ficha.

Para conocer el contexto de creación y uso del vestuario, se recopilaron antecedentes históricos en torno la época: comercio y actividad textil; publicidad en revistas y periódicos; publicaciones periódicas de moda; bibliografía técnica sobre vestuario y telas.

Se utilizó como material de referencia para comparar tanto el diseño del vestuario como el diseño de las telas y sus ligamentos, otras colecciones de vestuario presentes en publicaciones y sitios web, fotografías del Archivo Fotográfico del Museo Histórico Nacional, figurines y muestrarios de telas de la época.

Por otra parte, se analizaron las telas con instrumental óptico. En esta etapa se tomaron una serie de fotografías de acercamiento. El objetivo final de este análisis es obtener una calificación técnica estandarizada, para ser usada tanto en su registro como en información de exhibición.

El producto final de cada proyecto es un informe técnico impreso que incluye la investigación histórica y técnica completa, con un dossier compuesto de 3 partes – en formato carta –, para cada pieza analizada.

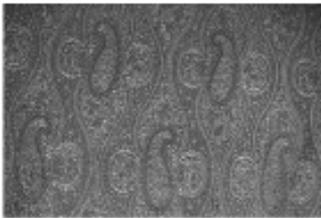
- La primera parte del dossier contiene la información recopilada de la ficha de inventario y todas las otras fichas existentes en el Museo. Incluye una foto de la pieza completa, un detalle de la tela, la nomenclatura técnica de la misma, y los colores según la carta Munsell Matte, más referencias bibliográficas y de la web.
- La segunda parte es la que sigue el método estandarizado Cieta y contiene la calificación técnica, el resultado del análisis con instrumental óptico, la descripción detallada de urdimbres y tramas, en cuanto a proporción, fibra, densidad y recorte. Una descripción corta de la construcción interna del ligamento, fotos de

acercamiento obtenidas con lupa binocular, y se cita autor y fecha del análisis técnico.

- La tercera parte es una recopilación que contiene las imágenes de tejidos y vestuario similares encontrados en otras colecciones. La información contenida permite contextualizar el objeto, comparándolo con otros del mismo período, en cuanto a características técnicas y/o formales. También nos permitió comprobar cuán recurrentes o populares eran los diseños tanto de telas como de las prendas investigadas.



Departamento Textil
Projeto FIP Nº 25-33-192-041

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  | <p>Colección: Vestuário Objeto: Bata de casa Nº de Inventário: 1981-178 Donante: Hermanas Cosmelli Pereira Usado por: Carolina Teógenes de Pereira Época: c.1865</p> |
| | <p>Medidas: Largo delantero: 148 cm. Ancho: 47 cm. Largo capucha: 178 cm.</p> |
|  | <p>Descripción: Bata de casa o "peinado", confeccionada en tela con diseños similares a los chales de Cachemira con motivos llamados "paisley", en color naranja, amarillo, cian y lila. La bata es larga, abotonada en el delantero con botones forrados en terciopelo, también tiene cuello y puños de terciopelo. En la capucha hace una pieza que se convierte en una cola amplia cosida vestida "Warcas" y lleva de adorno una pieza de terciopelo y una brida cópanda. Tiene bolsillos de ojal con una pieza de terciopelo de adorno.</p> |
| | <p>Piezas complementarias:</p> |
| <p>Ubicación:</p> | |
| <p>Referencias Bibliográficas: - Correo de Ultramar. Paris: Lassalle y Melan, 1870. - Instituto de la Indumentaria de Kioto. Moda, una historia desde el siglo XVIII al siglo XX. Tsuchi, 2003.</p> | |
| <p>Otras referencias:</p> | |
| <p>TELA: Diseño: con forma de calabacines o "paisley", en colores amarillo, naranja, cian y morado. Materia: lana o pelo Color Munsell Matte: El ligamento y cantidad de colores de la tela no permitió la comparación con la Carta Munsell. Ligamento: Tafieta de 4 luis (tramas), lanceado, y con efectos de pérdida por usdambre.</p> | |

La primera ficha del dossier contiene la identificación del traje, detalle de la tela, la nomenclatura técnica de la misma, y los colores según la carta Munsell Matte, más referencias bibliográficas y de la web.

Departamento Textil
Proyecto FIP N° 25-33-192-041

N° DE INVENTARIO: 1981-178

CALIFICACIÓN TÉCNICA: Tafetán de 4 lars (tramas), lanzado, y con efectos de perdido por urdimbre.

Rapport:

5 cms de ancho x 9 de alto

Urdimbre:

Proporción: 2 urdimbres

- urdimbre de fondo
- urdimbre pelo (hace efecto de perdido)

Fibra: ambas urdimbres, seda color lila de múltiples filamentos, con torsión suave

Recorte: 1 hilo pelo

Densidad: cada urdimbre, 28 hilos/cm

Trama:

Proporción: 4 lar (trama)

- 1° lar, gris oscuro, de fondo
- 2° lar, amarillo, lanzado
- 3° lar, naranja, lanzado
- 4° lar, cian, lanzado

Fibra:

- 1° lar, gris oscuro, **pelo de cachemira o lana**, de 2 cabos, retorsión en S
- 2° lar, seda amarilla de múltiples filamentos, con torsión suave
- 3° lar, seda naranja de múltiples filamentos, con torsión suave
- 4° lar, seda cian de múltiples filamentos, con torsión suave

Recorte: 1 pasada de trama de fondo

Densidad:

- 1° lar, 14 pasadas/cm
- 2° lar, 14 pasadas/cm
- 3° lar, 14 pasadas/cm
- 4° lar, 14 pasadas/cm

Construcción Interna:

El 2° y 3° lar hacen bastas libres por el derecho, y por revés enlaza en sarga 3/1.

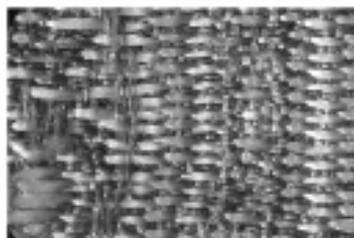
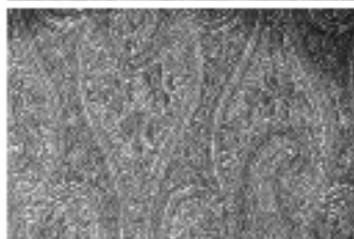
La urdimbre pelo hace efectos de perdido por el derecho, mientras la urdimbre principal hace tafetán simple con el lar de fondo.

Tinte y acabados:

Teñido en hilado

Fecha del estudio y autor:

septiembre del 2004, Verónica Guajardo



La segunda ficha contiene la calificación técnica aplicando el método estandarizado Cieta, el resultado del análisis con instrumental óptico y fotos de acercamiento obtenidas con lupa binocular.

A continuación se describen los tres proyectos en los que aplicamos la metodología



Departamento Textil
Projeto FIP Nº 25-33-192-041



1981-176 a.jpg



La Mode 1830-1870, 1865.jpg



El Correo de Ultramar, 1870 c.jpg

Diseños de trajes similares



El Correo de Ultramar, 1870 b.jpg



El Correo de Ultramar, 1870.jpg



Moda (Kioto) 1888.jpg



1981-178 l.jpg



Moda (Kioto) 1850-60.jpg

Tela: Diseño y ligamentos similares.

La tercera ficha es una recopilación de imágenes de telas y vestuario similares de otras colecciones, que contextualizan el objeto y permiten compararlo con otros del mismo período, en cuanto a características técnicas y/o formales.

descrita.

El año 2004 desarrollamos el proyecto “Telas europeas en el vestuario chileno del s. XIX: colección de trajes del Museo Histórico Nacional, 1850-1900”.

El desafío de este primer proyecto fue aplicar una técnica de análisis desarrollada para telas tejidas antes de la era del telar Jacquard (1801), a una colección de telas de mucha complejidad en cuanto a ligamento, y tejidas precisamente con tecnología Jacquard.

El objetivo general del proyecto fue: investigar a través de la documentación histórica y del estudio técnico con instrumental óptico y apoyo bibliográfico, veinte trajes de la segunda mitad del s. XIX, pertenecientes a la colección textil del Museo Histórico Nacional.

La investigación histórica confirmó la influencia francesa en la moda chilena. No sólo figurines y telas llegaban desde Francia. En las principales ciudades chilenas se abrieron grandes tiendas que importaban vestuario parisino y también lo confeccionaban en el país. A su vez confirmamos que la colección de trajes del período analizado es un fiel reflejo de la moda parisina, tanto por los modelos en sí como por el colorido, diseño y estructura interna de las telas.

En las fichas de inventario de cada traje existía una referencia al nombre de las telas. En todos los casos, el análisis de los ligamentos y de la materialidad, nos permitió obtener una calificación técnica para cada tela que difiere bastante de la original. Incluso se descubrió que dos de ellas estaban tejidas con fibras distintas a las atribuidas.

En un caso particular, la estructura interna y la fibra resultaron ser indicativas del origen geográfico de una tela, como se descubrió al analizar bajo lupa binocular una bata de casa de 1865. Ésta tela, que imita los dibujos de un chal de Cachemira, fue tejida con urdimbres y tramas múltiples de seda, incluyendo apenas una trama en pelo de Cachemira; el ligamento es un derivado del tafetán, a diferencia de la técnica de tapicería en ligamento sarga de los tejidos originales. Todas estas características permiten ubicar la fabricación de la tela en Europa.

En general los referentes y antecedentes encontrados ayudaron a definir con mayor precisión la data de algunos trajes.

Este proyecto se convirtió en una exposición temporal del MHN, en el año 2008. En ella se exhibieron varios trajes, los resultados de los análisis técnicos y se imprimió un catálogo con un resumen de la investigación histórica y técnica.

Luego, en el año 2010 desarrollamos el proyecto “El poncho, evolución y permanencia: el caso de la colección de ponchos y mantas del Museo Histórico Nacional”.

La motivación en este caso fue documentar la sub colección de ponchos del MHN, una prenda típica de la vestimenta del hombre rural chileno de los siglos XVIII y XIX, cuyo uso fue extendiéndose al hombre urbano, e incluso a las mujeres a fines del siglo XX. Este proyecto implicó desafíos distintos, dado que la mayor parte de las piezas seleccionadas fueron tejidas en telar manual, con ligamentos sencillos, y con el concepto de tejido que sale del telar listo para ser usado, sin necesitar algún tipo de confección posterior.

El objetivo general fue: investigar y documentar la evolución y permanencia del poncho como prenda de vestir usada en Chile, a través de antecedentes históricos y técnicos basándose en la colección completa de ponchos (21 piezas) del Museo Histórico Nacional, la que

incluye piezas desde ca. 1400 hasta fines del siglo XX.

La metodología de investigación en este proyecto incorporó una tercera línea de acción, para comprobar la vigencia tanto de la elaboración como del uso del poncho, mediante visitas a terreno a centros textiles de la zona central de Chile.

Dado que la nomenclatura, tipologías y clasificaciones del Cieta se aplican a telas tejidas con tecnologías de telares industriales y semi industriales, en los casos en que el poncho fue elaborado con tecnologías manuales, se incluyó también en las fichas la nomenclatura y clasificación de Irene Emery, cuyas tipologías son más usadas en el análisis de este tipo de tejidos.

El punto de partida fue determinar el origen del término poncho, el que tradicionalmente se define como una tela cuadrada con una abertura en medio para pasar la cabeza. Esta es la definición de la prenda que hicieron cronistas, viajeros e historiadores en siglos pasados, como es el caso de Diego de Rosales, en su *Historia general del Reino de Chile* (1674), una de las primeras fuentes encontradas a la fecha donde aparece la palabra poncho, en la descripción de la vestimenta de los indios que habitan en el medio de la tierra de Chile.

En escritos posteriores, el poncho aparece descrito de la misma manera, y asociado a la figura del huaso (un tipo de hombre de campo chileno). Existen innumerables registros escritos y gráficos de la segunda mitad del siglo XVIII y la primera mitad del XIX. Desde mediados del siglo XIX en adelante, gracias a la llegada de la fotografía a Chile, quedan como testimonios de uso de la prenda retratos de hombres portando ponchos, siendo especialmente numerosos hacia la celebración del primer Centenario de la Independencia.

En cuanto al análisis técnico, en todos los casos, la identificación de la estructura interna (ligamentos) y de la materialidad, nos permitió obtener una calificación técnica específica para cada pieza, además de definir en qué tipo de telar fueron tejidas. Incluso se descubrió que dos de ellos estaban elaboradas con fibras distintas a las atribuidas en las fichas de inventario. Es el caso del poncho atribuido a Bernardo O'Higgins – prócer de la independencia de Chile –, el que figuraba en su ficha como tejido en lana y seda. Bajo la lupa binocular descubrimos que está tejido en algodón y seda sin teñir, y que sus listas de color en la zona de seda se deben a hilados con distintas torsiones, no por diferencia en el color de la fibra cruda.

El poncho de José Miguel Carrera – otro personaje destacado del período de la independencia – aparecía en inventario como tejido sólo en lana, pero tiene zonas tejidas en pelo de alpaca café natural, y zonas tejidas en lana teñida.

En otro poncho atribuido a O'Higgins, bajo lupa binocular se pudo determinar el color de las zonas faltantes por pérdida de material, al encontrar restos del tejido original. En otro caso, el hecho de descubrir que la tela del poncho está tejida en telar industrial, ayudó a ubicarlo cronológicamente.

Se pudo concluir que la mayoría de los ponchos analizados fueron tejidos en telar del tipo indígena, lo que se descubre al observar pasadas de trama parciales, hechas para emparejar tensiones desiguales del urdido. Esta técnica es imposible de realizar en un telar horizontal de lizos con lanzadera. También observamos que el mayor porcentaje de ellos corresponden a un concepto de tejido de pieza única, tejido en telar indígena de cuatro pa-



Manta que perteneció a José Miguel Carrera, uno de los líderes de la independencia de Chile. Esta manta usada en el campo, es clásica del periodo y fue elaborada en pelo de camélido y lana.

los, por esta razón se incluyó en las fichas la terminología más usada para ese tipo de tejidos, definida por Emery.

Como resultado general de la investigación sobre esta prenda, comprobamos su permanencia en nuestra cultura a lo largo de los siglos: desde tiempos precolombinos, durante la colonización, y hasta el presente. También constatamos la continuidad de técnicas de tejido, de instrumentos, e incluso terminología asociada a la prenda. A su vez, concluimos que la colección de ponchos del MHN, a pesar de ser pequeña, es representativa de una variedad de tipologías y técnicas de tejido, faltando piezas de uso campesino.

Este proyecto se convirtió en parte de una publicación en el año 2011. Los resultados fueron incluidos en el libro *Mantos y mantas: cubrir para lucir* (Alvarado; Guajardo, 2012).

Finalmente, en el año 2013 se desarrolló el proyecto "Retratos femeninos del siglo XIX: la representación pictórica del vestuario".

El objetivo general de este proyecto fue identificar aspectos materiales y formales del vestuario femenino chileno representado en las obras pictóricas de la primera mitad siglo XIX, y la relevancia de su representación para los ideales estéticos de la época.

Esta investigación constituyó un desafío distinto, pues abarcamos análisis de telas y pinturas, con el fin de estudiar la evolución del vestuario femenino en Chile en un período que cuenta con pocos vestigios materiales. Uno de los objetivos específicos del proyecto fue identificar las técnicas pictóricas usadas para representar distintas telas de la época,

razón por la cual se incorporaron al proyecto una historiadora del arte y una conservadora de pintura.

Se seleccionaron veinte prendas de vestir femeninas del período de 1800 a 1850 de la Colección Textil y Vestuario del MHN, y 15 retratos femeninos chilenos del período de 1800 a 1850, de las colecciones del MHN y Museo Nacional Bellas Artes (MNBA), principalmente obras de José Gil de Castro, Raymond Monvoisin y Clara Filleul.

Decidimos aplicar la misma metodología para textiles y pinturas, por lo que todos los objetos analizados cuentan ahora con el mismo dossier compuesto por tres fichas.

Por último, se fotografiaron los trajes, con el objetivo de replicar la luz y los volúmenes de algunas de las telas representadas en los retratos.

En el desarrollo del proyecto – entre otros – buscamos definir la relación entre la historia del arte y la historia del traje, puesto que “las obras de arte y representaciones visuales han sido a menudo excelentes fuentes de conocimiento en relación a la postura corporal y modificaciones, prendas de vestir, accesorios, cabello, cosméticos y de toda clase de adornos estéticos y físicos del cuerpo” (Bisonette, 2003, p. 24). Los historiadores del traje recurren a menudo a las representaciones visuales como fuente de información, siendo éstas de mucha utilidad; aun cuando, “la licencia creativa por parte del artista presenta ramificaciones complejas y añade un grado de interpretación y la separación de la materia” (Bisonette, 2003, p. 25).

Diferentes estudiosos especializados en vestuario histórico coinciden en que para refe-



Retrato de Isabel Riquelme pintado por José Gil de Castro. El autor se retrató a la elite del periodo de la Independencia, y se destaca por la minuciosidad con que representa los detalles del vestuario.

rirse al vestuario en representaciones visuales, como los retratos por ejemplo, se debe tener un profundo conocimiento de éste. Las fuentes visuales son esenciales para el estudio de la indumentaria, pero el estudio de vestigios de ropa es también muy importante como fuente de conocimiento.

Por ejemplo, en el caso específico de la obra de Monvoisin y Gil de Castro, constatamos que sus representaciones no siempre coinciden con las prendas de vestir conservadas. Esto se comprueba al compararlos con los vestigios presentes en la colección de trajes del Museo Histórico Nacional, la del Museo de la Moda y otras colecciones revisadas. En general, en los trajes representados se reconoce la silueta del período, con algún desfase de la moda europea; pero en el caso de la obra de Monvoisin, no se identifican en los retratos las telas y colores de moda, siendo la mayor parte de los vestidos de las retratadas de terciopelo rojo o negro. En la obra de Gil de Castro hay una mayor cercanía con trajes en colecciones de museos (hay que especificar que el MHN no cuenta con piezas de vestuario femenino de este período), constituyéndose sus retratos en un documento de la moda de la época.

Al analizar los colores y diseños presentes en los retratos y compararlos con vestuario en las colecciones de los museos señalados, muchas veces se constató que no hay coincidencia en la presencia de determinados colores y diseños y se verificó la ausencia de elementos representativos de los periodos estudiados.

La representación de vestidos rojos y negros, muchos de ellos en terciopelo en los retratos de Monvoisin, como también en muchos retratos de autores contemporáneos nos lleva a pensar que paralelo a la moda del vestuario existiría una moda para ser retratada. Por otro lado la ausencia en esta época de retratos con telas labradas podría tener relación con una limitación de recursos, ya sea materiales o de experticia para pintar telas más complejas, limitándose a representar telas de un color. También podría decirse que tanto el terciopelo negro como el terciopelo rojo resaltan la piel de las retratadas y al ser una tela de gran valor les confiere un mayor estatus en el contexto social de la élite del período de mediados del siglo XIX.

La representación pictórica de un traje y de la tela de la que está confeccionado requiere de una observación minuciosa de los pliegues, cambios de color del tejido según la luz de volúmenes y zonas de profundidad. Las arrugas producidas donde el cuerpo está flectado producen áreas de luz y sombra.

El manual de pintura de figura humana de Gabriel Martín, al referirse a cómo pintar una figura vestida, señala que “el secreto para pintar correctamente un pliegue consiste en alternar las zonas de sombra y las de luz con un breve degradado o escala de tonos” (Martín Roig, 2008, p. 21) A su vez, “la aplicación y la técnica empleadas para resolver las arrugas y los pliegues de un vestido pueden aportar mucha información acerca de la naturaleza del tejido, su suavidad o consistencia” (Martín Roig, 2008, p. 24).

Es así como observando volúmenes de luz y sombras, longitud y grosor de trazos, líneas continuas o quebradas, se pueden distinguir ligamentos como raso, terciopelo, tafetán, además de telas transparentes y efectos especiales como el moiré o tornasol.

Los encajes son pintados con líneas hechas con pincel y el tul. En el caso de Monvoisin

y Filleul, se representa con impresiones de un tul sobre la pintura, una vez trabajado el traje del retrato. Para dar la sensación de pliegues de esta tela, se superponen varias impresiones.

Como resultado de este proyecto, logramos establecer una relación entre técnicas pictóricas específicas, y materialidades y estructuras del vestuario femenino del período; entre las cualidades de los objetos volumétricos y su representación visual, pudiendo además comprobar la estrecha relación que existe entre la historia de la indumentaria y la historia del arte.

CONSIDERACIONES FINALES

Es importante señalar, que para la aplicación de la metodología expuesta es indispensable contar con un amplio conocimiento previo de la estructura, denominación y cualidades de las telas, así como experiencia en identificación y datación de vestuario.

En los tres proyectos ya citados, nos centramos en el estudio de la materialidad del objeto, tecnología de manufactura y diseño como fuente de conocimiento y punto de partida de las investigaciones, sumando el contexto histórico y elementos de comparación. La experiencia de estos proyectos nos ha permitido identificar y datar materiales y técnicas de la mayoría de estos objetos textiles analizados, tanto en vestuario femenino histórico, como en el caso del textil tradicional del hombre de campo chileno.

Cada proyecto en particular incorporó elementos específicos y profesionales especialistas, dependiendo de la tipología de los objetos seleccionados. Y la suma de los tres proyectos contribuyó a enriquecer y sistematizar la información obtenida de las piezas de vestuario analizadas. Es por este motivo que creemos que la metodología utilizada es susceptible de ser aplicada en otras colecciones de objetos asociados a la indumentaria.

Actualmente, motivadas por los resultados de los proyectos anteriores, estamos desarrollando un cuarto proyecto: "El retrato fotográfico femenino del siglo XIX: soporte para el análisis técnico del vestuario". En éste, a través del análisis de una selección de retratos fotográficos femeninos de la segunda mitad del siglo XIX, y gracias a la experiencia previa con pinturas, creemos que es posible identificar la materialidad del vestuario y estructura de las telas. Y al mismo tiempo comprobar las conclusiones del proyecto 2004, con respecto al reflejo de la moda parisina en Chile. En este sentido, el presente proyecto busca establecer relaciones entre los retratos femeninos del período y la colección de vestuario del Museo Histórico Nacional.

Referências

ALVARADO, Isabel; GUAJARDO, Verónica. *Telas europeas en el vestuario chileno del s. XIX: colección de trajes del Museo Histórico Nacional, 1850-1900*. En Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial, Informes 2004. Centro de Investigaciones Diego Barros Arana. Dibam.

_____. *El poncho, evolución y permanencia: el caso de la Colección de Ponchos y Mantas del*

Museo Histórico Nacional. En Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial, Informes 2010. Centro de Investigaciones Diego Barros Arana. Dibam.

_____. *Mantos y mantas: cubrir para lucir*. Chile: Museo Histórico Nacional, 2012.

ALVARADO, I.; GUJARDO, V.; MEIROVICH, S. *Retratos femeninos del siglo XIX: la representación pictórica del vestuario*. En Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial, Informes 2013. Centro de Investigaciones Diego Barros Arana. Dibam.

BISONETTE, A. *Fashion on the Ohio Frontier, 1790-1840*. S.I.: Kent State University Museum, 2003.

CENTRO INTERNACIONAL DE ESTUDIO DE TEXTILES ANTIGUOS (Cieta). *Vocabulario técnico de tejidos: español, francés, inglés, italiano*. 1963.

_____. (Cieta). *Vocabulaire français: français, allemand, anglais, espagnol, italien, portugais, suédois*. 1997.

EMERY, I. *The Primary Structures of Fabrics: An Illustrated Classification*. Washington D.C: The Textile Museum, 1966.

HOLLANDER, A. *Fabric of Vision: Dress and Drapery in Painting*. S.I.: National Gallery Company Limited, 2002.

MAROEVIC, I. *Introduction to Museology: the European Approach*. Gary Edson Publisher, Müller-Straten, 1998.

MARTÍN ROIG, G. *Guía para principiantes: pintura de figura humana*. Barcelona: Parramón Ediciones, 2008.

Recebido em 5/3/2018
Aprovado em 25/6/2018

COISAS PARA (RE)VESTIR
NOTAS SOBRE INDUMENTÁRIA, CIÊNCIAS E ACERVOS
THINGS FOR CLOTHING
NOTES ON INDUMENTS, SCIENCES AND ARCHIVES

EMA RIBEIRO PIRES | Doutora em Antropologia pelo Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL) e professora no Departamento de Sociologia da Universidade de Évora.

MARIANA GALERA SOLER | Investigadora colaboradora do Instituto de História Contemporânea e doutoranda em História na Universidade de Évora.

RESUMO

Neste artigo analisamos a dimensão intersticial dos indumentos e da indumentária enquanto categorias partilhadas por vários domínios científicos. Escrevendo desde a perspectiva da biologia e da antropologia, discutimos o lugar dos indumentos em processos sociais de classificação e circulação.

Palavras-chave: categoria; história natural; antropologia; circulação.

ABSTRACT

In this paper, we analyse the interstitial dimension of induments, as categories which are shared by various scientific domains. Written from the perspectives of biology and anthropology, we discuss the place of induments in social processes of classification and circulation.

Keywords: category; natural history; anthropology; circulation.

RESUMEN

En éste artículo analizamos la dimensión intersticial de los indumentos, como categorías comunes a varios dominios científicos. Escribiendo desde las perspectivas de la biología y la antropología, analizamos el hogar de los indumentos en procesos sociales de clasificación y circulación.

Palabras clave: categoría; historia natural; antropología; circulación.

INTRODUÇÃO

Este texto explora dimensões antropológicas e biológicas das expressões “indumento” e “indumentária”, tomadas enquanto categorias científicas de classificação de objetos e associadas frequentemente a seres vivos (humanos e não humanos). Este trabalho é influenciado pela *teoria da prática* (Bourdieu, 2002) e pelo *paradigma ecológico* (Velho, 2001; Ingold, 2011, 2012). Partimos, portanto, do pressuposto da existência de uma teia de relações entre os ambientes e os seres vivos (Ingold, 2011). O enfoque da nossa análise reside em entender a indumentária enquanto parte integrante dessa teia de relações, por meio das quais os humanos habitam o mundo.

Como categorias, “indumento” e “indumentária” estão imersos em malhas de significados múltiplos, partilhados por vários campos científicos. No decorrer do presente texto, dialogamos entre os campos disciplinares da antropologia e da biologia, com o objetivo de argumentar a favor da intersticialidade (*in-betweenness*) dessas categorias no quadro dos sistemas de classificação científicos e socioculturais usados para ordenação e compreensão da vida.

AS CATEGORIAS COMO FORMAS DE ORGANIZAR O MUNDO

Em um dos livros mais importantes do século XX, *Les mots et les choses*, Michael Foucault (1966) assume que a inspiração para a sua escrita vem do riso provocado pela leitura da tradução de uma antiga enciclopédia chinesa, cuja classificação zoológica presente não possui qualquer relação com os sistemas de classificação que conhecemos (os animais são separados, por exemplo, como “que se agitam como loucos” ou “de longe parecem moscas”). Em contrapartida, no primeiro capítulo desse mesmo livro, faz uma ampla discussão sobre o quadro *As meninas* (1656), de Diego Velásquez, em que discute a construção de significados da obra, a partir da posição das personagens presentes e das limitações da linguagem em termos de descrição, nos vários pontos de vista disponíveis. Ambos os exemplos são alegorias da representação: nos diferentes planos de Velásquez ou nas insólitas categorias zoológicas chinesas, quais são as formas que vemos e descrevemos o mundo?

Como apontado por Pombo (1998), as classificações nos fornecem certa segurança sobre a realidade em que estamos inseridos. A investigadora, a partir dessa mesma obra de Foucault, destaca que as classificações são os códigos fundamentais de todas as culturas, não no sentido vulgarmente sociológico e relativista de instituições que variam no tempo ou espaço, mas como “solos epistêmicos, ‘onde os próprios conhecimentos enraizam a sua possibilidade’ [Foucault, 1966, p. 10] e onde o olhar minucioso, descritivo, hierarquizador e relacional que torna possível a constituição de todos os saberes encontra o seu próprio princípio de instituição” (Pombo, 1998).

Para Foucault a classificação é uma ação empírica, baseada em aproximar, isolar, analisar, ajustar e encaixar conteúdos concretos, utilizando uma linguagem fiel e bem-modulada. E a

história natural é a ciência dos caracteres que articulam a continuidade da natureza e suas imbricações, tornando-se uma linguagem (Foucault, 1966).

Os sistemas de classificação com base na semelhança são conhecidos pelo menos desde Aristóteles, quando a classificação dos animais seguia um sistema lógico preciso. Com Lineu, no século XVIII, surge um sistema de classificação em que as espécies eram designadas por binômios latinos e agrupadas em classes e em classes de classes. No entanto, a estrutura da classificação seguia rigorosamente a estrutura aristotélica (Amorim, 2005).

Obviamente, a classificação não surge no século XVIII, mas foi nesse período em que se percebe o distanciamento entre os signos e as semelhanças, e o pensamento cessa de se mover na busca de elementos igualitários. Considerando que as semelhanças promovem um jogo infinito, em que é sempre possível descobrir novas similitudes, a única limitação vinha da ordenação das coisas. No entanto, baseada na diferença, uma enumeração completa torna-se possível: quer sob a forma de um recenseamento exaustivo de todos os elementos que constituíram o conjunto visado; quer sob a forma de uma colocação em categorias que articulam na sua totalidade o domínio estudado; quer, enfim, sob a forma de uma análise de certo número de pontos tomados ao longo da série (Foucault, 2002).

A partir do final do século XVIII e início do XIX, particularmente com Lamarck, começa a ficar evidente o conceito de que as espécies poderiam não ser entidades fixas, questionando os pressupostos aristotélicos quanto à ontogenia das espécies. De forma que, no século XIX, há uma ruptura epistemológica, quando o conceito de ancestralidade comum entre as espécies passou a estar disponível como ordenador da diversidade (Amorim, 2005).

Dessa forma, um organismo pode ser variado e simultaneamente considerado como um sistema genético (ou conjunto de genes), como um sistema morfológico (ou um conjunto de caracteres taxonômicos), como um sistema bioquímico (e, portanto, como conjuntos de proteínas, aminoácidos etc.), e assim por diante. Cada um desses modos de se ver um organismo (ou seja, qualquer um dos modos de apreender a realidade de um objeto) é considerado uma categoria.

A palavra grega *kategoría* significa *predicado, atributo, qualidade atribuída a um objeto*. Como um predicado, as categorias geram classificações que nos situam no mundo. No entanto, ao classificarmos objetos, os problemas das categorias são sentidos vividamente. Aristóteles teve esse problema ao classificar os animais: o filósofo deparou-se com diferentes sistemas classificatórios, baseados em diferentes categorias, que resultavam total ou parcialmente incongruentes (Papavero; Abe, 1992).

Então, os sistemas de classificação, como apontado por Foucault, buscam o limiar em que o nome comum não se torne nome próprio. A biologia contemporânea encontrou respostas na sistemática filogenética (método proposto por Willi Hennig, 1966), em que a estrutura das classificações deve refletir de maneira precisa e inequívoca o conhecimento disponível sobre as relações de parentesco entre os táxons (agrupamentos cujos elementos são organismos biológicos e cuja definição seja algum tipo de semelhança compartilhada por eles) incluídos nas classificações (Amorim, 2005). Nesse caso a diferença organiza, mas é a semelhança que garante a continuidade evolutiva da natureza.

NATURALIA, ARTIFICIALIA E AS CLASSIFICAÇÕES DO MUNDO E DOS OBJETOS

As observações dos fenômenos naturais estão entre as mais antigas e diversas práticas humanas, que ganharam impulso e embasamento empírico à medida que se questionou o funcionamento do universo. A partir da exploração dos novos continentes, a Europa saiu da sombra da Antiguidade e ampliou seus horizontes geográficos e mentais. E foram os objetos que materializaram a diversidade e o exótico experimentados.

O mundo até então era dividido entre o macrocosmo (que representava Deus e seus “produtos”, representados pela natureza) e o microcosmo, cujos produtos eram entendidos como arte ou ação humana. Na constante oscilação entre a arte e a natureza, seja em competição ou em parceria, a inserção dos objetos em qualquer uma dessas categorias refletia ou referia-se às inter-relações de Deus com os humanos, do macrocosmo com o microcosmo. *Naturalia* e *artificialia* são as primeiras e mais antigas categorias de um elaborado sistema de correspondências, frequentemente e deliberadamente obscuro, muitas vezes para proteger o conhecimento “secreto” dos olhos profanos (Hooper-Greenhill, 1992).

Dessa forma, os conjuntos variados e díspares de objetos reunidos nas primeiras coleções enciclopédicas (os famosos gabinetes de curiosidades ou de maravilhas) podem parecer confusos aos olhares contemporâneos. No entanto, havia guias teóricos que aconselhavam sobre a disposição e a ordenação de tais coleções. Um dos mais antigos foi escrito pelo belga Samuel van Quiccheberg (1529-1567), em 1565. Em *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi*, é descrito o gabinete de curiosidades ideal, onde já é possível identificar uma clara distinção entre os espaços e objetos: salas separadas para *naturalia* – os objetos a partir da natureza – *mirabilia* – os objetos produzidos pela ação humana – e *artificialia*, as antiguidades e objetos exóticos que remetem a povos desconhecidos, além de espaços para a genealogia da família, biblioteca e farmácia (Müsch, 2015).

Os objetos materializam as experiências e as memórias de territórios, culturas ou batalhas. Já as categorias são as estruturas epistemológicas que mediam nossa relação com o mundo material exterior e são materializadas pelas coleções de objetos (ou *coisas*). Portanto, também nos posicionam na realidade em que estamos inseridos e servem de “índices” da memória coletiva (claramente construída e passível de questionamento).

O INDUMENTO COMO CATEGORIA APLICADA ÀS CIÊNCIAS

A partir dessa breve discussão sobre a organização e classificação do mundo e das coisas, destacamos o conceito de categoria e partimos da *naturalia* para demonstrar, para localizar o *indumento* nas ciências. Trazemos aqui a visão das ciências biológicas, em que o termo “indumento” ganha caráter taxonômico, fisiológico e ecológico. Na botânica, tal termo refere-se ao conjunto de estruturas que revestem principalmente as folhas (embora também possa ocorrer em outros órgãos vegetais) e pode ser encontrado como sinônimo de *plants hair* (Olowokudejo, 1992).

As estruturas que compõem o indumento vegetal são os tricomas, apêndices da epiderme altamente variados, cuja função varia ao longo da ontogenia e do órgão vegetal sob o qual se desenvolve. Assim, a partir de suas propriedades físicas (tipo, tamanho e densidade), os tricomas podem atuar na proteção das folhas contra o calor excessivo e a radiação solar, a excreção de sal e toxinas, o aumento da repelência (ou diminuição de perda) da água e na proteção contra insetos e fungos (Tschan; Denk, 2012; Wagner, 2004). Usualmente, plantas que se desenvolvem em ambientes com alta radiação tendem a mostrar alta densidade de tricomas (Milanez; Machado, 2011).

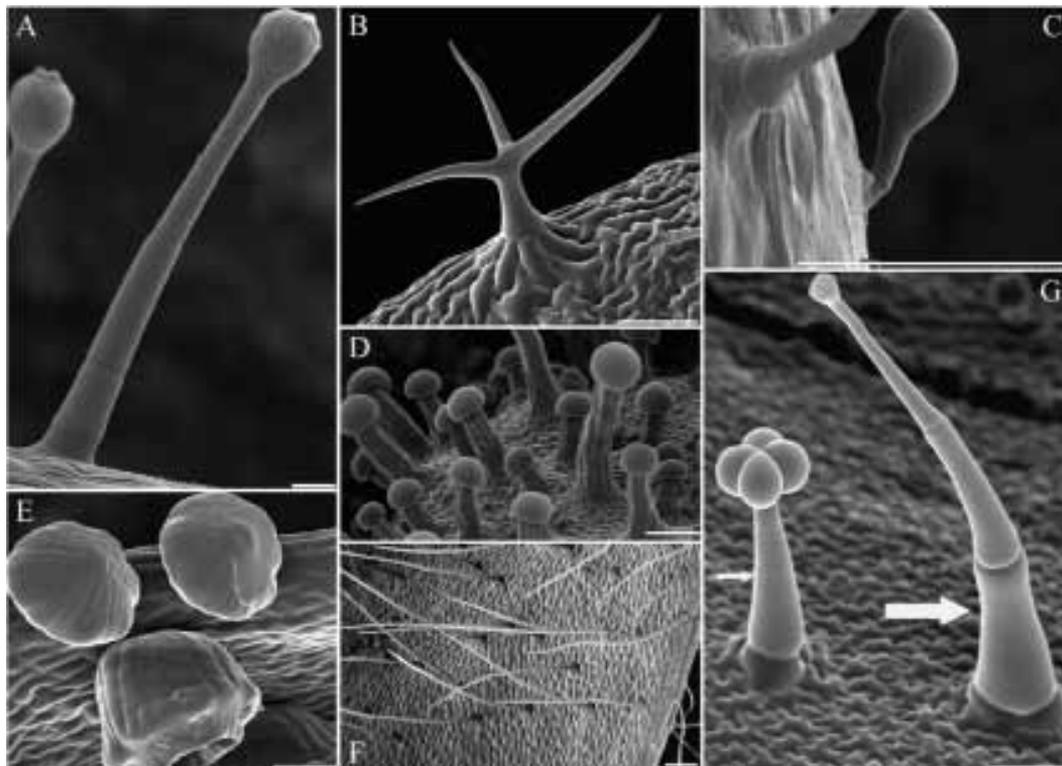


Figura 1. Imagens em microscopia eletrônica de diversos tipos de tricomas. A. Tricoma glandular de *Medicago sativa* (alfafa). B. Tricoma não glandular de *Arabidopsis thaliana* (espécie modelo em diversos estudos de genética e botânica). C. Tricoma em pétala de *Medicago truncatula* (espécie similar à alfafa, utilizada como modelo de estudos genéticos). D. Diversos tricomas em uma bráctea fêmea de *Cannabis sativa* (maconha). E. Tricoma glandular em uma bráctea de *Humulus lupulus* (lúpulo). F. Tricoma não glandular da folha de *M. truncatula*. G. Dois tipos diferentes de tricomas em uma folha de *Solanum lycopersicum* (tomate). A barra abaixo das imagens representa 100mmmm. Fonte: Dai et al., 2010.

A importância do indumento nas plantas está tanto no papel biológico como no uso na pesquisa em história natural. Os tricomas foram uma das primeiras características anatômicas reconhecidas, a partir do uso do microscópio (Wagner, 2004). E embora os tricomas sirvam como ferramentas simples da morfologia pela facilidade com que são examinados e por possuírem grande ocorrência nas plantas, particularmente samambaias e plantas com flores (angiospermas), até a segunda metade do século XX o interesse pelo indumento na botânica era superficial.

Contudo, há um crescente aumento de interesse a partir da percepção da importância individual dos tricomas e do indumento no ciclo de vida vegetal, na influência sobre o desenvolvimento dos órgãos sob os quais amadurecem (frequentemente ainda nos períodos iniciais), sobre o seu papel como repositório de toxinas ou como receptores primários de estímulos e forças ambientais (Payne, 1978).

Dessa forma, a diversidade e abundância fazem dos tricomas (e, conseqüentemente, do indumento) objeto de pesquisa em morfologia e anatomia vegetal, fornecendo informações sobre taxonomia, ecologia, fisiologia e desenvolvimento (Payne, 1978; Tschan; Denk, 2012; Wagner, 2004). Além disso, Hülskamp (2004) utilizou os tricomas como modelo para pesquisa em genética, sobre o desenvolvimento e a diferenciação de células vegetais.

No entanto, há um desafio técnico imposto ao estudo dos indumentos na botânica, especialmente nos estudos taxonômicos. Uma vez que esses estudos geralmente são feitos com base em espécimes de coleções de museus e herbários – as exsicatas – que correspondem a folhas adultas e secas, podem ocorrer erros de interpretação, dada as alterações ontogenéticas do indumento (Milanez; Machado, 2011).

INDUMENTO EM MUSEUS DE HISTÓRIA NATURAL

Ao considerarmos os indumentos e a indumentária como categorias dos acervos museológicos, sendo essa uma área marcadamente interdisciplinar (Andrade, 2016), nos deparamos com uma miríade de possibilidades, que vão desde a motivação original para a formação das coleções, ou para a incorporação de indumentária aos acervos de naturezas diversas, passando pelas políticas de conservação e aquisição, até os interesses curatoriais e o atendimento ao público.

Considerando o foco deste trabalho na discussão do indumento como categoria intersticial entre diferentes campos do conhecimento, destacamos um exemplo bastante particular: a utilização de acervo de museu na construção de indumentos, no contexto do Brasil imperial.

Pouco mais de dois meses após a data oficial da proclamação da Independência do Brasil (7 de setembro de 1822), José Bonifácio de Andrada e Silva, então ministro do Império e conhecido como o “Patriarca da Independência”, emitiu uma ordem solicitando todas as penas amarelas dos espécimes de tucano-do-bico-preto (*Ramphastos vitellinus*), já preparados no Museu Imperial do Rio de Janeiro (atualmente, Museu Nacional do Rio de Janeiro), deixando apenas dois espécimes completos (Lopes, no prelo).

As penas de cor amarela alaranjada estão presentes apenas na região da garganta dessa espécie de tucano e foram destinadas a inventar um dos símbolos mais proeminentes do Império brasileiro: constituíram a murça, parte do “manto” que d. Pedro I usou na cerimônia quando foi consagrado e coroado imperador do Brasil e imortalizado nas imagens de Debret (Lopes, no prelo).

O pintor francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848) foi o primeiro a realizar um conjunto de pinturas voltadas à representação da corte portuguesa no Rio de Janeiro. A obra *Viagem*

pitoresca e histórica ao Brasil, publicada em três volumes entre 1834 e 1839, em Paris, apresenta uma série de ilustrações correspondentes aos principais eventos ocorridos no reinado de d. João VI e império de d. Pedro I, além da construção de uma iconografia de caráter nacionalista, inteiramente nova, relativa ao Primeiro Império (Dias, 2006).



Figura 2. Jean-Baptiste Debret, coroação de d. Pedro I, gravura. DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Trad. Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1989. v. III, prancha 10. Reprodução digital de Dias (2006).

Nessas ilustrações, d. Pedro I é mostrado com uma vestimenta diferente, portando uma espécie de manto que nos remete ao poncho, traje então utilizado pelos habitantes do sul do país e de São Paulo, bordado em ouro com as insígnias brasileiras, forrado de seda amarela para evitar o calor, além da murça feita com plumas de tucano. Desse modo, para a composição do manto, são recuperados elementos nacionais: as cores verde, associada às matas, e amarela, associada às plumas de uma ave brasileira, além de sua forma aproximada à do poncho, um traje pertencente aos usos e costumes, também utilizado pelos cavaleiros brasileiros (Dias, 2006). As cores, como um dos pontos mais fortes da simbologia do traje imperial, foram reproduzidas no manto de d. Pedro II e a murça refeita para o novo imperador. Esse indumento está atualmente no Museu Imperial, em Petrópolis, Rio de Janeiro.¹

INDUMENTOS NO MUNDO SOCIAL CONTEMPORÂNEO

Ao longo desta seção e seguintes, focamos o olhar no campo disciplinar da antropologia, com o objetivo de argumentar a favor da intersticialidade da categoria indumentária enquanto parte de processos sociais contemporâneos.

Herdamos de Pierre Bourdieu a demonstração de como a indumentária é um dos “campos” em jogo no espaço social. Bourdieu define “*habitus* (compleição ou conjunto de aptidões) como ‘um sistema de disposições adquiridas pela aprendizagem, implícita ou explícita, que funciona como conjunto harmônico de esquemas cognitivos e corporais’” (Etiénne et al., 1998).

A definição de Bourdieu é útil para nosso recorte conceitual de indumentária, enquanto categoria de identificação e/ou de diferenciação, imersa no universo das práticas sociais. Muitas peças de indumentária inscrevem-se em práticas de consumo que acontecem em espaços muito distantes dos locais onde foram produzidas (Howes, 1996) e, ainda que possam manter a forma da sua materialidade (Tilley, 1994), reconfiguram os seus usos e funcionalidades de acordo com os novos ambientes onde são usadas.

O contexto empírico descrito ilustra algumas dessas dimensões de reconfiguração de usos de indumentos. Debruçamo-nos sobre a dimensão social da circulação e uso de objetos de indumentária entre a Ásia e a Europa, considerando como contexto de análise um bairro residencial localizado em Malaca, cidade do sudeste asiático, na Malásia peninsular.

A estrutura urbana daquela cidade, localizada no estreito com o mesmo nome, é demonstrativa da sua história enquanto entreposto comercial importante na região. Essa importância secular como entreposto de comerciantes e produtos (no eixo comercial que ligava o mar da China ao oceano Índico) motivou que a cidade tenha sido cobiçada e dominada, durante séculos, por várias potências coloniais europeias: primeiramente pelos portugueses (1511-1641), depois por holandeses, e, já no século XIX, por ingleses, que a governaram até

¹ É possível acessar uma detalhada descrição do traje utilizado por d. Pedro II e uma discussão do traje como indumentária em: O simbolismo no traje majestático usado pelo imperador d. Pedro II. Disponível em: <<https://www.google.com/culturalinstitute/beta/exhibit/o-simbolismo-no-traje-majestático-usado-pelo-imperador-pedro-ii/IgLy406355CnJA?hl=pt-BR>>. Acesso em: 28 fev. 2018.

a proclamação da independência do país, em 1957. Até o presente, a matriz sociocultural e urbana da cidade guarda as marcas desse processo de (des)continuidade sociocultural, como veremos em seguida.

O BAIRRO PORTUGUÊS DE MALACA

O bairro português de Malaca é o nome dado, em língua portuguesa, ao local que é cotidianamente designado na Malásia como *Portuguese Settlement* (em língua inglesa), *Padri sa Chang* (em língua kristang) e *Kampung Portugis* (em língua malaia). Este espaço residencial foi construído no final da década de 1920 para alojar membros de uma população carenciada de euroasiáticos portugueses (Pires, 2012). Essas pessoas são os *kristangs*, também reconhecidos, por habitantes membros de outras etnias, pela designação *seranis* (nome que remete para a sua identidade religiosa enquanto *nazarenos*, crentes em Jesus de Nazaré).

O espaço social que analisamos surgiu na sequência de uma proposta de dois missionários europeus e é habitado desde a década de 1930. O bairro residencial onde habitam os *kristangs*, grupo de euroasiáticos estudados extensivamente por Brian O'Neill (1997, 2002, 2003, 2008) e por outros autores (Pires, 2012, 2013; Sarkissian, 2000), hoje está inscrito na malha suburbana da cidade de Malaca e é assim descrito:

contam-se sete ruas, um convento da Ordem Canossiana, um palco para ocasiões festivas, uma praça erigida em 1984 com o apoio do governo português, um sino doado no mesmo ano pela Fundação Calouste Gulbenkian, uma escola primária, três pequenas lojas, sete restaurantes e uma fila de *stalls* ('vendas') à beira-mar dedicados à confecção de pequenas refeições (O'Neill, 1997, p. 68).

O processo turístico no bairro efetiva-se de modo contínuo e gradual. Com efeito, segundo nos refere O'Neill, o espaço do bairro português

tem-se tornado, em anos recentes, um centro nevrálgico da indústria turística de Malaca, a ponto de constar em praticamente todas as brochuras e catálogos turísticos da Malásia como confirmação viva da natureza pluriétnica e multicultural do país. Estes textos incluem invariavelmente uma fotografia de um rapaz e rapariga portugueses de Malaca a dançar em estilo 'folclórico'. Estas imagens emblemáticas são reconhecidas e interiorizadas pelos próprios *kristang* (O'Neill, 1997, p. 68).

A condição ambivalente dos *kristang* quanto a sua identidade de euroasiáticos (Lee, 2004) caracteriza a vida social do grupo, na construção de fronteiras de identidade entre as categorias europeia e asiática. É nesse espaço intersticial das fronteiras da identidade *kristang* de Malaca que o grupo desenhou redes de apropriação e circulação de um conjunto de coisas que localmente são conhecidas como "cultura importada" e que também incluem indumentos.

INDUMENTOS NO MUSEU DO BAIRRO PORTUGUÊS DE MALACA

Localizado no centro desse espaço residencial, o museu do bairro português é um espaço que reúne doações de famílias euroasiáticas e coleções de objetos variados, constituindo-se enquanto gabinete de curiosidades que alberga parte do acervo identitário dos *kristang*.

No perfil disponível na rede social Facebook, a fotografia do Portuguese Settlement Heritage Museum apresenta quatro pessoas em trajes portugueses. Uma mulher jovem sentada, na parte frontal da fotografia, está vestida com indumentária portuguesa de origem europeia. Atrás dela, vemos um rapaz jovem com um traje português, de produção local, e de igual influência estética de indumentos do folclore de várias partes de Portugal: chapéu e colete pretos, blusa azul e lenço ao pescoço. Ao lado da jovem, estão dois homens envergando trajes folclóricos de pescadores com “barretes” (chapéus de pano), de igual influência estética portuguesa. Na fotografia, todos os humanos de perfil usam meias brancas de algodão, que cobrem a pele até ao Joelho. E, adicionalmente, os três homens presentes na fotografia usam faixas de tecido na cintura, as quais também são marcas evocativas de trajes folclóricos de Portugal (Portuguese Settlement Heritage Museum, 2014).

Dentro do espaço virtual do museu, encontramos uma ligação para um outro documento visual, que ajuda a contextualizar os indumentos em circulação no bairro. O documento audiovisual de Akmalina (2015), intitulado *Kaun Serani di Melaka*, publicado na página institucional do Heritage Museum do bairro português na rede social Facebook, apresenta uma narrativa visual sobre a identidade cultural dos portugueses de Malaca, a partir de um estudo realizado no museu local. Nesta descrição, a indumentária é inscrita como parte do espaço social em que se inscreve o grupo, no contexto social mais amplo da Malásia contemporânea.

Akmalina apresenta a vestimenta presente na coleção do museu, representativa de como o grupo se autorrepresenta, ao olhar da realizadora. Num primeiro momento, são apresentados indumentos “tradicionais”, com vestes longas e de cores suaves, usadas por mulheres (Akmalina, 2015, 1:27 min). Posteriormente (1:35 min), a realizadora desvenda a existência de outra subcategoria de indumentos no museu, que visualmente reconhecemos como parte da indumentária usada pelo grupo dos *kristang* nas suas performances musicais. Esses indumentos são coloridos – o que a realizadora classifica com a designação, em malaio, de *Pakian Tarian* e *Peralatan Tarian* – e constituem-se como vestimentas de uso contemporâneo, por pessoas dos gêneros masculino e feminino, desenhados de acordo com critérios estéticos que não são explicitados no documento visual. Nessa segunda subcategoria, a indumentária masculina é composta por calças e colete pretos, com bordados coloridos, lenço no pescoço e uma blusa branca. O traje feminino tem cor amarela, apresentando uma saia rodada (amarela e preta), uma blusa branca e um colete (amarelo e preto).

Em seguida, no minuto 1:39, são apresentadas fotografias de outros indumentos coloridos: lenços “portugueses”, com desenhos de flores estampados com cores vivas, e em cima destes está colocado um chapéu de cor preta (Akmalina, 2015, 1:29 min).

Segundo o líder de um dos grupos musicais do bairro português, o euroasiático Joe Lazaroo,² quase todas estas peças de indumentária presentes no acervo do museu estão inseridas nos processos de circulação que transcendem a sua dimensão enquanto artefatos culturais do passado, inscrevendo-se no *habitus* do grupo e na sua teia de relações, tecidas nos mundos sociais da Malásia contemporânea.

Com efeito, indumentos semelhantes aos do acervo do museu e descritos por Akmalina (2015) são usados nas performances musicais de danças portuguesas. Os chapéus, vestidos apenas pelos homens nas mesmas performances, são adquiridos no comércio local de Malaca, e produzidos originariamente na China. Os lenços coloridos têm local de produção indefinido. A sua forma e cor são idênticas aos lenços portugueses europeus, usados pelas mulheres dos grupos etnográficos e folclóricos de Portugal.

A DIMENSÃO PROCESSUAL DAS COISAS DE RE(VESTIR)

No contexto em análise, a indumentária de origem europeia (localmente chamada de “cultura importada”) é parte integrante de um sistema mais amplo de coisas, que compõem práticas culturais de investimento (estético e ideológico) de promoção de folclore português em Malaca, um processo que parece ter sido efetivado por agentes coloniais com ligações em Portugal, a partir do início da década de 1950 (Pires, 2012).

Após a Segunda Guerra Mundial, quando os euroasiáticos teciam e reconfiguravam a sua identidade cultural, na transição entre o poder colonial britânico e o poder pós-colonial malaio, a procura de referências culturais para o grupo no contexto dos novos tempos sociais efetivou-se numa geografia de conexões construídas entre várias partes da Ásia, onde estavam localizados, incluindo nessa rede de conexões também um lugar distante, Portugal.

Embora as referências a Portugal fossem difusas, poderiam ser aproximadas pela origem dos seus antepassados, pelo fato de falarem uma língua de base lexical portuguesa e também pela circunstância de existir na cidade uma missão de padres católicos portugueses, os quais agiam, duplamente, como evangelizadores e promotores culturais de Portugal na região. É nesse contexto que, em 1952, a cidade de Malaca recebeu a visita do ministro do Ultramar de Portugal, almirante Manuel Maria Sarmiento Rodrigues. A autoridade foi recebida pela comunidade dos euroasiáticos de Malaca com cerimônias e danças de folclore português, quando a indumentária, as músicas e danças, de influência portuguesa, foram, pela primeira vez, apresentadas ao público.

A euroasiática Christine Rodrigues (figura 3A) era adolescente quando aprendeu a dançar músicas de folclore português, por ocasião da visita do citado ministro à sua cidade. Ela

2 Entrevistas realizadas em agosto de 2006, julho de 2007 e dezembro de 2008 (Pires, 2012).

passaria a integrar, nas décadas seguintes, a rede de agentes de promoção de folclore e de indumentária da “cultura importada”: viajou várias vezes para Portugal, a primeira das quais ainda na juventude, em 1954, a convite do governo português, quando teve contato com a indumentária e o folclore de várias partes do país. Foi dançarina de danças portuguesas, professora de música e guarda até hoje, na sua residência, as marcas da sua identidade cultural euroasiática (figura 3B).



Figura 3. A. Christine Rodrigues, fotografada enquanto jovem (década de 1950) com trajes portugueses importados de Portugal. Reprodução digital de fotografia (por gentil cedência de Christine Rodrigues). B. Christine Rodrigues, fotografada em 2008, com uma boneca portuguesa em miniatura na mão. Fonte: Pires (2012).

‘CULTURA IMPORTADA’ E, ENTRETANTO, (RE)APROPRIADA

Como se analisou em outro lugar (Pires, 2012), “cultura importada” é uma categoria que traduz o processo de mobilidade de pessoas e objetos entre espaços, tanto em tempo colonial como em tempo pós-colonial. Designa, em concreto, a mobilidade de formas musicais e de objetos de indumentária, entre Portugal e a Ásia, no século XX, e a sua apropriação por agentes vários, com ligações ao bairro português de Malaca.

O conceito de “cultura importada”, divulgado pela académica Margaret Sarkissian (2000), foi apropriado pelos euroasiáticos portugueses de Malaca de um modo criativo e como cimento de uma “comunidade imaginada” (Anderson, 1999), de pertenças multissituadas, fronteiras transcontinentais e com usos e reapropriações turísticas e patrimoniais.



Figura 4. Dançarinos de um dos grupos musicais do bairro português de Malaca, numa pausa entre performances, durante as festividades de celebração do Natal de 2008. Fonte: Pires (2012).

Os objetos que circulam entre os *kristang*, referentes ao folclore português, têm um valor interno enquanto coisas identitárias, e, ao mesmo tempo, uma certa pátina de antiguidade, em referência a um mito de origem construído, o mesmo a que se refere Jean Baudrillard (1972) quando interpreta os sistemas de objetos em análise na sua obra, hoje, clássica. Diz-nos ele que:

Toda uma categoria de objetos [...] são os objetos singulares, barrocos, folclóricos, exóticos, antigos. Parecem contradizer as exigências do cálculo funcional para responder a um propósito de outra ordem: testemunho, lembrança, nostalgia, evasão. Pode-se ser tentado a ver neles uma sobrevivência da ordem tradicional e simbólica. Mas tais objetos, ainda que diferentes, fazem parte eles também da modernidade e dela retiram seu duplo sentido (Baudrillard, 1972, p. 81).

Mas como ler a persistência social desta indumentária evocativa de um passado europeu? Arjun Appadurai é útil nesta leitura interpretativa:

Para uma ex-colônia, a descolonização é um diálogo com o passado colonial e não o mero dismantelar dos hábitos e maneira de viver coloniais. Nunca as complexidades e ambiguidades deste diálogo foram mais evidentes do que nas vicissitudes do críquete naqueles países que fizeram parte do Império britânico. [...] Em todos os grandes debates públicos havidos na Índia contemporânea, há sempre um nível subjacente, que é a questão de saber o que fazer com os farrapos e remendos da herança colonial. Alguns desses remendos são institucionais, outros são ideológicos e estéticos (Appadurai, 2004, p. 123).

Como vários autores têm demonstrado (O'Neill, 2008; Pires, 2012, 2013), esses fragmentos do passado colonial são, na verdade, também recosidos, em versão de *patchwork* para consumo interno ao grupo dos *kristang* e também como recurso patrimonial e turístico, na cidade de Malaca e na Malásia contemporânea. Há uma extensa literatura produzida por autores (Carrier, 1995; Thorton, 1995; Siqueira, 2006; Ranger, 1983; Thomas, 1994) que estudaram processos de ocidentalismo e/ou ocidentalização comparáveis aos que observamos em Malaca e demonstraram como as persistências do colonialismo geraram modos alternativos de reler e reapropriar os processos sociais do passado para novas reconfigurações no presente. E é no seio desses processos dialógicos que encontramos os indumentos enquanto categorias intersticiais.

PRETÉRITO-PRESENTE: DISCUSSÃO EM ABERTO

Ao longo deste texto apontamos diferentes contextos em que os indumentos são entendidos como caráter que definem grupos, gerando as classificações que nos situam no mundo e em mundos sociais diversos, enquanto lugares plurais da contemporaneidade.

No entanto, como podemos interpretar o papel dos indumentos na persistência das malhas de fluxos, de coisas em circulação, entre locais distantes do mundo? Eles, enquanto objetos, contam-nos a história do mundo, a partir das malhas de circulação em que estão enredados.

Levy faz a seguinte referência acerca dos espaços *in-between*:

since there are on-going relationships between those living or situated in far-off, different places, there also is an area or a "space" between them. Depending upon the particular situation, these spaces vary in distance, in their relative difficulty and form of passage, and in their internal construction and organization (Levy, 2005, p. 22).

A relação entre as coisas e o mundo, e a existência de espaços intersticiais entre ambos, evoca a comparação que nos é trazida por Friedman, a propósito do "mar de ilhas" com que os cidadãos de Samoa, no Pacífico, imaginam o seu mundo:

The relation between practices of identity has also been discussed in terms of the social organization of movement itself, the way in which space is strategically organized into life processes. Samoans are spread out over the entire world, perhaps more than any other single population, and it has been suggested by anthropologists such as Epeli Hau'ofa and recently Marshall Sahlins that this is a specific cultural organization of the movement of people in which rhizomic practice is part of the basic structure of life. The latter, like many other Polynesians, understand their relation to the world not in terms of "islands in the sea" but as a "sea of islands", in which the ocean does not separate but joints. The reproduction of social life is not restricted to local resources but extends to a much wider region. This has generated a situation that, from the outside, is described as the ease of migration, but which from the inside, is not migration at all, but movement within a larger common world (Friedman, 2005, p. 151).

Aplicando ao nosso contexto, argumentar em favor da intersticialidade implica também transcender o olhar disciplinar do conhecimento, como a antropologia e a biologia. Propomos, assim, que o "indumento" é uma categoria que une diferentes tipos de plantas (as aquáticas que precisam repelir água, como as *Salvinia*, ou caracterizam a família *Solanaceae*), que aproxima cidadãos de Malaca a Portugal ou que legitima um membro da família real portuguesa como "primeiro imperador do Brasil" (utilizando para tanto o acervo institucionalizado de um museu).

Ademais, podem ser vistas categorias que marcam, como nos lembra Thomas (1994), as culturas do colonialismo, que têm nuances de ambivalência e de nebulosidade de distinções fixas entre sistemas de classificação. Nesse sentido, quer tomemos como referência a fotografia de perfil do *website* do museu do bairro português de Malaca, o acervo dos museus, as performances culturais dos grupos musicais do bairro português, ou o traje de d. Pedro I, o indumento emerge como categoria de classificação social e artefato de legitimação e distinção social.

No infinito jogo de similitudes apontadas por Foucault, a indumentária pode ser mais uma das similaridades e promover a identidade, para além de apenas isolar e estruturar classificações científicas ou socioculturais. Os objetos de indumentária, seja na *naturalia* ou *artificialia*, ultrapassam as linhas espaço-temporais: Portugal e Malásia, a Europa e Ásia, a América e a Europa, o local e o global, o acervo institucional e os objetos cotidianos do mundo.

Referências

AKMALINA, Nurul Amira. *Kaun Serani di Melaka*. 2015. 10min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2VlymKbiJKE>>. Acesso em: 4 mar. 2018.

AMORIM, Dalton de Souza. *Fundamentos de sistemática filogenética*. 2. ed. Ribeirão Preto: Holos, 2005.

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1999.

- ANDRADE, Rita Morais. Indumentária nos museus brasileiros: a invisibilidade das coleções. *Revista Musas*, Brasília, n. 7, p. 10-31, 2016.
- APPADURAI, Arjun. *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa: Editorial Teorema, 2004.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objectos*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- BOURDIEU, Pierre. *Esboço de uma teoria da prática precedido de três estudos sobre etnologia Cabila*. Oeiras: Celta, 2002.
- CARRIER, James. *Occidentalism: Images of the West*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- DAI, X. et al. TrichOME: a Comparative Omics Database for Plant Trichomes. *Plant Physiology*, v. 152, n. 1, p. 44-54, 2010.
- DIAS, Elaine. A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de d. João VI e d. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret. *Anais do Museu Paulista (História e Cultura Material)*, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 243-261, 2006.
- ÉTIENNE, Jean; BLOESS, Françoise; NOREK, Jean-Pierre; ROUX, Jean-Pierre. Bourdieu (Pièrre). In: *Dicionário de sociologia*. Lisboa: Edições Plátano, 1998. p. 38-44.
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses (une archéologie des sciences humaines)*. Paris: Gallimard, 1966.
- _____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FRIEDMAN, Jonathan. Diasporization, Globalization, and Cosmopolitan Discourse. In: LEVY, André; WEINGROD, A. (orgs.) *Homelands and Diasporas: Holy Lands and Other Places*. Stanford: Stanford University Press, 2005. p. 140-165.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean. *Museums and the Shaping of Knowledge*. London: Routledge, 1992.
- HOWES, David. *Cross-Cultural Consumption: Global Markets, Local Realities*. London; New York: Routledge, 1996.
- HÜLSKAMP, Martin. Plant Trichomes: a Model for Cell Differentiation. *Nature Reviews Molecular Cell Biology*, v. 5, n. 6, p. 471-480, 2004.
- INGOLD, Tim. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge, 2011.
- _____. Toward an Ecology of Materials. *Annual Review of Anthropology*, v. 41, p. 427-442, 2012.
- LEE, Vicky. *Being Eurasian: Memories Across Racial Divides*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2004.
- LEVY, Andre. *Introduction*. In: LEVY, Andre; WEINGROD, Alex (eds.). *Homelands and Diasporas: Holy Lands and Other Places*. Stanford: University Press, 2005. p. 3-26.
- LOPES, Maria Margaret. Collections for an Empire. In: LOPES, Maria Margaret; LOURENÇO, Marta C (eds.). *Natural History Collections in Portugal and in Brazil: New Perspectives on Collecting, Institutions and Transfers*. Lisboa: Museu da Universidade de Lisboa, no prelo.
- MILANEZ, Camilla Rozindo Dias; MACHADO, Silvia Rodrigues. SEM Studies on the Leaf Indumentum of six Melastomataceae species from Brazilian Cerrado. *Rodriguésia*, v. 62, n. 1, p. 203-212, 2011.
- MÜSCH, Irmgard. Coleção de espécimes naturais de Albertus Seba e seu inventário ilustrado. In: SEBA, Albertus. *Cabinet of Natural Curiosities*. Bibliotheca UniversalisKoln: Taschen, 2015. p. 52-75.

- OLWOKUDEJO, J. Dele. Taxonomic Significance of Leaf Indumentum Characteristics of the genus *Biscutella* (Cruciferae). *Folia geobotanica & phytotaxonomica*, v. 27, n. 4, p. 401-417, 1992.
- O'NEILL, Brian J. A tripla identidade dos portugueses de Malaca. *Oceanos*, n. 32, p. 63-83, 1997.
- _____. Multiple Identities among the Malacca Portuguese. *Review of Culture/Revista de Cultura*, Instituto Cultural de Macau, v. 4 (edição internacional), p. 83-107, 2002.
- _____. Folclorização e identidade crioula no bairro português de Malaca. In: CASTELO BRANCO, Salwa; FREITAS BRANCO, Jorge (orgs.). *Vozes do povo: a folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta, 2003. p. 587-597.
- _____. Patrimónios sobrepostos: a lusomania entre os Kristang de Malaca. In RAMOS, Manuel J. (coord.). *A matéria do património: memórias e identidades*. Lisboa: Edições Colibri/DepANT-ISCTE, 2003. p. 33-38. (Série Antropológica Avulsa, n. 2).
- _____. Résister à la domination: l'identité "portugaise" des Eurasiens de Malacca. *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian* (Lusophonie et Multiculturalisme), Lisboa; Paris: Centro Cultural Calouste Gulbenkian, v. XLVI, p. 37-64, 2003.
- _____. Displaced Identities among the Malacca Portuguese. In: ROSEMAN, Shaw R.; PARKHURST, Sharon S. (eds.). *Recasting Culture and Space in Iberian Contexts*. New York: State University of New York Press, 2008. p. 55-80.
- PAPAVERO, Nelson; ABE, Jair Minoro. Categorias do ser e biologia. *Estudos Avançados*, v. 6, n. 14, p. 143-156, 1992.
- PAYNE, Willard W. A Glossary of Plant Hair Terminology. *Brittonia*, v. 30, n. 2, p. 239-255, 1978.
- PIRES, Ema C. R. *Paraísos desfocados: nostalgia empacotada e conexões coloniais em Malaca*. 2012. 272 p. Tese (Doutoramento em Antropologia, Especialidade: Museologia e Património), ISCTE-IUL, Lisboa, 2012.
- _____. Showcasing the Past: on Agency, Space and Tourism. In: SARMENTO, João; HENRIQUES, Eduardo B. (eds.) *Tourism in the Global South: Heritages, Identities and Development*. Lisboa: Centre for Geographical Studies, University of Lisbon, 2013. p. 179-192.
- POMBO, Olga. Da classificação dos seres à classificação dos saberes. *Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa*, v. 2, p. 19-33, 1998.
- PORTUGUESE SETTLEMENT HERITAGE MUSEUM. *Profile Picture*. Malaca, 13 de fevereiro de 2014. Disponível em: <<https://www.facebook.com/portsettmuseum/photos/a.709051459135341.1073741825.709049029135584/709052545801899/?type=3>>. Acesso em: 4 mar. 2018.
- RANGER, Terence. The Invention of Tradition in Colonial Africa. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, T. (eds.). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. p. 211-262.
- SARKISSIAN, Margaret. *D'Albuquerque's Children: Performing Tradition in Malaysia's Portuguese Settlement*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- SIQUEIRA, Alito. Goa: do ocidentalismo ao pós-colonialismo. In: PEREZ, Rosa Maria (coord.) *Os portugueses e o Oriente: história, itinerários, representações*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2006. p. 153-166.
- THOMAS, Nicholas. *Colonialism's Culture: Anthropology, Travel and Government*. London: Polity Press, 1994.
- THORNTON, Robert. The Colonial, the Imperial, and the Creation of the 'European' in South African. In: CARRIER, James (ed.). *Occidentalism: Images of the West*. Oxford: Oxford University Press, 1995. p. 192-217.

TILLEY, Christopher. Interpreting Material Culture. In: PEARCE, Susan M. (org.). *Interpreting Objects and Collections*. London: Routledge, 1994. p. 67-75.

TSCHAN, Georg F.; DENK, Thomas. Trichome Types, Foliar Indumentum and Epicuticular Wax in the Mediterranean Gall Oaks, *Quercus* subsection Galliferae (Fagaceae): Implications for Taxonomy, Ecology and Evolution. *Botanical Journal of the Linnean Society*, v. 169, p. 611-644, 2012.

VELHO, Otávio. De Bateson a Ingold: passos na construção de um paradigma ecológico. *Mana*, v. 7, n. 2, p. 133-140, 2001.

WAGNER, G. J. New Approaches for Studying and Exploiting an Old Protuberance, the Plant Trichome. *Annals of Botany*, [s. l.], v. 93, n. 1, p. 3-11, 2004.

Recebido em 6/3/2018

Aprovado em 16/5/2018

AOS OLHOS DO OBSERVADOR ESTRANGEIRO
A ROUPA NA CONSTRUÇÃO DA ESCRAVIDÃO NO RIO DE JANEIRO
TO THE EYES OF THE FOREIGN OBSERVER
CLOTHING IN THE CONSTRUCTION OF SLAVERY IN RIO DE JANEIRO

PATRICIA MARCH DE SOUZA | Doutora em História Social pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio. Professora de Design de Produto e Têxteis na Escola de Belas Artes (UFRJ).

RESUMO

O presente artigo tem como propósito rever o papel que tem sido atribuído ao vestuário no cotidiano dos escravos da cidade do Rio de Janeiro no Oitocentos, buscando novos elementos para ampliar a compreensão de como os escravos praticavam o vestir na experiência do cativo. O estudo compreende a análise de textos e imagens do livro *Viagem ao Brasil: 1865-1866*, de Louis e Elizabeth Agassiz, com o exame crítico dos registros textuais e imagéticos como representações construídas acerca da aparência dos escravos, nas quais a roupa é um fator significativo na caracterização da população negra e escrava.

Palavras-chave: vestuário escravo; escravidão urbana; cultura e cotidiano; Rio de Janeiro oitocentista.

ABSTRACT

The purpose of this article is to review the role that has been attributed to clothing in the daily life of the slaves of the city of Rio de Janeiro in the 18th century, searching for new elements to expand the understanding of how slaves practiced dressing in the experience of captivity. The study includes the analysis of texts and images from the book *Viagem ao Brasil: 1865-1866*, by Louis and Elizabeth Agassiz, with a critical examination of textual and imagery records as representations built on the appearance of slaves, in which clothing is a significant factor in the characterization of the black and slave population.

Keywords: slave clothing; urban slavery; culture and daily life; Rio de Janeiro in the eighteenth century.

RESUMEN

El presente artículo tiene como propósito revisar el papel que se ha atribuido a la vestimenta en el cotidiano de los esclavos de la ciudad de Río de Janeiro en los Ochocientos, buscando nuevos elementos para ampliar la comprensión de cómo los esclavos practicaban el vestir en la experiencia del cautiverio. El estudio comprende el análisis de textos e imágenes del libro *Viaje a Brasil: 1865-1866*, de Louis y Elizabeth Agassiz, con el examen crítico de los registros textuales e imagéticos como representaciones construidas acerca de la apariencia de los esclavos, en las que la ropa es un factor significativo en la caracterización de la población negra y esclava.

Palabras clave: vestuario esclavo; la esclavitud urbana; la cultura y la vida cotidiana; Río de Janeiro oitocentista.

Ao investigarmos aspectos da cultura e do cotidiano da escravidão no Rio de Janeiro do século XIX, há de se ter em conta que foi através do olhar “do outro” que foram construídas imagens acerca da existência cativa na cidade. As fontes documentais sobre escravidão são essencialmente derivadas de *quem via* o escravo e não de *quem era* escravo, foi o “olhar branco” que conceituou a vida afetiva, religiosa, cultural e material dos escravos africanos e seus descendentes. Por conseguinte, investigar formas e hábitos de vestuário implica lidarmos com interpretações provenientes de “representações do outro”, alheias à compreensão dos próprios escravos sobre suas roupas.¹

Na produção historiográfica sobre escravidão brasileira, aspectos culturais da existência cativa são apresentados, de forma hegemônica, sob a ótica de viajantes estrangeiros do século XIX.² Mesmo em estudos mais aprofundados sobre a escravidão no Rio de Janeiro, as poucas e breves referências específicas existentes sobre formas de vestir dos escravos estão restritas à reprodução de textos e imagens dos relatos de viagem, prevalecendo a adoção preponderante da ótica “estrangeira”, como no relevante e minucioso trabalho de Mary Karasch (1987, p. 130-131 e p. 221-226), no qual práticas de vestuário dos escravos são descritas a partir de textos e imagens das obras de Jean Baptiste Debret (1978) e Johann Moritz Rugendas (1979).

Observadores “de fora”, originários de outros contextos culturais, os viajantes observaram a população do Rio de Janeiro e seus costumes basicamente orientados por um raciocínio apriorístico construído a partir da receptividade europeia diante do estranho, novo, insólito e supostamente atrasado contexto cultural. Suas descrições e narrativas são permeadas de interpretações e avaliações afetivo-cognitivas que norteavam a organização e a construção do “novo” e do “outro” observados.

Registrar as diferenças era o principal critério para representar aspectos da escravidão e da existência cativa no Brasil. As representações textuais e imagéticas dos relatos de viagem acerca de valores, práticas e comportamento da população escrava do Rio de Janeiro eram norteadas pela percepção estimulada pelo exótico, inusitado e diferente, observados na existência cativa. Na elaboração da alteridade, a população negra foi *a priori* considerada “diferente” e, nesse processo, ao negro era dedicada uma avaliação de inferioridade tal que, entre o viajante e ele, se interpunham vários níveis discriminatórios de etnia, civilidade e cultura.

Nesse sentido, quais seriam os aspectos visíveis que caracterizariam os escravos aos olhos do observador estrangeiro? Ao conjunto dos aspectos “naturais” – características físicas e psicológicas consideradas hereditárias e inerentes às diferentes etnias – e culturais, se somava a condição cativa. Na percepção dos viajantes, além da procedência e da cor, que

1 Investigação desenvolvida na tese de doutorado intitulada *Visualidade da escravidão: representações e práticas de vestuário no cotidiano dos escravos na cidade do Rio de Janeiro oitocentista* (Souza, 2011), que tem como proposta rever o papel atribuído ao vestuário no cotidiano dos escravos na cidade, introduzindo novos elementos para ampliar a compreensão de como os escravos praticavam o vestir na experiência do cativo.

2 Dentre os textos sobre as tipologias textuais e imagéticas dos viajantes do século XIX, do enfoque temático e do uso de relatos de viagem como única ou principal fonte de consulta, ver Lisboa (2000, p. 267-299); Leite (1993); Barreiro (2002); Quintaneiro (1996); Leite (1996).

aprioristicamente significavam “inferioridade natural”, o negro se diferenciava pelo trabalho e pela (ausência de) cultura, evidenciando uma concepção de extremo racismo misturada à interiorizada superioridade branca, colonizadora. Portanto, uma série de elementos interferiu na construção do negro escravo, africano e crioulo nos relatos de viagem, principais responsáveis pelo estabelecimento e reprodução de estereótipos no imaginário tanto estrangeiro quanto brasileiro sobre a escravidão e os escravos.

Essa questão ganharia outra dimensão quando observada a escravidão urbana no Rio de Janeiro, destacável com o grande contingente de negros, a pluralidade de grupos de procedência, e os modos e ritmos de trabalho escravo na cidade no século XIX. As cenas e cenários da paisagem urbana da cidade causavam forte impacto visual aos viajantes, como nas palavras do naturalista prussiano Hermann Burmeister, que no início da década de 1850 afirmou: “interesse muito maior é o que desperta, no estrangeiro, a população de cor do Rio de Janeiro. O que dela se vê compõe-se quase exclusivamente de escravos” (Burmeister, 1980, p. 71).

Sobre formas e hábitos de vestir, o uso recorrente e preponderante dos relatos de viagem como fonte documental proporcionou uma percepção da roupa escrava na qual prevalece a intensificação de determinados aspectos, eleitos para representar o exotismo e o inusitado da “cidade negra”, que “saltava aos olhos” e interessava enquanto registro da viagem realizada. Para o viajante estrangeiro não caberia registrar a “normalidade” ou a “semelhança” na visualidade de homens e mulheres escravos, africanos ou crioulos, mas sim o registro da seminudez, dos trapos e dos andrajos – marcas da precariedade material da condição cativa –, e da musselina branca e das rendas, dos turbantes, dos panos da costa e dos xales, expressões de identidade étnica e cultural. Dessa forma, são construídas tipologias visuais da população cativa da cidade resumidas, que entendemos incompatíveis com o contexto sociocultural do Rio de Janeiro no Oitocentos.

A transcrição e reprodução de textos e imagens provenientes dos relatos de viagem, portanto, restringem o alcance de compreensão sobre as formas de vestir dos escravos do Rio de Janeiro oitocentista, com a indumentária participando na criação de estereótipos da visualidade de mulheres e homens negros africanos e seus descendentes, escravizados ou não, igualando indivíduos por meio da implantação de formas de vestuário. Não se trata aqui de desqualificar o uso e o valor documental destas fontes, mas sim requalificá-las enquanto registros realizados por observadores “de fora”, cujo desconhecimento e distanciamento do contexto social local norteiam o trato de determinadas questões.

Sobre o trabalho com relatos de viagem, cabe sublinhar que são duplamente reveladores, na medida em que podem oferecer dois tipos de fontes documentais, enriquecendo a investigação e a análise de dados, conforme apontado por Miriam Moreira Leite (1993). As fontes explícitas, nas informações descritivas de cenas e comportamentos observados, e as inferências que o pesquisador vai extraindo através de análises das descrições, que podem trazer à luz dados implícitos contidos nas narrativas, assim como opiniões e pontos de vista do viajante.

Não ignorando a importância de detectar aspectos empíricos, deve-se ir além, em busca do que podem oferecer texto verbal e texto visual, construções discursivas que servem de suporte a representações do mundo social experimentado pelos viajantes estrangeiros. É

nesse contexto que se insere o presente artigo, dedicado à análise crítica de narrativas textuais e imagéticas oferecidas nos relatos de viagem, na expectativa de perceber a participação da roupa na construção da identidade escrava no Rio de Janeiro e reavaliar estereótipos estabelecidos sobre a visualidade escrava.

O procedimento adotado para tratar as descrições e os registros das roupas consiste em analisá-las enquanto representações que mostram como seus autores observavam e interpretavam a existência cativa. Para tanto, parto inicialmente da ideia de que as representações são formas de “modelar” a sociedade através do diálogo do autor com os modos de existência de seu tempo e de acordo com a sua habilidade de reproduzir sentimentos, necessidades, crenças e valores.

Tal abordagem leva à definição de uma estratégia de investigação embasada na noção de *representação* formulada por Roger Chartier, que a define como o modo pelo qual “em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada e dada a ler” (Chartier, 1990, p. 17). As representações estariam alicerçadas no campo de forças entre o “eu-indivíduo” e o “nós-sociedade”. Segundo Chartier, o trabalho com “representação”, entendida como uma imagem presente de um objeto ausente, apresenta uma questão fundamental: a da variabilidade e da pluralidade de compreensões (ou incompreensões) das representações do mundo social propostas em imagens e textos. Essa questão tem a ver com as classificações e exclusões que constituem na sua diferença radical as configurações coletivas ou singulares próprias de um tempo e de um espaço.

Tendo em vista o caminho investigativo proposto, encontro nas abordagens conceituais de representação social marcos teóricos e metodológicos para o desenvolvimento de análise de textos e imagens oferecidos nos relatos de viagem. As representações sociais se apresentam como uma maneira de interpretar e pensar a realidade cotidiana, pois ela relaciona processos simbólicos e procedimentos. Toda representação social é representação de alguém ou de alguma coisa, é o processo pelo qual se institui a relação entre o mundo e as coisas.

A partir da premissa de que existem formas diferentes de conhecer e de se comunicar, guiadas por objetivos diferentes, a psicóloga social Denise Jodelet define representação social como “uma forma de conhecimento socialmente elaborada e partilhada, tendo uma visão prática e concorrendo para a construção de uma realidade comum a um conjunto social” (apud Guareshi; Jovechelovitch, 1998, p. 11). De acordo com Jodelet, o processo de produção, circulação, apropriação e contestação das representações sociais dimensiona a sua competência histórica e transformadora, pois reúne elementos culturais, cognitivos e provenientes de juízo de valor, isto é, ideológicos. Desse modo, as representações são, essencialmente, fenômenos sociais que, mesmo acessados a partir do seu conteúdo cognitivo, têm que ser entendidos a partir seu contexto de produção. Ou seja, a partir das funções simbólicas e ideológicas a que servem e das formas de comunicação onde circulam.

Nesse sentido, ao examinar representações textuais e imagéticas, destaco três perguntas iniciais que norteiam o seu desenvolvimento: quem está observando, o que está sendo observado, e o que é feito da observação? Indagações importantes para a recomposição e

contextualização das formas de percepção e representação das roupas e seu encadeamento no universo representacional construído sobre comportamentos e práticas dos escravos nos livros de viagem.

O estudo apresentado no presente artigo compreende a análise dos conteúdos de representação imagem e representação texto em um mesmo relato de viagem, *Viagem ao Brasil*, de Jean Louis Agassiz e Elizabeth Agassiz (1975), observando as características dos suportes descritivos – texto verbal e texto imagético – e as devidas participações desses dois tipos de construção em um mesmo relato, que ora se completam, ora se contrapõem, ora surgem independentes de uma possível complementaridade.

Assim, na busca do que podem oferecer os dois tipos de representação – textual e imagética –, e suas possíveis vinculações, destaco as colocações de Barthes sobre as relações entre texto e imagem (Barthes, 1977, p. 39-41).³

JEAN LOUIS RODOLPHE AGASSIZ E ELIZABETH CAREY AGASSIZ

Viagem ao Brasil, de Jean Louis Agassiz e Elizabeth Agassiz, é o livro de viagem entre os pesquisados que mais vezes foi editado desde a sua primeira publicação nos Estados Unidos, em 1868. Conforme Paulo Berger (1980), a difusão desta obra compreende quinze edições no exterior, Europa e Estados Unidos, realizadas, com uma exceção, ainda no século XIX. No Brasil, esse trabalho foi publicado pela primeira vez, integralmente, apenas a partir de edição francesa, no ano de 1938, com uma segunda publicação em 1975. A difusão de *Viagem ao Brasil* compreende, também, várias citações em outras obras do gênero.

Jean Louis Agassiz liderou expedição científica norte-americana que visitou várias regiões do Brasil, do Rio de Janeiro ao Amazonas, de 1865 a 1866. Zoólogo suíço, naturalizado norte-americano, quando veio ao Brasil já havia realizado trabalhos para os cientistas Johan B. Von Spix e C. F. P. Von Martius, que estiveram no Brasil de 1817 a 1820. Sob a direção de Agassiz, a expedição Thayer – assim denominada devido ao apoio financeiro do norte-americano Nataniel Thayer – era composta por outros naturalistas, assistentes, um desenhista, Jacques Burkhardt, e um fotógrafo, Walther Hunnewell, além da esposa de Agassiz, Elizabeth.

Em uma época em que as teses darwinistas estavam se fortalecendo nos meios científicos, Agassiz defendia o criacionismo, extremamente preocupado em mostrar a natureza como obra do Criador. De acordo com a pesquisadora Fabiane Vinente dos Santos (2005), Agassiz era “opponente tenaz” das teorias sobre evolução das espécies defendidas por Charles Darwin e “o objetivo da viagem de Louis Agassiz ao Brasil não era outro senão provar que Darwin estava errado” (Santos, 2005, p. 13). A historiadora Lorelai Kury (2001) assinala que Agassiz, no decorrer de sua carreira, passou a crer na poligenia das espécies humanas,

3 Segundo Roland Barthes, as relações entre texto e imagem acontecem de três formas distintas: *ancoragem* – o texto conota e direciona a leitura servindo de apoio à imagem; *ilustração* – a imagem é suporte à leitura do texto, sendo este o principal elemento e a imagem o interpretando em um contexto específico; *relay* – texto e imagem são complementares, um apoiando o outro na compreensão da mesma mensagem.

defendendo que elas não se originaram de um ascendente comum, mas eram provenientes de criações distintas.

As ideias propostas por Agassiz seguiam o caminho de teorias científicas formuladas no decorrer das últimas décadas do século XVIII, quando muitos pensadores europeus, se interessando pelo estudo da configuração dos povos, buscaram explicar a diversidade da espécie humana. Várias teorias foram construídas sobre a variedade dos seres humanos e algumas geraram frutos no século XIX, através de reiteraões, potencializaões e reinterpretatões, resultando na legitimaão científica do racismo (Sela, 2006).⁴

Os estudos de Louis Agassiz abrangiam ideias acerca da diversidade dos povos e suas estreitas relaões com os lugares geográficos de origem, com a organizaão hierárquica da espécie humana, na qual os africanos ocupavam o nível mais baixo. Portanto, munidos de concepões de cunho racista, o casal Agassiz desembarcou no Brasil com a perspectiva de estudar a natureza e a população brasileira, étnica e culturalmente diversificada e heterogênea.

Os conceitos e valoraões racistas a respeito dos negros e sua origem africana adquirem outra dimensão, com contornos mais contundentes, quando um ingrediente significativo é acrescentado ao estudo das observaões e registros de *Viagem ao Brasil*. Insistindo em seu propósito investigativo das distinões entre raças, Louis Agassiz providenciou a realizaão de fotografias de homens e mulheres negros, índios e mestiços, na expectativa de registrar características antropométricas de tipos que compunham a população brasileira.⁵ “As fotos são bastante chocantes pela forma como foram produzidas e pelo arranjo posterior que sofreram. Grande parte dos homens fotografados está nua. Algumas mulheres posaram nuas e outras desnudaram apenas os seios” (Kuri, 2001, p. 167).

De acordo com George Ermakoff (2004), autor e editor de trabalhos sobre a história da fotografia no Brasil do século XIX, Louis Agassiz teria encomendado ao fotógrafo Augusto Stahl uma série de registros com estas características, retratando mulheres e homens negros da cidade do Rio de Janeiro, algumas apresentadas por Ermakoff em seu livro (2004, p. 251). Fato que possibilita ampliar o entendimento dos relatos dos Agassiz, vislumbrando mais nitidamente juízos de valor que permeiam seus escritos.

Estruturado em forma de diário, *Viagem ao Brasil* mescla informações científicas com narrativas do cotidiano das viagens realizadas, registradas por Elizabeth Agassiz, principal autora dos textos. O viés científico dos registros de teorias do naturalista, aplicadas à natureza e seus fenômenos estudados no Brasil, entrecruza-se com o estilo que Elizabeth Agassiz

4 Um bom panorama destas teorias é apresentado por Eneida Maria M. Sela que, ao investigar maneiras pelas quais os viajantes europeus enxergaram os africanos na experiência da escravidão no Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX, aponta conexões existentes entre teorias científicas e estéticas e discursos construídos pelos viajantes sobre os escravos africanos e suas práticas culturais.

5 A fotografia antropométrica foi um recurso utilizado no século XIX em várias partes do mundo com o objetivo de embasar estudos sobre raças humanas. Este tipo de registro imagético já havia sido realizado anteriormente por Agassiz, na década de 1850 em sua terra natal, com uma série de retratos de mulheres e homens negros. Posteriormente, foi comprovada a irrelevância do uso deste tipo de fotografia, que não apresentava nenhum valor científico.

imprimiu às expressões que observou e descreveu. Era ela que diariamente anotava suas observações acerca de paisagens, cenas, pessoas e hábitos observados nas incursões pelo país. No que se refere aos estudos científicos da expedição, Elizabeth, de forma didática e explicativa, transcreveu cartas e trechos de estudos e conferências do marido. A participação de Louis Agassiz nos textos restringe-se a comentários sobre características naturais das regiões visitadas, apresentadas em notas explicativas acrescentadas para a edição europeia e identificadas através de suas iniciais “L. A.”.

São poucas as referências e descrições da autora sobre hábitos e modos de vestir de negros e escravos, registrando alguns aspectos em especial, como a seminudez de escravos do sexo masculino, e descrições de tipos da indumentária feminina, apresentando alguns detalhes sobre material, cor e formas de arranjo de peças de roupa e acessórios. Uma leitura mais atenta, porém, em busca de outros aspectos relevantes além das informações empíricas, revela peculiaridades das construções textuais da autora, permeadas de interpretações significativamente afetadas por avaliações afetivo-cognitivas. Suas descrições das formas de vestir dos escravos são permeadas de associações valorativas de atributos físicos, formas de comportamento e traços de índole, entre outros elementos qualificadores.

E os grupos de rua, então! Aqui, os pretos carregadores seminus, rígidos e firmes como estátuas de bronze, sob os pesados fardos que carregam na cabeça parecem estar aparafusados em seu crânio; ali, padres de batinas compridas e chapéu quadrado, além, mulas balançando dois cestos cheios de frutas e legumes; não é um quadro variegado, feito para absorver o interesse de um recém-vindo? Quanto a mim, nunca os negros me pareceram sob aspecto tão artístico. Não faz muito, cruzamos na rua com uma preta toda vestida de branco, o colo e os braços nus, as mangas arregaçadas e presas numa espécie de bracelete, estava com a cabeça coberta por enorme turbante de musselina branca e trazia a tiracolo sobre os ombros um xale comprido de vivas cores, caindo-lhe até quase os pés. Fazia com certeza parte da aristocracia negra, porque, do outro lado da rua, outra preta quase sem roupa, sentada nas pedras da calçada, com seu filho adormecido nos joelhos, deixa luzir ao sol a pele escura e lustrosa [...] (Agassiz; Agassiz, 1975, p. 46-47).

Neste trecho, percebe-se o uso de recursos narrativos para descrever pessoas e cenas sob aspecto artístico, como “um quadro variegado feito para absorver o interesse de um recém-vindo”. Sob essa perspectiva, nas suas construções da “representação do outro”, os escravos são comparados a “estátuas de bronze” e são conferidas feições teatrais a pessoas e cenas observadas no cotidiano das ruas.

A investigação de relatos de viagem que contêm registros textuais e imagéticos sobre roupas de escravos mostrou a prevalência autoral masculina, nos quais predominam representações fragmentadas e parciais sobre as mulheres observadas, com conteúdo discriminador, conforme papéis sociais atribuídos à mulher, de uma forma geral (Leite, 1996, p. 130-140). Nesse sentido, *Viagem ao Brasil* se destaca pela autoria feminina, com a observação diferenciada que Elizabeth estabelece, dedicando especial atenção à representação das mu-

Iheres, percebendo e enfatizando aspectos dos seus corpos, vestuários e comportamentos (Leite, 2000; Santos, 2005).

As mulheres têm sempre a cabeça coberta com um alto turbante de musselina e trazem um longo xale de cores brilhantes, ora cruzados sobre os seios, ora negligentemente atirado ao ombro, ou então, se faz frio, estreitamente enrolado em volta do busto, com os braços metidos em suas dobras. A diversidade de expressões que elas por assim dizer, extraem das maneiras de usar esse xale é de fato surpreendente. Há pouco, observei na rua uma negra alta e bela, admiravelmente bem talhada, que se achava em estado de extrema agitação. Com gestos violentos, afastava seu xale e atirava os dois braços para trás; depois, puxando-o violentamente para si, enrolava-o em volta do corpo e de novo o estendia em todo o comprimento; num movimento rápido, apertou-o ainda uma vez na cintura e, de repente, sem desprendê-lo, deu um bofetão na cara de seu interlocutor; por fim atirando o comprido xale para o ombro, foi-se orgulhosamente embora, com ares de rainha trágica (Agassiz; Agassiz, 1975, p. 68-69).

Elizabeth realça traços da mulher negra de acordo com características raciais, nas quais a cor da pele é elemento de destaque, valorizando atributos físicos e afirmando um padrão de beleza próprio:

A negra mina é quase sempre notável pela beleza dos braços e elegância das mãos. Parece que ela tem consciência disso, porque traz geralmente aos pulsos braceletes apertados, de miçangas, cujas ricas cores dão realce à finura das mãos e se casam admiravelmente com o tom bronzeado e luzidio de sua pele (Agassiz; Agassiz, 1975, p. 68-69).

A personagem descrita é identificada pela autora como originária da província de Mina na África Ocidental, “uma raça possante, e as mulheres em particular têm as formas muito belas e um porte quase nobre”, existindo “no caráter dessa tribo, um elemento de independência indomável que não permite empregá-las nas funções domésticas”. Nesse ponto é possível perceber concepções valorativas, com a atribuição de características determinantes da natureza física, índole e cultura. Elizabeth Agassiz relaciona as roupas observadas, ou melhor, determinadas peças das roupas, a comportamento, temperamento e atitudes, sempre vinculadas à questão da civilidade – ou melhor, a falta de –, expressa em termos como “raça possante”, “tribo” e “indomável”.

Nas suas descrições, a autora qualifica determinados elementos da indumentária feminina, associando inferências e interpretações a traços empíricos, como material, forma, cor, ocupação e procedência étnica. O turbante e o xale; a musselina; o branco e as cores brilhantes são vinculados a elementos como “raça possante, aristocracia negra, porte quase nobre e independência indomável”. O xale – que poderia ser o pano da costa, qualificação provavelmente desconhecida pela autora, ou então um substituto deste, usado conforme as atribuições próprias do pano da costa – merece especial atenção nas descrições da autora,

e é apresentado, junto com o turbante, como uma extensão do corpo, integrando-se a este.

A forma de compreensão e representação do xale é reforçada quando, em outro trecho, é apontada, entre as diferentes formas de uso desse elemento, a função de proteção e amparo maternal: “quando preciso, esse xale serve também de berço; lado frouxo em volta da cintura, recebe nas suas dobras o filhinho que, montado nas costas da mãe, adormece embalado docemente pelo balanço pronunciado dos quadris” (Agassiz; Agassiz, 1975, p. 68-69).

A observação da existência de diferenças hierárquicas entre a população negra é expressa pela autora por meio de uma elaboração textual na qual, para confirmar a sua qualificação de “aristocracia negra” – associada a um tipo característico de indumentária feminina –, aponta uma situação díspar, com a descrição de uma cena em que “do outro lado da rua, outra preta quase sem roupa, sentada nas pedras da calçada, com seu filho nu adormecido nos joelhos, deixava luzir ao sol a pele escura e lustrosa” (Agassiz; Agassiz, 1975, p. 46-47). Nesse sentido, a partir das descrições da autora sobre o vestuário de mulheres negras, caracterizado basicamente pelo turbante, xale, braceletes, surge uma questão: o que a autora interpreta como “quase sem roupa”? A ausência desses itens de vestuário ou de algum em especial? Talvez a falta do xale, por isso a observação “deixava luzir ao sol a pele escura e lustrosa”? Inferências à parte, é perceptível que a autora dedica especial atenção a determinadas formas de vestir femininas – aquelas que seriam usadas por mulheres dotadas de atributos destacáveis, como “aristocracia negra”, “negra alta e bela, admiravelmente bem talhada” – em detrimento de outras, cuja existência é indicada, mas sem a apresentação de alguma característica destacável.

Em relação à participação de determinados tipos de peças e adornos nos trajes na demarcação de diferenças entre mulheres negras, estes seriam símbolos visuais representativos de pertencimento étnico e também de posição social, sinais de distinção entre elas, ou entre elas e seus senhores. Na sociedade escravista, a exteriorização de poder, riqueza e distinção social incluía a extensão de luxo às mucamas, cuja proximidade e convívio com os senhores possibilitavam que se trajassem de modo diferenciado (Lara, 1977; 2000).

No processo de “representação do outro”, nos textos de Elizabeth Agassiz, é possível perceber um dos principais mecanismos por meio do qual nas representações sociais são estabelecidas mediações: a ancoragem, que permite a familiarização com o estranho a partir da ligação e integração deste a uma realidade já conhecida e institucionalizada. É nesse sentido que, por mais de uma vez, a autora fundamenta suas apreensões e interpretações: “sabemos agora que esses negros atléticos, de rosto distinto e tipo mais nobre que o dos negros dos Estados Unidos, são os Minas, originários da província de Mina, na África Ocidental” (Agassiz; Agassiz, 1975, p. 46-47).

Quanto às representações imagéticas que compõem *Viagem ao Brasil*, o caráter científico da execução da obra fez com que a maior parte das imagens seja composta por aspectos da flora e da fauna e por paisagens. Entre as gravuras inseridas nos trechos dedicados ao Rio de Janeiro estão quatro imagens *de busto* de mulheres negras dispostas de forma aleatória nas descrições textuais, reunidas e reproduzidas na imagem 1. Duas, B e D, são acompanhadas de legendas com identificação de origem étnica, outras duas, A e C, de trechos extraídos da descrição textual.

Sobre as variáveis existentes em relação à elaboração e aplicação de registros imagéticos nos relatos de viagem, Carlos Eugênio Marcondes de Moura comenta:

Parte da iconografia dos viajantes é comprometida por erros de registros ou intervenções que as descaracterizam. [...] A reprodução dos desenhos, tendo em vista as edições europeias, era feita por pintores, gravadores e litógrafos que transferiam para as obras as suas próprias ideias [...]. Através desse enviesado olhar transmitia-se, entre outras imagens alteradas ou distorcidas, a do negro. [...] Procedimento um tanto comum, no século XIX, era a cópia de imagens de artistas, reproduzidas sem identificação de sua origem. Essa prática era aceita, não tendo a conotação de plágio que hoje lhe atribuímos (Moura, 2000, p. 532-533).

Portanto, considerando a relativização do potencial documental da iconografia dos viajantes, as análises das imagens de *Viagem ao Brasil*, objetos do presente estudo, revelaram que estas são reproduções em desenho e gravura de fotografias que, de acordo com George Ermakoff (2004), foram realizadas por Augusto Stahl em 1865, aqui reunidas e reproduzidas na imagem 2. Ainda em relação a essa questão, há de se ter em conta que Stahl fotografou mulheres e homens negros por encomenda de Agassiz, as já citadas “fotografias antropométricas”. Registre-se que, fora diferenças inerentes aos recursos técnicos utilizados – desenho e fotografia –, somente a inversão de posição, “espelhada”, das mulheres retratadas diferencia as gravuras das fotografias.

Esse fato introduz a possibilidade de escolha proposital das imagens que compõem o livro de viagem, com vinculações intencionais entre as representações textuais e as representações imagéticas de hábitos e formas de vestir de escravas, ou seja, entre vestuário-palavra, aquele observado e transformado em linguagem, vestuário-imagem, aquele observado e reproduzido através de desenhos ou fotografias (Barthes, 1979, p. 5).

Retomando as gravuras apresentadas na imagem 1, no que diz respeito à autoria, em duas, A e D, consta a assinatura de Laplante; e as outras duas, B e C, não têm autoria identificada. Ainda sobre as investigações a respeito de autor e data de execução, fato relevante a ser registrado é a participação do desenhista Jacques Borchardt na expedição Thayer, embora ele não esteja identificado como autor das gravuras que compõem os registros e narrativas. Isso reforça a hipótese de que as imagens em questão não são fruto de observações *in loco*.

O cotejo e a articulação das gravuras de *Viagem ao Brasil* e as fotografias de Stahl ampliam as perspectivas de análise da visualidade feminina negra e escrava no Rio de Janeiro oitocentista oferecidas no relato de viagem em questão, aparentemente como registros de observação direta, e, dessa forma, veiculados e difundidos. Nesse ponto, retomo a questão do estabelecimento de estereótipos com a concepção de identidades generalizantes, estendidas do geral para o individual.

Cotejando-se os dois conjuntos apresentados nas imagens 1 e 2, evidencia-se como as imagens fotográficas “materializam” informações sobre formas de uso e arranjo de peças, padrões e estampas têxteis. Vale ressaltar que essa proposta de abordagem se qualifica eficaz



Imagem 1. Da esquerda para a direita e de cima para baixo: A, B, C e D. A (“... cruzamos na rua com uma negra toda vestida de branco...”); B (“Negra mina”); C (“... esse xale serve também de berço...”); D (“Negra mina”). Gravuras [18--]. Fonte: Agassiz; Agassiz, 1975, p. 46, 68, 69 e 79.



Imagem 2. Da esquerda para a direita e de cima para baixo: A, B, C e D. A Mina Nagô; B Mina Yoba; C Mina Tapa; D Mina Gege. Fotografias. Augusto Stahl [1865]. Fonte: Ermakoff, 2004, p. 244, 235, 233 e 234.

pela relação direta, temática e formal, existente entre os dois conjuntos iconográficos, ou seja, retratos femininos apresentados por meio de dois suportes técnicos de registro imagético.

Abrindo parênteses sobre o tema da leitura da imagem/fotografia, é pertinente demarcar algumas questões. Ao oferecer informações visuais sobre uma cena, a imagem fotográfica concretiza e projeta o passado, recente ou remoto, para o presente, possibilitando a recuperação de uma série de dados, condensando e materializando indícios desse passado. Sobre o uso de fontes fotográficas na produção de conhecimento histórico, Boris Kossoy destaca que

A fotografia é indiscutivelmente um meio de conhecimento do passado, mas não reúne em seu conteúdo o conhecimento definitivo dele. A imagem fotográfica pode e deve ser utilizada como fonte histórica. Deve-se, entretanto, ter em mente que o assunto registrado mostra apenas um fragmento da realidade, um e só um quadro da realidade passada: um aspecto determinado [...] o resultado final de uma seleção de possibilidades de ver, optar e fixar um certo aspecto da realidade primeira [...] (Kossoy, 1989, p. 72).

A fotografia, portanto, é o produto final de uma construção: entre a imagem captada na lente e a realidade que ela apresenta, existem mediações que fazem com que seja uma representação da realidade observada. A foto é produto de uma técnica e de um ato, uma imagem que se completa como objeto finito e fechado; a sua contemplação depende de certo número de escolhas, que vão além da emoção e do prazer estético.

Minhas análises estão embasadas na compreensão de que os “fotógrafos não representam reflexos da realidade, mas representações da realidade” (Burke, 1992, p. 26). A interpretação de uma fotografia, portanto, requer cuidados para que inferências a partir do que está explícito visualmente na imagem fotográfica não comprometam a busca de conhecimento histórico.

No trabalho com imagens fotográficas como fonte documental deve-se realizar uma análise que vá além da abordagem descritiva, que tenderia a considerar estas imagens como testemunho fiel e incontestado do que foi registrado, entendendo-se que as fotografias têm uma estreita relação com o que é social e culturalmente produzido e compartilhado por indivíduos e grupos sociais.

Diante da extensa discussão sobre imagem fotográfica como fonte, é conveniente limitar-me a pontos de interesse direto para o estudo em questão – a função da roupa e dos modos de vestir na concepção dessas imagens.⁶

Na trilha de Martine Joly, deve-se observar que o poder da imagem está relacionado à sua função comunicativa explícita e implícita (Joly, 1996, p. 96). Nesse sentido, informações

6 Nas investigações desenvolvidas em *Visualidade da escravidão: representações e práticas de vestuário no cotidiano dos escravos na cidade do Rio de Janeiro oitocentista*, examino especificidades da linguagem fotográfica, em especial a técnica do retrato, adotando como objeto de análise de formas e hábitos de vestuário fotografias realizadas por Christiano Júnior. Representações imagéticas de homens e mulheres cativos em retratos de busto e de corpo inteiro realizados no Rio de Janeiro no período de 1864 a 1866 para fins comerciais.

visuais sobre as roupas ou parte delas participam tanto de forma explícita quanto tácita nas representações imagéticas de Agassiz acerca da existência cativa.

Aqui, o propósito investigativo em questão delimita as análises dessas imagens enquanto representações construídas sob a ótica do observador estrangeiro – e que fazem parte da construção de um imaginário sobre formas de vestir dos escravos nos relatos de viagem –, buscando compreender e analisar “quem”, “o que” e “como” foram registrados hábitos e práticas de vestuário desses grupos.

As gravuras de *Viagem ao Brasil*, para além das representações de mulheres negras, com exceção da imagem 1C, apresentam variados elementos em comum. Nas imagens 1A, 1B e 1D, não existe qualquer referencial espaço-temporal que qualifique uma ação específica. São registros individuais nos quais as figuras, soltas em um espaço indefinido, são o foco da atenção, reforçado pelo tipo de enquadramento – que concentra a representação dos corpos das mulheres, com a apresentação parcial de alguns elementos destes: cabeça, tronco e membros superiores – e pelo olhar direcionado ao observador. O enquadramento, a frontalidade da figura e a pose estática dão a esses registros o caráter de retrato, nos quais, além do tom da pele e dos traços físicos específicos associados aos negros, também são visíveis cicatrizes faciais étnicas, que identificam as mulheres representadas como de origem africana.

Associando as observações apontadas a aspectos de vestuário apresentados nesses registros, surgem algumas indicações da sua qualidade documental no que diz respeito à construção de representações de hábitos e modos de vestir das mulheres negras. Nesse sentido, entendemos que as representações são construídas não apenas por meio das partes visíveis da roupa, mas, também, pelas partes visualmente ausentes, as quais destacam e ampliam determinados aspectos.

A escolha de algumas partes do corpo, em detrimento de outras, direciona o foco da atenção para determinados elementos de vestuário. Um processo de construção que compreende a identificação, seleção, hierarquização e combinação de partes das roupas. Dessa forma, alguns atributos em particular se destacam, participando nas representações de mulheres negras como elementos diacríticos.

Assim, junto com a cor da pele e traços fisionômicos estão o turbante, xale e pulseiras – com variações no que diz respeito à cor, tipo de material e formas de arranjo – como aspectos caracterizadores da mulher negra, africana ou não. Ainda nessa caracterização, a ausência de referências espaço-temporais contribui para não qualificar o tipo de roupa apresentado no que se refere à condição social e/ou atividade da portadora, tanto no caso das escravas quanto no das libertas.

O registro imagético C, reproduzido na imagem 1, por sua vez evidencia algumas peculiaridades ao exibir uma ação: uma mulher transportando uma criança. Essa apresentação é feita por meio da posição da mulher, de pé e virada de lado para o observador, e também pela posição da criança, da qual somente o rosto, virado para o lado do observador, está visível.

Do corpo da mulher pode ser visto um dos braços, descoberto e em primeiro plano; o tronco, vestido e envolto pelo mesmo tecido que envolve a criança e mantém os dois corpos unidos; e a cabeça, coberta por um turbante, com uma das faces do rosto visível. A cena está

centrada nas figuras da mulher e da criança, soltas em um espaço indefinido, mas unidas pelo tecido enrolado, formando um conjunto: essa centralização direciona a atenção para o recurso utilizado para o transporte da criança, que está de olhos fechados e com a cabeça caída para trás. Em relação a elementos do vestuário, nessa imagem é registrado o uso de turbante, de xale e de vestido, com a superposição de tecidos que se associam ao corpo feminino de diferentes formas de uso e arranjo, ao redor da cintura, enrolados à altura do busto, nos quadris, ao pescoço e amarrados para transportar os filhos às costas.

O registro iconográfico em questão caracteriza-se como representação de uma mãe negra, na qual se destaca um elemento em particular que, além de servir para transportar o filho, o protege, agasalha e embala. Uma sucinta legenda acompanha a imagem, com a reprodução de trecho da descrição textual de Elizabeth Agassiz sobre as formas de uso desta peça de vestuário feminino: “[...] esse xale serve também de berço [...]”. Essa vinculação intencional entre texto e imagem, que também ocorre no registro imagético 1A, não compromete o exame caso a caso das duas formas de representação, sem limitar ou potencializar os seus conteúdos informativos.

Em *Viagem ao Brasil*, tanto os registros textuais quanto os imagéticos sobre hábitos e modos de vestir da população escrava se restringem a mulheres. Cada um destes, porém, apresenta características peculiares no que diz respeito à representação da mulher negra e suas roupas. Nas textuais, o vestuário das mulheres é associado a características físicas, temperamento, origens étnicas e posição social, qualificando, dessa maneira, as formas de vestuário como distintas de determinados tipos de mulheres negras, demarcando diferenças.

No caso dos registros imagéticos, esse processo de demarcação de diferenças é mais tênue, com as cicatrizes étnicas faciais, quase imperceptíveis, em 1A e 1B. As imagens conduzem a uma generalização da figura feminina, de tal forma que possibilitam a identificação das mulheres registradas com qualquer tipo de mulher negra, escrava ou liberta. Esse processo também está evidenciado na representação de mãe e filho.

Ainda em relação à demarcação de diferenças no texto construído por Elizabeth Agassiz, é apontada a existência de outros tipos de vestuário, quando ela identifica uma mulher *quase sem roupa* que se contrapõe a outra usando, além de variadas peças, *turbante, xale e bracelete*. Turbante e pano da costa – registrado como *xale* nos textos de Elizabeth Agassiz – aparecem como itens característicos do vestir de mulheres negras. Elementos diacríticos colaboram para a construção de um estereótipo da indumentária feminina negra, compondo um conjunto recorrente em representações textuais e imagéticas estendido, de uma forma geral, à população feminina negra, escrava e liberta, do Rio de Janeiro oitocentista.

A investigação acerca dessas duas peças de vestuário de origens africanas aponta que suas características materiais e formas de uso e de arranjo denotavam não apenas pertencimento étnico, mas, também, posição social e preceitos religiosos. Os seus significados culturais simbólicos, porém, seriam parcial ou totalmente apreendidos somente por um público propenso à sua compreensão. Para Elizabeth Agassiz, que talvez não detivesse conhecimentos acerca dessas propriedades simbólicas, esses itens seriam apenas elementos que evidenciavam o exotismo visual da “cidade negra”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao concluir as análises das representações imagéticas e textuais de *Viagem ao Brasil* com foco nas formas de vestir da população negra do Rio de Janeiro oitocentista, vale observar que as questões tratadas neste artigo fazem parte de uma proposta investigativa mais ampla (Souza, 2011). Reiteramos aqui as possibilidades de exploração do potencial do vestuário enquanto uma manifestação material da cultura negra, redimensionando a participação da roupa na existência cativa.

Os escravos não são testemunhas silenciosas de sua época e a possibilidade de “dar voz” àqueles que, embora submetidos à escravidão, encontrariam espaço para individual e coletivamente se manifestarem, está na investigação de atitudes, formas de convívio, costumes e práticas. Considerando a capacidade e a iniciativa de reação e adaptação dos indivíduos, em gestos, ações, e espaços – que inclui a apreensão e o manejo de bens simbólicos e objetos –, houve escravos que, apesar da sujeição ao controle e poder branco senhorial, conseguiram aproveitar oportunidades exercendo algum tipo de escolha no ato de vestir-se, em busca da corporificação de novas distinções sociais e culturais que perpassassem relações de submissão, exploração e dominação.

Ao focalizar maneiras pelas quais roupas e adornos foram usados, é possível chegar mais perto do entendimento de como pessoas que não tinham legalmente o direito de decidir sobre si mesmas, contudo arranjaram-se para se revelar por meio de suas roupas. Relacionada a essa questão, passamos da análise das representações construídas sobre hábitos e formas de vestir, tratadas no presente artigo, para a apreensão de práticas de vestuário adotadas por homens e mulheres escravizados. Avançar nesse sentido compreende a construção de caminhos investigativos na recuperação de práticas coletivas e individuais de vestuário, com a incorporação de novos tipos de fonte e novas formas de investigar fontes tradicionalmente empregadas.

As questões aqui abordadas são apenas algumas com as quais me defrontei ao me dedicar ao estudo proposto. Em minhas pesquisas, deparei-me com um conjunto significativo de textos e imagens apresentando o vestuário escravo, variando entre a alusão e a descrição, o implícito e o explicitamente registrado.

A possibilidade de aproximar e cotejar conteúdos de diferentes fontes – relatos de viagem, fotografias e jornais – se, por um lado, ampliou a apreensão de hábitos e formas de vestir dos escravos em textos e imagens, por outro, reavivou aspectos significativos relacionados à visibilidade da escravidão, redimensionando a participação da roupa na existência cativa.

Referências

AGASSIZ, Luiz; AGASSIZ, Elizabeth Cary. *Viagem ao Brasil: 1865-1866*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.

BARREIRO, José Carlos. *Imaginário e viajantes no Brasil do século XIX: cultura e cotidiano, tradição e resistência*. São Paulo: Unesp, 2002.

- BARTHES, Roland. *Image Music Text*. London: Fontana Press, 1977.
- _____. *Sistema da moda*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1979.
- BERGER, Paulo. *Bibliografia do Rio de Janeiro de viajantes e autores estrangeiros: 1531-1900*. Rio de Janeiro: Seec, 1980.
- BURKE, Peter (org.). *A escrita da história*. São Paulo: Unesp, 1992.
- BURMEISTER, Hermann. *Viagem ao Brasil através das províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; Edusp, 1980.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa; Rio de Janeiro: Difel; Bertrand, 1990.
- DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; Edusp, 1978, 2v.
- ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: Casa Editorial George Ermakoff, 2004.
- GUARESHI, Pedrinho; JOVCHELOVITCH, Sandra (orgs.). *Textos em representações sociais*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papirus, 1996.
- KARASCH, Mary. *Slave life in Rio de Janeiro: 1808-1850*. Princeton: Princeton University Press, 1987.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática, 1989.
- KURY, Lorelai B. *A sereia amazônica dos Agassiz: zoologia e racismo na viagem ao Brasil*. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, 2001, v. 21, n. 41, p. 157-172.
- LARA, Sílvia Hunold. *Sedas, panos e balangandãs: o traje de senhoras e escravas nas cidades do Rio de Janeiro e Salvador (século XVIII)*. In: SILVA, Maria Beatriz Nizza da (org.). *Brasil: colonização e escravidão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. p. 177-191.
- _____. *Sob o signo da cor: trajes femininos e relações raciais nas cidades de Salvador e do Rio de Janeiro, ca. 1750-1815*. Universidade Estadual de Campinas, Departamento de História, [1997].
- LEITE, Ilka Boaventura. *Antropologia da viagem: escravos e libertos em Minas Gerais no século XIX*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- LEITE, Miriam Lifchitz Moreira (org.). *A condição feminina no Rio de Janeiro: antologia de textos de viajantes estrangeiros – século XIX*. São Paulo: Edusp, 1993.
- _____. *Livros de viagem: 1803-1900*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- _____. *Mulheres viajantes no século XIX*. *Cad. Pagu*, on-line, Campinas (SP), n. 15, 2000. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635570>>. Acesso em: 15 maio 2018. ISSN 1809-4449.
- LISBOA, Karen Macknow. *Olhos de estrangeiros sobre o Brasil do século XIX*. In: MOTA, Carlos Guilherme (org.). *Viagem incompleta: a experiência brasileira – 1500-2000*. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *A travessia da Calunga Grande: três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637-1899)*. São Paulo: Edusp, 2000.
- QUINTANEIRO, Tânia. *Retratos de mulher: o cotidiano feminino no Brasil sob o olhar de viajantes do século XIX*. Petrópolis: Vozes, 1996.

RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; Edusp, 1979.

SANTOS, Fabiene Vinente. "Brincos de ouro, saís de chita": mulher e civilização na Amazônia segundo Elizabeth Agassiz em viagem ao Brasil (1865-1866). *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, Fiocruz, v. 12, n. 1, p. 11-32, jan./abr. 2005.

SELA, Eneida Maria Mercadante. *Modos de ser em modos de ver: ciência e estética em registros de africanos por viajantes europeus* (Rio de Janeiro, c. 1808-1850). Campinas: Unicamp, 2006.

SOUZA, Patricia March de. *Visualidade da escravidão: representações e práticas de vestuário no cotidiano dos escravos da cidade do Rio de Janeiro oitocentista*. 2011. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=17541@1>. Acesso em: 16 abr. 2018.

Recebido em 18/4/2018
Aprovado em 13/6/2018

APOGEU E DECLÍNIO DE UMA MODA BURGUESA DE EXPORTAÇÃO
FLORES DE PENNA E VENTAROLAS COM AVES EMPALHADAS NA REVISTA A ESTAÇÃO
HIGH POINT AND DECLINE OF A BOURGEOIS EXPORT FASHION
FEATHER FLOWERS AND FIXED HAND-HOLD FAN WITH STUFFED BIRDS IN THE MAGAZINE
A ESTAÇÃO

MARIA CRISTINA VOLPI | Professora associada da Escola de Belas Artes e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

RESUMO

Este artigo examina, n'A *Estação* – uma revista de moda internacional de grande sucesso e alta circulação publicada no Rio de Janeiro entre 1879 e 1904 – a divulgação de flores de penas e ventarolas com aves empalhadas produzidas no Rio de Janeiro para exportação, refletindo sobre a inversão do sentido das trocas culturais no âmbito do consumo de moda.

Palavras-chave: A Estação; ventarolas; flores de penas; animais empalhados; moda feminina no Oitocentos; trocas culturais.

ABSTRACT

This article examines in *A Estação* – an international magazine of great success and high circulation published in Rio de Janeiro between 1879 and 1904 – the dissemination of feather flowers and fixed hand-held fan with stuffed birds produced in Rio de Janeiro for exportation, reflecting on the reversal of the meaning of cultural exchanges in the context of fashion consumption.

Keywords: A Estação; fixed hand-held fan; feather flowers; stuffed animals; women's fashion in the eighteen-hundreds; cultural exchanges.

RESUMEN

Este artículo examina en *A Estação* – una revista de moda internacional de gran éxito y alta circulación publicada en Río de Janeiro entre 1879 y 1904 – la divulgación de flores de plumas y abanicos con pájaros empedrados producidos en Río de Janeiro para la exportación, reflexionando sobre la inversión del sentido de los intercambios culturales en el ámbito del consumo de moda.

Palabras clave: A Estação; abanicos; flores de plumas; animales empalados; moda femenina en los Ochocientos; intercambios culturales.

INTRODUÇÃO

No século XIX, o principal meio de divulgação de moda foi a imprensa, que se beneficiou de novas possibilidades oferecidas pelo progresso dos meios de transporte e pelas inovações da indústria jornalística, uma época situada entre a expansão inovadora da manufatura, a venda em larga escala de bens de consumo europeus e uma crescente “democratização” da moda através dos meios de comunicação de massa (Beward, 1996, p. 177). Nesse contexto, as revistas de moda oitocentistas se tornaram um produto cultural híbrido, multicultural e transnacional, transformando-se em um veículo de difusão dos valores das camadas dominantes da população branca e letrada. Durante a *Belle Époque*, período em que a cultura europeia teve seu maior florescimento no Brasil (Needell, 1993, p. 11), as revistas de moda veiculadas e/ou produzidas nacionalmente tinham uniformidade gráfica, enorme semelhança entre as imagens e modelos de uma estação com suas congêneres europeias (Silva, 2014, p. 176).

O estudo que venho desenvolvendo sobre um objeto feito no Rio de Janeiro durante o século XIX para exportação – uma ventarola de penas, flores de penas, aves e insetos – fundamenta-se metodologicamente na tipologia de fontes proposta por Roland Barthes (1981, p. 15-17): vestuário escrito, vestuário imagem e vestuário real. Uma vez que a pesquisa partiu do estudo da ventarola e sua caixa teve origem na Coleção Ferreira das Neves, do Museu D. João VI, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, fontes escritas e visuais acrescentam novas dimensões ao estudo do objeto. O que descobri até agora a respeito dessa manufatura carioca parece confirmar as proposições feitas por François-Xavier Guerra (2002) e Olivier Compagnon (2009) acerca das relações euro-americanas no que se referem às transferências culturais. A hipótese da existência de uma inversão dos termos de trocas culturais tradicionais, ou seja, de a América Latina – e, neste caso, especificamente o Brasil – ter exportado saberes e práticas culturais destinados ao resto do mundo, pode ser comprovada pela difusão de técnicas de produção, exportação de bens e influências estéticas que moldaram o consumo da moda das flores de penas e ventarolas feitas com flores de penas, aves empalhadas e insetos no Oitocentos.

Em um século que vê renascer o interesse por leques de pena, a oferta de produtos os mais variados incluíam leques históricos, leques importados da China e novos modelos criados pela manufatura francesa usando penas de beija-flor ou avestruz (Mertens, 2014, p. 17). Como seria o padrão característico desse artesanato carioca? Consistia na reprodução o mais fiel possível de diversos tipos de flores com o emprego de penas coloridas das aves brasileiras em arranjos destinados à decoração de trajes, chapéus e interiores de casas (Volpi, 2013, p. 195-206; Volpi, 2014b, p. 183-194). Já as ventarolas eram compostas por um cabo, feito de madeira, madrepérola, osso ou marfim, que sustentava uma parte fixa, geralmente redonda, em forma de coração, folha, estrela ou semicírculo. As penas – de aves nativas de variadas cores – eram dispostas de maneira concêntrica. De um lado, a ventarola tinha um beija-flor empalhado, sozinho ou fazendo parte de um arranjo com flores de penas e insetos. De outro, havia um arranjo menor de flores de pena.



Figura 1. Ventarola com flores de penas, aves e insetos empalhados. Trabalho brasileiro, ca. 1875. Coleção da autora.

Notícias e anúncios publicados em jornais de grande circulação e almanaques no Rio de Janeiro confirmam que flores de penas e ventarolas com aves empalhadas ocupavam um lugar central na vida cultural e econômica do período. Já a imprensa de moda feita para mulheres de classe média proporciona um ângulo completamente diferente. Exemplar é a revista *A Estação*: jornal ilustrado para a família. Veiculada sem interrupção entre 1879 e 1904, período de apogeu da produção dessa manufatura no Rio de Janeiro, foi uma publicação internacional de sucesso e grande circulação nacional.

A questão central deste artigo é discutir como se deram as trocas culturais euro-americanas tendo em vista o modo como esses modelos estéticos eram divulgados na revista *A Estação*. Para compreendermos como se deu a circulação de uma moda de exportação produzida no Rio de Janeiro, precisamos situar a revista no contexto da imprensa de moda oitocentista.

A REVISTA A ESTAÇÃO

A *Estação* foi uma revista de moda carioca de grande sucesso e alta circulação publicada quinzenalmente entre 1879 e 1904 pela Livraria Lombaerts e Companhia, editora e importadora de periódicos, situada na rua dos Ourives, n. 7. Além de circular no estado do Rio de Janeiro, onde era produzida, circulava em Minas Gerais e São Paulo, sendo vendida em cidades de norte a sul do país, como Belém, Manaus e Porto Alegre.



Figura 2. A *Estação*: jornal ilustrado para a família, ano VIII, n. 1, 15 de janeiro de 1879. Primeiro número da edição brasileira. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

A revista fazia parte do empreendimento da editora Lipperheide,¹ cujos modelos eram a revista *Die Modenwelt: Illustrierte Zeitung für Toilette und Handarbeiten* [O Mundo da Moda: jornal ilustrado de toaletes e trabalhos manuais], uma revista de moda e trabalhos manuais, fundada em 1869 com o objetivo de ensinar as donas de casa a produzir vestimentas para a família e trabalhos de decoração para o lar, e *Die Illustriert Frauen-Zeitung* [O Jornal Ilustrado da Mulher], fundada em 1874, com a introdução de uma parte literária (Resende, 2015, p. 42). O projeto combinava a produção de periódicos centralizada em Berlim, e mais tarde em Leipzig, com uma série de colaborações com outras editoras na Europa e nas Américas, e a revista era publicada em torno de treze línguas (Silva, 2015, p. 91).²

No Brasil, inicialmente foi comercializada a versão da revista em francês, *La Saison: journal illustré des dames*, edição para o Brasil, impressa na França a partir de dezembro de 1867 e veiculada por Lombaerts a partir de 1872. O sucesso da revista francesa levou a editora a publicar, a partir de 1879, a versão em português, com o nome *A Estação: jornal ilustrado para a família*, e numeração dando sequência à versão francesa.

Os cadernos de moda de *Die Modenwelt* e das edições estrangeiras eram quase idênticos. A página do frontispício trazia uma grande gravura com duas senhoras bem vestidas, muitas vezes acompanhadas de crianças, sobre um fundo que representava ou uma paisagem ou um interior de uma casa ou salão (Silva, 2009, p. 3). No caso da edição brasileira, as pranchas eram enviadas pela editora alemã ao Rio de Janeiro, onde a editora Lombaerts se encarregava da paginação e impressão. Os artigos eram traduzidos para o português diretamente de Berlim (Silva, 2015, p. 85-86). Em *A Estação*, o editorial de moda, cujo texto variava de acordo com a edição e era muitas vezes escrito localmente, ocupava as duas colunas exteriores da primeira página, organizadas em torno da gravura, e abordava as tendências de uma moda internacional de orientação francesa. Além disso, esse caderno continha oito páginas ilustradas com estereotípias³ representando gravuras de moda, moldes e trabalhos manuais com textos explicativos. Ali eram incluídas uma ou duas estampas aquareladas, cuja explicação estava na página anterior. Havia, ainda, um suplemento mensal de moldes de roupas, cortinas, almofadas e riscos de bordados em tamanho natural.

Como projeto multinacional – que reunia em uma mesma audiência global mulheres de camadas médias de cidades como Berlim, Paris, Londres, Nova Iorque, Roma, Porto, Rio de Janeiro, Praga, Copenhague, Estocolmo, Oslo, Amsterdam, Varsóvia, São Petersburgo, Madri, Buenos Aires, Montevidéu, Assunção, Santiago e Bogotá, dentre outras,⁴ que deveriam

1 Editora que pertenceu a Franz Joseph (1838-1906) e Wilhelmine Amalie Friederike (Frieda) Lipperheide (1840-1896) (Resende, 2015, p. 53).

2 Além do alemão, a revista era publicada em português, inglês, holandês, dinamarquês, sueco, francês, italiano, espanhol, russo, polonês, tcheco e húngaro.

3 Segundo Resende (2015, p. 30-42), a estereotípia é uma técnica que produz a cópia em metal de uma matriz xilográfica através de um molde feito em gesso, tornando possíveis altas tiragens e a impressão simultânea das mesmas imagens em diferentes lugares.

4 Essas eram as cidades onde a revista era comercializada, mas, considerando-se a venda de assinaturas, exemplares circulavam em cidades médias e no interior desses países. Ver Resende (2015, p. 12).

adaptar a um orçamento familiar reduzido a moda parisiense –, os princípios enfatizados pela revista eram os valores morais da família, aliados ao equilíbrio do orçamento e à elegância discreta e sem extravagância. O projeto editorial enfatizava uma admiração pela vida aristocrática e imperial, expressa em temas recorrentes nos textos e imagens. Eram comuns gravuras representando cenas edificantes ou exóticas ligadas a impérios, uma personalidade artística ou membros da aristocracia europeia, ou brasileira, como a princesa Isabel do Brasil (Silva, 2015, p. 120). Crônicas mundanas ou descrições de eventos sociais nas crônicas de moda serviam de pretexto para divulgação de hábitos e costumes dessas elites aristocráticas, que, de resto, estavam inseridas em um sistema de moda de caráter burguês.

No primeiro número publicado em português, em 15 de janeiro de 1879 – que apresenta duas mulheres com roupa de frio em um cenário de inverno –, os editores consideravam que seria possível publicar um jornal de modas brasileiro. O argumento de que “antigamente a moda apenas mudava duas vezes ao ano”, mas “atualmente, mesmo em Paris a moda altera-se dia a dia”, servia para validar as adaptações desses padrões parisienses à realidade em que vivia a leitora nos países onde a revista circulava. Ou seja, mesmo que tais modelos fossem divulgados em estações não coincidentes, devido às diferenças entre os hemisférios norte e sul, como era o caso do Brasil, caberia à mulher de classe média se adaptar com bom senso às ideias da última moda parisiense, “conformando-se às exigências do nosso clima”. À leitora brasileira cabia aguardar a chegada das novidades por cerca de seis meses, intervalo entre a publicação da mesma gravura na Alemanha e sua reprodução no Brasil (Silva, 2015, p. 136).

A crônica da moda na revista *A Estação* era escrita por uma redatora parisiense, testemunha ocular das novidades da capital francesa, e por uma senhora fluminense, que fazia o relato quinzenal de “como são interpretados pelas nossas belas patricias os preceitos de elegância dos salões do *faubourg* St. Honoré” (*A Estação*, 15 jan. 1879).

Se a produção carioca circulou n’*A Estação*, uma publicação de moda transnacional que atendia a uma demanda das camadas médias urbanas, de que modo esses artefatos foram divulgados na revista? Para podermos responder a essas questões, precisamos compreender como se dava o circuito de criação e imitação dos modelos de moda no Oitocentos.

AS FLORES E VENTAROLAS DE PENAS E OS CICLOS DE MODA

Na virada do século XIX para o XX, os clássicos estudos no campo da sociologia da cultura (Simmel, 1988 [1895]; Sumner, 1940 [1906]; Tarde, 1993 [1890]; Toennies, 1963 [1887]; Veblen, 1970 [1899]) postularam que o fenômeno da moda se disseminaria por meio da imitação a partir das classes altas em direção às classes médias. Embora nenhum desses autores tenha usado o termo, essa dinâmica da moda ficou conhecida como a teoria do *trickle-down* (McCracken, 2003, p. 123; Kawamura, 2006, p. 19-20).

Variante da teoria da imitação consideram que a moda – em especial o sistema engendrado pelo consumo oitocentista – seria um fenômeno hierárquico. De modo a manter a inovação no âmbito das classes dominantes que controlam os fatos de moda, um ciclo potencialmente interminável de imitação e inovação seria criado, à medida que a ideia ino-

vadora era emulada pelas sucessivas camadas da hierarquia social (Kawamura, 2006, p. 37). Como princípio regulador das sociabilidades, a imitação foi encarada positivamente como sinal de uma sociedade democrática ou, ao contrário, como uma expressão de distinção de classe. A partir das teorias clássicas (Spencer, 1966 [1896]) e de estudos empíricos desenvolvidos no final dos anos de 1950 em diante (Robinson, 1958; King, 1963; Blumer, 1969; Polhemus, 1994; Burguelin, 1995), outras dinâmicas foram identificadas, contribuindo para que as definições e os significados da moda se diversificassem. A expansão do consumo e a disseminação da democracia nas sociedades contemporâneas levaram as fronteiras entre as classes a se tornarem menos rígidas. Nesse contexto, outras dinâmicas imitativas surgiram: o *trickle-across*, no qual a imitação competitiva visa afirmar a igualdade entre os sujeitos e seu sentido se dá entre grupos contíguos na hierarquia social; o *trickle-up* ou *bubble-up*, com a imitação ocorrendo de baixo para cima na hierarquia social (Kawamura, 2006, p. 58).

No entanto, essas novas dinâmicas que irão reconfigurar o sistema da moda na contemporaneidade ainda estavam embrionárias no século XIX. A descrição do processo do movimento de moda feita por Waquet e Laporte (1999, p. 9-11) nos ajuda a situar o lugar da revista *A Estação* no contexto da divulgação da moda oitocentista. Baseado no modelo clássico do processo de imitação da inovação, o ciclo de moda de um produto se desenvolve em cinco etapas, que vão do nascimento à morte de uma ideia inovadora e suas manifestações. Na primeira etapa, a ideia exprime a ruptura com o presente e pode ser fruto de uma pesquisa voluntária ou fruto do azar e da improvisação. Na segunda, há a adoção da novidade por um pequeno grupo, ou mesmo um indivíduo, com forte poder ostentatório. Na terceira etapa, a reprodução da novidade – tal como foi criada – se dá em círculos concêntricos, por um duplo efeito de imitação e distinção. Na quarta, a difusão e transformação da inovação são realizadas em sua morfologia, mas adaptando-se os materiais ao gosto e meios financeiros. Essa etapa marca o efeito de moda. Finalmente, a quinta etapa é quando há a generalização da inovação e muitas pessoas se apropriam das formas da ideia inicial, contribuindo para sua banalização e deformação, marcando, portanto, a morte da inovação de moda.

A moda do uso de animais mortos ou partes deles como ornamento, tanto no traje, no cabelo, no chapéu quanto na decoração de interiores, teve um grande desenvolvimento durante as últimas três décadas do século XIX. Em muitos lugares, como a Nova Guiné, América Central ou América do Sul, houve uma intensificação da caça às aves para prover o mercado europeu. Por essa época, a produção artesanal brasileira já era bem conhecida e, embora houvesse vozes protestando contra a matança indiscriminada desses animais, a moda se intensificou com a demanda crescente da burguesia europeia. Um vendedor londrino declarou nessa época ter recebido, em uma única carga, 32 mil beija-flores empalhados, além de outras aves e partes deles (Persson apud Roberts et al., 2005, p. 108-109).

Flores artificiais, por sua vez, podiam ser feitas de materiais os mais diversos: asas de insetos, casulos de bicho-da-seda, cera, concha, couro, lã, madeira, papel, tecido e, até mesmo, a pele sob a casca do ovo (Schindler, 2001, p. 1.094). A origem da manufatura de flores artificiais na Europa esteve vinculada aos conventos medievais, empregando

mão de obra majoritariamente feminina (Mittl-Rahl, 1981, p. 9). A França atribuía as suas técnicas àquelas desenvolvidas pelos italianos, os primeiros na Europa a usar fitas de diversas cores, frisadas ou dobradas sobre um arame para “imitar a natureza” (Bayle-Mouillard, 1829, p. 1).

Qual teria sido a origem da produção de flores de penas? É certo que a produção de flores artificiais feitas com penas já existia durante o século XVIII na França, quando os mercadores de plumas passaram a fabricar também flores desse mesmo material, sendo incluídos em um grupo denominado *faiseurs de modes* (Lefèvre, 1914, p. 225). Como se diferenciava dessa produção o artesanato brasileiro? Viajantes que percorreram o Brasil no Oitocentos nos legaram suas lembranças, e por meio dessas narrativas é possível reconstruir a história da produção, circulação e consumo dessa moda nativa. O príncipe Maximilian Wied-Neuvied, que esteve no Brasil entre 1815 e 1817, contou em suas memórias que as ursulinas da Bahia utilizavam as “incomparáveis” penas do quiruá (*Cotinga cayana*), de um azul turquesa brilhante em seus buquês (Schinder, 2001, p. 1.093). Do mesmo modo, o francês Jean-Ferdinand Denis (1798-1890), que viveu no Brasil de 1818 a 1821, relatou que na Bahia havia uma indústria de flores desconhecida das modistas francesas. As precursoras dessa arte foram as madres Josefa Maria e Maria da Trindade, ursulinas do convento Nossa Senhora da Soledade, fundado em 1739 em Salvador, que adaptaram técnicas de confecção das flores de pano para fazê-las de penas. As penas coloridas eram boleadas, recortadas ou picotadas, arrumadas em composições montadas em arames de ferro cobertos por linhas de seda, reproduzindo ramos de flores observados na natureza.

O colorido natural era extraído da diversidade de aves nativas. A paleta de cores era “de uma sutileza de desesperar o colorista mais experiente” (Denis, 1875, p. 56).⁵ Freiras enclausuradas recorriam a caçadores para prover o material de sua indústria – as aves de plumagens coloridas que também eram criadas por elas. As ursulinas da Soledade produziam unicamente buquês, guirlandas e coroas de flores, originalmente empregados para ornamentar os altares, sendo seu trabalho requisitado por todas as províncias do país. Esses arranjos eram valorizados por europeus cosmopolitas que os empregavam como decoração de interiores. O recheio da residência do conselheiro Joaquim Antônio de Magalhães, ministro plenipotenciário de Portugal, leiloado em janeiro de 1837, continha, além dos elegantes trastes feitos com madeiras de lei brasileiras, ornamentados com cristais e riquíssimos bronzes, um platô dourado com espelhos, serpentinas, vasos, pirâmides e ramos de flores de penas em suas caixas (*Diário do Rio de Janeiro*, 1837, p. 3).

Flores de penas fantasia – como eram chamadas todas aquelas que não fossem de aves-truz – já eram conhecidas na Europa no final dos anos de 1820, embora sua manufatura fosse atribuída aos índios:

5 “d’une finesse à désespérer le coloriste le plus exercé” (tradução minha).

Mais felizes a este respeito, os selvagens na América do Sul fazem com estes materiais buquês admiráveis de uma similitude impressionante com as flores do país, os menores pássaros fornecendo as mais brilhantes e variadas cores (Bayle-Mouillard, 1829, p. 2).⁶

Em meados do século XIX, as ursulinas já eram famosas na Europa por sua habilidade em imitar as flores naturais usando as penas de aves brasileiras (Schoepf; Monnier, 1985, p. 44). Esse artesanato chegou à Europa pela mão de viajantes encantados com o colorido brilhante e o domínio técnico desses ornamentos.⁷ A inglesa Maria Graham, que visitou a Bahia em 1823, nos conta que o convento

é chamado Soledade, e as freiras são famosas pelos seus pratos delicados e pelas feitu-
ras de flores artificiais, formadas de penas de aves coloridas do país. Admirei acima de
tudo o lírio da água, ainda que a flor da romã, o cravo e a rosa sejam imitados com a
maior exatidão (Graham, 1990, p. 177).

No entanto, Maria observou que, se o preço de tudo era exorbitante, as freiras estavam obrigadas a trabalhar para seu sustento.

A expansão e a secularização da manufatura de flores de penas ocorreram em meados do século XIX. A difusão da técnica se deu de forma ampla e variada: nos anos de 1830 já era ensinada por professoras particulares ou nos colégios femininos do Rio de Janeiro (*Correio Mercantil*, 1831, p. 4; *Diário do Rio de Janeiro*, 1832, p. 1; *Diário do Rio de Janeiro*, 1837, p. 3; *Diário do Rio de Janeiro*, 1839, p. 4); mucamas oferecidas para aluguel ou venda eram valorizadas por sua habilidade em fazer flores de penas (*Correio Mercantil*, 1832, p. 3; *Diário do Rio de Janeiro*, 1838, p. 4). Era comum o uso de buquês de flores de penas entre a boa sociedade carioca, oferecidos em homenagem a personalidades ou leiloados em eventos de caridade (*Diário do Rio de Janeiro*, 1838, p. 4). Pelos anúncios publicados nos principais periódicos, pode-se depreender que o artesanato de penas era valorizado pela sociedade local e utilizado pelas consumidoras cariocas como artefato de moda. A produção nacional tinha duas características: as flores imitavam perfeitamente a natureza e eram feitas com penas de um colorido brilhante e original típico das aves tropicais. As ventarolas de penas incluíam beija-flores empalhados e flores de penas com insetos furta-cores.

No primeiro quarto do século XIX, a produção carioca estava concentrada na rua do Ouvidor, no Centro do Rio de Janeiro, dominada por floristas francesas (Denis, 1875, p. 59; Schindler, 2001, p. 1.093-1.094). Garantia-se a moda francesa, padrão cultural dominante entre a boa sociedade brasileira, tanto pela nacionalidade dos comerciantes, quanto pela

6 “Plus heureux à cet égard, les sauvages de l’Amérique méridionale composent avec ces matériaux dès bouquets admirables, qui rendent avec une vérité frappante les fleurs du pays, les moindres oiseaux leur fournissant les couleurs les plus variées et les plus éclatantes” (tradução minha).

7 Um buquê de flores de penas, feitos em Salvador em torno de 1830, faz parte do acervo do Museu de Etnografia de Neuchatel, na Suíça (ref. IV C 694).

venda conjunta de artigos de moda de Paris (Almanack Laemmert, 1856, p. 645). Ao mesmo tempo, o sucesso dessa manufatura e a demanda por exportação atraíram floristas e homens de negócios brasileiros e estrangeiros, que estabeleceram novas sociedades ou adquiriram antigos estabelecimentos.

Com nomes sugestivos, armazéns como Ao Cacique,⁸ Ao Beija-Flor,⁹ A Parasita¹⁰ ou A Rosa de Musgo¹¹ reuniam indistintamente artigos de moda e “curiosidades” de história natural que interessavam as mulheres atentas à moda ou viajantes que colecionavam objetos exóticos. O consumo desses objetos era extensivo às elites da corte do Rio de Janeiro. A família imperial brasileira teve os seguintes fornecedores de flores de penas: João Batista Olive & C. entre 1848 e 1850, Luiz Campos & C. entre 1851 e 1853 e mme. Dehoul entre 1861 e 1871.

Entre 1840 e 1970, o Rio de Janeiro exportava caixas contendo aves e insetos empalhados e flores de penas para cidades como Valparaíso, no Chile, Baltimore, nos Estados Unidos, Liverpool, no Reino Unido, Havre, na França, Hamburgo, na Alemanha e Copenhague, na Dinamarca (*Diário do Rio de Janeiro*, 4 jun. 1839, p. 3; 30 nov. 1840, p. 3; 11 jan. 1840, p. 3; 3 maio 1841, p. 3; 11 out. 1841, p. 3; 23 abr. 1842, p. 3; 7 set. 1842, p. 3; 2 jun. 1863, p. 2; 17 abr. 1872, p. 3).

Na Europa, as transformações sociais então em curso levariam a corte a exercer um papel preponderante na divulgação de novas modas, ao mesmo tempo em que mulheres mundanas seriam reposicionadas como agentes de um gosto de caráter burguês, no contexto da influência franco-inglesa prevalecente. Aí a demanda por penas e aves feita por mulheres europeias e americanas urbanas de classe média, atentas à moda divulgada pelas revistas ilustradas, não teve precedentes (Doughty, 1975, p. 2-6).

Essa demanda estava estreitamente vinculada à familiaridade de um público mais vasto com a flora e a fauna de países distantes; a um amplo movimento de exibição, em grandes capitais europeias e americanas, ou nas cidades de origem de aventureiros e naturalistas, de suas coleções de aves e insetos empalhados; à publicação de livros ilustrados; e à exibição de desenhos e espécies nas exposições universais, cuja primeira ocorreu em Londres em 1851 (Gere; Rudoe, 2010, p. 227). Além disso, o colonismo mundano divulgava notícias de membros das cortes europeias usando ornamentos feitos com beija-flores, flores de penas e insetos, como foi o caso da publicação de uma fotografia de Alexandra de Gales, vestida como Mary, rainha da Escócia, portando uma ventarola brasileira, em 21 de julho de 1874, pela empresa Figaro Office (Gere; Rudoe, 2010, p. 229 e 515). Desse modo, o interesse cres-

8 Tradicional manufatura situada na rua do Ouvidor, n. 115, fundada por mme. Alexandrina Finot, nos anos de 1860, passou às mãos de mme. Rodrigues, que se valendo da antiga fama da casa Finot e Dubois, anunciava artigos franceses de moda, flores de penas e produtos de história natural.

9 Casa fundada em 1850 por mme. Clemence, passou a Domingos José Ferreira Braga nos anos de 1880, fabricante da ventarola de penas, aves e insetos que pertence ao acervo do Museu D. João VI. Inventário n. 1.450.

10 Fábrica francesa de flores, uma sociedade da viúva Conseil com Marcos Rosenwald, Allan B. Gordon e Alberto Landsberg, naturalistas.

11 Casa situada na rua 7 de Setembro, n. 59, cujo proprietário, Manoel Pinto de Magalhães, foi inicialmente sócio e, em seguida, sucedeu mme. Rufina Morrot nos anos de 1880.

cente de mulheres dos estratos médios de cidades onde o produto brasileiro circulou levou à expansão da produção carioca.

A importância dessa manufatura e sua penetração no mercado europeu e estadunidense ainda pouco conhecidas pelos estudiosos no Brasil podem ser atestadas pela existência de exemplares de ramos de flores de pena, ventarolas e suas caixas em museus de arte ou de história natural em Munique, Paris, Amsterdam, Haia, São Petersburgo, Londres e em pelo menos outras sete cidades do Reino Unido, o maior mercado consumidor da manufatura brasileira.¹² Nos Estados Unidos, museus em Nova Iorque, Filadélfia e Charleston, entre outros, também possuem exemplares desse artesanato brasileiro.

Entre os anos de 1830 e 1870, mulheres de elite, como a imperatriz brasileira Amélia de Leuchtenberg (1812-1873), a princesa russa Tatiana Yusupova, a rainha do Reino Unido Alexandra de Gales (1844-1925), ou a princesa bávara Teresa de Wittelsbach (1850-1925), possuíam ventarolas e flores produzidas pela manufatura carioca, mais tarde incorporadas às coleções museológicas já citadas. O interesse dessas mulheres por tais ornamentos se devia a um desejo de novidade, em contraste com a crescente uniformização da alimentação, habitação e vestuário que a industrialização provocava na sociedade de consumo oitocentista. Seguiu também uma tendência das elites europeias de valorizar produtos exóticos, cujos sentidos se ampliaram: antes ornamental e lúdico como no rococó, agora científico e filosófico.

Os padrões de *design* originais – caracterizados pelo uso de penas coloridas de aves brasileiras, pela reprodução o mais fiel possível de flores naturais e pelo emprego de insetos como parte do ornamento – aplicados em galões, capas, ventarolas e joias eram largamente produzidos no Brasil e, em especial, no Rio de Janeiro entre 1850 e 1890: o Centro da cidade abrigava mais de meia centena de manufaturas (*Almanack Laemmert*, 1844-1889).

A partir de 1861, o governo brasileiro passou a realizar exposições nacionais, com o propósito de fomentar a indústria e escolher os objetos que deveriam representar o Brasil na Exposição Internacional de Londres, em 1862. O estilo característico da produção brasileira de ornamentos de moda combinando aves e insetos (Gere; Rudoe, 2010, p. 231) seria aperfeiçoado na década de 1870, sendo consagrado internacionalmente na Exposição Universal de Viena, em 1873. Esses acessórios também seriam exibidos no pavilhão brasileiro das exposições de Santiago em 1875 e da Filadélfia, em 1876 (Tolini, 2002).

12 Em um levantamento preliminar, foi possível identificar ventarolas brasileiras nos seguintes acervos: Alemanha – Münchner Stadtmuseum e Museum Fuenf Kontinente, ambos em Munique; França – Palais Galliera Musée de la Mode de la Ville de Paris; Holanda – Gemeentemuseum, em Haia, e Rijksmuseum, em Amsterdam; Reino Unido – Victoria and Albert Museum e The Fan Museum Greenwich, em Londres, Royal Collection Trust (Castelo de Windsor), Pitt Rivers Museum, em Oxford, Northampton Museum and Art Gallery, National Trust (Tyntesfield, North Somerset), National Museums Liverpool, Manchester Art Gallery, Hampshire Museum; Rússia – The State Hermitage Museum, em São Petersburgo; nos EUA – The Charleston Museum, Philadelphia Museum of Art, The Metropolitan Museum of Art, Museum of the City of New York, Museum of Fine Arts Boston, Goldstein Museum of Design da Universidade de Minnesota, St. Paul.

Se a produção carioca de penas e aves é tão significativa, cumpre indagar se e como essa tendência da moda oitocentista foi divulgada na revista *A Estação*. Nessa época, nas criações da chapelaria francesa que liderava as tendências da moda, aves empalhadas eram constantes em chapéus ornamentados com penas (de avestruz, galo, pavão). Uma capota – espécie de chapéu de abas curtas e assimétricas e copa alta – enfeitada por um laço e uma ninhada de passarinhos (*A Estação*, 15 jun. 1886, p. 86) é um exemplo da demanda por aves pequenas, como o beija-flor sul-americano, comuns em guarnições de chapéus, vestidos e joias. A moda das flores de pena, com potencial para ser facilmente reproduzida, foi frequentemente mencionada entre 1881 e 1891. A leitora era instruída a como modelar a pena e executar flores fantasia para toaletes de noite, ou para serem aplicadas nos chapéus. Textos e ilustrações mostram as várias etapas necessárias à confecção da flor. A referência ao Brasil fica implícita apenas pela indicação de penas de tucano como um dos materiais necessários à sua confecção.



Figura 3. Flores de penas. *A Estação*, 15 out. 1881 – detalhe. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Já ventarolas de penas aparecem na revista somente durante o ano de 1888 em textos e imagens. Em alguns casos, a imagem tem uma legenda descritiva, em outros, é apenas desenhada nas mãos da modelo. Foram encontradas as seguintes variantes: a) no texto: “ventarola de flores de penas” e “ventarola para-fogo ornada de flores de pena”; b) nas imagens: ventarolas de penas com flores ou ave, modelos franceses de *écran au feu*, ventarolas do

tipo *pien mien*, da dinastia Qing (1644-1912/1917), um modelo chinês de exportação. Nesse conjunto, duas ocorrências poderiam ser identificadas como o estilo brasileiro: a ilustração na edição de 29 de fevereiro de 1888, descrita da seguinte forma: “Leque redondo de plumas, tem de 22 a 26 centímetros de comprimento com cabo de 10 a 15; é ornado de compridas plumas aeradas em redondo, de modo a formar um ninho para um pássaro, meio escondido nas plumas, laços de fita de reps¹³ de 3 centímetros de largura”.



Figura 4. A Estação, 29 fev. 1888, p. 28-29. Ventarola com pássaro à esquerda. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

13 Fita de algodão, de cor viva, com riscado transversal e efeito moiré, larga entre 5 mm e 70 mm (Dicionário de definições do ramo têxtil, 2006-2008).

Como parte do projeto transnacional de Lippeheider, a revista *A Estação* e suas congêneres em outros países eram destinadas a um mercado consumidor de classe média que atuava na transformação e adaptação da ideia inovadora. Explorando aspectos práticos da vestimenta ou sínteses gerais da moda na estação (Silva, 2015, p. 94), essas revistas eram um dos vetores materiais da difusão da moda, mas não testemunhas do primeiro ou do segundo círculo da inovação. Esse papel seria exercido, segundo Frédéric Monneyron (2006, p. 14), por periódicos franceses que surgem a partir da década de 1830. Para periódicos destinados a um público de elite, “uma mulher que borda ela mesma seu avental não pode ser elegante”¹⁴ (Monneyron, 2006, p. 15). A arrogância da afirmação deixa transparecer a relação hierárquica fundada na competição entre frações de classe, característica da dinâmica da moda oitocentista, posicionando revistas como *A Estação* na quarta etapa do ciclo da moda, quando as ideias inovadoras são adaptadas ao gosto e ao poder aquisitivo da consumidora.

Seria possível para a leitora d'*A Estação* se apropriar dos objetos consumidos pelas mulheres de elite e com eles fazer uma nova criação, estimulando a produção carioca? Apesar das explicações detalhadas, o acesso aos materiais originais era restrito: as variadas e exuberantes tonalidades das penas tropicais, os beija-flores empalhados e os pequenos insetos iridescentes, presenças constantes nas composições cariocas, eram exportados já montados em ornamentos diversos – buquês, ventarolas e joias.

Sendo uma revista de trabalhos manuais, o caderno de moda privilegiava o artesanato de fácil aprendizagem, bastante diferente da sofisticada manufatura nacional. Às mulheres europeias e estadunidenses dos segmentos médios que desejavam reproduzir as flores e ventarolas, restavam as penas dos galináceos e outras aves tingidas, cujas cores esmaecidas não se igualavam às penas fantasia das aves tropicais. Portanto, essas adaptações pouco interferiram no modelo brasileiro, que seguiu sendo exportado para os grandes centros de consumo oitocentistas, como podemos aferir pelo crescimento das manufaturas cariocas.

Se as revistas de moda podem nos ajudar a entender como eram veiculados padrões e normas de vestimenta, as formas de apropriação, ocultamento e reprodução desses modelos emergem, apenas, quando confrontadas com outras fontes. Por esse motivo, somente quando conhecemos a produção de ventarolas e flores de penas carioca, a partir dos exemplares em coleções museológicas, sua significativa circulação desde as exposições universais na segunda metade do século XIX (Official Catalogue..., 1851; Exposition Universelle..., 1856; Porto Alegre, 1874), bem como os dados de sua exportação para a Europa e Américas em outras fontes, é que podemos compreender sua importância para o consumo feminino do Oitocentos.

Mas, mesmo que editores, cronistas e legendas enfatizassem a centralidade da moda parisiense como paradigma a ser adaptado pelas consumidoras brasileiras, foi possível identificar indiretamente a moda carioca na revista *A Estação*. De um modo geral, essas referên-

14 “une femme qui brode ele-même son tablier ne peut être elegante et qu’une femme elegante change de vêtement trois fois par jour” (tradução minha).

cias são de três tipos: receitas de como devem ser confeccionados os acessórios; ilustrações com descrições incluindo material e cores; e ilustrações em que as ventarolas são usadas juntamente a um traje de passeio ou de gala sem nenhuma referência no texto. As distâncias reais e simbólicas dos padrões são visíveis nas gravuras que, algumas vezes, desfiguravam o objeto, deixando entrever a falta de familiaridade do ilustrador com o que estava sendo representado.

Ao deslocar a análise do objeto para o modo como ele circula e se transforma, a problemática das transferências culturais contribui com abordagens mais complexas sobre a circulação de padrões (Compagnon, 2009, p. 7). N'A *Estação*, encontramos o sentido inverso do fenômeno das trocas culturais, pois a despeito da revista veicular essa moda como sendo francesa, para as leitoras brasileiras, flores de penas e ventarolas de penas, aves e insetos eram comuns, parte de seu cotidiano, facilmente encontradas nas inúmeras e requintadas lojas do Centro do Rio de Janeiro. Podemos pensar aqui em termos de trocas multilaterais, mais próximas à complexidade dos fatos.

A década de 1880, período em que se concentram as reportagens, marca a generalização e deformação da moda carioca, contribuindo para seu desaparecimento nas décadas seguintes. Essa moda seria superada pelas restrições ao comércio de animais ameaçados de extinção que se intensificam no Brasil nos anos de 1920 e por novas propostas estéticas vanguardistas do final da *Belle Époque*.

Fontes

A ESTAÇÃO: jornal ilustrado da família, 1879-1904.

ALMANACK LAEMMERT, 1844-1889.

CORREIO MERCANTIL, 1831-1832.

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1832-1872.

DICIONÁRIO de definições do ramo têxtil. ATOK – Asociace textilního, oděvního a kožedělného průmyslu. Praga: Textilní zkušební ústav. 2006-2008. Disponível em: <http://pt.texsite.info/P%C3%A1gina_principal>. Acesso em: 11 jan. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 1817-1818.

Referências

BARTHES, Roland. *O sistema da moda*. Lisboa: Ed. 70, 1981.

BAYLE-MOULLARD, Élisabeth-Félicie (1796-1865). *Manuel du fleuriste artificiel*. Paris: La Librarie Encyclopédique de Roret, 1829. Disponível em: <<http://gallica.fr>>. Acesso em: 22 fev. 2015.

- BLUMER, Herbert. Fashion: From Class Differentiation to Collective Selection. *The Sociological Quarterly*, v. 10, n. 3, p. 275-291, 1969.
- BREWARD, Christopher. *The Culture of Fashion: a New History of Fashionable Dress*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1996.
- BURGELIN, Olivier. Moda. *Enciclopédia Einaudi*, v. 32. Soma/Psique – Corpo. Tradução de Maria Bragança. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995, p. 364-382.
- COMPAGNON, Olivier. L'Euro-Amérique en question. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Débats, 3 fév. 2009. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/nuevomundo/54783>>. Acesso em: 5 maio 2017. DOI: 10.400/nuevomundo.54783.
- DENIS, Ferdinand. *Arte Plumaria: les plumes leur valeur et leur emploi dans les arts au Mexique, au Pérou, au Brésil, dans les Indes et dans l'Océanie*. Paris: Ernest Leroux, 1875.
- DOUGHTY, Robim W. *Feather Fashion and Bird Preservation: a Study in Nature Protection*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1975.
- EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1855. Rapports du Jury Mixte International. Publié sous la direction de S. A. I. Le Prince Napoléon, Président de La Commission Impériale. Paris: Imprimerie Impériale, 1856. Disponível em: <<http://gallica.fr>>. Acesso em: 22 fev. 2015.
- GERE, Charlotte; RUDOE, Judy. *Jewellery in the Age of Queen Victoria: a Mirror to the World*. London: The British Museum Press, 2010.
- GRAHAM, Maria. *Diário de uma viagem ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1990.
- GUERRA, François-Xavier. L'Euroamérique: constitution et perceptions d'un espace culturel commun. In: COLLOQUE INTERNACIONAL EPHE/UNESCO. *Les civilisations dans le regard de l'autre*. 13 et 14 décembre 2001. Paris. Actes... Paris, Unesco, 2002.
- KAWAMURA, Yuniya. *Fashion-ology: an Introduction to Fashion Studies*. Oxford; New York: Berg, 2006.
- KING, C. W. Fashion Adoption: a Rebuttal to the "Trickle Down" Theory. In: GREYSER, S. A. (ed.). *Toward Scientific Marketing*. Chicago: American Marketing Association, 1963.
- LEFÈVRE, Edmond. *Le commerce et l'industrie de la plume pour parure*. Paris: E. Lefèvre, 1914.
- MCCRACKEN, Grant D. *Cultura e consumo: novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e das atividades de consumo*. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.
- MERTENS, Win. Feather Fans: Renaissance and High Bloom in Western Fashion, 1830-1930. In: SWAN, Jude et al. *Birds of Paradise: Plumes and Feathers in Fashion*. Antwerp: Lannoo, 2014. p. 6-29.
- MITTL-RAHL, Tione. *Die Geschichte der Seidenblumem*. Hannover: M. & H. Schaper Verlag, 1981.
- MONNEYRON, Frédéric. *La sociologia de la mode*. 2. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 2006.
- NEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- OFFICIAL CATALOGUE OF THE GREAT EXHIBITION OF THE WORKS OF INDUSTRY OF ALL NATIONS. London: Spice Brothers, Wholesale Stationers; W. Clowes & Sons, Printers, 1851. Disponível em: <<https://archive.org/>>. Acesso em: 4 mar. 2015.

- POLHEMUS, Ted. *Street Style*. London: Thames and Hudson, 1994.
- PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo (1806-1899). *Relatório da comissão que representou o Império do Brasil na Exposição Universal de Vienna d'Áustria em 1873*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1874.
- RESENDE, Luiz Marcelo da Silveira. *Revista A Estação e as transferências culturais entre Brasil e Europa através da imprensa no século XIX*. 2015. Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes) – UFF, Niterói, 2015. Mimeo.
- ROBERTS, Jane; SUTCHLIFFE, Prudence; MAYOR, Susan. *Images déployées: pour fans d'éventails, la collection Royale Anglaise*. Editions Monelle Hayot, Château de Saint-Rémy-en-l'Eau, France, 2005.
- ROBINSON, D. E. Fashion Theory and Product Design. *Harvard Business Review*, n. 36, p. 126-138, 1958.
- SCHINDLER, Helmut. Plumas como enfeites da moda. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Casa de Oswaldo Cruz, v. 8, (suplemento), p. 1.089-1.108, 2001. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-59702001000500016>>. Acesso em: 8 out. 2012.
- SCHOEPF, Daniel; MONNIER, Alain. *L'art de la plume: indiens du Brèsil*. Geneve: Musée d'Ethnographie, 1985. (Catalogue d'exposition).
- SILVA, Ana Claudia Suriani da. Moda e literatura: o caso da revista *A Estação*. *IARA – Revista de Moda, Cultura e Arte*, São Paulo, v. 2, n. 1, set./dez. 2009.
- _____. Proposta de uma metodologia para o estudo da relação entre literatura e moda no século XIX numa perspectiva transnacional a partir de revistas de moda e fotografias. In: ABREU, Márcia; DEAECTO, Marisa Midori (orgs.). *A circulação transatlântica dos impressos [recurso eletrônico]: conexões*. Campinas (SP): Unicamp/IEL/Setor de Publicações, 2014. p. 175-183.
- _____. *Machado de Assis: do folhetim ao livro*. São Paulo: NVersos, 2015.
- SIMMEL, Georg. *La tragédie de la culture et autres essais*. Paris: Rivages, 1988. [La mode, 1895]
- SPENCER, Herbert. *The Principles of Sociology* [1896], v. II. New York: D. Aooleton and Co., 1966.
- SUMNER, William Graham. *Folkways: a Study of the Sociological Importance of Usages, Manners, Customs, Mores and Morals* [1906]. Boston: Ginn and Company, 1940.
- TARDE, Gabriel de. *Les lois de l'imitation* [1890]. Paris: Kimé, 1993.
- TOENNIES, Ferdinand. *Community and Society* [1887]. New York: Harper and Row, 1963.
- TOLINI, Michelle. "Beetle Abominations" and Birds on Bonnets: Zoological Fantasy in Late-Nineteenth-Century Dress. *19th Art Worldwide*, a Journal of Ninetheenth-Century Visual Culture, v. 1, issue 1, Spring 2002. ISSN 1543-1002. Disponível em: <<http://www.19thc-artworldwide.org/spring02/85-spring02/spring02article/206-qbeetle-abominationsq-and-birds-on-bonnets-zoological-fantasy-in-late-nineteenth-century-dress>>. Acesso em: 21 nov. 2015.
- VEBLEN, Thorstein. *Théorie de la classe de loisir* [1899]. Trad. ingl. par Louis Évrard. Paris: Gallimard, 1970.
- VOLPI, Maria Cristina. Imagens desdobradas: os leques da Coleção Ferreira das Neves. In: MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; CAVALCANTI, Ana (orgs.). *Ver para crer: visão, técnica e interpretação na academia*. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013. p. 195-206.

_____. *A roupa nova do imperador: dom Pedro I e dona Leopoldina em trajes de grande gala*. Comunicação. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 2014a.

_____. Penas para que te quero! O circuito da arte plumária não indígena brasileira no Oitocentos. In: NETO, Maria João; MALTA, Marize (eds.). *Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX: perfis e trânsitos*. Casal de Cambra, Portugal: Caleidoscópico, 2014b. p. 183-194.

_____. The Exotic West: The Circuit of Carioca Featherwork in the Nineteenth Century. *Fashion Theory*, v. 20, n. 2, p. 127-152, 2016. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/1362704X.2016.1133542>>. Acesso em: 8 jan. 2016.

WAQUET, Dominique; LAPORTE, Marion. *La mode*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

Recebido em 12/1/2018

Aprovado em 9/5/2018

TRAJETÓRIA E CONSUMOS DE UMA IMAGEM

AS MEIAS DE LUREX DE DANCIN' DAYS, ENTRE A MODA BRASILEIRA E OS "FELIZES" ANOS 1970

TRAJECTORY AND CONSUMPTIONS OF AN IMAGE

DANCIN' DAYS LUREX SOCKS, BETWEEN BRAZILIAN FASHION AND THE "HAPPY" 1970S

MARIA CLAUDIA BONADIO | Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora adjunta da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

RESUMO

Este artigo examina a trajetória e alguns modos de consumo da imagem dos pés dançantes vestindo meias de lurex e sandália vermelha, que apareciam na abertura da novela *Dancin' Days* (1978-1979) e nas capas dos LPs com as suas trilhas sonoras. Observa, ainda, como uma fotografia potencialmente efêmera se tornou presente na cultura de massas no Brasil e, ao longo dos anos, se cristalizou como uma imagem dos "felizes" anos 1970 e uma imagem da "moda brasileira".

Palavras-chave: Dancin' Days; imagem; moda brasileira; consumo.

ABSTRACT

The aim of this paper is to observe the track and some possible forms of consumption of the dancing feet wearing lurex socks and red sandal image, that appeared in the opening of the novel *Dancin' Days* (1978-1979) and in the covers of its soundtracks. I intend to observe too, how a potentially ephemeral image has become an image present in the mass culture in Brazil. I have also noticed how it has been crystallized as an image of the "happy" years 1970 and an image of the "Brazilian fashion".

Keywords: Dancin' Days, image; Brazilian fashion; consumption.

RESUMEN

Este artículo observa la trayectoria y algunos consumos posibles de la imagen de los pies bailables vistiendo calcetín lurex y sandalia roja, que aparecían en la apertura de la telenovela *Dancin' Days* (1978-1979) y en las portadas de los LPs con las bandas sonoras de esta producción. Asimismo, analiza cómo una imagen potencialmente efímera se ha tenido carácter vigente en la cultura de masas en Brasil ya como a lo largo de los años se cristalizó como una imagen de los "felices" años 1970 e una imagen de la "moda brasileña".

Palabras clave: Dancin' Days; imagen; la moda brasileña; consumo.

Em meados da década de 2000, o mercado editorial brasileiro passou a investir no segmento dos almanaques, livros temáticos que rememoravam fatos, imagens, modas, músicas, personalidades que marcaram uma década, ou um determinado estilo. Esse tipo de publicação não era novidade, mas na primeira década do século XXI se tornou moda no mercado editorial nacional. Num curto intervalo de tempo foram lançados, por exemplo, o *Almanaque do Fusca* (2006), *Almanaque da Jovem Guarda* (2006), *Almanaque da TV* (2007), *Almanaque dos Seriadados* (2008), todos pela Ediouro, casa editorial que também publicou os *Almanaques anos 70 e 80*, respectivamente em 2006 e 2004. Com o intuito de chamar a atenção do leitor e despertar a memória afetiva em relação a um tema ou período, as capas de tais produtos traziam imagens que, possivelmente, no entender dos editores, sintetizavam as décadas ou temas em questão.

O *Almanaque anos 70*,¹ por exemplo, apresentava em sua capa a imagem da abertura e da capa do LP nacional da telenovela *Dancin' Days* – que foi ao ar, no horário das 20h, na Rede Globo de Televisão, entre julho de 1978 e janeiro de 1979. Ao menos foi o que me pareceu durante muito tempo, uma vez que a fotografia que estampa a capa do livro traz dois pés calçando meias listradas vestindo uma sandália vermelha e em movimento no que parece ser uma pista de dança. Entretanto, a observação mais atenta permite notar que não se trata da imagem da abertura da novela, mas sim de uma emulação, um procedimento típico da pós-modernidade que, frequentemente, confisca, cita e repete imagens já existentes (Harvey, 1992), mas, também, as transforma.

No caso da capa do Almanaque, os pés dançantes em primeiro plano calçam sandália vermelha (tal como a imagem da abertura da telenovela), mas a meia tem cores diferentes da imagem original. Há ainda a tentativa de reproduzir o fundo da imagem original, na qual aparecem outros pés dançantes, um com tênis alaranjado e calça jeans com a barra dobrada, que também figura na capa do almanaque, e um segundo com sandália prateada, que na imagem original é acompanhada por uma calça branca. Já na capa do Almanaque, apenas a sandália prateada aparece, uma vez que a calça é suprimida. Em ambas as imagens o fundo é escuro e o chão levemente espelhado reflete as imagens dos pés dançantes.

No topo da página da capa do Almanaque aparecem fotografias de pessoas como Rita Lee, Emerson Fittipaldi e personagens como Garibaldi, do programa televisivo Vila Sésamo, Sônia Braga caracterizada como Gabriela e o Tubarão do filme de Steven Spielberg que “marcaram a década”, o que faz supor que a editora não obteve, ou não se dispôs a pagar os direitos de uso da imagem original. Entretanto, ao invés de substituir a imagem por outra, optou pela imitação da mesma, o que permite afirmar que, no entender dos editores e/ou organizadora, os pés calçados com meias de lurex sintetizariam a década de 1970. Ou, ao

1 O Almanaque foi um sucesso e, em apenas cinco semanas, 35 mil exemplares haviam sido vendidos. E dois meses após o lançamento figurava em 16º lugar na lista dos mais vendidos publicada pela revista *Época (Jornal do Brasil)*, 18 nov. 2006; *Época*, 14 out. 2016).

menos no entender dos editores e da organizadora, a jornalista Ana Maria Bahiana, o que havia de melhor no período eram: os ícones, o estilo, as músicas, as artes e manhã, a curtição, os esportes e a mídia (como informa o índice). Uma vez que a função do Almanaque, enquanto produto editorial, é entreter o leitor a partir do despertar de uma “memória afetiva” – mesmo que inventada, como veremos adiante –, não há na publicação referências a problemas sociais ou à truculência do regime militar no Brasil daquele período.²

Considerando que a imagem da abertura da novela se tornou bastante conhecida e reproduzida no Brasil, cabe perguntar: como uma imagem de um corpo do qual se vê apenas pés dançantes se tornou tão representativa? A investigação em questão se pauta nos pressupostos dos estudos da cultura visual propagados por Nicholas Mirzoeff (1999), para quem o contato cotidiano com a cultura de massas permite aos consumidores a elaboração de novos significados para as imagens consumidas cotidianamente. Considerando que o estudo dos meios visuais não necessariamente precisa ser realizado a partir da separação em unidades disciplinares (Mirzoeff, 1999), assim pretendo estudar a trajetória da imagem em questão em suas versões audiovisual e impressa, tanto no período de sua exibição, quanto contemporaneamente, bem como os seus usos pela cultura de massas. Tentarei, desse modo, entender como aquela que em 1978 foi propagada como abertura da referida telenovela, se tornou, num primeiro momento, “uma imagem de moda” e, com o passar dos anos, uma imagem que “resume” a década de 1970 e a apresenta como um período festivo, que merece ser lembrado, ou ainda “experimentado” de forma ficcional, mesmo por aqueles que não viveram o período.³

Para tanto, observarei como a novela em questão é pensada para ser uma “novela acontecimento” – termo que definirei mais adiante – e dessa maneira divulga, no período de sua exibição, uma série de produtos, os quais ampliam a presença e o contato da telenovela e da imagem dos pés dançantes com o público consumidor. E ainda, como ao longo dos anos, novos produtos *Dancin’ Days* vão sendo lançados no mercado, tornando as imagens associadas à trama bastante presentes no cotidiano, permitindo que os consumidores elaborem novos significados, ou façam novos “usos” para empregar o termo proposto por Michel de Certeau (1998) para a imagem, a partir do contato com a cultura de massas.

Com esse objetivo foram realizadas pesquisas nos acervos digitais do *Jornal do Brasil*, *Folha de S. Paulo*, *O Globo* e revista *Veja* com a palavra *Dancin’ Days* e no acervo físico da revista *Vogue*, no período 1978-2017.⁴ O objetivo é analisar o papel da imprensa não apenas na propagação de modas e estilos associados à telenovela, mas, especialmente, na

2 Refiro-me aqui aos episódios de tortura e morte de pessoas que se opunham ao regime militar, tal como o estudante da USP Alexandre Vanucchi Leme (1973), o jornalista Vladimir Herzog (1975) e Zuzu Angel (1976).

3 Por cultura de massas entendo “as mensagens transmitidas por canais: dotados de alto poder de alcance e/ou reprodução” (Lima, 1978), no caso: jornais, revistas de variedades, revistas de moda, televisão e mídias da internet como Youtube e sites diversos.

4 Consultado nos acervos das bibliotecas paulistanas: Mário de Andrade, Fundação Armando Álvares Penteado e Faculdade Santa Marcelina.

cristalização de uma ideia positiva de Brasil e da associação da década de 1970 à telenovela, em especial, à imagem dos pés dançantes onipresente nos produtos e reportagens relacionados à trama.

NOS EMBALOS DA NOVELA DAS OITO!

Escrita por Gilberto Braga e dirigida por Daniel Filho, Gonzaga Blota, Dênis Carvalho, Marcos Paulo e José Carlos Pieri, *Dancin' Days* tinha por cenário a Zona Sul do Rio de Janeiro e mostrava os dilemas sofridos pela personagem Júlia Matos, interpretada por Sônia Braga, para se livrar do estigma de ex-presidiária e reconquistar o amor da filha adolescente. Era classificada como um “folhetim modernizado”, uma vez que, ao mesmo tempo em que o eixo da história era um dramalhão, a novela mostrava as mudanças em curso nos papéis femininos, especialmente a partir da “ousada e corajosa” personagem central (Ortiz; Borelli, 1991, p. 106). A trama exibia também um Brasil em sintonia com a “cultura internacional-popular”,⁵ pois era ambientada na cidade do Rio de Janeiro e tinha na discoteca que dava nome à novela, um dos seus principais cenários.

A ideia de fazer da discoteca o epicentro da trama trazia o estilo que vinha, já há alguns meses, alcançando sucesso nos Estados Unidos por conta da boate nova-iorquina Studio 54⁶ – que se convertera no ponto de encontro de artistas e celebridades americanos e internacionais – e do filme *Os embalos de sábado à noite* (1977). Entretanto, a aproximação com o filme estrelado por John Travolta não é apenas temática, mas ocorre, também, a partir da apropriação de elementos visuais. Exemplar é a predominância, tanto na abertura da novela, como na capa das trilhas sonoras, das cores vermelho, branco, azul e amarelo. Também a composição gráfica do título de ambas possui semelhanças, com as palavras divididas em duas linhas que se conectam a partir do que parecem ser luminosos de discoteca.

Tais similaridades evidenciam que a novela tinha por objetivo disseminar de forma direta a ideia de aproximação entre a cultura disco propagada na trama e a cultura disco internacional, que em grande medida ganhou mais destaque no Brasil após a estreia do filme estrelado por John Travolta. Segundo a reportagem “Travoltecamania” publicada na revista *Veja*, em 30 de agosto de 1978, dois meses após o início da sua exibição no país, o filme *Os embalos de sábado à noite* já havia sido assistido por cerca de um milhão de pessoas na medição realizada em apenas quatro cidades (Campinas, São Caetano, São Paulo e Santos). A mesma reportagem informava que *Dancin' Days* era mais um produto da “Travoltecamania”. Já uma nota na Agenda do Caderno 2 do *Jornal Brasil* chamava a novela de “uma espécie de embalo de sábado à noite”, sob forma seriada (*Jornal do Brasil*, 9 jul. 1978).

5 Quem associa a referida novela à cultura internacional-popular é Fernanda Junqueira Rodrigues (2009). A autora informa no texto que foi o sociólogo Renato Ortiz quem cunhou essa conceituação em seu livro *Mundialização da cultura*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2003.

6 O Studio 54 abriu suas portas em abril de 1977 e funcionou até 1986. Era frequentado por artistas como Andy Warhol, Mick Jagger, Woody Allen, entre outros.

Ainda no que diz respeito à abertura e capas das trilhas sonoras da telenovela, além da aproximação direta com elementos visuais do filme *Os embalos de sábado à noite*, é possível apontar que ineditamente estes funcionaram também como forma de propagação de um modo de vestir: o uso de meias de lurex com sandálias. Mistura que virou mania nacional no período e que curiosamente caiu no gosto do público, não por ser parte do figurino de um dos personagens da telenovela, mas por ser veiculada diariamente na abertura de *Dancin' Days* e ainda na capa de suas trilhas sonoras.⁷

Sônia Braga, a intérprete da personagem Júlia Matos, não utilizou meias de lurex no capítulo 79, que marca a virada de sua personagem – quando deixa de lado o jeito simples da primeira fase da novela ao ascender socialmente por meio do casamento e passar uma temporada em Paris. Ainda que Marília Carneiro, a figurinista da novela, afirme em entrevistas e também em seu livro de memórias *No camarim das oito* (2003) que as meias de lurex usadas com sandálias vermelhas compunham o visual da personagem de Sônia Braga na cena da inauguração da discoteca *Frenetic Dancin' Days*, marcando o início da nova fase da personagem, a peça não é vista no episódio. A observação atenta das cenas exibidas do referido capítulo, nas quais a personagem aparece dançando ao lado de Paulette, do grupo Dzi Croquettes, permite afirmar que, apesar do figurino ousado, composto por bustiê diminuto e calça vermelha estilo boxer, a atriz não vestia sandálias com meias.

Com isso, não estou afirmando que misturar as meias de lurex com as sandálias de plástico vermelhas não tenha sido ideia da figurinista. Ou, ainda, que a personagem Júlia Mattos nunca tenha feito uso das meias em cena. Mas que, se a mistura virou uma “febre” nacional, não foi por causa (ou somente) da associação do figurino com a personagem, mas sim com o visual da discoteca largamente propagado pela abertura veiculada durante os 174 capítulos e pelas capas das trilhas sonoras.

A novela, que teve uma média de 59 pontos no Ibope na cidade de São Paulo e 72 no Rio de Janeiro, à época de sua exibição, bateu recorde de audiência. A popularidade de sua trilha sonora, entretanto, talvez tenha superado a da trama (*Jornal do Brasil*, p. 8, 25 mar. 1989). A música *Dancin' Days* entoada pelas Frenéticas foi a sétima mais tocada nas rádios brasileiras em 1978. E ainda que não tenhamos os dados de vendagem do disco com a trilha nacional da novela, seis das músicas do LP ficaram entre as cem mais reproduzidas nas rádios no ano de 1978 (Mofolândia).

7 Anteriormente à exibição de *Dancin' Days*, algumas telenovelas já haviam lançado modas, as quais, entretanto, foram popularizadas por serem utilizadas por personagens da trama. Exemplos são o sapato de *Cavalo de aço* (1973), o cabelo em *Pigmalião 70* (1970), que haviam se popularizado por serem utilizados por personagens das tramas, como o motoqueiro Rodrigo, interpretado por Tarcísio Meira, na primeira, e a viúva rica Cristina, interpretada por Tônia Carrero, na segunda. Mesmo após a exibição de *Dancin' Days*, não há registro de outras peças de vestuário, maquiagem, acessório ou corte de cabelo que tenham se propagado de modo semelhante ao que aconteceu na novela, ou seja, sem ter partido do figurino de um personagem. Tal afirmação parte dos dados levantados pela pesquisa que venho desenvolvendo desde 2016, na qual busco entender como a relação entre moda, consumo, cultura visual e telenovelas foi se estabelecendo no Brasil desde a década de 1970.

Já a trilha internacional bateu recordes de vendagem para o segmento com cerca de um milhão de cópias⁸ e teve oito músicas entre as cem mais tocadas daquele ano (Mofolândia). Dentre as 14 músicas do LP, nove eram de discoteca, sendo uma delas um *medley* intitulado com o nome da novela e gravado pelo grupo Harmony Cats com músicas dos Bee Gees – que haviam sido hits do disco *Embalos de sábado à noite*, como *Night fever* e *Staying alive* –, em nova aproximação direta com o filme.⁹ Segundo o então diretor da Sigla, gravadora que detinha o selo Som Livre, especializado em trilhas de novelas: “Esse disco teve a maior vendagem da história da gravadora. E só posso creditar isso à febre de discotecas, realidade que a novela só fez redimensionar” (*Jornal do Brasil*, p. 1, 8 dez. 1978).

Ou seja, a novela e a fotografia das sandálias com meias de lurex chegaram ao público pelo menos de duas maneiras: através da abertura e das capas de disco, pois, curiosamente, a referida imagem aparecia nas duas trilhas da novela – o que não era o padrão da Globo. No LP nacional, a imagem ocupa a capa toda e no internacional aparece ao centro e ladeada por duas outras fotografias de discoteca. Assim, mesmo que em muitas casas o aparelho de TV ainda transmitisse imagens em preto e branco, as capas dos discos permitiam que as imagens fossem vistas em cores, uma vez que os LP (e também as fitas cassete), e em especial aquele com a trilha sonora internacional, atingiram grande popularidade. Eram ouvidos em festas e vistos nas casas de muitos brasileiros (quando não, emprestados a outras pessoas), mesmo após o final da exibição da trama.¹⁰

Vender a novela, e por consequência outros produtos a ela associados através da trilha sonora, não foi uma simples coincidência, mas uma estratégia da TV Globo, pois segundo Guto Graça Melo, responsável pela trilha nacional da trama:

Até recentemente o LP vinha a reboque da novela. No caso de *Dancin’ Days*, no entanto, a coisa foi diferente. A novela foi vendida através da música, *merchandising* mesmo. Antes os discos costumavam sair um a dois meses depois da estreia da novela. *Dancin’ Days*, no entanto, saiu no mesmo dia em que começou a novela e suas músicas já tinham sido exaustivamente tocadas através de rádio, TV, da própria Warner, que tem o contrato das Frenéticas (*Jornal do Brasil*, p. 1, 8 dez. 1978).

8 Curiosamente, Gilberto Braga, o autor da história, não aprovou a trilha elaborada por Guto Graça Melo, especialmente sua versão nacional, da qual considerou adequadas apenas a música de abertura, *João e Maria*, do Chico Buarque, e *Copacabana*, do Dick Farney, que entrou na trilha por sua solicitação. Na trilha nacional ficou de fora, por exemplo, a música *Outra vez*, tema do casal central da novela, Júlia e Cacá. A música ficou famosa na voz de Roberto Carlos, mas o cantor não permitiu que sua gravação fosse utilizada na trilha sonora de *Dancin’ Days*, então a Som Livre lançou um compacto com a música cantada por Márcio Lott (Porcos e elefantes [a]).

9 Harmony Cats era um “conjunto formado por cinco cantoras que faziam *backing vocal* para os artistas da gravadora RGE” (Brian; Villari, 2014, p. 278-279).

10 Segundo Silvia Borelli e Gabriel Priolli (2000), em meados dos anos de 1970, uma TV a cores custava vinte vezes mais que uma TV que transmitia a programação em preto e branco. Como a programação nacional televisiva só passou a ser totalmente colorida em 1977, é provável que, em 1978, a TV em preto e branco ainda estivesse presente em grande parte dos lares nacionais.

A presença da referida imagem nas capas de disco que, ao contrário da novela, não saíram das casas das pessoas após o fim da trama, possivelmente foi importante para a criação, a longo prazo, da ideia de uma “moda *Dancin’ Days*” (sobre a qual falaremos adiante) focada especialmente nas meias de lurex ou em outras peças de roupa confeccionadas com o tecido.

O fim da exibição da trama não cessou, portanto, o consumo das músicas e imagens atreladas à novela, especialmente se compreendermos o consumo por uso, fruição ou ressignificação de bens e serviços “que sempre corresponderam a experiências culturais percebidas como ontologicamente distintas”. Em outras palavras, “ao ouvirmos determinado tipo de música, podemos estar tanto ‘consumindo’, no sentido de uma experiência, quanto ‘construindo’, por meio de produtos, uma determinada identidade” (Barbosa; Campbell, 2006, p. 23). Entendo, portanto, que o consumo da trilha sonora e da abertura da novela, bem como a onipresença das imagens derivadas desses produtos, colaborou não apenas para a movimentação do mercado relacionado à telenovela, mas também para a construção de um estilo de vida conectado à discoteca no período de sua exibição e logo após, e ainda para a associação que, nas décadas subsequentes, permitiu a construção de uma memória positiva sobre o período.

Concordo, portanto, com a proposição de Angela McRobbie (1998, p. 165), para quem “a moda tem uma existência mais substancial e mais popular como imagem nas páginas (de revistas), do que um conjunto de roupas em araras”.¹¹ Ainda que a afirmação de McRobbie tenha sido elaborada a partir de seu estudo sobre revistas de moda e estilo britânicas em circulação na década de 1990, defendo que a definição possa ser utilizada de forma ampliada, uma vez que a difusão de imagens de moda não se restringe à imprensa especializada, mas se dá também por meio de outros veículos. É isso que aqui interessa estudar. A importância das imagens (visuais ou audiovisuais), não apenas para a difusão da moda, mas para a elaboração de uma memória em relação a determinado período.

UMA “NOVELA ACONTECIMENTO”: *DANCIN’ DAYS*, MODA E CONSUMO

Antes da análise mais detalhada das imagens visuais e audiovisuais, que, num primeiro momento, apareceram nas capas das trilhas sonoras e na abertura da novela, é importante observar de que maneira *Dancin’ Days* pode ser considerada um marco no que concerne a relação entre consumo e teledramaturgia em âmbito nacional.

Dois meses após a estreia da primeira novela das 8 escrita por Gilberto Braga, uma nota da jornalista Hildergard Angel na revista *Vogue* (set. 1978), ilustrada com a imagem da sua abertura, registrava que as “meias soquetes de *Dancin’ Days*. Tecidas com fios cintilantes, dobradas no tornozelo e usadas com sandália de salto” tinham virado “mania nacional”. Na mesma edição, um anúncio da marca de calçados *Azaléa* mostrava fotos de sandálias com meias de listras de lurex. Ou seja, em pouco tempo, a moda já havia se espalhado.

11 Tradução da autora para “fashion has more substantial and a more popular existence as an image on the page than it has as a set of clothes on the rail”.

Em 19 de novembro de 1978, a colunista de moda do *Jornal do Brasil*, Gilda Chatagnier, informava em sua seção semanal Bureau de Style que o consumidor poderia encontrar na boutique La Maglia (Copacabana, Rio de Janeiro), camisetas “no estilo *Dancin’ Days*”, ou seja, com listras de lurex. No mês seguinte, a reportagem de capa do Caderno B do *Jornal do Brasil*, ao relatar o sucesso da novela, informava que as Casas Olga, loja do Centro do Rio de Janeiro especializada em meias, “sabiamente lançaram meias semelhantes às usadas na novela e venderam de tal maneira que já criaram a coleção *Dancin’ Days* para crianças” (*Jornal do Brasil*, p. 1, 8 dez 1978).

O sucesso da novela não impulsionou apenas a venda de meias, mas também colaborou com a popularização de outros produtos. No período em que a novela estava no ar, a imprensa noticiou que os turbantes utilizados pela personagem de Joana Fomm (*O Globo*, p. 38, 18 ago. 1978), as trancinhas da personagem de Glória Pires (*O Globo*, p. 4, 20 ago. 1978), as “bol-sinhas de pendurar” (*O Globo*, p. 38, 28 ago. 1978), as roupas de crochê da personagem de Cleide Blota ou as estampas de oncinha usadas pela personagem de Sônia Braga (*O Globo*, p. 38, 14 fev. 1979) estavam causando sensação e tinham caído no gosto do público.

Na mesma época foi lançada uma colônia fabricada por Elizabeth Arden¹² e uma revista, ambas de nome *Dancin’ Days*.¹³ O primeiro número do periódico vendeu 250 mil exemplares e até o início de dezembro de 1978 já haviam sido vendidos 150 mil exemplares do segundo número (*Jornal do Brasil*, p. 1, 8 dez. 1978).

A boneca Pepa, inspirada na atriz Pepita Rodrigues, intérprete da personagem Carminha, foi lançada a partir de uma campanha publicitária, mas “depois da entrada no ar dos capítulos que tinham a Pepa, a campanha teve que ser rapidamente encerrada porque a boneca se esgotava nas lojas e a fábrica não tinha condições de atender aos pedidos” (*Jornal do Brasil*, p. 1, 8 dez 1978).

A ambientação da história na discoteca propiciou, ainda, uma interessante conexão entre novela e merchandising, pois, no ambiente da casa noturna, luminosos de neon exibiam nomes de diversos produtos, como o jeans Staroup, cujas vendas saltaram de quarenta mil peças ao ano para trezentos mil entre 1979-1980, após a personagem Julia Matos aparecer dançando embaixo do letreiro luminoso da marca (*Jornal do Brasil*, p. 8, 19 set. 1978). Ou seja, era uma novela pronta para o consumo. “Neste sentido, a telenovela *Dancin’ Days* inova como espaço para o merchandising. É o próprio Daniel Filho que nos afirma na entrevista concedida que ‘a utilização da discoteca ajudou a ter um cenário que era praticamente um anúncio’” (Wajnman; Marinho, 2006, não paginado).

Não bastasse a profusão de artefatos associados à trama, apenas duas semanas após a estreia da novela, a jornalista Hildegard Angel anunciava em sua coluna: “Já pronto o Regulamento do I Concurso de Danças de Discoteca ‘*Dancin’ Days*’ promovido pela Rede Globo,

12 Não foram encontrados dados acerca da vendagem da colônia nas reportagens analisadas para a pesquisa.

13 A revista era publicada pela Rio-Gráfica e o perfume distribuído pela Central Globo de Marketing Direto (GMD) (*Jornal do Brasil*, p. 1, 8 dez. 1978).

Rádio Mundial e Papagaio Club, que elegerá os melhores dançarinos do gênero” (*O Globo*, p. 42, 22 jul. 1978). O concurso passou a ser anunciado com frequência no jornal *O Globo* e sua peça de divulgação exibia a já conhecida imagem dos pés-dançantes com sandália e meias cintilantes de lurex (*O Globo*, p. 42, 22 jul. 1978). Um dos prêmios ofertados aos vencedores era uma joia cravejada com diamantes, peça que, segundo o anúncio da joalheria Roditi, fabricante do produto, não era um objeto exclusivo dos ganhadores, podendo ser adquirida em suas lojas no Centro do Rio ou em Copacabana. E mais, ao comprar a joia, cujo pagamento poderia ser parcelado em quatro vezes, o consumidor ganhava um LP *Dancin’ Days*. (*O Globo*, p. 11, 22 out. 1978).

Essa relação entre consumo e telenovela teria sido, conforme a reportagem “O país para e pergunta: o que será de Júlia, Cacá, Franklin, Yolanda?”, publicada no jornal *O Globo*, matéria da revista americana *Newsweek* informando ao leitor americano que:

Trinta e cinco milhões de brasileiros, mais de 70% da audiência televisiva da nação, assistem *Dancin’ Days*, das 8 às 9, seis noites da semana. Usam camisetas *Dancin’ Days*, lêem a revista *Dancin’ Days*, frequentam a discoteca *Dancin’ Days* no alto do Pão de Açúcar e usam perfume *Dancin’ Days* (*O Globo*, p. 35, 8 nov. 1978).

Ressaltava-se ainda que a TV Globo teria transformado

o sucesso de ‘*Dancin’ Days*’ numa mini-indústria servida por sofisticada campanha de promoção e ‘marketing’. [...] e que um crítico brasileiro de TV teria dito que “[...] do porco se aproveita tudo, menos o grunhido”, mas que “a Globo aproveita até o grunhido. Literalmente.” (*O Globo*, p. 35, 8 nov. 1978).

Quando *Dancin’ Days* foi ao ar a relação entre moda, consumo e telenovela não era exatamente uma novidade, pois outros modismos e produtos saídos de tramas televisivas já haviam caído no gosto do público. Em termos de moda há antecessores, como o corte de cabelo da personagem de Tônia Carrero em *Pigmalião 70*, o colarzinho de contas brancas usado pelo personagem de Mário Gomes em *Duas vidas*, entre outros (Angel, Televisão 1, *Vogue*, set. 1978). O mesmo vale para os produtos. No período em que *Saramandaia* era transmitida, uma cachaça de mesmo nome foi colocada à venda e na esteira de *Pecado capital* foi lançado o álbum de figurinhas *Brasil capital*, que “integrou os personagens da novela à história do Brasil” (Alencar, 2002). Também o merchandising já se fazia presente – ainda que de forma não institucionalizada – desde 1969, quando em *Beto Rockfeller*, o personagem de Luís Gustavo dizia que precisava tomar um Engov após consumir *whisky* – coisa que fazia com frequência.¹⁴

14 Em *Beto Rockfeller*, o acordo com o anunciante não passou pela direção da novela, ou pela emissora, mas foi um acordo firmado entre o fabricante do produto e Luis Gustavo.

A conexão entre telenovelas e consumo seria, no entender de Esther Hamburger, “uma prática que irá se consolidar já no início dos anos 1970 através das novelas da Globo, uma vez que a produção de uma nova trama “deveria trazer uma ‘novidade’, algo que a diferenci-asse de suas antecessoras e fosse capaz de ‘provocar’ o interesse, o comentário, o debate de telespectadores e articulistas de outras mídias, o consumo de produtos a ela relacionados, como livros, discos, roupas” (Hamburger, 1998, p. 465-466).

A grande diferença entre *Dancin’ Days* e suas antecessoras é que, nesta, tudo parece ter sido cuidadosamente pensado para “vender” a novela sob os mais diversos aspectos. Não seria exagero, portanto, utilizar a expressão “novela acontecimento” – “um espetáculo incontornável, do qual toda a gente fala e que é ‘imperdível’” (Lipovetsky; Serroy, 2010) –, para classificar a trama. Aproprio-me aqui da expressão no sentido que lhe conferem Gilles Lipovetsky e Jean Serroy em relação ao cinema. Para os autores, a expressão definiria ainda a ideia de que, a partir de um amplo sistema publicitário, é possível fazer “cinema antes, depois e durante o próprio cinema” (Lipovetsky; Serroy, 2010). Guardadas as devidas proporções, pois os autores estão analisando especialmente os filmes *blockbusters*, há muitas semelhanças no procedimento.¹⁵

Com *Dancin’ Days*, a promoção da novela, especialmente em veículos de mídia da Rede Globo, se iniciou pelo menos dois meses antes, com pequenas notas no jornal *O Globo* e anúncio de meia página no mesmo veículo no dia da estreia. Durante sua exibição, como já foi mencionado, foram lançados produtos com o nome da trama (perfume, discos, concurso de dança, joia, além da reabertura da discoteca de mesmo nome).¹⁶ Ao final da exibição, além da moda e da música que permaneciam sucesso de vendas, logo se começou a pensar na exportação da novela, comercializada para cerca de quarenta países.¹⁷ Anos mais tarde, *Dancin’ Days* continuou gerando produtos e alavancando o consumo, seja de suas reprises na Globo em 1982 e no canal Viva em 2014, como a partir do relançamento da trilha em CD em 2001, do lançamento da novela em DVD em 2011, da trilha italiana¹⁸ ou mesmo de sua

15 Os *blockbusters* começam a fazer furor na mídia meses antes do seu lançamento através de *teasers* e *trailers*. Quando chegam à sala de cinema, as bomboniéres destes espaços (em especial as de grandes redes) são invadidas por copos, baldes de pipoca e outros produtos promocionais. Após o final do filme, bonecos e outros artefatos continuam a vender na esteira do filme.

16 A discoteca The Frenetic *Dancin’ Days*, localizada no Morro da Urca e de propriedade de Nelson Motta, havia tido um funcionamento efêmero em 1976, mas reabriu menos de 15 dias após o início da exibição da novela (*Jornal do Brasil*, p. 42, 23 jul. 1978).

17 “A novela foi apresentada em cerca de 40 países, entre eles: Argélia, Bélgica, Bolívia, China, Colômbia, Espanha, França, Polônia, Portugal e Uruguai. Na Itália, chegou a alcançar um público médio de quatro milhões de espectadores por capítulo” (*Dancin’ Days, Memória Globo*). Foi, em 1986, a primeira novela brasileira a ser exibida no México, país com tradição na produção de teledramaturgia. (*Dancin’ Days, Teledramaturgia*).

18 Quando da exibição da novela na Itália em 1982, houve também o lançamento da trilha sonora pela RCA Victor, porém com adaptações. A música de abertura, por exemplo, foi substituída pela canção *Occhio de Serpente*, de Marisa Interligi. Do total de 11 músicas que compunham o LP, seis eram de cantores brasileiros e também estiveram presentes na trilha nacional do disco e cinco foram interpretadas por italianos (*Dancin’ Days, Memória Globo*).

versão portuguesa.¹⁹ Sem contar os produtos, como a novela *Boogie-Oogie*,²⁰ que, de certa forma, remetia à ficção seriada de Gilberto Braga, por ser ambientada nos anos de 1970 em plena “era disco”, e o já citado *Almanaque dos anos 70*.

Ao ambientar parte da trama numa discoteca e recheiar a trilha sonora com músicas disco, a novela acaba por propagar não apenas um estilo de música ou vestuário, mas um estilo de vida,²¹ o que foi fundamental no que diz respeito à adesão do público. A própria discoteca pode ser considerada uma moda que vinha se espalhando desde 1977. O que a novela fez foi aproveitar essa tendência e explorá-la ao máximo. A profusão de artefatos licenciados com a marca *Dancin’ Days*, além de ampliar os dividendos da própria emissora, acabou por contribuir também com a ampliação da popularidade da novela. Isso também vale para produtos não licenciados, como as meias de lurex, que mesmo não gerando lucro direto para a empresa, colaborava com a construção da sensação de que a onda disco havia se espalhado pelo país, e que entre o final de 1978 e o início de 1979 o Brasil havia sido contaminado pelo estilo *Dancin’ Days*.

ABRA SUAS ASAS, SOLTE SUAS FERAS...

No período em que a novela foi ao ar, o Brasil vivia o “processo de descompressão do sistema político que começara a ser orquestrado em 1975, pelos generais Ernesto Geisel e Golbery do Couto e Silva” (Schwarcz; Starling, 2015, p. 467). Como parte desse processo, em 1978, Geisel e o senador Petrônio Portella, do Piauí, “iniciaram uma série de encontros, tanto com a liderança do MDB, quanto com representantes de instituições da sociedade civil, como a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) e a Associação Brasileira de Imprensa (ABI)” (Schwarcz; Starling, 2015, p. 470), com vistas a debater e negociar, entre outros, “um processo de transição controlado” da ditadura militar para o regime democrático.

Foi em 1978, ano em que a novela estreou, que foi divulgado na imprensa o “Manifesto do Grupo dos Oito”, no qual empresários de grande vulto, como Antônio Ermínio de Moraes (Grupo Votorantim), Jorge Gerdau (Grupo Gerdau), Laerte Setúbal Filho (Itaúsa), Paulo Villares (Indústrias Villares S. A.), Severo Gomes (Cobertores Parahyba), José Midlin (Metal Leve),

19 Em parceria com a SIC, TV portuguesa, a Rede Globo produziu um *remake* da novela em 2012 com elenco todo português (*Dancin’ Days, Memória Globo*).

20 Novela de autoria do moçambicano Rui Vilhena e direção de Ricardo Waddington, exibida pela Rede Globo, no horário das 18:00h entre 4 de agosto de 2014 e 6 de março de 2015.

21 Entendo estilo de vida como “um conjunto, mais ou menos integrado de práticas que o indivíduo abraça, não só porque essas práticas preenchem necessidades utilitárias, mas porque dão forma material a uma narrativa particular da autoidentidade”. São “práticas rotinizadas, as rotinas incorporadas em hábitos de vestir, comer, modos de agir e lugares preferidos de encontrar os outros; mas as rotinas seguidas estão reflexivamente abertas à mudança à luz da natureza móvel da autoidentidade”. E ainda que “a seleção ou criação de estilos de vida é influenciada por pressões de grupo e pela visibilidade de modelos, assim como pelas circunstâncias socioeconômicas (Giddens, 2002, p. 79-80).

Claudio Bardella (Bardella Indústrias Mecânicas) e Paulo Vellinho (Grupo Springer-Admiral), defendiam a redemocratização do país (Schwarcz; Starling, 2015).

Em maio do mesmo ano, uma greve se iniciou na fábrica de caminhões Saab-Scania, em São Bernardo. Na sequência, outras greves eclodiram e em duas semanas 77.950 trabalhadores estavam parados no ABCD paulista.²² Também em 1978 foi fundado o primeiro Comitê Brasileiro pela Anistia (CBA) e o então presidente Geisel iniciou de forma mais contundente a promoção da reconciliação política e “revogou o decreto de banimento de 120 exilados políticos” (Schwarcz; Starling, 2015, p. 478).

No campo cultural, Chico Buarque e Gilberto Gil conseguiram “driblar a censura com Cálice, que cantando, entendia-se ‘Cale-se’” (Dias, 2003, p. 307). Também em 1978, com sete anos de atraso, estreava *Laranja mecânica*, filme de Stanley Kubrick. Aquele foi também o ano do lançamento do jornal *o Lampião da esquina*, criado por um grupo de intelectuais do Rio de Janeiro e São Paulo com o intuito de “lançar as fundações para a construção de um movimento gay” (Green, 1999, p. 95). Um ano antes, em 1977, o divórcio se torna legal no Brasil permitindo, assim, que casamentos não apenas fossem desfeitos, como refeitos.

O que se vê, é que, se por um lado, o final da década de 1970 é marcado pela abertura política, também acontecem no período importantes transformações culturais, denominadas por Eric Hobsbawm de *Revolução Cultural* (1995). Estas se coadunam com as mudanças em curso no mundo ocidental desde o final da Segunda Guerra e que visavam valorizar as liberdades individuais em contraposição às convenções da família, vizinhança, Estado e Igreja. Nesse sentido, a letra da música de abertura da novela pode ser entendida como uma espécie de hino das liberdades individuais, ao desprezar convenções e propor: “Abra suas asas / Solte suas feras/ Caia na gandaia / Entre nessa festa / Leve com você / Seus sonhos mais loucos / Eu quero ver seu corpo / Lindo, leve, solto” (Motta; Queiroz, 1978).

A ideia de liberdade e de hedonismo propagada pela música ganha ainda mais força quando em conjunto com as imagens da abertura da novela, na qual pés usando meias brilhantes de lurex aparecem dançando. Dos corpos que dançam, conhecemos apenas parte das pernas e os pés, entretanto a ideia de satisfação e felicidade pode emanar dos rostos que não vemos, tal como emanam dos rostos – desconectados de corpos – que são exibidos em *flashes* no referido vídeo. Não sabemos se são os rostos dos pés dançantes, mas poderiam ser. Nesse ponto me aproprio do conceito de W. J. T. Mitchell acerca de imagens imateriais, as quais em seu entender “surgem na mente como fantasias, sonhos, memórias ou as imagens que surgem na mente de uma leitora enquanto ela lê um texto, visualizando personagens, cenas e ações ou percebendo as figuras (símiles, metáforas) que compõem o domínio das imagens verbais” (W. J. T. Mitchell em entrevista a Portugal; Melo, 2009, p. 6). No caso, o texto

22 Tais ações seriam o estopim não apenas do ciclo grevista, marcado pelas grandes greves dos metalúrgicos em 1979 e 1980, como por colaborar de forma fundamental para dois projetos que emergiram no início dos anos de 1980, a criação do Partido dos Trabalhadores, em 1980, e da Central Única dos Trabalhadores, em 1983 (Schwarcz; Starling, 2015).

seria substituído pela música, que, com sua letra e ritmo, no meu entender, também é capaz de gerar “imagens imateriais”.

Mesmo depois de terminada a “novela acontecimento”, a imagem em questão, como já apontado, continuou sendo propagada e, ao longo do tempo, foi ganhando o que Grant McCracken (2003) denomina “significado deslocado”, ou, pelo menos, o que o autor considera uma “ponte” para acessar esse significado. Ou seja, a maneira pela qual indivíduos poderiam acessar uma “idade do ouro”, na qual o real seria deixado de lado em prol do ideal. A imagem em questão seria, portanto, uma forma de se deslocar do presente e alcançar no passado, mesmo que um passado não vivenciado, a ideia de “felicidade” – o que explicarei um pouco mais adiante.

Pensando na permanência e no grau de atratividade dessa imagem, é crível aventar que ela funcione também como uma ficção, que registra um passado não vivido (mas desejado, pois em certa medida poderíamos ter sido o corpo daqueles pés). Nesse ponto, me aproprio da análise de Boris Kossoy em relação ao documento fotográfico para pensar a imagem em questão, pois tanto em sua forma audiovisual, como impressa ela dá margem “para a criação de um passado que jamais existiu. Um passado sem referentes reais, fisicamente concretos” (Kossoy, 1998, p. 47).

Ao observar a trajetória da referida imagem (e suas imitações), penso que seria possível concordar com W. J. T. Mitchell (2015), que considera que “as imagens têm desejo”, uma vez que podem provocar sensações sobre o espectador, no caso, sentimentos majoritariamente positivos, já que a imagem é largamente utilizada em momentos festivos (como mostrarei adiante) e em artefatos que pretendem se configurar como divertidos.

Daí a escolha da imagem para a capa do *Almanaque anos 70*, pois se a publicação em si seria uma espécie de “túnel do tempo” para uma “era de ouro” (McCracken, 2003), sua capa, ou seja, a primeira imagem com a qual o consumidor tem contato, teria o potencial amplificado de propagar “significados deslocados” (McCracken, 2003) e, com isso, ampliar a venda do produto. O *Almanaque*, entretanto, não detém a exclusividade na apropriação da imagem (ou invenção de simulacro da mesma) com fins comerciais. Em 1999, uma propaganda de seguro para automóveis do Itaú se utilizou de outra imagem que emulava a abertura da novela e a capa dos discos, dessa vez para informar às mulheres com mais de 35 anos que clientes nessa faixa etária poderiam ter até 45% de desconto na aquisição de seguros (Porcos e elefantes [b]).

Ampliando a busca para produtos de menor alcance, a presença da imagem e seu potencial comercial associado ao “significado deslocado” fica ainda mais evidente. Não são poucos os exemplos de utilização da imagem em eventos que buscam “rememorar” os anos 1970 (em seus aspectos positivos). Uma busca no Google Imagens com a expressão “*Dancin’ Days*” apresenta resultados que vão muito além de imagens da telenovela propriamente dita²³ e incluem bolos de aniversário (Bellini Cake Design), convites para festas temáticas (Sposata.

²³ Busca realizada em 2 de fevereiro de 2018.

Guia de Taubaté, Guia Guaíra), castiçal de biscuit (Elo 7) e outros artefatos com reproduções ou imagens que emulam a dos pés dançantes da abertura da novela.

No levantamento feito nos veículos de imprensa já citados, a utilização de termos como “moda” ou “estilo *Dancin’ Days*”, em editoriais e reportagens sobre moda veiculadas em anos mais recentes, é recorrente e se refere especialmente à combinação de meias com sandálias ou sapatos de salto – ainda que, por vezes, remetam também, ou exclusivamente, ao lurex ou às calças boxer.²⁴ O texto do editorial de moda assinado por Patrícia Veiga para *O Globo*, em 19 de agosto de 2000, por exemplo, diz: “Nos pés, o escarpim com meia deixa a moça bem-comportada com ar de bad girl e saudades de ‘Dancin’ Days’” (p. 6).

Em outra reportagem, veiculada no mesmo jornal em 5 de maio de 2001 e que é ilustrada com fotografias de sandálias com meias (nas quais, como na abertura da novela, também não vemos os corpos, mas apenas os pés e canelas), Patrícia Veiga afirma que o visual que mistura meia e sandálias de salto é, ao mesmo tempo, inspirado nos anos 1940 e 1970, mas conclui informando que “o look volta a bailar nas pistas de dança como nos tempos da novela *Dancin’ Days*, de Gilberto Braga” (p. 4-5).

Já num texto de Hildegard Angel para o *Jornal do Brasil*, em 24 de maio de 2009, que traçava um perfil da figurinista Marília Carneiro, inúmeros modismos lançados a partir dos figurinos criados pela profissional eram listados. Entretanto, apenas duas imagens ilustravam a reportagem, uma foto de corpo inteiro de Marília e a foto da sandália de salto vermelho com meias de lurex – cuja legenda informa ser a criação de maior sucesso da figurinista.

Também é relevante o fato de que a referida fotografia é a única proveniente de uma telenovela que figura entre as mais de mil imagens que ilustram os dois volumes do livro *O Brasil na moda* (2003), um projeto de Paulo Borges – idealizador da São Paulo Fashion Week e de outras semanas de moda nacionais – que visa contar a história e as memórias da moda no país.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A permanência no imaginário nacional da imagem das capas de disco e da abertura da novela contraria a ideia defendida por Renato Ortiz e José Ortiz Ramos (1991, p. 121) de que “as telenovelas [...], não foram feitas para serem lembradas (...)”, uma vez que seriam produtos efêmeros e de rápida obsolescência. Entendo que, apesar da televisão ser um ambiente que “produz imagens em fluxo vertiginoso, onde nada dura” (Peixoto, 1991, p. 79), quarenta anos após a exibição da novela a imagem dos pés dançantes de *Dancin’ Days* parece ter se fixado no imaginário nacional – mesmo que apresentada na abertura através do referido fluxo vertiginoso em termos de produção imagética, com as luzes da discoteca piscando, lumino-

²⁴ No já mencionado capítulo 79, que marca ao mesmo tempo a abertura da discoteca *Dancin’ Days* na novela e a volta da personagem Júlia Mattos ao Brasil, após o casamento com um homem rico e uma temporada em Paris – o que permite que esta se apresente em roupas ousadas.

sos de neon (no qual se liam os nomes dos atores) e flashes de rostos e pés em movimento. O que poderia ter sido uma fugaz imagem de moda – aqui entendida como modismo não apenas das meias de lurex, mas da própria disco enquanto música e dança – se tornou uma imagem potente que permite rememorar, ainda que de forma fictícia, “os felizes anos 70”.

A associação entre a novela – e a imagem dos pés dançantes – e a ideia de felicidade se justifica não apenas pelo sucesso daquela produção, mas pela sobrevivência dos hits da discoteca, em especial, da música *Dancin’ Days*, em festas de formatura e de casamentos, entre outras. A imagem se tornou uma espécie de representação visual (mesmo que como imagem mental) da letra da música e também da ideia de festa e felicidade.

Partindo do pensamento de Walter Benjamin, é possível entender a música como “legenda” das imagens, e tal como as legendas que acompanham fotografias em periódicos. Se as legendas “orientam a recepção num sentido predeterminado, a contemplação livre não lhes é adequada” (Benjamin, 1985, p. 174), no caso, a música de letra bastante efusiva e que proclama a todos que dançam (bem, ou mal, mas sem parar) estimularia a ideia de festividade e felicidade que se cristalizou em relação àquela imagem. Mas, além disso, a imagem hoje é compreendida também como uma representação de “moda brasileira”.

Embora o uso do lurex na moda tenha surgido no início da década de 1970²⁵ e a moda disco seja, antes de mais nada, internacional, ao longo dos anos as reportagens na imprensa e as retrospectivas da moda nacional ou da influência das telenovelas na moda, usualmente referenciam a imagem. Isso deve ser apontado, especialmente, porque é uma fotografia que nada tem de estereotipada, ou seja, associada à fauna e flora tropicais, a elementos apropriados de culturas indígenas ou afro-brasileiras, sensualidade e exotismo – como costumam ser muitas das imagens associadas à moda nacional (Bonadio, 2014; Leitão, 2007). O que nos leva à seguinte questão: o que entendemos por moda brasileira? Uma moda calcada em imagens tropicais, de sensualidade ou exóticas, como é possível perceber em várias iniciativas, desde os anos 1950, mas, especialmente, em desfiles e editoriais? Ou uma moda que, embora seja proveniente do exterior, e tenha sido aqui traduzida por figurinistas de novelas,²⁶ se transformou em “mania nacional” e imagem midiática?

A presença da referida fotografia no livro *O Brasil na moda*, ao lado de outras imagens que, no entender de seu idealizador, são representativas da “moda brasileira”, é uma escolha que não deve ser ignorada. Na obra, que traz entrevistas e pequenos textos sobre personalidades como criadores, modelos, produtores, jornalistas, não há um tópico sequer sobre figurinistas de novela, mas a imagem está presente e é uma das únicas (se não a única) que não é reprodução de uma fotografia/ilustração de moda ou registro de uma personalidade da área. Os produtores do livro poderiam ter selecionado a fotografia de Sônia Braga na pista

25 Em 1972, diversos estilistas internacionais já haviam lançado peças com lurex em suas coleções. Em sua coluna social para o *Jornal do Brasil*, de 24 de janeiro de 1972, o colunista Zózimo relatou que entre os convidados para um jantar elegante no Rio de Janeiro estava a socialite Ionita Guinle, que vestia uma blusa de lurex de Yves Saint Laurent.

26 Sobre as modas das telenovelas e a ideia de tradução das modas internacionais ver Bonadio e Guimarães (2016).

de dança, no já mencionado capítulo 79 – imagem bastante conhecida e reproduzida –, mas optaram pelo registro que é, ao mesmo tempo, impessoal, por trazer apenas pés e pedaços das pernas, e, como já observado, inspirador no sentido de que qualquer um de nós poderia dançar com aqueles pés, ou estar presente na festa, pronto para cair na gandaia!

A imagem, ou uma parte dela, uma vez que há um recorte na cena – posto que em ambos os casos apenas um pé vestindo meias de lurex e sandália ilustram as páginas –, aparece ainda em pelo menos outros dois livros nacionais que tratam da história da moda. O primeiro, *80 anos de moda no Brasil* (Gontijo, 1987), e, o segundo, *A moda no século XX* (Moutinho; Valença, 2000), que abordam a moda ocidental e também alguns aspectos da moda brasileira. Nos dois casos, apesar dos livros serem ricamente ilustrados, essa é a única ilustração proveniente de uma telenovela.

Para concluir, gostaria de atentar para o fato de que este registro percorre um caminho bastante peculiar, pois inicialmente surge na tela e na capa dos discos, e, rapidamente, se converte em imagem de moda – no sentido atribuído por McRobbie (1998), acabando por ser fundamental para a popularização das meias de lurex, como apontado anteriormente – no período da exibição da trama. Anos após o final da telenovela, volta a ser uma imagem de moda, mais especificamente da moda brasileira (em livros e retrospectivas), e também um registro festivo e presente no imaginário popular, como atestam sua citação em anúncios publicitários, seu uso no *Almanaque anos 70* e em outros produtos.

Este artigo é resultado parcial da pesquisa “A moda e as telenovelas: consumo e visualidade (1973-1996)”, financiada pela Fapemig (processo CHE-APQ 01468/16). A autora agradece às editoras do dossiê Maria do Carmo Rainho e Rita Andrade pela atenção dispensada durante o processo avaliativo; às bolsistas de iniciação científica Mariana Silva de Almeida, Marla Bueno e Thayane Pilar Martins da Silva pela colaboração fundamental na pesquisa; e à UFJF e ao CNPq pela concessão das bolsas de iniciação científica para este projeto.

Referências

- ALENCAR, M. *A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro: Senac, 2002.
- ANGEL, H. A explicação que Marília deve a nós. Por dentro da TV. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 ago. 1978. Cultura, p. 38.
- _____. Por dentro da TV. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 jul. 1978. Cultura, p. 42.
- _____. Turbante de Yolanda desperta curiosidade. Por dentro da TV. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 ago. 1978. Cultura, p. 38.
- _____. Televisão 1. *Vogue Brasil*, São Paulo, set. 1978. (Não paginado).
- _____. Por dentro da TV. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 out. 1978. Cultura, p. 42.
- _____. Marília Carneiro, a decana da moda na TV. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 maio 2009. Domingo, p. 76.

- ATENÇÃO Travoltas o I Concurso de Discoteca está aí mesmo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 jul. 1978. Cultura, p. 42.
- BAHIANA, A. M. (org.). *Almanaque anos 70*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006. 416 p.
- BARBOSA, L.; CAMPBELL, C. O estudo do consumo nas ciências sociais contemporâneas. In: BARBOSA, L.; CAMPBELL, C (orgs.). *Cultura, consumo e identidade*. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 21-44.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas: magia, técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- BOLO *Dancin' Days*. Bellini Cake Design. Disponível em: <<http://bellinicedesigner.blogspot.com.br/2014/12/bolo-de-dancin-days.html>>. Acesso em: 1 fev. 2018.
- BONADIO, M. C. Brazilian fashion and the "exotic". *Intenational Journal of Fashion Studies*, v. 1, p. 57-74, 2014.
- BONADIO, M. C.; GUIMARÃES, M. E. A. Telenovelas: Consumption and Dissemination of a Brazilian Fashion. *Fashion Theory*, v. 20, p. 209-228, 2016.
- BORELLI, S. H.; PRIOLLI, G. *A deusa ferida*. São Paulo: Summus Editorial, 2000.
- BRYAN, G.; VILLARI, V. *Teletema: a história da música popular através da teledramaturgia brasileira*, v. 1 1964-1989. São Paulo: Dash, 2014.
- CARNEIRO, M.; MÜLHAUS, C. *Marília Carneiro: no camarim das oito*. Rio de Janeiro: Aeroplano; Senac Rio, 2003.
- CASTIÇAL Sandália *Dancin' Days*. Elo 7. Disponível em: <<https://www.elo7.com.br/castical-sandalia-dancing-days/dp/40E110>>. Acesso em: 1 fev. 2018.
- CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- CHATGNIER, G. Bureau de Style. *Jornal do Brasil*, 19 nov. 1978. Caderno B, p. 5.
- DANCIN' Days. Teledramaturgia. Disponível em: <<http://www.teledramaturgia.com.br/dancin-days/>>. Acesso em: 1 fev. 2018.
- DANCIN' Days: curiosidades. *Memória Globo*. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/dancin-days/curiosidades.htm>>. Acesso em: 2 fev. 2018.
- DANCIN' Days é hoje... a partir das 22 horas no Orbis Clube. *Guia Guaira*. Disponível em: <<http://www.guiaguaira.com.br/index.php/news/160-dancin-days-e-hoje-a-partir-das-22horas-no-orbis-clube>>. Acesso em: 1 jan. 2018.
- DANCIN' Days Fantasy. *Guia de Taubaté*. Disponível em: <<https://guiataubate.com.br/agenda/2013/12/13/dancin-days-fantasy>>. Acesso em: 1 fev. 2018.
- DIAS, L. *Anos 70: enquanto corria a barca*. São Paulo: Senac, 2003.
- FESTAS. Ideias para festa de aniversário inspirada em *Dancin' Days*. *Sposata*. Disponível em: <<http://sposata.blogspot.com.br/2013/08/festas-ideias-para-festa-de-aniversario.html>>. Acesso em: 1 fev. 2018.
- GIDDENS, A. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- GONTIJO, S. *80 anos de moda no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- GREEN, J. N. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Unesp, 1999.
- HAMBURGER, E. Diluindo fronteiras e as novelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, L. (org.). *História da vida privada no Brasil*, v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 439-487.

- HARVEY, D. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- HOBBSAWM, E. *Era dos extremos: o breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JÓIAS campeãs do *Dancin' Days*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 out. 1978. País, p. 11.
- KOSSOY, B. Fotografia e memória: reconstrução por meio da fotografia. In: SAMAIN, E. (org.) *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998. p. 41-47.
- LEITÃO, D. K. *Brasil à moda da casa: imagens da nação na moda brasileira contemporânea*. 2007. Doutorado (Antropologia). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007.
- LIMA, L. C. Introdução geral: comunicação e cultura de massas. In: LIMA, L. C. (org.). *Teoria da cultura de massas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 13-68.
- LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. *O ecrã global*. Lisboa: Edições 70, 2010. 305 p.
- MARTINS, M. A universidade visita a telenovela. *Jornal do Brasil*, 25 mar. 1989. Ideias, p. 6-9.
- MCCRACKEN, Grant. *Cultura & consumo: novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e das atividades de consumo*. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.
- MCROBBIE, A. *British Fashion Design: Rag Trade or Image Industry?* London; New York: Routledge, 1998.
- MERCHANDISING. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 set. 1982. TV, p. 8.
- MIRZOEFF, N. *An Introduction to Visual Culture*. London; New York: Routledge, 1999.
- MITCHELL, W. J. T. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, E. (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- MOFOLÂNDIA. Top hits 1978. Disponível em: <http://www.mofolandia.com.br/mofolandia_nova/musica_tophits_78.htm>. Acesso em: 29 jan. 2018.
- MOUTINHO, M. R.; VALENÇA, M. T. *A moda no século XX*. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 2000.
- MOTTA, N.; QUEIROZ, R. *Dancin' Days. Frenéticas, Caia na Gandaia*. Rio de Janeiro: Atlantic Records, 1978.
- NÃO ficção. *Época*. Rio de Janeiro, 14 out. 2006. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG75530-5856-439-2,00-LISTA+DOS+LIVROS+MAIS+VENDIDOS+NA+EMANA+FICCAO+E+NAOFICCAO.html>>. Acesso em: 8 fev. 2018.
- O PAÍS para e pergunta: o que será de Júlia, Cacá, Franklin, Yolanda? *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 nov. 1978. Cultura, p. 35.
- ORTIZ R.; RAMOS, J. M. Ortiz. A produção industrial e cultural da novela. In: ORTIZ, R; BORELLI, S.; RAMOS, J. M. Ortiz (orgs.) *Telenovela: história e produção*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 111-182.
- ORTIZ, R.; BORELLI, S. H. S. A telenovela diária. In: ORTIZ, R; BORELLI, S.; RAMOS, J. M. O. (orgs.) *Telenovela: história e produção*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 55-109.
- PEIXOTO, N. B. As imagens da TV têm tempo? In: Novaes, A. (org.). *Rede imaginária: televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 73-84.
- PENTEADO, L. Discotecas: de Nova Iorque a Caxias (passando por Ipanema) o embalado que enlouquece. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 jul. 1978. Cultura, p. 42.
- PORCOS E ELEFANTES (a). *A trilha sonora não oficial de Dancin' Days*. Disponível em: <<http://porcoselefantesdoninhas.blogspot.com.br/2014/04/a-trilha-sonora-nao-oficial-de-dancin.html>>. Acesso em: 27 jan. 2018.

PORCOS E ELEFANTES (b). *Merchan days*. Disponível em: <<http://porcoselefantesedoninhas.blogspot.com.br/2014/07/merchan-days.html>>. Acesso em: 29 jan. 2018.

PORTUGAL, D.; MELO, R. R. de. Como caçar (e ser caçado por) imagens: entrevista com W. J. T. Mitchell. *E-Compós*, n. 112, p. 1-17, 2009. Disponível em: <www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/download/376/327>. Acesso em: 2 fev. 2018.

RODRIGUES, F. J. *Do figurino cênico ao figurino de moda: a modernização dos figurinos nas telenovelas brasileiras*. 2009. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

SCHWARCZ, L.; STARLING, H. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SWANN, C. Trancinhas. *O Globo*, 20 ago. 1978. País, p. 4.

TRAVOLTECAMANIA. *Veja*, São Paulo, p. 52-53, 30 ago. 1978.

VEIGA, P. Com o pé no retrô. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 maio 2001. Caderno Ela, p. 4-5.

VEIGA, P. 4X: esportiva e chique até fora d'água, a jaqueta de neoprene mergulha na versatilidade de estilos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 ago. 2000. Caderno Ela, p. 6.

WAJNMAN, S.; MARINHO, M. G. S. M. C. Cultura visual e consumo na telenovela *Dancin' Days* (1978): registros locais de uma transição global. *Caligrama*, v. 2, n. 2, 2006. (Não paginado). Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/caligrama/article/view/56759>>. Acesso em: 5 fev. 2018.

ZÓZIMO. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 jan. 1972. Caderno B, p. 3.

Recebido em 10/2/2018

Aprovado em 18/7/2018

DANDISMO

NOTAS SOBRE DISTINÇÃO E DESSEMELHANÇA

DANDYISM

SOME NOTES ON DISTINCTION AND DISSIMILITUDE

ANGELICA OLIVEIRA ADVERSE | Professora-pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Artes e professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais. Residente pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFMG.

RESUMO

O artigo apresenta uma leitura filosófica sobre a história do dandismo. Para tanto, recorre aos ensaios e textos críticos que dissertam sobre a essência de seu conceito. Objetiva-se explicitar as noções de elegância e existência estética que diferenciam o dandismo da moda. O texto pretende apontar como os detalhes da indumentária propiciam ao dândi enunciar a singularidade do espírito.

Palavras-chave: dandismo; espiritualismo; imitação; distinção.

ABSTRACT

This paper presents a philosophical reading of dandyism. To do so, it uses essays and critical texts that dissert on the essence of its concept. The aim is to explain the notions of elegance and aesthetic existence that differentiate dandyism from fashion. The text intends to point out how the details of the clothing allow the dandy to enunciate the singularity of the spirit.

Keywords: dandyism; spiritualism; imitation; distinction.

RESUMEN

El artículo presenta una lectura filosófica del dandismo. Para ello, recurre a los ensayos y textos críticos que disertan sobre la esencia de su concepto. Se pretende explicitar las nociones de elegancia y existencia estética que diferencian el dandismo de la moda. El texto pretende apuntar como los detalles de la indumentaria propician al dândi enunciar la singularidad del espíritu.

Palabras clave: dandismo; espiritualismo; imitación; distinción.

INTRODUÇÃO

Houve um momento na história em que a gramática do vestuário representava a estabilidade dos códigos sociais e dos costumes relativos à aparência. As revoluções republicanas desconstruíram, em parte, tais regulações; estruturadas pelos éditos suntuários e pelas normas estatutárias do consumo conspícuo. Como explicitou Tocqueville, em *Da democracia na América* (1981), apenas com o advento de uma sociedade igualitária a distinção pôde se configurar como um problema social. Na sociedade do Antigo Regime, fortemente hierarquizada, a distinção se encontrava naturalizada, de modo que sua experiência não poderia se destacar no espectro das relações sociais, como ocorrerá com a derrocada do sistema aristocrático (Tocqueville, 1981, p. 57). Retomemos, a título de ilustração, as observações de Balzac (2009) apresentadas no *Tratado da vida elegante*, publicado na revista *La Mode* em 1830.¹

No momento em que duas libras de pergaminho não servem mais para nada, em que o filho natural do milionário dono de uma casa de banhos tem os mesmos direitos que o filho de um conde, não podemos mais nos distinguir a não ser por nosso valor intrínseco. Então, em nossa sociedade, as diferenças desapareceram; não há mais senão tonalidades. Também o saber viver, a elegância de maneiras, o *não sei o quê*, fruto de uma educação completa [...]. Daí o elevado valor atribuído, pela maioria, à instrução, à pureza da linguagem, à graça do porte, à maneira mais ou menos natural com que uma vestimenta é trajada, ao esmero com os aposentos, enfim, à perfeição de tudo o que procede da pessoa. Não imprimimos nosso pensamento sobre tudo o que nos rodeia e nos pertence? “Fala, anda, come ou te veste e te direi quem tu és” [...]. Quanto mais as coisas sofreram influência do pensamento, tanto mais os detalhes da vida enobreceram-se, aperfeiçoaram-se, engrandeceram-se (Balzac et al., 2009, p. 44-45).

Ora, o dandismo apresentou-se como uma alternativa para expressar os princípios de diferença entre os indivíduos nas sociedades democráticas. Os dândis introduzem a ideia do senso estético como senso de distinção, para tanto retomam o programa da construção laboriosa de si advinda das filosofias antigas e dos fundamentos da arte de viver da aristocracia. À sua maneira, Baudelaire (2009) exprime que o heroísmo do dândi consistia em

1 O jornal *La Mode* foi fundado por Girardin e Charles Lautour-Mézaray. De acordo com Marie-Christine Natta (2011, p. 17-18), o artigo foi encomendado pelo jornalista Girardin para que se pudesse formar um leitor diferenciado. Na verdade, o texto se integrava à vertente literária conhecida como *fashionable*, sendo primordial para a difusão da teoria dândi. A grande questão que os envolve é, na verdade, uma tentativa de se promover a autonomia do sujeito e proclamar a sua rebeldia por meio de uma revolta espiritual.

resistir à vulgarização do pragmatismo do capital e do utilitarismo da vida do trabalho. Diz Baudelaire (2011, p. 407): “ser um homem útil me pareceu sempre algo medonho”. Para ele, o dandismo é fruto do interregno monárquico e do enfraquecimento da democracia. A *distinção* do dândi depende, sobretudo, do jogo de *dessemelhança* com o *homem sem qualidades* da vida burguesa, daí a necessidade da (re)criação do si para *performance* da atitude ativa e provocadora.

O dandismo surge sobretudo nas épocas transitórias em que a democracia está enfraquecida e desvalorizada apenas parcialmente. Na confusão dessas épocas, alguns homens, deslocados de sua classe, descontentes, destituídos de uma ocupação, mas todos ricos de uma força inata, são capazes de conceber o projeto de fundar uma nova espécie de aristocracia, tanto mais difícil de abater quanto estará baseada nas mais preciosas, nas mais indestrutíveis faculdades, e nos dons celestes que nem o trabalho e nem o dinheiro podem conferir (Baudelaire, 2009, p. 17).

Baudelaire problematiza a atitude estética e política do homem moderno, definindo o dandismo como um novo modelo de aristocracia espiritual. Lembra-nos Coblence (1988, p. 239) que o dandismo não dissocia a atitude política da expressão estética, pois a dimensão aristocrática reivindicada pelo desejo de distinção do dândi só pode ser observada no contexto de uma sociedade democrática. Nela se designam as novas identidades e as possibilidades de singularização da diferença. Paradoxalmente, as estratégias de investimento que consagram a personificação das maneiras de ser são estimuladas pelo fenômeno da moda na modernidade. Ao longo deste artigo desejamos apresentar as disposições e os saberes investidos por meio da aparência, do vestuário e dos gestos, segundo os seus princípios de diferenciação que qualificaram o dandismo como uma arte de viver sob o signo da distinção e da dessemelhança.

NOLI ME TANGERE

Pelas circunstâncias contextuais da sua gênese, o dandismo entrelaça-se complexamente ao fenômeno da moda no fim do século XVIII. Ambos são manifestações simbólicas das sociedades modernas que instituem a noção da distinção como signo da diferença. Cada um promove, a seu modo, ações para que os indivíduos produzam conhecimentos éticos, técnicos e estéticos a partir de sua própria existência. Enquanto a moda é regida pelo princípio da mimese e semelhança, o dandismo configura-se pela moral da distinção e dessemelhança.

Tais questões nos são apresentadas por Barthes (2005) para analisar as diferenças entre o dandismo e a moda. Para Barthes, o dandismo representa exemplarmente essa desconstrução da marca de origem, pois ele corrobora para se colocar em questão a fabulação das identidades nas sociedades democráticas a partir de um jogo paradoxal de uma semelhança dessemelhante, ou seja, pela supressão da indexação da aparência como um marcador privilegiado de classe social.

O dandismo prima pela ruptura da igualização social. É uma tentativa de erigir um princípio unitário para enfatizar a diversidade. A função distintiva do dandismo pode ser percebida pela lógica do *detalhe*, como nos explica Barthes: “foi o *detalhe* (um nada, um não sei quê, um jeito) que assumiu toda a função distintiva da indumentária [...] o detalhe em princípio possibilitava transformar indefinidamente um vestuário em outro” (Barthes, 2005, p. 346-349). O *detalhe* é aqui entendido como a maneira de personificar a indumentária, é, portanto, o projeto de singularidade distintiva que instituiu o princípio da distância entre o dândi e o indivíduo comum.

As estratégias de distinção do dândi são alicerçadas por meio dos marcadores privilegiados da distância, como as técnicas gestuais para se portar as bengalas, as luvas, os laços ou monóculos. A panóplia dândi tem não somente uma expressão estética, mas ela funciona como prótese de blindagem dos corpos, isto é, para assegurar o distanciamento físico do dândi com as outras pessoas. Ainda, caberia lembrar aqui dos tratados literários (guia de condutas) ou cadernos de notas biográficos (*Hypomnemata*) que apresentam reflexões a respeito das atitudes, pensamentos e maneiras de portar-se ou apresentar-se, exprimindo a relação com o mundo social. Nesses textos, a distância é o imperativo para assegurar uma boa convivência social, sendo assegurada pela moderação com as palavras, pelo silêncio pontual e pelo controle das paixões e emoções. A atitude *blasé* era entendida como uma energia que alicerçava as demais virtudes do homem elegante.

O dândi concebe o seu *ethos* exatamente como o artista concebe a sua obra. Por isso, o dandismo pode, segundo Barthes (2005, p. 350), ser observado pelo ponto de vista da técnica (*techné*) e da ética (*ethos*), uma vez que está em jogo a construção de condutas reguladoras do sujeito, sendo concernentes tanto aos modos de se pensar quanto de agir na sociedade moderna. Afinal, “o espírito de um homem adivinha-se pela maneira como porta sua bengala” (Balzac, 2009 p. 47). A distinção é, para o dândi, a negação da similitude da moda, pois a promessa do rosto dever ser cumprida pelo gesto inventivo do pensamento. O dândi é um nobre sem linhagem. A elegância de seu porte e de sua aparência advém do exercício constante do seu espírito. Logo, seu modo de pensar é responsável pelo aperfeiçoamento de suas maneiras. A independência do dândi se configura na discrição do vestuário e na impertinência de sua originalidade: “não é o dandismo o livre pensar em questão de maneiras e de convenções do mundo?” (D’Aurevilly, 2011, p. 139).

A expressão *Noli me Tangere*² resume a dimensão distintiva do dandismo. Parafraseando Proust, o dandismo representaria, em essência, a arte infinitamente variada de marcar distâncias. Em particular, pelo investimento estético distintivo nos sinais personificados pela relação do corpo com o vestuário. O corpo é portador de sinais de natureza profunda, acen

2 De acordo com Montandon (2016, p. 591), o caráter signatário da indumentária dândi é um projeto de singularidade. *Noli me tangere* (ou *não me toque!*), conhecida passagem da *Vulgata*, designa a afirmação de uma supremacia moralmente paradoxal dessa “nova” elite moderna.

tuando o ato de fala, ou seja, tornando coincidentes os estados de ânimo que determinam os traços *distintivos* ou *vulgares* do espírito.

Desse modo, torna-se evidente a atração do dândi pelas personagens aristocráticas do passado. Explica-nos Delbourg-Delphis (1985, p. 129) que o dândi é capturado por duas tentações: retomar a prestigiosa aparência do *gentilhomme*³ do Antigo Regime sem cair no anacronismo e se inserir na modernidade sem ceder à tediosa funcionalidade do terno preto ou dos costumes sem atrativos do homem contemporâneo. Essa tensão estrutura a ambígua relação entre o dandismo e a moda. A originalidade reivindicada pelo dândi para distinguir-se da massa depende de um conhecimento acentuado dos *detalhes* do saber-viver (*savoir-vivre*), intimamente relacionado aos costumes do passado e, simultaneamente, conectado às mudanças e novidades da contemporaneidade para sugerir o seu senso de antecipação aos costumes e ao vestuário (*savoir-porter*).

A história do dandismo reflete, de certa maneira, as finalidades contraditórias da vestimenta, isto é, assegurar o reconhecimento social e atender à necessidade de afirmação do indivíduo, de inserir e de diferenciar. A situação adquire uma complexidade suplementar a partir do momento em que o cuidado do si vestimentar é considerado como um assunto feminino – como é o caso do século XIX, em proporções desconhecidas até então – e resulta para os homens em quase interdições. O dândi trilha sua via entre as convenções, as contradições e as interdições. O princípio de superioridade que o dândi reivindica o coloca acima de uma regra que ele tem dificuldade em infringir (Delbourg-Delphis, 1985, p. 137).

A partir dos *detalhes* a elegância do dândi se sobressai à democratização da diferença ideologizada pelo fenômeno da moda. Afirma Barthes que a exigência fundamental do dandismo é a criação. A invenção pessoal é o imperativo contra a funcionalidade formal do vestuário das massas:

Ora, por uma exigência fundamental, o dandismo era criação, o dândi *concebia* seu traje, exatamente como um artista moderno concebe uma composição a partir de materiais (por exemplo, papéis colados); isso significa que, definitivamente, o dândi não podia *comprar* seu vestuário. Reduzido à liberdade de compra (e não de criação), o dandismo só pôde asfixiar-se e morrer; comprar o último sapato italiano ou o último *tweed* inglês é um ato vulgar, uma vez que é conformidade à Moda (Barthes, 2005, p. 350).

A virtuosidade do dândi consiste na desconstrução da ordem mimética, que desvincula a aparência da posição social, para afirmar a singularização do sujeito de maneira indepen-

3 Homem aristocrático da corte no século XVII reconhecido pela nobreza de suas ações, pelo senso estético e pela erudição (Carré, 1994, p. 276).

dente. O mérito de se distinguir significa personificar o ato do herói, o gênio do artista e a resistência do mártir. A distinção faz da distância um valor constitutivo na forma moderna de visibilidade, que é, forçosamente, apresentar-se como imagem para outro, isto é, como um modelo concebido como obra de arte. Lembremo-nos da passagem do romance *Às avessas*, de Huysmans:

Por fim, havia mandado preparar uma ampla sala destinada à recepção de seus fornecedores; eles entravam, sentavam-se uns ao lado dos outros em cadeiras de coro de igreja, e então ele se instalava numa alta cátedra magistral e de lá pregava o sermão sobre o dandismo, conjurando seus sapateiros e alfaiates a se conformarem de maneira mais absoluta aos seus breves em matéria de talhe [...] adquiriu reputação de excêntrico, que rematou usando trajes de veludo branco, coletes orlados de ouro; espetando a guisa da gravata, um ramalhete de violetas na chanfradura decotada de uma camisa (Huysmans, 1987, p. 350).

Talvez seja esse o *detalhe* que transforme não somente o *vestuário em outro*, mas, igualmente, o próprio dândi. O outro é a imagem dessemelhante. O *detalhe* é o artifício do dândi; ele também possibilita ao dândi elevar-se à condição de artífice de si mesmo na modernidade.

A ELEGÂNCIA SUBLIME

A genealogia do dandismo é incerta. Sua origem é constantemente associada aos movimentos de estilo urbanos da França e da Inglaterra. Curiosamente, alguns historiadores creem que ele surgiu sob influência da cultura francesa dos salões literários do século XVII. Nessa perspectiva, seria um instrumento de aperfeiçoamento íntimo correspondente às práticas das irmandades estoicas que influenciaram a cultura dos salões e, segundo as quais, a leitura, as interpretações de texto, a escrita e as meditações poderiam burilar o espírito de forma a transformar as ações dos indivíduos, tornando-os prudentemente sábios e filosoficamente elegantes. A elegância é apresentada pelo dandismo como uma faculdade associada ao gosto e, com tal característica, ela se torna uma parte constitutiva e inseparável do texto literário a partir do qual se cria uma escritura performática.

No intuito de esboçar a origem do dandismo, pode ser útil referir-se ao *Mapa da ternura* desenhado por François Chaveau (1613-1676) a partir do romance *Clélie, histoire romaine*⁴ (1654-1660), de Mademoiselle Scudéry (1607-1701). Nesse mapa encontramos os primeiros

4 Esse livro integra o movimento cultural francês *La Preciosité*, ligado à corrente literária francesa do século XVII. Relacionado à teoria dos salões das *Preciosas*, o *Mapa da ternura* indica os caminhos necessários a serem seguidos para que o homem seduza elegantemente uma mulher. Os passos e os territórios a serem adentrados indicam a transformação dos afetos para que o homem transforme-se no modelo ideal de elegância e de nobreza de atitudes (Lathuillère, 1969, p. 72).

traços do ideário do homem elegante. O *Mapa da ternura* apresenta os caminhos a serem seguidos pelo homem para dominar a arte da sedução. Podemos ver inicialmente as características de conduta moral que transformam os gestos e as ações do sujeito moderno, e percebemos no *longínquo* algumas *semelhanças* que definirão séculos depois a conduta do espírito.

As práticas morais e as técnicas de si idealizadas pelo *Mapa da ternura* são, em certa medida, semelhantes a algumas noções dos exercícios morais que esculpam o modo de ser do dândi. Assim, diante de tantas suposições quanto à origem histórica do dândi, pensamos no processo de concepção do *homem ideal*, ou seja, o *homem sensível* a partir da autoria feminina. Diríamos ainda que a genealogia do dandismo se encontraria nas fabulações do imaginário feminino, estando ele, dessa forma, concatenado ao desejo de emancipação da cultura do feminino.⁵

Saidah (1993, p. 126) propõe algumas correspondências entre o dândi e as Preciosas, primeiramente pelo gosto pelo artifício, por meio do qual dão relevo à expressão dos seus afetos e pensamentos, mas também pela experiência social que desenvolvem por meio de um jogo que estabelecem com a imagem de si (aparência) e as regras estéticas advindas da literatura ou da filosofia. O homem representado no *Mapa da ternura* é um esboço moderno do *cavalheiro medieval (troubadour)* imaginado pelas Preciosas; ele figura a generosidade, a delicadeza dos gestos, a sinceridade, criando uma conexão entre os movimentos da alma e a beleza do corpo. O que gostaríamos de ressaltar, contudo, é que as reflexões que permeavam os temas da criação do indivíduo moderno no século XVII já colocavam em questão a relação entre a matéria e o espírito.⁶

Talvez o *Mapa da ternura* seja o território utópico do *homem ideal*, pois é o itinerário pelo qual o homem deve guiar-se para se reinventar. Essa criação é resultante, sobretudo, do aprimoramento dos sentidos – sendo estes responsáveis pela sabedoria de compartilhá-los como afetos. A elegância estaria relacionada aos modos e à partilha das sensibilidades a partir de uma topografia imaginária dos afetos, que teria como objetivo principal a transformação das atitudes masculinas no espaço social. O texto literário apresenta algumas virtudes necessárias à arte da sedução. São elas: amizade, lealdade, ternura, estima, dignidade, gratidão etc. Em contraponto, na outra margem do rio, estão as outras direções que impelem o homem ao vício e, certamente, à conduta deselegante, imoral.

O dândi é constituído a partir dessa geometria projetiva na qual a construção da virtude do homem não se dissocia da teoria da ação, quer dizer, o refinamento do comportamento, das ideias e da linguagem é determinante para direcionar os lugares que ocupa. A estética galante sugerida pelo *Mapa da ternura* é compreendida como uma alegoria para o desejo de

5 Nessa perspectiva, a polidez e a ternura masculina tornam-se um índice do processo de modernização das políticas de gênero, ou seja, poderiam ser um sintoma da emancipação feminina (François, 1987, p. 1-5).

6 Entretanto, essa “postura sedutora” é recebida com reservas e críticas por literatos como La Bruyère (1645-1696), em *Les Caractères ou Les Mœurs de ce Siècle* (1688), e Molière (1622-1673), cuja obra contém vários traços críticos à estetização do sujeito moderno, como *Les Précieuses Ridicules* (1659) e *Le Misanthrope* (1666).

autonomia do ser a partir da busca pela singularidade da vida do espírito. O homem elegante era, acima de tudo, o homem moralmente virtuoso e culto (*l'honnête homme*).

Entendia-se a elegância como uma arte das atitudes morais, estando estas associadas à sapiência em se desfrutar os instantes sociais nos quais o sujeito era colocado à prova a fim de apresentar seus dons. A elegância estava relacionada ao domínio do si e ao total controle das atitudes e das ações nos espaços sociais. O elegante era aquele que sabia construir uma ambiência agradável para o convívio social, tornando-o enriquecedor para o espírito.

Para Court-Perez, a filosofia das *Preciosas*, assim como a existência estética do dandismo, apresentam uma *arte de viver* baseada num conjunto de *atitudes morais* e intelectuais, fundamentando o desejo pela distinção. Esse desejo de distinção constitui uma verdadeira cultura de si na modernidade: “as Preciosas e os dândis são ao mesmo tempo fenômenos de sociedade, que supõe a preeminência de um tipo societal, e marcas de uma marginalidade voluntária” (Court-Perez, 2016, p. 200-201).

As teorias do dandismo derivam das ideias da *arte de viver* que buscavam enriquecer as experiências sensoriais da vida ligadas ao tátil e ao óptico. Isso explica o fato da elegância no dandismo insistir na construção de uma ambiência, como os clubes sociais e os salões. Os clubes têm como principal objetivo apresentar a *performance* de cada dândi, quer dizer, a *arte de ser*. O dândi deve seduzir e encantar, comunicando-se artisticamente. Para tanto, necessita criar uma retórica corporal capaz de expressar a polidez de seu espírito no espaço circundante. Assim, a *elegância* é uma virtude derivada da *faculdade crítica* e dos processos de sociabilidade. A formação dos *seres elegantes* é da ordem do *relacional*, dependendo de um processo de interconexão com outros seres. Nesse sentido, ela estaria próxima do flerte e da capacidade de sedução. O dândi é a imagem do homem público por excelência.

O caso da elegância é outro. A estética da elegância do dândi sugere que a elegância nada tem a ver com o belo, isto é, com o estático, o perfeito, o harmonioso [...] o dandismo, como uma filosofia de vida, poderia revelar o lugar precioso onde a sublimidade e a elegância se encontram [...]. Para o dândi, a dúvida é elegante e sua vida, uma obra de arte. Não uma obra bela, harmoniosa ou perfeita, mas uma obra sublime e sedutora. O olhar boquiaberto para o ilimitado, o nada, o vácuo [...]. Que a elegância – que é inteligência, justeza, discrição, simplicidade – tenha seu paroxismo no sublime – que é fraturas e limiares – apresenta-se como um enigma intrigante da estética. Ele consiste no fato de que a elegância se sublima e se modifica num caminho paradoxal de limiares: ela desencaminha a imaginação e instaura uma temporalidade sincopada (Parret, 1997, p. 157-158).

O processo de sedução dos dândis não podia ser dissociado da ideia da *arte de viver*. Eles eram aqueles dotados das qualidades da polidez, da justeza, dominando a faculdade da elegância, sendo capazes de seduzir o seu entorno por causa de sua bela conversação, postura, gestos e ideias que expressavam a erudição como virtudes do espírito. O dândi idealiza o ser humano porque equilibra a elegância com o saber. São seres constituídos inicialmente

no plano das ideias, o que justifica as indagações sobre os lugares e o tempo ideal de sua apresentação.

BREVE HISTÓRICO: A DIFUSÃO DO DANDISMO

Alguns pesquisadores franceses creem que a origem do dandismo estaria associada às *flâneries* urbanas que se iniciaram em Edinburg no fim do século XVIII, sendo a palavra dandismo de etimologia inglesa e utilizada para designar os jovens que estavam integrados às novidades da vida moderna.

A origem da palavra dândi derivaria, se acreditarmos nos linguistas e filólogos, do prenome “Andy”, diminutivo, na Escócia, de *Andrew*. Em um artigo tendo por título “Dandismo, uma filosofia?”, o crítico literário Jacques Franck fez talvez a mais satisfatória das reconstruções desse contexto sociocultural no qual o dandismo teria nascido – os “dândis” tendo terminado por designar muito rapidamente os jovens exuberantes da região. Ele explica: “Dândi: assim se chamava no século XVIII, sem que se saiba o porquê, os *coqs de village* que exibiam roupas excêntricas nos vilarejos das regiões fronteiriças entre a Inglaterra e a Escócia. Por volta de 1813, os londrinos aplicaram o termo aos jovens da alta sociedade que pretendiam ditar o mundo. Quando a anglomania invadiu Paris, na queda de Napoleão, os franceses o adotaram por sua vez. O dândi tipo era então Brummell [...] que havia colocado seu gênio na invenção de uma nova fivela, na arte de atar sua gravata e em uma insolência que terminou por perdê-lo” (Schiffer, 2011, p. 24).

O pré-dandismo é ilustrado por diversos acontecimentos que participam da formação de uma linguagem libertária. A emergência do dandismo se reveste de significado com os anseios e incertezas do fim da monarquia. Nota-se que a ruptura provocada pelos ideais de liberdade e igualdade produz uma profunda transformação nos valores simbólicos que organizavam o imaginário das classes sociais. O mito do dândi é resultado da atitude estetizante do sujeito após a Revolução Francesa. Como vimos anteriormente, o dandismo aparece sobretudo em época de transição, quando a democracia está em vias de se consolidar e a aristocracia é decadente. A elegância do dândi é uma alegoria da revolta. Revolta dirigida à austeridade republicana e à arrogância monárquica. Paradoxalmente, o termo reveste-se de um significado político, guardando uma relação direta com o desenvolvimento dos ideais reformistas.

É importante sublinhar, como fez Emilien Carassus (1971, p. 46), que existem de fato muitas possibilidades de compreensão do dandismo. Primeiramente, pela leitura histórica das manifestações urbanas nas quais se derivam as personagens sociais. Em seguida, pela identificação da sua formação mítica e literária. Por fim, a presença performática do artista ou do literato, afirmando as três composições desse novo ideário de vida fundamentado pelo imaginário coletivo, mítico e histórico. Nesse aspecto, a história do dandismo é constituída pela intermitência entre a narrativa dos personagens dândis da literatura com a

narrativa biográfica dos dândis históricos (artistas, literatos ou pelas personalidades da sociedade).

O processo de difusão e recepção do dandismo é conflituoso. Primeiramente, por conta da relação com a moda e, conseqüentemente, com o esnobismo. Para pensarmos seus processos de transmissão retomaremos a literatura francesa. Os literatos do início do século XIX tiveram dificuldade em diferenciá-lo das linguagens correntes da moda relacionadas aos *Muguets*, *Gentilhommes*, *Beaux*, *Lions*⁷ etc. Por isso, até o início dos anos 1820, os dândis aparecem mesclados às outras personagens urbanas. A difusão e a recepção do dandismo são alimentadas mutuamente pelas referências inglesas e francesas. O fato que desperta a atenção dos artistas franceses para o dandismo é a mitificação em torno da vida e da obra de Lord Byron. Com a publicação de seu poema *Childe Harold* (1812-1818), o dandismo adquire caráter satânico, misterioso, melancólico e solitário. O poema articula o passado literário a partir de fragmentos e montagens da cultura moderna do século XIX.

É importante frisar que o estilo byroniano foi composto por múltiplas referências. Lord Byron distinguia-se pelo notável hibridismo vestimentar, agenciando as roupas étnicas ao *tailoring* inglês.⁸ Ele foi responsável por difundir as ideias do artista marginal em razão dos mitos relacionados à sua vida boêmia, à liberação sexual e ao engajamento político. Mitos que influenciaram, em particular, o romantismo *noir* e o romantismo revolucionário. Pode-se dizer que Honoré de Balzac (1799-1850) e Théophile Gautier (1811-1872) foram, inicialmente, os artistas que mais receberam a influência do dandismo byroniano na França, transfigurando inicialmente as noções do termo através da difusão dos textos literários. A literatura e as artes visuais foram as principais responsáveis por transformá-lo numa manifestação cultural.

Daniel Salvatore Schiffer (2008) aponta outras possibilidades para se pensar a recepção e a difusão do dandismo no início do século XIX, dando destaque à esfera política. Na Inglaterra, muitos homens políticos podiam, com justiça, ser considerados dândis e a eles se associavam uma série de artistas e humanistas (igualmente dândis) que, em sua maioria,⁹ participaram dos movimentos que difundiam os ideais reformistas. Opinião semelhante é a de Michel Onfray (1993), ao afirmar que a formulação moderna da estética de si revela não só o desejo de emancipação do sujeito, mas também uma atitude libertária com relação

7 Esses nomes fazem referência ao proto-dandismo, às personagens que se esforçavam para se distinguir pela nobreza dos modos e pela elegância da aparência. O termo *Muguet* faz referência aos jovens refinados que utilizavam a essência da flor *Muguet* (sec. XVI). *Gentilhommes*, como vimos, eram os nobres cultos da corte de Louis XIV (sec. XVII/XVIII). *Beaux* são os elegantes franceses que frequentavam os ambientes mundanos da Inglaterra (sec. XIX). *Lions* eram os jovens *flâneurs* dos bulevares de Paris, vestidos à *última moda* (sec. XIX) (Montandon, 2016, p. 70-75).

8 Os dândis criaram e inventaram o seu próprio modo de vestir e, por isso, algumas referências receberam o nome dos artistas, como a gravata denominada *Byron Knot* (nó Byron).

9 Evidentemente, o dandismo não pode ser identificado com uma orientação política em especial. O que nos parece digno de nota, como veremos na sequência de nosso artigo, é a sua ambivalente aproximação com os ideais revolucionários e democráticos no século XIX, uma vez que eles orientaram a crítica à sociedade burguesa.

à “cultura do capital”. Transformar a vida em uma obra de arte foi a tentativa de erigir um projeto de sujeito em relação ao *ser*, domínio privilegiado da “escultura do si”. Na medida em que o sujeito privilegiou a formação do *ser* em detrimento do *ter*, ele desenvolveu uma autonomia criativa diante da vida – o que significou, também, a transformação da sua relação com o mundo.

Para Charles Baudelaire (2011), o dinheiro não seria algo essencial ao dândi, pois a sua força residia nos atos do espírito. Isso significa que a vida do espírito se configura como uma alternativa ao capitalismo. Exatamente por essas questões alguns dândis ficaram conhecidos como *dandys rouges*¹⁰ e, ainda, outros eram relacionados aos Radicais ingleses.¹¹ Lembremo-nos, por exemplo, da publicação tardia de Oscar Wilde (1891), *A alma do homem sob o socialismo*. Wilde, no fim do século XIX, remontava às ideias clássicas das reformas sociais, observando a democratização do belo como “bem comum”.

O elegante inglês ajudava a disseminar o ideário revolucionário, ao mesmo tempo em que o *gentleman* tornou-se o protótipo para a constituição mítica do dândi. Mas, é importante notar, essa figura “política” do dândi, que também encontraremos na França, não pode ser compreendida sem a referência à história do vestuário.¹² Assim, destacamos as transformações dos *shapes* masculinos que se iniciaram na Inglaterra, no século XVI, com a inovação dos processos de produção da alfaiataria.

As espantosas modernizações no vestuário masculino ocorridas na Inglaterra bem no início do século XVIII estavam assim já encaminhadas, do ponto de vista do distanciamento masculino dos modos femininos e de um afastamento das velhas ideias de um conjunto volumoso ornamentado com adornos caros como sinais da superioridade do vestuário do homem. Na época, a Inglaterra era uma nação rica, democrática e tecnologicamente muito avançada; os ingleses já haviam cortado a cabeça de seu monarca absoluto no século anterior, antes de Luís XIV ter assumido o controle na França. Na Inglaterra, um casaco simples, botas úteis estavam se tornando sinais de um cavalheiro que possuía não apenas muitos acres e um cofre cheio, mas também uma mente sensível com um desdém maduro pelas instituições primitivas e seus badulaques desnecessários, não importa quão raros [...] Londres, por outro lado, era o centro do traje masculino realmente avançado. Já por volta da década de 1780, os franceses concordavam com esta ideia, e a moda da simplicidade da alfaiataria masculina inglesa estava lançada na França antes da revolução. (Hollander, 2003, p. 106-107).

10 A respeito, vale a pena ler Zemmour (2001).

11 “Radicais” era a denominação utilizada para se referir aos parlamentares, humanistas e reformistas sociais, cujas ideias eram orientadas pelos ideais democráticos, republicanos e pela luta em favor dos direitos humanos.

12 Gostaríamos de ressaltar a diferença entre moda e indumentária. Portanto, destacamos as transformações do vestuário masculino e não dos modismos relacionados aos movimentos de estilo.

A indumentária masculina inglesa desenhou o corpo tornando-o mais longilíneo e magro. O uso da tradicional lã inglesa contribuiu para enfatizar o tórax, os ombros e alongar a silhueta. O conhecido laço inglês, denominado *plastron*, deu ênfase à ativa postura masculina. Essa função dos acessórios também esteve associada ao uso das próteses posturais.¹³ A indumentária masculina inglesa introduziu a norma da magreza e da juventude como conceitos de beleza, antecipando em quase cinquenta anos os preceitos essenciais à moda feminina do século XIX.

O vestuário masculino inglês se transformou no século XVIII, antecipando a imagem masculina do século XIX, como, por exemplo, o terno preto de lord Beau Brummell (1778-1849). Os casacos tornaram-se mais curtos e ajustados, desenhando uma nova silhueta. A vestimenta escura destacava os corpos longilíneos e, mais, uniformizava o espaço social, a fim de que os *modos* e as *idiosincrasias* fossem destacados. O sentido do estar bem vestido e elegante associou-se à invisibilidade, compreendida como discrição.

O estilo inglês se apresentou como uma alternativa à opulência do passado aristocrático. Ademais, as ideias da reforma social que permeavam a cultura dândi inglesa eram adequadas para o processo de transição da sociedade francesa. Com o fim do Diretório, a atmosfera utópica cedeu espaço para o experimentalismo de ideias e de comportamentos. Nesse sentido, podemos inferir que o dandismo acolhe as tensões culturais como responde a elas, conciliando as suas próprias contradições.

A partir de 1800, os casacos são predominantemente confeccionados em tons acromáticos. O uso do preto se torna mais corrente e passa a atender a duas questões: uma de ordem moral e outra de cunho pragmático. Nesse cenário minimalista, a *mise-en-scène* dos extravagantes libertinos foi pouco a pouco substituída por um novo conceito de elegância. O uso do preto se difundiu entre os dândis. Entretanto, foi com o romantismo que o uso do preto adquiriu um caráter performático. Os artistas românticos alteraram a composição do dandismo pela transformação da experiência do belo que se integrou ao caráter do sublime ou do bizarro.

Como afirma Alice Mackrell (2005, p. 47), o *English Suit* tornou-se uma *poética* do ideário dândi até os anos de 1810. O princípio da “simplicidade impecável” visava desconstruir a imagem do antigo herói das batalhas e instaurar uma nova imagem masculina mais refinada. O retrato *Monsieur Sériziat* (1795) pintado por Jacques-Louis David exprime essa diferenciação e exemplifica como a simplificação do vestuário masculino esteve associada a um modo de pensar voltado às reformas sociais: “as roupas masculinas tenderam a se simplificar depois de 14 de julho de 1789. A principal inovação foi a supressão da *culotte*, substituída pela calça que até então era utilizada apenas pelos marinheiros” (Ruppert et al., 2007, p. 181).

O terno preto tornou-se, a partir desse momento, sinônimo de espiritualidade romântica na Europa no fim do século XVIII. O terno *noir* assegurava a conexão entre a simplicidade e a

¹³ Conforme Hollander (2003), os trajes modernos foram cortados de modo a sugerir um corpo masculino que se afina a partir de ombros largos e um peito musculoso, e por uma barriga achatada e estreita, flancos esguios e pernas alongadas. O desenvolvimento moderno do casaco elegante, do colete, calças e camisas desde 1800 exigiram novos materiais e uma nova estrutura anatômica.

nova experiência estética que emergia das relações com a vida. Por isso, a forma de vestir, a aparência e a aparição em público se introduziam no processo de estetização do cotidiano; mas não apenas isso: representavam uma nova forma de vida e (para voltarmos às questões sociais) a reforma vestimentar era também uma manifestação da igualdade, uma vez que o uso do preto foi pensado pelos radicais durante a reforma como um símbolo da ausência de distinção entre as classes sociais. A simplificação do vestuário masculino tornou-se, a partir de então, a *expressão espiritual* dos valores e ideais do romantismo revolucionário.

Nesse sentido, analisar o dandismo é uma tarefa mais complexa porque ele estabeleceu uma relação paradoxal com os ideais utópicos. Foi politicamente (re)significado de acordo com a orientação política e o ideário das reformas sociais: ora conservador, ora revolucionário ou, melhor, conservador e revolucionário. O dandismo compõe-se, então, como uma condição espiritual que revelava o posicionamento do sujeito na sua aparição pública.

DANDISMO VERSUS ESNOBISMO

O dândi é um homem elegante que consagra a sua vida a reformular a sua existência por meio da elegância, dirigindo cada uma de suas faculdades para o seu aperfeiçoamento espiritual. No entanto, nem tudo se resume ao belo e à bela aparência no espaço público, pois o dandismo não pode dispensar a reflexão crítica e a constante revisão de sua atitude. Nessa perspectiva, tenta inovar seus modos e maneiras alterando seu vestuário e sua vida, seu trabalho consiste nesse esforço: apresentar a sua diferença.

Como afirma Françoise Dolto (1999, p. 25), o dândi funciona como uma encarnação de um ideal em uma forma, mas isso não quer dizer que ele veste seu espírito. Isso significa que o dândi é um criador e que ele tem a capacidade de transformar os valores e as regras se exprimindo com autenticidade por intermédio de seus gestos e do seu estilo. Sua arte é a arte da vida. O dândi tem a capacidade de permanecer na memória das pessoas a partir de sua capacidade alquímica de transcender o comum em algo extraordinário. Ele performa a sua própria vida. O instante é, para o dândi, o símbolo de uma realização única do trabalho de si como um ritual a ser experimentado e vivido esteticamente. Para cada um de seus atos há uma dimensão ascética obtida pelo estudo calculado e reflexivo do belo gesto.

Carlyle nos explica, em *Sartor Resartus* (1840), que devemos considerar primeiramente o rigor criativo e entusiasta do dândi consigo mesmo em tom heroico; sua glória não advém das batalhas, mas de manter-se *único* num mundo *uniforme*. O dândi dispõe de um princípio de reflexão e de uma noção muito consciente do tempo e do espaço que lhe permite “dandificar”¹⁴ seu corpo por uma mística religiosa a fim de renascer da experiência do esvaecimento. Para Carlyle, o dândi consegue atingir um equilíbrio perfeito da elegân-

14 “We have often him for having the habit of wire-drawing and over-refining; from old we have been familiar with this tendency to mysticism and religiosity, whereby in everything he was shill scenting-out religion: but never perhaps did these amourosis – suffusions so cloud and distort his otherwise most piercing vision, as in those of the *Dandical body!*” (Carlyle, 1840, p.166-176).

cia para além das normas vestimentares do mínimo ou do máximo. Na indumentária, as regras do mínimo ou do máximo não são válidas porque o dandismo concentra as duas expressões do modo de se vestir, mas convém ressaltar que a estética do gesto único é predominante. Assim, a discricção e o minimalismo revelam-se como um de seus imperativos heroicos.

Como o *honnête homme*¹⁵ ou o *gentilhomme* do século XVII, o dândi traz consigo algumas regras do viver; porém, de maneira mais autônoma e crítica. Ele é refinado em seus modos, gentil, educado e culto. É um sujeito curioso pelo saber, pelas línguas, pela arte, humanidades e pela reflexão crítica. No entanto, como Carlyle afirma, o dândi tem como principal desafio dominar misticamente a sua sensibilidade para não se tornar pedante. A arte de coordenar os artifícios do mínimo ou do máximo o diferencia do esnobe. Afinal, ser naturalmente artificial é a tarefa do herói decadente: a aparência poética é o jogo da aparição do dândi, sendo o jogo, isto é, o dandismo, a performance de sua ação.

Nessa linha de pensamento, torna-se essencial diferenciar o dândi e o esnobe. Em termos de modo de ser e de visão de mundo, o esnobismo integra os estilos de vida relacionados aos modismos e às afetações. A regra primeira do esnobe é a predileção pela novidade, pela cópia e pela moda. O esnobe teme ser considerado antigo. Seus atos e ações objetivam reproduzir um modelo que ele acredita ser superior e, portanto, novo, imitável. A afetação do esnobe não surge tanto do esforço de ser novo, mas do temor de ser antigo.¹⁶

A diferença entre o dandismo e o esnobismo é clara. O primeiro apresenta como proposta o ideário de um modo de existir que se distinga da cultura burguesa. O dandismo aspira à independência da arte e o esnobismo à agregação da moda. O esnobismo exacerba a imitação dos hábitos de classes em posições privilegiadas pela estilização das maneiras e dos modismos. O termo esnobe se popularizou no século XVII com os textos de Molière, que dizia haver burgueses em peles de *gentilhomme*. Os esnobes eram os arrivistas sociais que desejavam entrar nas elites financeiras ou culturais.

Para Rouvillois (2008, p. 125-126), o esnobismo consiste em querer imitar um grupo considerado superior, mas essa superioridade é essencialmente simbólica. O esnobe é vaidoso e aspira à distinção e, por essa razão, valoriza as sociedades fechadas e as práticas de exclusão porque os lugares demarcados são essenciais para restaurar os hábitos da tradição. Dessa forma, deseja obter como herança os símbolos que assegurem valor e distinção. Em função disso, mimetizam os modos de vida e os hábitos das classes superiores. Até o fim do século XVIII, eram chamados de esnobes os burgueses que imitavam a nobreza sendo desprovidos de linhagem ou títulos. Os esnobes eram uma espécie de “aristocratas assimilados”.

15 Cortesão que figura a imagem da prudência e amabilidade nos séculos XVII e XVIII. Representa o ideal da ordem e equilíbrio em respeito ao absolutismo monárquico. Jovem provocador que coloca toda a sua energia e todo o seu orgulho para se distinguir dos outros por meio de sua aparência, sua linguagem e suas maneiras. O termo remonta à genealogia do dândi no tempo de Luís XIV, apresentado pelo Salão das Preciosas (Montandon, 2016, p. 70).

16 Parafrazeamos o Fragmento 101 – “Pólen” de Schlegel (1997, p. 49).

Ainda de acordo com Rouvillois (2008, p. 19), a etimologia da palavra é incerta. O primeiro registro do termo na Inglaterra remonta aos hábitos das faculdades britânicas que utilizavam a sigla *S. Nob.* ao lado dos nomes dos alunos, designando em latim: *Sine nobilitate* – sem nobreza. Mas na França outra explicação circulava: o termo teria origem escandinava, vindo da palavra *snarp*, que significa *farsa*. Em meados do século XVIII, o termo se populariza ganhando o sentido que se utiliza na contemporaneidade.

Diferentemente do esnobismo, o dandismo surge somente após o enfraquecimento da aristocracia, e em meio ao turbilhão de mudanças e acontecimentos trazidos pelos regimes democráticos, como já assinalamos. Os dândis, ao contrário dos esnobes, são criativos, inventivos e irreverentes, adotam posturas muito diferentes da aristocracia e possuem altivez espiritual, utilizando-a de forma performativa no espaço social.

Os dândis ansiavam pela ruptura de alguns valores da aristocracia e da burguesia e, por isso, preconizavam a introdução de novos hábitos na sociedade. Esses hábitos estão geralmente associados aos projetos de emancipação do sujeito moderno, dentre eles, a neutralidade dos gêneros, a liberação sexual, a revolução das classes sociais pelo ideário utópico etc. Por essa razão, a ideia da ruptura e da descontinuidade tornam-se as palavras-chave para entendermos os ressurgimentos e as aparições do dandismo na história. Enquanto no dandismo prevalece a autonomia do sujeito, no esnobismo o sujeito é isento da responsabilidade reflexiva. Como assinala Simmel:

Onde imitamos, deslocamos não só a exigência da energia produtiva de nós para o outro, mas também ao mesmo tempo a responsabilidade por este agir: ela liberta assim o indivíduo da dor da escolha e deixa-o, sem mais, aparecer como um produto do grupo, como receptáculo de conteúdos sociais. O impulso imitativo enquanto princípio caracteriza um estágio evolutivo, no qual está vivo o desejo de atividade pessoal conveniente, mas falta ainda a capacidade de a esta fornecer conteúdos individuais (Simmel, 2008, p. 23).

Como já dissemos, a essência do dandismo não se vincula aos mecanismos de repetição, mas da irrupção, da descontinuidade e da diferença. Ele está sempre associado a uma explosão da narrativa linear da sua própria história ou da sua origem. Esse pensamento conceitual do dandismo advém da fórmula do acaso: “astro que declina”. Em função disso, cabe lembrar a importância do sentido da “decadência” para os dândis. A recepção do dandismo se efetua na medida em que seus mitos estão em declínio.

O HEROÍSMO DA VIDA MODERNA

A despeito dessas incertezas, vale ressaltar que o fenômeno do dandismo, desde sua forma mais incipiente, sempre esteve associado às artes e à literatura em suas diversas figurações. Mas o elo que os une não é simplesmente de natureza ocasional, isto é, a arte e a literatura não são simplesmente a ocasião para a manifestação do espírito dândi. Entre eles há uma correspondência mais profunda, que poderíamos, seguindo uma interpretação

romântica, compreender como de natureza crítica. O dandismo instaura a dimensão crítica em que se explicita a transformação de um pensamento filosófico em uma obra, ou seja, a criação do sujeito moderno.

Nesse sentido, as manifestações do dandismo, assim como a realização da obra de arte, podem ser lidas como uma experimentação da escritura que se pautaria pela encarnação do espírito. O dândi iniciaria uma prática através da qual a arte seria fundida à vida. O que anteriormente escapava ao discurso reflexivo do artista seria integrado à obra de arte ou ao texto literário. Ao entendermos o dandismo dessa maneira, o inscrevemos no domínio da *crítica estética* em um sentido muito preciso: os dândis estão convencidos de que o processo criativo não se desvencilha da crítica. Podemos nos referir a alguns ensaios literários a fim de corroborar nossa hipótese: *O tratado da vida elegante* (1830), de Honoré de Balzac; *Do dandismo e de George Brummell* (1845), de Barbey d'Aurevilly; *O pintor da vida moderna* (1863), de Charles Baudelaire.

O elemento mais curioso dessas críticas artísticas é o tema da “irrupção”. As leituras críticas que esses autores fazem do dandismo recobrem um período de mais de três décadas, o que sugere sua característica como *medium*¹⁷ porque iniciará o movimento temporal das correspondências constelares entre épocas. Tais conexões geram as percepções baseadas na dinâmica da proximidade e da distância, ou seja, são leituras que provocam as retomadas dos fenômenos históricos do passado e que nos levam a repensar as semelhanças ou desse- melhanças históricas no presente. Nesse contexto, mito e história são, certamente, unifica- dos para que se esboce o imaginário do dandismo.

Por exemplo, quando Balzac escreve o *Tratado da vida elegante*, o dandismo já havia sido incorporado como uma forma de expressão extemporânea da arte de viver pelos artistas boêmios da vanguarda. Contudo, a *parure* dândi também fora assimilada pelos movimentos de estilo da moda. Essa dupla assimilação do dandismo nos mostra a ambivalência de sua difusão, tanto como uma manifestação artística quanto como um fenômeno da moda. Isso ocorreu devido à impossibilidade de distinguir o dândi e o homem da moda, isto é, o homem que possui o refinamento do hábito e das maneiras daquele que apenas se apresentava ele- gantemente trajado. Os dândis são, então, confundidos com os *Lions* (tal como no passado, o modelo de comportamento do *honnête homme* fora confundido com as extravagâncias do *Mirliflor*)¹⁸. O *Lion* e o *Fashionable*, frequentemente confundidos com os dândis, convertem a ação do dândi em uma encenação. Todo artifício apresentado pelo *Lion* ou pelo *Fashionable* adquirem essência representativa.

17 Escolhemos vertentes teóricas que compreenderam o dandismo como uma *ação reflexiva*. Por isso, nos servi- mos do conceito *medium de reflexão* desenvolvido por Walter Benjamin (1919) em sua tese de doutoramento: *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. O conceito *medium* introduz questões concernentes à crítica das obras de arte, à autonomia do artista e à transformação das noções com relação ao absoluto da arte.

18 *Mirliflor* seria uma forma de onomatopeia que permitia estabelecer uma analogia entre o “homem da moda” e um tipo de buquê de flores utilizado pelos aristocratas e nobres do século XVII na França (Montandon, 2016, p. 70).

O ensaio de Balzac tenta apresentar a distinção entre o homem elegante e o dândi. Balzac não consegue compreender que o dândi seria na verdade o homem elegante. O processo de assimilação do dandismo pelos movimentos de estilo em moda, impede que Balzac diferencie a expressão distintiva dessas personagens. A reflexão sugerida concerne às diferenças entre a vida artística, a vida ociosa e a vida utilitária.

A civilização distribuiu os homens em três segmentos [...]. Ora, as três classes de seres criadas pelos costumes modernos são: o homem que trabalha; o homem que pensa; o homem que não faz nada. Restam daí três fórmulas de existência bastante completas para exprimir todos os gêneros da vida [...]. A vida ocupada; a vida de artista; a vida elegante [...]. O tema da vida ocupada não tem variantes. Ao ocupar as mãos, o homem abdica de todo um destino [...]. O artista é uma exceção: sua ociosidade é um trabalho e seu trabalho, um repouso; ele é, alternadamente, elegante e desleixado; veste, a seu bel-prazer, a camisa do operário, e decide-se pelo fraque trajado pelo homem da moda; não está sujeito a leis: ele as impõe [...]. A vida elegante é a perfeição da vida exterior e material [...]. A vida elegante é, pois, essencialmente a ciência das maneiras (Balzac et al., 2009, p. 25-38).

Para Balzac (2009), é importante nuançar as diferenças que separam o artista do dândi e do homem do trabalho (o homem que vive sob o modelo burguês de existência). Na verdade, ele percebe a apropriação do dandismo pelo sistema da moda e tenta distinguir o homem elegante daquele que utiliza o belo pragmaticamente. Por isso, associa o “homem da moda” ao esnobe.

O texto *Le dandy* (1863), de Charles Baudelaire, é uma excelente referência para pensarmos a condição temporal do dândi e do dandismo. A alegoria da mordida da raposa refere-se à tentativa de salvar o último brilho de heroísmo do sujeito moderno: a sensibilidade crítica que lhe permite se reinventar *apesar de* todas as forças contrárias que impelem o embotamento de sua sensibilidade. O distanciamento histórico do texto de Balzac e Baudelaire possibilita uma maior clareza na expressão distintiva do dandismo.

O dandismo não é, como muitas pessoas pouco reflexivas parecem crer, um gosto imoderado pela indumentária e pela elegância material. Essas coisas, para o dândi, são apenas um símbolo da superioridade aristocrática de seu espírito [...]. O que é então essa paixão que, transformada em doutrina, fez adeptos dominadores? [...]. Um dândi pode ser um homem *blasé*, pode ser um homem que sofre; mas, neste último caso, ele sorrirá como o Lacedemônio mordido pela raposa. Vê-se que, sob certos aspectos, o dandismo é afim ao espiritualismo e ao estoicismo. Mas o dândi não pode jamais ser um homem vulgar [...]. Que o leitor não se escandalize com essa gravidade dentro do frívolo, que ele se lembre que há uma grandeza dentro de todas as loucuras, uma força dentro de todos os excessos. Estranho espiritualismo! (Baudelaire, 2011, p. 807).

Em 1863, o dandismo havia se afirmado como uma manifestação de uma condição de existência para além do dinheiro, da classe e da aparência. Fazer de si mesmo uma obra de arte era o imperativo que ofereceria ao dândi o *ethos de exceção*. O heroísmo do dândi é a compreensão de sua independência e singularidade no contexto democrático.

De Barbey à Baudelaire, o dandismo é o nome comum sob o qual se pensa e se problematiza uma atitude em que as escolhas política e estética não podem ser dissociadas, e no centro da qual a modernidade é interrogada. Tentar definir o dandismo por sua essência ou pelo tipo de homem que ele coloca em cena consiste então em situá-lo no centro das relações que se elaboram entre a possibilidade do heroísmo, sua natureza e a sociedade democrática (Coblence, 1998, p. 239).

Estamos, aqui, diante de croquis literários que descrevem o dândi a partir de uma ideia correspondente: a imagem do homem que resiste. A correspondência suscitada por Baudelaire aborda a *arte da expressão* relacionada às doutrinas clássicas de formação da conduta moral e estética, pois a “mordida da raposa” seria correspondente ao suplício de um santo. Lembremo-nos: “ser um grande homem e um santo para si mesmo é a única coisa importante” (Baudelaire, 2011, p. 417).

De acordo com Pierre Pachet (2009, p. 85), devemos pensar, a partir de Baudelaire, os processos de individuação do sujeito moderno essencialmente como esse imperativo estoico que anima a dignidade silenciosa do heroísmo moderno. A resistência ao sofrimento seria parte do trabalho do dândi; suportar os infortúnios designa no dandismo uma ruptura com o dualismo platônico relacionado à ação e à passividade. A criação do dândi une as duas instâncias. Primeiramente, porque a consciência crítica nasce do processo de observação e, por esse ângulo, o sujeito teria de observar a si próprio. Em seguida, o sujeito moderno tem de interpretar a leitura de si e inventariar o seu caráter. Assim, retoma o modelo de conduta próximo ao estoicismo, unificando contemplação e ação. O aperfeiçoamento de si está associado tanto à leitura quanto à crítica.

A imagem do homem que sofre é suportada por uma consciência daquele que detém o total controle de suas emoções e de seus sentidos. Para conhecer a si próprio é necessário um trabalho de correlação e de correspondência; são elas que desenvolvem o *ethos* filosófico do dândi moderno. A individuação depende de um movimento de olhar dirigido a si mesmo e aos outros para, em seguida, pensar contra si mesmo, o que significa pensar a possibilidade de ser quem se é. O dandismo baudelairiano perpassa tais movimentos até adquirir a consciência de seus desdobramentos e das suas cisões: o dândi parte da reflexão e da consciência de sua imperfeição e seu trabalho consiste em atingir a perfeição do ser humano ideal.

O dândi é aquele que percebe que as sociedades modernas clamam pelo rosto e pela diferença. Contudo, ele se recusa a utilizar a máscara da uniformidade. Em razão disso, são vistos como *seres extravagantes*, tanto pelo seu caráter quanto por sua essência. São seres que vagueiam entre o *dentro* e o *fora*. Digamos que são os sobreviventes do *Mapa da ternura*,

são estranhos em qualquer tempo ou órbita, nascendo dos espaços intersticiais e dos abscessos da existência.

A democracia faz, ao mesmo tempo, a necessidade do dandismo – pois que é preciso recriar uma forma de elite – e sua especificidade – pois que essa nova elite não pode encontrar lugar senão à margem, em uma singularidade assumida e proclamada: marginalidade que o dândi partilha com o artista, mas sem indexá-lo, como ocorre com este, pelo mérito que confere o talento, a criação de uma obra durável e monetarizável [...]. Excelência e singularidade em regime democrático: tal a condição comum do dândi e do artista, unidos além disso por um mesmo cuidado de estetização – com a diferença de que o primeiro toma de empréstimo seu modelo de grandeza do herói, o segundo do gênio (Heinich, 2005, p. 244).

O dandismo é um fenômeno das sociedades democráticas ou, ainda, como nos explicou Baudelaire, um movimento que deriva dos momentos de transição na história. O dândi não tem um lugar, ele surge em épocas nas quais a diferença é um imperativo. Por isso, ele se transforma numa personagem de resistência. E sua tarefa é erigir um pensamento crítico sobre a possibilidade de *ser* e viver *espiritualmente* numa sociedade da tirania do gosto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, a lógica da visibilidade do dândi é a sua condição de existência. Os mitos fabulados em torno da sua imagem estruturavam estrategicamente a distância entre a vida artística e a vida burguesa. A formação imaginária do lugar do boêmio ou do dândi fomentavam os processos de qualificação e valoração da sua imagem. Barbey d'Aurevilly (2009, p. 126) dizia que para se entender o dandismo deveríamos diferenciar “imitação” e “semelhança”, e ainda completa: a máscara da *representação* seria um fardo pesado de se carregar. Dessa maneira, deve-se compreender a *presença de espírito* do dândi como uma *atitude* e não como *mimese*. A máscara utilizada pelo dândi não pode ser confundida com uma afetação esnobe.

O gesto altivo do dândi não decorre da virtuosidade de uma atuação ou representação, mas da sua própria força de criação. Por isso, deve-se lembrar que a sua transgressão faz parte da ousadia de conduta e da imaginação. As assimilações do dandismo pela moda estão associadas ao teatro das aparências, ou seja, à tentativa de se criar um traço distintivo que redefine estilisticamente as identidades criando, a partir disso, as comunidades imaginárias que refundam *habitus*.¹⁹ A imitação fomentada pela moda apenas introduz o dandismo como um marcador de distância visual, servindo-se do seu apuro vestimentar e do refinamento do gosto.

¹⁹ Pensamos aqui nas definições de Bourdieu (2008, p. 64) sobre a reformulação do espaço social a partir de “práticas modificadoras”. Portanto, *habitus* é um princípio gerador de práticas sociais objetivamente classificáveis.

O dandismo, ao contrário, anuncia um modo de ser como índice das mudanças comportamentais. Os *detalhes* da indumentária dândi são a marca da sua virtude. Vale a pena insistir neste ponto: o que diferencia o dândi de uma mera imitação desencadeada por fenômenos miméticos, dentre eles, a moda, é justamente o cuidado de si elaborado por uma disciplina relacionada ao modo de vida. Porque o dândi é fundamentalmente alguém inimitável (Montandon, 2016, p. 8).

Enquanto fenômeno temporal, a moda utiliza o dandismo como um modelo de esteticismo. Nessa perspectiva, ao pensarmos a moda sob as leis da imitação das sociedades de massa, o projeto de singularidade apresentado pelo dandismo fracassa. Imitar não é se assemelhar porque a semelhança é carregada de sutilezas de ordem metafísica. Em princípio, esses são os aspectos relacionados aos detalhes da indumentária e não se manifestam apenas pela aparência física. A distinção do dândi se revela por um *estado de espírito* cuidadosamente trabalhado. O dandismo é, sobretudo, um modo de ser. O jogo entre o ser e o aparecer revela dois importantes aspectos para o pensarmos como uma tecnologia de si, como um tipo de conduta física elaborada pelas meditações e reflexões críticas.

O caráter laborioso da criação de si mesmo lança-o em uma lógica absoluta profundamente criativa. A aproximação entre a ética e a técnica possibilita a manifestação da função distintiva da indumentária: “um nó de gravata, o tecido de uma camisa, os botões de um colete, a fivela de um sapato foram suficientes para marcar as mais finas diferenças sociais [...] o homem distinto é aquele que se separa do vulgo” (Barthes, 2001, p. 98).

Em conformidade com Barthes, o princípio que determina a diferença entre o dandismo e a moda é a criação. A fabricação artesanal do traje é o que permite ao dândi vivenciar a dimensão aurática da indumentária. A confecção industrial foi, segundo Barthes, o golpe mortal no dandismo. Os alfaiates são responsáveis por preservar a originalidade vestimentar do dândi, pois lhe possibilitam confrontar a imitação coletiva fomentada pelo sistema da moda.

É preciso lembrar que as personagens que surgem ao lado do dândi nada mais são do que a sua falsificação. Em particular, o *Lion* e o *Fashionable*, pois são típicos registros do simulacro da moda, configurando-se como personagens exemplares do esnobismo. O esnobe, como vimos, tem como principal característica esconder o processo de imitação do outro, impondo seu grande conhecimento sobre o que lhe é alheio. Por isso, ultrapassa o seu referente para se tornar “autorreferente”.

Um exemplo desse processo de imitação nos é apresentado por Balzac. O espírito derri-sório e irônico é estrutural na apresentação das variadas leituras sobre o dandismo no século XIX. Balzac descreve de forma sarcástica a tentativa dos jovens aspirantes a artista assimilarem o estilo dândi (em geral, eram jovens que buscavam pertencer aos grupos de vanguarda). O romance marca a distância entre o homem elegante e o mero imitador. Lembra-nos Bourriaud (2011, p. 49) que o dândi anuncia a configuração ética do artista moderno, pois o pensamento e o ato alicerçam a tarefa de elaborar a si mesmo, potencializando, assim, a singularidade. A distinção da imagem do artista dândi advinha de uma espécie de estética minimalista do comportamento.

Raul Nathan seria talvez mais singular ao natural do que era com os seus adicionais. Seu rosto destroçado, destruído, dava-lhe o ar de quem se tivesse batido com os anjos ou com os demônios [...]. Esse Byron mal penteado, mal construído, tinha pernas de garça, joelhos intumescidos, curvatura exagerada, mãos musculosas, duras como as pinças de um caranguejo, com dedos magros e nervosos [...]. Havia naquela cabeça atividade e fogo, e gênio na frente [...] pertencia ao reduzido número de homens que mesmo de passagem impressionam [...]. Mantinha habitualmente uma das mãos no colete aberto, numa atitude que o retrato de Chateaubriand por Girodet tornou célebre; ele, porém, não tomava essa pose para se parecer com aquele – não quer parecer-se com ninguém (Balzac, 2012, p. 449-453).

O mimetismo social e o desejo de originalidade são as tensões que demarcam as relações que se desenvolvem no contínuo processo de percepção de si e do outro no espaço social. Dessas leituras emanam os valores e competências culturais que estabelecem a distância pelo julgamento crítico. Os “atores” desses grupos têm como principal tarefa representar o uso pragmático dos bens culturais como um sistema explicativo de sua origem para que as práticas sociais ou os domínios por ela apresentados delimitem fronteiras. O declínio do dandismo como projeto de uma existência estética é consequência da expansão do jogo mimético desencadeado pela moda. A banalização da distinção enfraquece o espírito distintivo do dandismo. Como defende Barthes (2001, p. 352): “foi mesmo a moda quem matou o dandismo”.

O estranho espiritualismo que deseja transfigurar o mundo é construído por um modelo crítico que consegue diferenciar a semelhança da imitação. “Ser semelhante a” designa compreender a si mesmo. É necessário que o homem moderno tenha plena liberdade de pensar para que possa romper com a obediência à imitação, o mais claro imperativo da moda. Essa é uma “atitude crítica reflexiva” que conduz o sujeito a situar-se entre as fronteiras temporais, na fronteira do íntimo e do público, levando-o a adotar uma postura ético-estética, ou seja, forçando-o a agir para se reinventar. A passagem do pensamento para a ação reafirma sua liberdade: a existência estética. Acreditamos que o dândi cumpre esse sensível itinerário. Para haver reinvenção do si pela promessa de singularidade seria necessária a substância do vapor, ou seja, a desmaterialização do autor-criador, no sentido de Baudelaire (2009, p. 41), que dizia: “Da vaporização e da centralização do Eu. Tudo está aí”.

Referências

ADDINGTON, J. F. *The Most Elegant: Moral, Sublime and Humorous Passages in the British Poets*. Londres: Jun & CO., 1829.

BALZAC, Honoré de. *La comédie humaine I*. Paris: Omnibus, 2011.

_____. *A comédia humana: estudo dos costumes. Cenas da vida privada*, v. 2. São Paulo: Globo, 2012.

- BALZAC, Honoré de; BAUDELAIRE, Charles; D'AUREVILLY, Barbey. *Manual do dândi: a vida com estilo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- BARTHES, Roland. *Le bleu est à la mode cette année et autres articles*. Paris: Institute Français de La Mode, 2001.
- _____. *Imagem & moda*. Inéditos, v. III. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BAUDELAIRE, Charles. *Meu coração desnudado*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- _____. *Œuvres complètes*. Paris: Robert Laffont, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*. Paris: Flammarion, 1986.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp, 2008.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BRAY, René. *La préciosité et les précieux*. Paris: Nizet, 1960.
- _____. Dandisme et aristocracie. *Romantisme*, n. 70, p. 25-37, 1990.
- CARASSUS, Emilien. *Le mythe du dandy*. Paris: Armand Collin, 1971
- CARRÉ, Jacques. Communication et rapports sociaux dans les traités de savoir-vivre britanniques (XVII^e-XVIII^e Siècles). In: MONTANDON, Alain. *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*. Clermont-Ferrand: Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1994.
- CARLYLE, Thomas. *Sartor Resartus: Lectures on Heroes*. Londres: Chapman and Hall, 1840.
- CARRÉ, Jacques. Communication et rapports sociaux dans les traités de savoir-vivre britanniques (XVII^e-XVIII^e siècles) In: MONTANDON, Alain. *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*. Clermont-Ferrand: Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1994.
- CHENIQUE, Bruno. Géricault dandy: strategies de résitance. In: GUYAUX, André; MARCHAL, Sophie. *La vie romantique*. Paris: Presses de L'Université de Paris-Sorbonne, 2003. p. 143-168.
- COBLENCÉ, Françoise. Être/Paraître. In: MONTANDON, Alain. *Dictionnaire du dandysme*. Paris: Champion, 2016. p. 144-145.
- _____. Le dandysme et la règle. In: MONTANDON, Alain. *L'Honnête Homme et Le Dandy*. Tübingen: Gunter Narr Verlag Tübingen, 1993. p. 169-178.
- _____. *Le dandysme: obligation d'incertitude*. Paris: PUF, 1988.
- COURT-PÉREZ, Françoise. Préciosité. In: MONTANDON, Alain. *Dictionnaire du dandysme*. Paris: Champion, 2016. p. 200-204.
- D'AUREVILLY, Jules Barbey. *Du dandysme et de George Brummell*. Paris: Mercure de France, 2011.
- DELBORG-DELPHIS, Marylène. *Masculin singulier: le dandysme et son histoire*. Paris: Hachette, 1985.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1997.
- DOLTO, Françoise. *Le dandy, solitaire et singulier*. Paris: Mercure de France, 1999.
- ECO, Umberto. *História da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- FLORENSAC, Jean. *Les dandys*. Paris: Le Chat Rouge, 2013.
- FRANÇOIS, Carlo. Précieuses et autres indociles: aspects du féminisme dans la littérature française du XVII^e siècle. Birmingham: Summa, 1987.

- HEINICH, Nathalie. *L'Élite artiste: excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: Gallimard, 2005.
- _____. *De la visibilité: excellence et singularité en régime médiatique*. Paris: Gallimard, 2012.
- HOLLANDER, Anne. *O sexo e as roupas: a evolução do traje moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- HUYSMANS, J.-K. *Às avessas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- _____. *Fabric of Vision: Dress and Drapery in Painting*. In: _____. *Fabric of Vision: Dress and Drapery in Painting*. London: National Gallery, 2002. p. 119-130.
- KEMPF, Roger. *Dandies: Baudelaire et Cie*. Paris: Seuil, 2004.
- LATHUILLÈRE, Roger. *Étude historique et linguistique*. Genève: Droz, 1969.
- LÉVY-BERTHERAT, Ann-Déborah. *L'artifice romantique: de Byron à Baudelaire*. Paris: Klincksiek, 1994.
- MACKRELL, Alice. *Art and Fashion: the Impact of Art on Fashion and Fashion on Art*. London: Batsford, 2005.
- MONTANDON, Alain. *Pour une histoire des traites de savoir-vivre en Europe*. Clermont-Ferrand: Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1994.
- _____. *Mythes de la décadence*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001.
- _____. *Dictionnaire du dandysme*. Paris: Champion, 2016.
- NATTA, Marie-Christine. *La Grandeur sans convictions: essai sur le dandysme*. Paris: Éditions du Félin, 2011.
- ONFRAY, Michel. *La sculpture de soi: la morale esthétique*. Paris: Grasset, 1993.
- PACHET, Pierre. *Le premier venu. Baudelaire: solitude et complot*. Paris: Denoël, 2009.
- PARRET, Herman. *A estética da comunicação: além da pragmática*. São Paulo: Unicamp, 1997.
- ROUVILLOIS, Frédéric. *Histoire du snobisme*. Paris: Flammarion, 2008.
- RUPPERT, Jacques et alii. *Le costume français*. Paris: Flammarion, 2007.
- SAIDAH, Jean-Pierre. Le dandysme: continuité et rupture. In: MONTANDON, Alain. *L'honnête homme et le dandy*. Tübingen: Gunter Narr Verlag Tübingen, 1993. p. 123-150.
- SCHIFFER, Daniel Salvatore. *Filosofia del dandismo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2008.
- _____. *Le dandysme dernier éclat d'héroïsme*. Paris: PUF, 2010.
- _____. *Le dandysme: la création de soi*. Paris: François Bourin, 2011.
- SCHLEGEL. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SCUDÉRY, Madeleine de Clélie. *Histoire romaine*. Paris: Folio, 2006.
- SIMMEL, Georg. *Filosofia da moda & outros escritos*. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.
- SPLÉNDEURS ET MISÈRES DU DANDYSME. Sous la direction de Patrick Fevardin et Laurent Boüexiere. Paris: Mairie du 6^{eme} Arrondissement, 1986.
- TOCQUEVILLE, A. *De la démocratie en Amérique*. Paris: Flammarion, 1981.
- TON-THAT, Thanh-Vân. Montesquiou. In: MONTANDON, Alain. *L'honnête homme et le dandy*. Tübingen: Gunter Narr Verlag Tübingen, 1993. p. 497-499.
- ZEMMOUR, Éric. *Le dandy rouge*. Paris: Plon, 2001.

REFLEXÕES SOBRE CURADORIA DE MODA A PARTIR DE PRÁTICAS EXPERIMENTAIS

REFLECTIONS ON FASHION CURATION FROM EXPERIMENTAL PRACTICES

ROSANE PRECIOSA SEQUEIRA | Doutora em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e professora do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora.

THOMAS WALTER DIETZ | Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora.

RESUMO

O presente artigo aborda possibilidades de curadoria de moda. A partir da apresentação de alguns projetos, exploram-se discursos curatoriais e sua relevância para o desenvolvimento de outras perspectivas em torno da moda contemporânea. Embora seja um tema de pesquisa inesgotável, observou-se principalmente o potencial poético e experimental das práticas curatoriais de moda.

Palavras-chave: curadoria de moda; práticas curatoriais; moda.

ABSTRACT

The present paper approaches fashion curation possibilities. From the presentation of some projects, curatorial discourses are explored and their relevance for the development of other perspectives around contemporary fashion. Even though this is an inexhaustible research topic, the poetic and experimental potential of the curatorial practices of fashion was mainly observed.

Keywords: fashion curation; curatorial practices; fashion.

RESUMEN

El presente artículo aborda posibilidades de la curaduría de moda. A partir de la presentación de algunos proyectos, se exploran discursos curatoriales y su relevancia para el desarrollo de otras perspectivas en torno a la moda contemporánea. Aunque es un tema de investigación inagotable, se observó principalmente el potencial poético y experimental de las prácticas curatoriales de moda.

Palabras clave: curaduría de moda; prácticas curatoriales; moda.

Em tempos tão intrincados e complexos como os de hoje, e por entre tantos labirintos que percorremos, interrogamo-nos sobre o que se pode escrever sobre a moda contemporânea, que se revela tão volátil? Não podemos esquecer que a ideia de uma imagem unitária da moda, de estilos e modelos de vestir bem definidos, desvaneceu-se faz tempo. Coexistem práticas estéticas que expressam valores que muitas vezes se contradizem. Dizendo de outra maneira, não existe moda no singular e sim modas que transitam pelo contemporâneo afirmando seus múltiplos discursos, refletindo de algum modo uma variedade de maneiras de existir assinaladas pelas roupas.

Entre materialidades e subjetividades, da superfície às profundidades, nossas singularidades se interconectam e nos direcionam para o caminho que nos interessa percorrer. Constatamos, então, que não se trata exatamente sobre o que escrever, mas sim como articular, discutir e expor a moda contemporânea em suas várias manifestações e jogos de aparência.

A partir dessas constatações iniciais, destacaremos o potencial experimental e poético passível de ser explorado numa curadoria, que nos permite destacar algumas outras percepções a respeito do tema, propondo arranjos e rearranjos da moda e revolvendo a polivalência desta em suas muitas encarnações. Nosso intuito é elencar algumas possibilidades de curadoria em que esse potencial se afirma. Nesse sentido, pretendemos contribuir para ampliar a discussão sobre o assunto, e instigar o desenvolvimento de práticas curatoriais de moda mais críticas e experimentais. Nossa intenção não é negligenciar autores que vêm investigando cuidadosamente esse tema, sob várias perspectivas, sequer constituir um estudo quantitativo sobre exposições de moda; o que nos move nesse breve artigo é, sobretudo, buscar interlocutores para pensar curatorias de moda em que o poético e político se integrem no projeto. Acreditamos que uma pergunta indispensável para nos fazermos hoje seja: qual espécie de curadoria de moda desejamos? A que ponha em dúvida modos de pensá-la? Estamos nos referindo às concepções de exposições já consolidadas em regiões hegemônicas e que reproduzimos. A que ousa introduzir representações vestimentares contra-hegemônicas que nos dão notícia de outros modos de existência, fazendo emergir protagonistas esquecidos? O artigo não pretende responder a essas questões, mas fazê-las ecoar, e busca, mediante partilha de ideias, aprimorar nossa abordagem sobre procedimentos curatoriais, em que o singular e o experimental se afirmem.

BREVE PANORAMA SOBRE DIFERENTES PLATAFORMAS PARA A CONSOLIDAÇÃO DAS PRÁTICAS DE CURADORIA DE MODA

Antes de adentrar ao assunto principal deste artigo, observa-se a necessidade de apresentar sucintamente o conceito de curadoria, para tanto foram reunidas informações oriundas de teorias da arte, da museologia e também dos estudos curatoriais na tentativa de obter não exatamente uma definição que dê conta das complexidades que envolvem o termo, mas alguns horizontes.

A prática da curadoria opera por meio da construção de narrativas que aproximam e relacionam objetos das culturas materiais e imateriais, “[...] num espaço que os torna acessíveis

aos sujeitos sociais” (Gonçalves, 2004, p. 18). Segundo Hans Ulrich Obrist (2014), a raiz etimológica do termo curadoria é a palavra grega *curare*, que significa cuidar, zelar, preservar. Contudo, o termo *curar* com significado mais próximo ao entendido atualmente, conforme aponta Obrist (2014), surge no final do século XVIII junto da fundação dos museus.

A pluralidade dos museus e de seus acervos possibilita a criação de infinitos entendimentos sobre a constituição e desenvolvimento do indivíduo contemporâneo a partir da memória intrínseca aos objetos, que compõem as coleções musealizadas. Contudo, para que haja a preservação e interação destas coleções, é preciso propor uma narrativa que insira tanto o objeto quanto o indivíduo em um contexto coerente e instigante.

A narrativa refere-se à prática da curadoria, que opera por meio de aproximações e relaciona elementos no intuito de permitir e realçar a associação entre objetos e temas materiais e imateriais (Obrist, 2014). As aproximações e os vínculos propostos pela figura do curador devem ser evidenciados para que sejam então percebidos e efetivados pelo indivíduo (Alves, 2010).

Constata-se, portanto, que as práticas curatoriais pertencem a “[...] um campo interdisciplinar que envolve noções conceituais, reflexão, tomada de partido, arquitetura, produção, montagem de exposição [...], iluminação, conservação, setor educativo [...]” (Alves, 2010, p. 44); e o curador, como figura responsável pelo ato de curar, deve pensar, estudar, racionalizar, propor, produzir, relacionar, comunicar, organizar e expor os sentidos intrínsecos aos objetos.

A efemeridade e a incompletude da narrativa produzida pela curadoria são o resultado de seu estreito vínculo com o tempo ao qual pertence, uma simbologia que permite a proliferação de sentidos e o contínuo exercício das práticas curatoriais. É esta a característica que permite ao indivíduo aprender, refletir, concordar, defender e discordar da perspectiva narrada; “a ideia de uma exposição [e da própria curadoria] é que vivemos juntos em um mundo em que é possível fazer arranjos, associações, conexões e gesto sem palavras, e por meio dessa *mise-en-scène*, falar” (Obrist, 2014, p. 46).

O advento da internet ampliou o alcance dos discursos e das práticas curatoriais, para além dos museus e galerias, do mesmo modo, também possibilitou a alteração do fluxo de participação do público, antes sujeito passivo e receptor do discurso e, agora, com a internet, também pode ser propositor de curadoria(s), partilhando sua experiência, dando voz a ela; fazendo ingressar no circuito relações ainda não exploradas. Há uma real possibilidade de que isso ocorra, mas não está garantida.

Ressalta-se que muitos projetos que afirmam realizar curadoria em espaços virtuais (mas não exclusivamente), na realidade são apenas uma reunião de textos, imagens e produtos com escassa preocupação em propor, relacionar, organizar e expor os sentidos intrínsecos àquilo que é apresentado e, portanto, não configuram práticas curatoriais na medida em que apenas justapor textos e imagens não configura uma leitura do que o encontro desses materiais suscita. É preciso ir além disso, arriscar-se a atribuir-lhe uma perspectiva crítica.

É justamente no contexto dos blogs e das páginas de produção e compartilhamento de conteúdo que a curadoria de moda se popularizou e, conseqüentemente, banalizou-se pela

falta de cultivo de um pensamento crítico próprio, que norteie as escolhas realizadas e delas extraia sentido. Na maioria das vezes, o que se vê é menos um impulso de inventar alguma linha curatorial a partir do que lhe interpelou de fato, do que a reprodução de modelos já gastos. Ainda assim, existem muitos profissionais e espaços, quer físicos ou virtuais, que propõem discursos curatoriais potentes, contribuindo para a consolidação da curadoria de moda.

As práticas curatoriais de moda estão em desenvolvimento desde antes do século XX, quando peças de vestuário integravam exposições, seja como objeto étnico e histórico, seja como representação do avanço tecnológico e industrial do setor têxtil. As Exposições Universais, desde sua primeira edição em Londres no ano de 1851, incluíam vestimentas e artefatos têxteis que serviam como registro da técnica e da tecnologia, mas ainda assim eram interpretados como atributos da frivolidade feminina e da moda (O'Neill, 2012).

Foi a partir de 1900, com a realização da Exposição Universal de Paris, que a moda passou a ser evidenciada em exposições. A exposição conteve duas seções dedicadas exclusivamente à moda: o Pavilhão da Moda (*Pavillon de la Mode*), que apresentou criações contemporâneas de costureiros membros da Câmara Sindical da Costura Parisiense; e o Palácio do Traje (*Palais du Costume*), um museu temporário organizado cronológica e historicamente, que exibiu em grande parte reproduções de trajes históricos (Haye, 2014).

Mesmo que de maneira descontinuada, segundo ressalta Maxime Laprade (2017), a moda, por meio de peças de vestuário, tornou-se participante de grandes exposições e firmou o seu espaço de importância, sobretudo como representante das artes aplicadas e decorativas, tal como visto nos casos do Pavilhão de Artes Aplicadas da Exposição Internacional do Centenário (*Exposición Internacional del Centenario*), realizada em Buenos Aires no ano de 1910; e da Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas (*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*) de Paris, em 1925.

Quanto ao momento de consolidação da curadoria de moda, não há consenso entre os principais pesquisadores do assunto, tais como Akiko Fukai, Amy de la Haye, Judith Clark, Marie Riegels Melchior e Birgitta Svensson; contudo, alguns acontecimentos durante o século XX e os primeiros anos do século XXI marcam o desenvolvimento desta prática curatorial, sobretudo nos Estados Unidos e na Europa, especialmente na França e no Reino Unido (Dietz, 2017). Conforme aponta Dietz (2017), a maioria desses acontecimentos está relacionada a instituições museológicas de prestígio, tais como o Costume Institute no Metropolitan Museum of Art, em Nova Iorque; o Musée de la Mode et du Textile – MAD (Musée des Arts décoratifs) e o Palais Galliera – Musée de la Mode la Ville de Paris, ambos em Paris; e o Victoria and Albert Museum, de Londres. Instituições cujas práticas curatoriais são eminentemente conservadoras, pouco afeitas à introdução de outras lógicas curatoriais.

O tempo de instituições consagradas é um tempo lento, encapsulado, que em muitos casos reage vagarosamente às emergências do que acontece no contemporâneo. Tendo o cenário contemporâneo em mente, é oportuno destacar a existência de outras possibilidades de espaço, formato e suporte para o desenvolvimento das práticas curatoriais de moda experimentais, menos vinculadas à museologia e às suas qualidades fundamentadas em práxis ortodoxas.

PENSANDO OUTRAS PLATAFORMAS DE CURADORIA DE MODA

Hans Ulrich Obrist menciona que é preciso explorar outras práticas curatoriais, desde aquelas que resultam em objetos materiais, como “exposições impressas” (Obrist, 2014, p. 67), até realizações mais abstratas, como conferências. O autor cita o interessante projeto curatorial austríaco *museum in progress*, “[...] uma plataforma móvel para exposições impressas, na televisão, em outdoors e na internet” (Obrist, 2014, p. 130).

Dentre os diversos projetos que operam de modo instigante para a difusão e desenvolvimento da moda e das práticas curatoriais destacamos alguns, como a revista *Visionaire*, lançada em 1991, nos Estados Unidos, pelos amigos Cecilia Dean, James Kaliardos e Stephen Gan. No site *Visionaire World*, o conceito intrigante do projeto é revelado:

Somos contadores de histórias. Através da *Visionaire*, conceituamos, curamos e produzimos múltiplos de arte, eventos, instalações públicas, filmes, conteúdos de marca, vestuário e publicações. A *Visionaire* se concentra na polinização cruzada de arte, moda, cinema e cultura contemporânea como uma ferramenta para comunicar experiências únicas aos espectadores e visitantes, em várias plataformas, em espaços físicos, on-line e móveis (*Visionaire World*, s.d., s.p., tradução nossa).

Segundo Albrecht Bangert, a *Visionaire* é “[...] uma autêntica galeria impressa, edição para fetichistas, terreno lúdico para profissionais bem estabelecidos que se embrenham em outras paragens, infinito experimento, história em forma de publicação [...]” (*Visionaire*, 2010, s.p.). As parcerias com profissionais e marcas de design, arquitetura, cinema, fotografia, artes e moda, materializam conceitos ousados que transpõem as páginas de papel impresso. *Toy arts* (edições 44, 45 e 50), perfumes (edição 42), balas (edição 47), velas (edição 66), livros que mudam de cor quando expostos à luz solar (edição 56) e livretos que produzem imagens em movimento (edição 39); estes são alguns dos suportes e produtos que compõem a história e as práticas curatoriais de vanguarda da *Visionaire*.

No nosso entender, desfiles de moda também podem funcionar como plataforma para o desenvolvimento de uma curadoria de moda. A concepção de um “espetáculo encantado”, modo como Caroline Evans (2002) refere-se aos desfiles de moda, implica a conceituação de um conjunto de elementos que estruturam todo o evento, tais como: o convite (Clark, 2002), o formato e a cenografia da passarela, a trilha sonora (Araujo, 2014), a maquiagem e até mesmo os modelos que vestem as peças, pois todos contribuem para a transmissão do conceito da coleção apresentada e o seu significado, e a importância para o momento no qual está inserido.

O projeto *Fashion in Motion*, realizado pelo Victoria and Albert Museum de Londres desde 1999 (Wilcox; Lister, 2013), evidencia o desfile de moda como plataforma curatorial. Um estilista ou marca convidado/a apresenta uma curadoria de peças de sua autoria no formato de um desfile, com modelos, maquiagem, passarela, enfim, tudo o que é permitido e necessário em um “espetáculo encantado”. O evento ocorre dentro das dependências do museu

e vai na contramão da engessada museologia tradicional, pois, além de aberto ao público, também é transmitido ao vivo pela internet, transformando-o em um arrojado suporte para a curadoria de moda e possibilitando ao público uma vivência diferenciada, mais próxima do estilista e do seu processo criativo, que, é claro, não está explícito, mas virtualmente presente, dando-nos a sensação de que estamos presenciando a articulação da criatividade do estilista para compor uma paisagem efêmera, ou seja, a narrativa do desfile.

Considerando os desfiles de moda contemporâneos mais conceituais e experimentais, veremos que alguns deles podem configurar um exercício curatorial, tal como realizou o estilista brasileiro Jum Nakao em seu célebre desfile “A costura do invisível”, de 2004 (Musée, 2006). As roupas confeccionadas em papel vegetal de diferentes gramaturas, meticulosamente cortadas a laser, as modelagens que reconstituíam a história da moda e a destruição da coleção ao final do desfile conformam um discurso curatorial bastante complexo. Propositor de uma leitura crítica a respeito da moda contemporânea, Jum Nakao utilizou-se da roupa como suporte e do desfile como meio para expor as exigências e limitações que o cercavam como criador.

Nakao discursou, de forma poética e um tanto quanto dolorosa, sobre uma moda que já nasce fadada à autodestruição; ele atingiu as pessoas que vivenciaram o seu desfile, fazendo com que refletissem sobre como cada indivíduo participa e se relaciona com a moda do seu tempo. Mesmo tendo interrompido e impossibilitado a sacralização do objeto (roupa) pela falta de vestígios materiais em detrimento do discurso, Jum Nakao não inviabilizou, no entanto, a reverberação da reflexão sobre a sua obra até hoje, pois existem registros da ação em livro e em suportes audiovisuais, além de algumas réplicas de peças apresentadas na ocasião (Nakao, 2005).

De modo semelhante, alguns dos desfiles do estilista Ronaldo Fraga também configuram uma espécie de processo curatorial, em que cada desfile é um fragmento de um discurso complexo e em constante elaboração, que trata sobre diversas questões que interpelam o criador (gênero, política, história etc.). A experiência resultante dos desfiles de Ronaldo Fraga não somente impacta os seus espectadores, mas também os convida a se envolver no discurso, tomar partido; instiga-os a explorar criticamente as suas realidades e suas vivências, possibilitando que se tornem “curadores de si” e de seu tempo.

Bastante próxima à concepção dos desfiles, a performance também pode vir a configurar uma plataforma para a curadoria de moda. Nesse caso, apresenta-se ao público uma visão da moda diferenciada, mais artística, mais lúdica; a partir da performance do artista, o artefato de moda pode ser reinterpretado fora do estigmatizado sistema da moda.

As performances *The Impossible Wardrobe* (2012), *Eternity Dress* (2013) e *Cloakroom — Vestiaire Obligatoire* (2014) realizadas pela atriz e artista Tilda Swinton (Katherine Matilda Swinton), em conjunto com Olivier Saillard (então curador do Palais Galliera – Musée de la Mode la Ville de Paris), são compreendidas como produto de práticas curatoriais de moda assim como das artes contemporâneas (Swinton; Saillard, 2015). Realizadas com peças do acervo do Palais Galliera – Musée de la Mode la Ville de Paris, as performances de Swinton e Saillard compõem um discurso essencialmente abstrato, poético, cheio de nuances,

e mesmo tendo sido vivenciadas por um público bastante restrito, as obras e seu conjunto ressaltam a potencialidade deste suporte para o desenvolvimento de práticas curatoriais mais experimentais. Abre uma perspectiva, encoraja, para que isso se desdobre para além dos campos da arte e da moda.

O espaço da galeria, ainda que bastante próximo do sistema mercadológico da arte, também pode ser interpretado como uma plataforma disponível para a produção curatorial de moda com um viés mais independente e experimental. Com este viés, destaca-se a Judith Clark Costume Gallery, idealizada pela arquiteta Judith Clark, inaugurada em fevereiro de 1998 na Portobello Road, de Londres. A galeria e sua idealizadora promoveram, de maneira modesta e criativa, diversas exposições que indicavam outras possibilidades para o desenvolvimento das práticas curatoriais de moda.

A exposição *Captions* (2000), por exemplo, convidava os visitantes a “finalizar” a curadoria da mostra, sugerindo legendas para as peças exibidas: um vestido do estilista britânico Alexander McQueen e o registro fotográfico da peça durante o desfile da coleção de outono de 2000 (Palmer, 2003). A mostra questionou a prática curatorial de exposições de moda e por conta disso adquiriu um elevado valor experimental, conceitual e de pesquisa.

O hibridismo entre arte e moda e a liberdade curatorial são qualidades das exposições promovidas pela Judith Clark Costume Gallery. Na mostra *Be-hind, Be-fore, Be-yond* (1999), foram exibidas criações da designer britânica Naomi Filmer: adornos de cabeça, anéis, brincos, colares e pulseiras vestidos de modo inusitado (entre os dedos, atrás das orelhas, sob o queixo e no interior do antebraço), que revelavam a relação íntima dos acessórios com o corpo. Os materiais das peças, entre eles a cerâmica, o vidro, o sabão e o gelo em contínuo processo de derretimento simbolizavam e, de certa forma, colaboraram para o caráter reflexivo da exposição sobre o valor atribuído aos objetos da moda.

Embora as atividades e o vanguardismo da Judith Clark Costume Gallery tenham sido interrompidos em 2002 (Palmer, 2003), sua idealizadora mantém-se atuante na curadoria de exposições de moda e colabora com outros projetos da área, além de figurar entre os mais importantes nomes da atualidade no estudo da museologia, expografia e curadoria de moda experimentais.

Dentre algumas outras plataformas possíveis para o desenvolvimento das práticas curatoriais de moda, as virtuais são alternativas populares eficazes que ampliam e dinamizam o acesso à informação. Ainda assim, são escassos os projetos que se utilizam dos meios virtuais de modo experimental para consolidar as práticas curatoriais de moda, entre os quais estão os museus virtuais de moda, que apresentam narrativas curatoriais muito parecidas às de uma instituição museológica tradicional, porém com a interatividade permitida pelo universo digital.

Cabe dizer que, nesse caso, o ambiente digital que pode propiciar inúmeros experimentos, sobretudo na construção de narrativas bem pouco lineares e ortodoxas, muitas vezes limita-se a reproduzir as fórmulas de um modelo analógico já existente, e que se mostra defasado em relação a questões que parecem urgentes: que valores desejamos transmitir com essas práticas curatoriais? Desejamos reproduzir os valores já estabelecidos ou, ao contrário, ambicionamos incorporar os rumores de um pensamento sobre moda que transita por

muitos espaços distintos de criação? Hoje são muitos, digamos, sotaques que escutamos, e estes estão em tensão. De algum jeito, nos parece que a curadoria teria que desenvolver uma competência para refletir isso.

Um exemplo estimulante e que atende às demandas do mundo contemporâneo, atravessado pela diversidade de existências, pautado por valores éticos e estéticos nada homogêneos e que desafia consensos, é a seção *We Wear Culture* da plataforma *Google Arts & Culture*. Ela promove a digitalização e disponibilização de acervos de indumentária salvaguardados por diversas instituições culturais do mundo, entre as quais também estão algumas instituições brasileiras. No formato de exposições bidimensionais, coleções de peças ou tour virtual (*Museum view*), a plataforma vai além de expor o seu vasto conteúdo, pois o dinamiza possibilitando a interação, reinterpretação e reuso deste conteúdo por parte dos usuários.

ALGUMAS REFLEXÕES FINAIS

Inesgotáveis, as plataformas de desenvolvimento das práticas curatoriais de moda possibilitam múltiplas experimentações e vivências por parte do curador e do público. A imaginação e a experimentação que fazem disparar reflexões, quando combinadas com as constantes inovações tecnológicas, contribuem para o conhecimento, a difusão e o alargamento da curadoria de moda e dos estudos a ela relacionados para além das discussões teóricas.

Pensar moda hoje é sobretudo conviver com seu caráter fragmentário, em que inexistente uma unidade estilística. Não há moda, há modas, que se materializam sob forma de ideias distintas, vestindo utopias singulares. O que chamamos de utopia aqui não diz respeito ao ir-realizável, mas aos mundos possíveis não só por vir, à pluralidade de mundos que já existem entre nós, que, no entanto, não os absorvemos, demasiado presos às fórmulas aprendidas. Eles já nos olham, convocando a nos posicionarmos diante deles. Sabemos que uma curadoria não é neutra, pois reflete necessariamente uma visão de mundo e as práticas curatoriais demonstram isso.

No que diz respeito às práticas curatoriais de moda no Brasil, enfrentamos uma questão incontornável em nossa cultura. Ela se move no terreno acidentado dos hibridismos, não sem tensão. Além disso, estamos habituados a uma interpretação elitista de nossa cultura que prevalece ainda hoje, e que sempre assimilou como hegemônico o modelo europeu, subalternizando a nossa cultura, no sentido de pensá-la apenas como mera mimese, prevalecendo na maior parte das vezes uma reprodução servil de valores. Esse é um costume que aos poucos, parece, vai se desfazendo entre nós e que nos demanda um posicionamento ético e crítico frente a projetos curatoriais por vir.

Uma reversão necessária talvez seja enxergar a moda como prática que adere de viés ao modelo europeu; como se nos avessos das roupas estivessem inscritas pequenas sabotagens, mas, para isso, é necessário que o curador esteja à escuta dessas por vezes micro desobediências. É preciso aceitar o desafio de pisar em terreno escorregadio, aventurar-se por caminhos ainda não traçados, ou apenas esboçados.

De modo mais abrangente, as práticas curatoriais de moda são cada vez mais interdisciplinares e polifônicas, e por isso nos instigam e provocam as mais diversas reflexões e reações, enquanto apresentam o fenômeno social da moda. São objetos de pesquisa e prática inesgotáveis, que se reinventam constante e ininterruptamente. Escolhemos um caminho de abordagem em nada definitivo, apenas um começo, que em outro artigo se deslocará igualmente para outro início mais expandido. É assim que pensamos, aos poucos, e vamos avançando, desejando sobretudo prosseguir.

Estamos cientes da urgência do aprofundamento e da compreensão sobre a importância da curadoria de moda e das diversas possibilidades de sua realização, principalmente em âmbito nacional. Pretendeu-se deixar aqui uma contribuição para desdobramentos futuros sobre o tema, bem como estimular a criação e a ampliação dos diálogos, das experiências e das pesquisas curatoriais para o fortalecimento e reconhecimento das práticas curatoriais de moda no Brasil.

Referências

ALVES, Cauê. A curadoria como historicidade viva. In: RAMOS, Alexandre Dias (org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 43-57.

ARAUJO, Jackson. Roupas para ver e ouvir. *Serafina*, São Paulo, s.n., p. 64-65, set. 2014.

CLARK, Judith; HAYE, Amy de la; HORSLEY, Jeffrey. *Exhibiting Fashion: Before and After 1971*. London: Yale University Press, 2014.

CLARK, Judith. Nota: recebendo o convite. *Fashion Theory*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 103-113, jun. 2002.

DIETZ, Thomas Walter. Curadoria de moda: evidenciando algumas singularidades. In: Congresso Internacional de Memória, Design e Moda, 4., 2017, São Paulo. *Moda Documenta: Museu, Memória e Design. Anais*. São Paulo: MIMo; Estação das Letras e Cores, 2017, p. 448-463. Disponível em: <<http://www.modadocumenta.com.br/anais-2017/>>. Acesso em: 20 fev. 2018.

DUGGAN, Ginger Gregg. O maior espetáculo da terra: os desfiles de moda contemporâneos e sua relação com a arte performática. *Fashion Theory*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 3-30, jun. 2002.

EVANS, Caroline. O espetáculo encantado. *Fashion Theory*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 31-70, jun. 2002.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Edusp, 2004.

HAYE, Amy de la. Exhibiting Fashion Before 1971. In: CLARK, Judith; HAYE, Amy de la; HORSLEY, Jeffrey. *Exhibiting Fashion: Before and After 1971*. London: Yale University Press, 2014. p. 11-21.

LAPRADE, Maxime. Haute couture et expositions universelles, 1900-1925. *Apparence(s) – Histoire et culture du paraître*, n. 7, 2017. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/apparences/1370>>. Acesso em: 7 jul. 2017.

MELCHIOR, Marie Riegels; SVENSSON, Birgitta (eds.). *Fashion and Museums: theory and practice*. London: Bloomsbury, 2014.

MUSÉE Galliera. *Showtime: le défilé de mode*. Paris: Paris Musées, 2006. Catálogo de exposição, 4 de março a 30 de julho de 2006.

NAKAO, Jum. *A costura do invisível*. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.

ORBIST, Hans Ulrich. *Caminhos da curadoria*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

O'NEILL, Alistair. Exhibition: A Display of "Articles of Clothing, for Immediate, Personal, or Domestic Use" – Fashion at the Great Exhibition. In: GECZY, Adam; KARAMINAS, Vicki (eds.). *Fashion and Art*. London: Berg, 2012. p. 189-200.

PALMER, Alexandra. Judith Clark Costume, Londres, Reino Unido. *Fashion Theory*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 91-100, jun. 2003.

RAMOS, Alexandre Dias (org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010.

SWINTON, Tilda; SAILLARD, Olivier. *The Impossible Wardrobe*. Rizzoli: New York, 2015.

VISIONAIRE: para todos os sentidos. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2010.

VISIONAIRE World – About. Disponível em: <<http://www.visionaireworld.com/about>>. Acesso em: 20 fev. 2018.

WE Wear Culture: as histórias por trás do que vestimos. Google Arts & Culture. Disponível em: <<https://www.google.com/culturalinstitute/beta/project/fashion>>. Acesso em: 27 dez. 2017.

WILCOX, Claire; LISTER, Jenny (eds.). *V&A Gallery of Fashion*. London: V&A Publishing, 2013.

Recebido em 5/3/2018

Aprovado em 23/7/2018

RESENHA

APARÊNCIA E RELAÇÕES DE PODER NO PERÍODO COLONIAL BRASILEIRO BODY IMAGE AND POWER RELATIONSHIPS IN BRAZILIAN COLONIAL HISTORY

SANT'ANNA, Mara Rúbia. *Sociabilidades coloniais: entre o ver e o ser visto*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017. 208 p. (Coleção O Brasil por suas aparências).

ROSANE FEIJÃO DE TOLEDO CAMARGO | Doutora em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Muitos livros já foram publicados sobre a história do Brasil desde que, entre 1619 e 1630, frei Vicente do Salvador resolveu escrever a primeira obra do gênero de que se tem notícia. Quase quatrocentos anos depois, o assunto parece ainda longe de estar esgotado e pesquisadores de diversos campos de conhecimento continuam – felizmente – a buscar diferentes abordagens para interpretar os fatos que contribuíram, ao longo do tempo, para a formação da nação brasileira.

Com *Sociabilidades coloniais: entre o ser e o ser visto*, a pesquisadora Mara Rúbia Sant'Anna, professora de história da Universidade Federal de Santa Catarina, demonstra que é possível lançar novas luzes sobre a nossa história, ao dirigir o foco de seus estudos para as questões ligadas à aparência, um ponto de vista ainda relativamente pouco explorado nas obras de história do Brasil. Esse primeiro volume da coleção “O Brasil por suas aparências” explora as relações entre o parecer e o poder desde o momento em que as primeiras naus portuguesas atracaram no litoral brasileiro, estendendo-se por todo o período que se convencionou chamar de Brasil Colônia, ou seja, entre 1500 e 1808. O segundo volume, *Um império nos trópicos*, ainda aguardando publicação, abordará os anos compreendidos entre a chegada da família real ao país e a partida de d. Pedro II para o exílio, em 1889, logo após a proclamação da República.

Com uma linguagem cuidadosa, precisa, apoiada por uma escrita fluida e agradável, a autora nos apresenta prováveis episódios ocorridos quando dos primeiros encontros entre os navegadores portugueses e os indígenas na praia da atual Porto Seguro. Um encontro que teria sido de difícil comunicação não apenas pelo barulho intenso das ondas que sacudiam os navios, mas pelo “fosso cultural” que separava aqueles seres, em tudo díspares, a não ser por sua condição humana.

Impossível não se lembrar da narrativa de Darcy Ribeiro em *O povo brasileiro*, no capítulo em que descreve “o enfrentamento entre dois mundos”:

Os navegantes, barbudos, hirsutos, fedentos de meses de navegação oceânica, escalavrados de feridas de escorbuto, olhavam, em espanto, o que parecia ser a inocência e a beleza encarnadas. Os índios, vestidos da nudez emplumada, esplêndidos de vigor e de beleza, tapando as ventas contra a pestilência, viam, ainda mais pasmos, aqueles seres que saíam do mar (Ribeiro, 1995, p. 44).

De forma semelhante, Mara Rúbia aproveita toda e qualquer menção aos artefatos relacionados à aparência para inferir possíveis sentimentos advindos do estranhamento que, certamente, experimentaram navegadores e habitantes da terra ao se depararem com aparências tão distintas das suas. Nesse sentido, a autora desenvolve imagens quase cinematográficas sobre o episódio em que dois índios são levados a bordo da nau de Pedro Álvares Cabral e lá passam a noite, ao descrever cenário, vestes, objetos, assim como as reações e os gestos dos personagens que tomaram parte daquela cena.

Tanto Darcy Ribeiro como Mara Rúbia exercitam o que Marialva Barbosa (2006) entende como fundamental nos relatos históricos: a “imaginação criadora”, que permite ao pesquisador elaborar uma realidade que já não pode mais ser acessada, o que não significa falta de compromisso com a verdade. Todos aqueles que se dispõem a analisar experiências de outro tempo – sejam historiadores, antropólogos ou pesquisadores de outras áreas – fazem-no apoiados em rastros do passado e por atos de comunicação que subsistiram e permaneceram como vestígios até o presente (cartas, inventários e outros documentos e artefatos diversos). Assim, Mara Rúbia valoriza as descrições de adornos e vestimentas, tanto dos índios como dos navegadores, presentes, por exemplo, nos relatos de Pero Vaz de Caminha e do viajante Hans Staden, ou nos textos e desenhos do pintor holandês Albert Eckhout. Tanto os trajes por eles descritos como a própria descrição que produziram podem ser considerados, portanto, atos de comunicação que, impregnados de significados, permitiram à autora criar códigos próprios a fim de construir uma narrativa inteligível. Mais do que isso, a forma como os eventos são expostos tem a potência de instigar a imaginação de seus leitores e neles despertar o gosto pela pesquisa:

Como interpretar o presente de uma camisa e de uma carapuça que foram vestidas neles [nos índios], senão como uma iniciativa de aculturação, de desqualificação das suas formas de parecer e, por meio desta dimensão, tentar alcançar os demais níveis de dominação daqueles homens da terra. Mas a resistência era mais sutil do que se imaginava, pois, tão logo se juntaram aos seus, desfizeram-se da camisa e da carapuça e voltaram à sua nudez, muito natural para eles (Sant’Anna, 2017, p. 22).

A atenção para com o leitor interessado no mundo acadêmico fica bastante evidente quando, em certo ponto da narrativa, a autora inclui uma nota alertando para um tópico que seria “um objeto de pesquisa bastante interessante a ser explorado pelos alunos de graduação em moda ou de história do Brasil” (Sant’Anna, 2017, p. 51). Em outro momento, há indicação de leituras que podem vir a interessar “todos aqueles que quiserem se aprofundar

no conhecimento de como o consumo de bens e o cultivo da aparência estabeleciam as relações entre os sujeitos da época” (Sant’Anna, 2017, p. 112). Generosidades de quem dedica sua vida à pesquisa e à formação de novos pesquisadores.

Não são apenas as qualidades didáticas que sobressaem nesse trabalho, que se mostra corajoso justamente por abordar um período em que as fontes, além de escassas, costumam mostrar apenas um dos lados do processo que levou à formação da sociedade brasileira. Como diz Darcy Ribeiro (1995, p. 30), nesse caso “só temos o testemunho de um dos protagonistas: o invasor”. Foi o europeu que nos deixou registros de suas impressões, na maioria das vezes impregnada por um etnocentrismo sem limites, que conduziam a descrições depreciativas de índios, negros e mestiços.

Isso não impediu, no entanto, que Mara Rúbia conseguisse dissertar sobre boa parte do complexo espectro da configuração social da época em questão, sobre as relações que o permeavam e as estratégias que garantiam prestígio e poder em estruturas hierárquicas pouco estáveis, que se organizavam de forma própria, de acordo com as condições econômicas, territoriais e culturais de cada momento e de cada região.

A divisão dos capítulos obedece a essas formas distintas de organização social, contemplando as etapas mais marcantes do domínio português sobre a Colônia. Dos primeiros anos de ocupação produtiva das terras brasileiras, marcados pela lavoura de cana-de-açúcar, tomamos conhecimento das diferentes categorias de lavradores, todos eles dependentes da mão de obra escrava e posicionados, na hierarquia social, abaixo do todo-poderoso senhor de engenho. Além disso, com a ocupação holandesa, a urbanização de alguns centros comerciais do Nordeste e o conseqüente aumento da circulação de pessoas e mercadorias, novos patamares no cuidado com as aparências foram estabelecidos, alavancando os níveis do consumo.

O capítulo seguinte é dedicado aos bandeirantes paulistas: uma população constituída em sua grande maioria por “brancos pobres sem qualquer fidalguia, que buscavam uma terra para viver” (Sant’Anna, 2017, p. 87). Tensões entre índios e brancos se mostram inevitáveis e a autora dá o devido destaque a tais embates: “[...] no mesmo momento em que são parceiros numa empreitada comercial são, também, inimigos ameaçando um com a morte, e o outro com a escravidão” (Sant’Anna, 2017, p. 89). Segundo Mara Rúbia, não havia espaço para o luxo na cidade de São Paulo e nos povoados que se desenvolviam naquela região – a desigualdade social não imprimia marcas significativas no interior das casas, nos objetos e na vestimenta como acontecia nas regiões canavieiras do Nordeste: “[...] as relações de poder se firmavam sobre a aparência desfrutada, entre os principais [fazendeiros, donos de escravos e autoridades], na usança de cargos burocráticos disponíveis”, ou seja, a distinção era buscada por meio da nomeação a cargos como juiz, ouvidor ou vereador e na constante afirmação de tal poder.

Tudo muda novamente com a descoberta das minas de ouro, no final do século XVII, tema do capítulo cinco. Além de transformações na ordem econômica, com implicações diretas para o desenvolvimento urbano e o movimento portuário da cidade do Rio de Janeiro, Mara Rúbia se detém nas conseqüências da riqueza decorrente das minas de ouro na esfera das relações sociais. Assim, ela nos relata o surgimento, na região aurífera, de uma nobreza

composta por homens ricos, funcionários bem remunerados da Coroa, que realizavam, enfim, “o anseio de viver além-mar de igual modo à corte”. O empenho das classes mais ricas em cobrir-se de trajes vistosos e elaborados e de decorar suas casas com móveis e objetos importados da Europa teria levado, segundo a autora, a uma “barroquização da sociedade”, centrada em uma aparência marcada pelo exagero decorativo.

Finalmente, no capítulo intitulado “Negros de suor”, a autora nos dá um panorama das duras condições dos escravos africanos. Além de destituídos de todos os seus direitos, os cativos também se viam apartados de sua cultura de origem, sendo impedidos, inclusive, de usar as formas de comunicação que originalmente conheciam, já que, ao aqui chegarem, eram dispersos em diferentes fazendas, onde distintas etnias eram forçadas a dividir os mesmos espaços. Em relação aos trajes, os dos escravizados não poderia ser mais contrastante com os dos senhores: aos primeiros eram entregues tecidos rústicos de algodão para que confeccionassem “fraldas”, calções largos “apenas com um recorte entre as pernas” e amarrados na cintura com um cordão.

Em todos os capítulos, algumas imagens pretendem ilustrar as descrições textuais, mas as condições de reprodução não são exatamente ideais. Tomei-as mais como referência para visualizá-las utilizando as conhecidas ferramentas de busca da Internet. Tarefa fácil, já que a autora tem o cuidado de providenciar todas as indicações para que isso seja feito sem problemas. Assim como nos são dadas condições para esmiuçar as imagens, uma lupa também é colocada sobre alguns conceitos, tais como “poder”, “território” ou “nação” – cuja complexidade não poderia, é claro, ser exaurida em tão poucas páginas. O objetivo, certamente, foi fornecer subsídios para que o leitor mais interessado pudesse se aprofundar no assunto, seguindo as pistas bibliográficas ali indicadas.

Sociabilidades sociais: entre o ver e o ser visto, portanto, se mostra como uma obra consistente de consulta ou de estudo, e uma base segura que pode servir como trampolim para novas aventuras acadêmicas.

Referências

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BARBOSA, Marialva. O filósofo do sentido e a comunicação. *Conexão – Comunicação e Cultura*, UCS, Caxias do Sul, v. 5, n. 9, p. 139-149, jan./jun. 2006.

Recebido em 25/2/2018
Aprovado em 7/5/2018

OS INVENTÁRIOS NO ESTUDO DA INDUMENTÁRIA

POSSIBILIDADES E PROBLEMAS

THE INVENTORIES IN THE STUDY OF CLOTHING

POSSIBILITIES AND PROBLEMS

CAMILA BORGES DA SILVA | Professora adjunta do Departamento de História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

O artigo apresenta as possibilidades de análise da indumentária por meio do uso de inventários, levando em conta as especificidades desse tipo de fonte, bem como seus problemas, e vislumbra formas de superá-los. Para isso, como pano de fundo, são abordados três inventários localizados no período de permanência da corte portuguesa no Rio de Janeiro.

Palavras-chave: inventário; cultura material; história cultural; família real portuguesa.

ABSTRACT

The article presents the possibilities of analysis of clothing through the use of inventories taking into account the specificities of this type of source, as well as its problems, and envisages ways of overcoming them. In order to do this, three inventories are analyzed as a background, located during the Portuguese Court's stay in Rio de Janeiro.

Keywords: inventory; material culture; cultural history; Portuguese royal family.

RESUMEN

El artículo presenta las posibilidades de análisis de la indumentaria a través del uso de inventarios teniendo en cuenta las especificidades de este tipo de fuente, así como sus problemas, y vislumbra formas de superarlos. Para ello, como telón de fondo, que se abordan tres inventarios ubicados en el período de estancia de la familia real en Río de Janeiro.

Palabras clave: inventario; cultura material; historia cultural; familia real portuguesa.

Os estudos do vestuário, quando se pautam em textos escritos e não em imagens, têm como fontes mais comuns a imprensa e a literatura. Poucos são os pesquisadores que se debruçam sobre inventários para o entendimento dos padrões indumentários de uma dada sociedade. Isso se relaciona com o fato de que, para o estudo da moda mais contemporânea, os inventários são de menor valia, visto que não é comum que vestimentas figurem neles, predominando a prática da partilha informal entre herdeiros. Durante os períodos colonial e imperial, contudo, era comum que as peças do guarda-roupa constassem na lista de bens do(a) falecido(a).¹ Isso porque seus valores, mesmo de peças não necessariamente em bom estado, poderiam significar uma quantia relevante, especialmente durante o período colonial.

O inventário *post mortem* é o processo por meio do qual os bens de uma pessoa falecida são distribuídos aos seus herdeiros. Para isso, é necessário que os bens do morto sejam levantados e listados.² Do ponto de vista do pesquisador, é justamente esse aspecto que fornece a riqueza do inventário como fonte de estudo, visto que ele detalha os elementos materiais da vida do falecido que, muitas vezes, estariam inacessíveis ao pesquisador.

Todo processo de inventário é realizado de acordo com as leis em vigor no momento, de modo que, como lembra Júnia Furtado (2015), é fundamental conhecê-las para trabalhar com esse tipo de fonte. É importante, portanto, que se saiba que, para o estudo do Brasil colonial, as determinações legais para os inventários encontram-se nas Ordenações Filipinas. Como parte considerável da legislação portuguesa foi mantida no Brasil independente por meio da lei de 20 de outubro de 1823, as Ordenações Filipinas continuaram a reger esses assuntos durante o período imperial. Uma lei específica do Brasil para regulamentar os inventários somente foi elaborada em 1916, já no período republicano, por meio da aprovação do Código Civil brasileiro, cujas disposições para este fim constavam no livro IV, título “Do inventário e partilha”. Esse código foi revogado apenas após a aprovação, em 2002, do Novo Código Civil brasileiro (Furtado, 2015, p. 94).

OS USOS DO INVENTÁRIO

Os inventários *post mortem* são fontes extremamente propícias à utilização quantitativa. Na França, a corrente conhecida como Escola dos *Annales* muito se utilizou das possibilidades analíticas do quantitativismo. Lucien Febvre, um dos fundadores daquilo que se denominou como a “história nova”, em texto intitulado “Amiens, da Renascença à contrarreforma”,

1 Segundo Antônio Carlos Jucá de Sampaio (2001, p. 102), para períodos anteriores ao século XVIII, praticamente não existem inventários na capitania fluminense.

2 Segundo Júnia Furtado, originalmente o termo inventário se referia apenas ao arrolamento de bens, mas, com o tempo, passou-se a utilizá-lo englobando todo o processo judicial que levava à divisão de bens entre os herdeiros. Desse modo, os termos se inverteram: “nas Ordenações o inventário é parte dos procedimentos para efetivar a partilha dos bens, na concepção mais recente a partilha é que é uma parte do processo de inventário jurídico, sendo seu último ato” (Furtado, 2015, p. 103).

já havia indicado a relevância desse tipo de metodologia para compreender transformações de comportamento utilizando-se basicamente inventários. A segunda geração, marcada pelo protagonismo de Fernand Braudel, foi aquela que ampliou a importância e o destaque da história quantitativa como método de análise. Embora, segundo Peter Burke, o próprio Braudel utilizasse as estatísticas apenas em ocasiões pontuais e não tenha transformado os métodos quantitativos em elementos estruturantes de suas análises, foi esse o momento da “revolução quantitativa”, ocorrida entre aproximadamente 1950 e 1970. Primeiramente aplicada à análise da história econômica, especialmente para o estudo dos preços impulsionado pela publicação das obras de François Simiand e de Ernest Labrousse ainda na década de 1930, atingiu, na sequência, a história social por meio do estudo da demografia, para, na terceira geração dos *Annales*, abarcar também elementos da história cultural, como o estudo da religião e das mentalidades (Burke, 1997, p. 66-67).

Todas essas fases estavam obviamente interligadas. Por exemplo: o estudo dos preços acarretou um questionamento sobre demografia, já que a percepção de aumento dos preços passou a ser associada ao aumento das taxas de mortalidade; estas, por sua vez, levaram à indagação das percepções sobre a morte. Philippe Ariès, que atuava de maneira “dileitante”, mas foi abraçado pelos *Annales*, explicou que “as séries numéricas na longa duração revelaram modelos de comportamento de outro modo inacessíveis e clandestinos”, de maneira que “as mentalidades surgiam ao cabo de uma análise das estatísticas demográficas” (Ariès, 2001, p. 159). Desse modo, na história cultural praticada na terceira geração, as atitudes diante da morte e também o nível de crença ou descrença de uma sociedade poderiam ser questionadas por meio de quantificações numéricas. Michel Vovelle, por exemplo, se debruçou sobre aproximadamente trinta mil testamentos para analisar os desejos pós-morte dos indivíduos, como o número de missas encomendadas nesses documentos pelo falecido, e, dessa forma, mensurar o grau de crença ou descrença da sociedade (Burke, 1997, p. 90).

Daniel Roche (2007), por sua vez, organizou um grupo de pesquisa na década de 1970, que resultou em seu livro *O povo de Paris*, e deu um passo significativo na associação entre o estudo da cultura material e uma análise quantitativa baseada especialmente em inventários *post mortem*. Nesse trabalho, a vestimenta aparecia como fator fundamental para a compreensão da vida cotidiana. Essa análise foi retomada em sua obra posterior, *A cultura das aparências: uma história da indumentária*, na qual analisa os séculos XVII e XVIII. Nela, mais uma vez, aborda os inventários. Para ele, esse tipo de documento “fornece um instrumento de qualidade discutível, mas no final das contas eficaz”, informando que utilizou em sua pesquisa em torno de mil documentos, sendo quinhentos do fim do século XVII e outros quinhentos de pouco antes da Revolução Francesa. O objetivo, mais uma vez, era traçar os hábitos de consumo dos parisienses ligados à vida cotidiana e material.

Os inventários como fontes de pesquisa, embora úteis, inspiram precauções. Como Roche mesmo aponta, há de se ter cuidado com as generalizações, visto que inventários não fornecem informações sobre todas as camadas da população e, sim, normalmente, apenas das mais ricas, já que era um processo caro, que tinha a intenção de transmitir bens. Dessa maneira, não era um procedimento obrigatório ou corrente para todas as pessoas per-

tencentes a uma comunidade. O inventário, portanto, é uma fonte que circunscreve classes sociais. Entretanto, isso também não significa que a pesquisa de inventários permita uma análise plena de um grupo social, pois, se tomarmos o Brasil colonial e imperial, por exemplo, mesmo aqueles que tinham bens não eram obrigados a realizar um inventário judicial, procedimento que se alterou com o Código Civil de 1916.

Segundo Furtado, se houvesse consenso na partilha de bens entre os herdeiros, tudo poderia ser feito de forma privada. Esse processo poderia gerar ou não documentos escritos, mas, mesmo que estes fossem produzidos, sua preservação é muito mais complexa. Por isso, como lembra a autora, inventários privados são extremamente escassos. Atualmente, com o Novo Código Civil, a obrigatoriedade de realização do inventário permanece, mas se abriu a possibilidade de realizá-lo por meio de escritura pública em cartórios – e não apenas por via judicial – caso haja concordância entre os herdeiros (Furtado, 2015, p. 104). Assim, embora hoje seja possível a realização de inventários que não utilize a via judicial, o registro em cartório permitirá aos pesquisadores futuros interessados o acesso a esses processos, o que inexistia no período colonial e imperial.

Por outro lado, segundo Roche, esses instrumentos apontam também para níveis distintos de riqueza, ou seja, subgrupos no interior de uma classe ou estrato social. Por exemplo, entre os inventários do final do século XVIII e início do XIX no Brasil, se tomarmos como índice de riqueza o número de escravos que o falecido possuía, temos inventários em que constam apenas dez escravos, como o de Maria Vitorino de Brito Melo, e outros com 270, como o de coronel Bento Luís de Oliveira Braga. Por isso mesmo, Roche afirma que os inventários permitem “agrupar fatos econômicos e antropológicos, calcular a riqueza, ter uma ideia das proporções relativas dos diferentes tipos de investimento feitos pelas famílias e, ao mesmo tempo, obter uma descrição razoavelmente completa das posses das pessoas”, de maneira que podem ser entendidos como “um banco de dados materiais diretos, graças ao qual podemos estabelecer um léxico básico dos fatos da vida cotidiana”. Entretanto, ressalta que esse “banco de dados direto” não representa uma passagem automática de uma “leitura funcional” para uma “interpretação simbólica” do processo (Roche, 2007, p. 82).

Além disso, o autor assinala três problemas principais apontados por todos que trabalharam com esse tipo de fonte: retrata um momento específico – o da morte – na vida das pessoas; tem uma “representatividade social discutível” e contém também lacunas resultantes do processo de avaliação notarial (Roche, 2007, p. 82). Evidentemente, nenhuma fonte é perfeita e o pesquisador pode estipular estratégias para lidar com as dificuldades apresentadas por ela. Se o inventário retrata a “realidade” material do falecido no momento de sua morte, isso significa que existe um recorte geracional que precisa ser levado em consideração. Os hábitos indumentários variam, para além do gênero e da classe social, de acordo com a idade e a situação civil da pessoa – se casada, solteira ou viúva –³ de

3 O estado civil é particularmente significativo se tomarmos os períodos colonial e imperial. Para épocas mais contemporâneas, ele terá um papel praticamente irrelevante.

maneira que, se o objetivo da pesquisa for relacionar esses hábitos a um quadro social mais amplo, como é sempre indicado, se mostra importante fazer o levantamento da faixa etária dos inventariados. Do ponto de vista da “representatividade social”, o mapeamento da riqueza (dada pelos valores alcançados pelos bens no inventário), das ocupações e do estatuto jurídico (nobre ou plebeu no Antigo Regime) pode ajudar a construir algum tipo de representatividade dos inventários analisados diante da população mais ampla. Roche, por exemplo, divide os inventariados em “nobres”, “assalariados”, “criados domésticos”, “artesãos e lojistas” e “funcionários públicos e profissionais das artes”. Cada uma dessas categorias permite o cruzamento com uma infinidade de outros dados, como o percentual de casados; especialmente, porém, o percentual em relação à população mais ampla. Isso não significa uma homogeneidade do ponto de vista da renda, já que esta pode ser variável, mas sim do ponto de vista simbólico, já que poderiam ter em comum o fato de pertencerem ao grupo dos escolarizados, por exemplo.

No caso das lacunas existentes nos arquivos notariais, é perceptível que, em alguns inventários, nenhuma vestimenta apareça na listagem de bens. Isso pode representar fraude, erro do notário ou pode significar o caso de incorporação, pelo cônjuge sobrevivente, dos bens do falecido ou falecida. Na França, segundo Roche, entre 10% e 15% das peças dos guarda-roupas masculinos e femininos desapareciam no processo de inventário (Roche, 2007, p. 98-99). No Brasil, Furtado lembra que, embora a lei ordenasse a listagem de todos os bens, era prática que se omitissem bens no inventário (Furtado, 2015, p. 106). Talvez seja possível resgatar algumas das peças omitidas por meio do inventário do cônjuge que havia sobrevivido, contudo não é certo que a pesquisa seja frutífera, visto que os filhos ou filhas podem também tomar posse e realizar doações e vendas antes do levantamento de bens.

Outro aspecto que precisa ser considerado é que os valores apontados no inventário não necessariamente corresponderiam ao preço de venda daqueles produtos, não apenas porque eram itens já usados, embora pudessem ser relativamente novos, mas também porque, ao contrário, os preços poderiam ser aumentados pela avaliação do notário. Isso não implica nenhum tipo de problema para aquele que não deseja fazer uma história dos preços, mas, se isso for do interesse do pesquisador, talvez outras fontes precisem ser utilizadas para se avaliar o preço efetivo da vestimenta ou joia.

Outro elemento vital para se trabalhar com esse tipo de fonte é o fato de que a leitura de inventários precisa, necessariamente, vir acompanhada de consultas aos dicionários de época, já que termos desaparecidos não raro aparecerão no caminho do pesquisador, dificultando a compreensão do texto (Roche, 2007, p. 33).

A despeito das dificuldades e limitações, presentes em qualquer fonte, é importante ressaltar que, para períodos recuados da história do Brasil, os inventários serão fontes fundamentais para se ter acesso às vestimentas utilizadas no cotidiano das pessoas, mesmo que circunscritas a classes específicas. Ele pode ser utilizado para o estudo de um conjunto mais amplo de pessoas, mas também para indivíduos particulares que se queira pesquisar, para os quais, de outro modo, o pesquisador não teria informações.

A CULTURA MATERIAL POR MEIO DOS INVENTÁRIOS: O CASO DA INDUMENTÁRIA

Do ponto de vista do estudo quantitativo, o inventário nos dá acesso às permanências e transformações da vestimenta, especialmente quando ele é utilizado de maneira comparativa entre períodos distintos, o que permite o entendimento da “interpretação simbólica” mencionada por Roche. Para alcançá-la, é fundamental que o pesquisador não se atenha à mera descrição das peças, como em uma história da moda tradicional, mas, sim, que tome esta como o primeiro passo para se indagar sobre o sentido das transformações da indumentária no que tange aos comportamentos, aos hábitos e ao imaginário. Nesse sentido, a cultura material não se desvincula desses elementos, embora não seja meramente uma expressão ou reflexo deles e, sim, sua parte constitutiva, um instrumento ativo no processo de transformação ou conservação das atitudes e formas de ver o mundo. A indumentária, em alguns momentos, é mesmo marcada por um certo caráter de antecipação social das transformações em curso na sociedade (Rainho, 2012). Segundo Ulpiano Meneses (1983, p. 113), a cultura material atua na “produção e reprodução social”, de modo que os “artefatos” são produtos, mas também “vetores de relações sociais”.

Quando pensamos no estudo da cultura material, imediatamente nos vem à mente o estudo de objetos tridimensionais que podem ser analisados por meio deles próprios ou de outros tipos de fontes, especialmente as imagens. Dificilmente pensamos em analisar a cultura material por meio de fontes escritas. Evidentemente, o estudo da indumentária é muito enriquecido pelo trabalho com imagens e pelas roupas reais preservadas até o presente, e não se quer aqui afirmar o contrário. Contudo, da mesma maneira que ocorre com os inventários, é preciso ter em mente que a possibilidade de análise das peças de roupa tem inúmeros complicadores. Em primeiro lugar, a sobrevivência dessas peças, especialmente de períodos recuados, é extremamente difícil, o que, no Brasil, é adicionado pela relativa carência de museus de indumentária e pela dificuldade de organização dos acervos daqueles que existem atualmente. Em segundo lugar, tomando-se aquilo que se preservou, é preciso estar atento, assim como na pesquisa dos inventários, sobre o quê se preservou efetivamente e o porquê. De um modo geral, as vestimentas que chegaram aos dias de hoje não raro pertencem aos grupos privilegiados, o que ocorre pelo fato de que as roupas são demasiado frágeis; além disso, elementos como a quantidade de lavagens e o armazenamento influenciam diretamente na possibilidade de sua sobrevivência. Evidentemente, uma pessoa pertencente aos estratos mais baixos da sociedade tende a reutilizar muito mais vezes suas peças de roupa, contribuindo para o seu desgaste de modo muito mais acentuado do que outra pertencente às classes mais altas.

Tomando-se a história do Brasil, as fontes pictóricas que retratam períodos mais recuados são também escassas, de modo que essas dificuldades fazem com que o pesquisador tenha de se debruçar em outros tipos de fontes, especialmente a escrita, como os inventários. Em favor destes, pode-se argumentar que, na falta da peça preservada, eles ajudam o pesquisador a ter a dimensão dos usos feitos pelo sujeito, já que apontam as marcas do

tempo e do desgaste da roupa. Nos inventários do final do século XVIII e início do século XIX, por exemplo, não raro expressões como “já usado”, “muito usado”, “usada”, “em uso” etc., bem como a distinção entre roupas apontadas como “novas” e “velhas”, permitem vislumbrar os usos e o tempo (embora não preciso) dessas peças.

Em 1978, quando da primeira edição da obra *A história nova*, organizada por Jacques Le Goff e com a colaboração de Roger Chartier e Jacques Ravel, a história da cultura material era ainda um domínio incipiente, definida por Jean-Marie Pesez em seu capítulo sobre o tema como “descontínua no tempo e no espaço” e não tendo ainda conquistado sua autonomia. Assim, entendia que ela estava ainda para ser escrita, mesmo que aparecesse de maneira frequente na produção dos membros dos *Annales*, especialmente Braudel, que deu destaque à cultura material nos volumes de *Civilização material e capitalismo*, onde englobava também o vestuário (Pesez, 2001, p. 184 e 194). Mais do que isso, a própria definição do que era cultura material ainda estava por ser feita, sendo ainda dominada por arqueólogos, o que em si mesmo apontava para o predomínio das análises dos objetos tridimensionais e da pouca relevância atribuída às fontes escritas. Na tentativa de definir cultura material, ou, ao menos, o que seria o aspecto propriamente “material” da cultura, o autor apontava que ela tinha “uma relação evidente com as injunções materiais que pesam sobre a vida do homem e às quais o homem opõe uma resposta que é precisamente a cultura”. Para ele, as respostas poderiam se dar por meio da materialidade ou por meio da abstração, como, por exemplo, por meio das representações mentais, de modo que esta segunda escaparia ao domínio da cultura material (Pesez, 2001, p. 180).

Contudo, posteriormente, Roche (2007, p. 23) afirmou a necessidade de não se criarem “falsas oposições” entre o que se considera o “real” e o “imaginário”, já que o objeto e o imaginário se interpenetram de múltiplas formas. Ulpiano Meneses, por sua vez, lembra que os sentidos atribuídos aos objetos materiais não estão inscritos na materialidade própria do objeto, mas sim nas apropriações que deles fizeram as sociedades humanas, ou seja, para ele, cabe ao pesquisador “entender os artefatos na interação social” (Meneses, 1998, p. 92). Por fim, Rita Andrade acrescenta que também está “na matéria (tecidos, linhas, botões etc.) e em sua articulação (formas, o arranjo dos materiais) a potência que gerou a roupa” (Andrade, 2008, p. 19).

A indumentária é um modo riquíssimo de refletirmos sobre como um objeto material permite compreender os mecanismos profundos dos grupos humanos. Ela não aponta apenas para as interseções dos diferentes campos históricos aos quais as análises do historiador estão submetidas – político, econômico, social, cultural –, mas também nos faz pensar as relações entre indivíduo e sociedade. Essa reflexão tem uma implicação fundamental na utilização dos inventários para o estudo das vestimentas. Documentos que, em sua essência, sugerem a individualidade do falecido no sentido de identificar os objetos que ele, a princípio, escolheu muito individualmente para compor sua casa e seu guarda-roupa, e que podem ser utilizados para pensarmos na sua inserção social e econômica, especialmente quando colocados em séries documentais. Por outro lado, a identificação de pequenas mudanças nas vestimentas descritas no inventário pode indicar um “consumo individualizado”

da roupa (Roche, 2007, p. 84), enquanto mudanças de modelos ao gosto da moda apontam para aspectos coletivos ligados à indumentária.

Se tomarmos inventários do início do século XIX, por exemplo, podemos refletir sobre esses elementos. Ao analisar apenas um inventário de um indivíduo habitante do Rio de Janeiro, poderíamos ter a sensação de que a presença de trajes de casaca e calção azul e vermelho é fruto de um gosto individual. O comerciante de grande capital da corte, Elias Antônio Lopes, tinha, em seu inventário, datado de 1815, uma “farda” vermelha com veste azul bordada a ouro e prata do primeiro e do segundo uniforme, quatro “fardas” azuis, uma casaca azul com gola e canhões vermelhos bordados com fio de ouro e duas sobrecasacas azuis.⁴ A presença recorrente de peças azuis poderia, inocentemente, levar-nos a identificar uma questão individual. Contudo, ao analisarmos mais inventários do mesmo período, percebemos que esses conjuntos, não raramente designados pelo nome de “farda”, são bastante frequentes. De um modo geral, eles seguiam o modelo presente na corte portuguesa antes da transmigração para a América e eram compostos de casaca de seda, colete de cetim, calção, meia e sapato de fivela. Assim, o inventário do conde de Linhares, nobre importante que atuava na corte, continha também essas peças, embora de maneira muito mais modesta do que Lopes: “1 farda de pano escarlate bordada, com veste e calção do dito/ 1 dita segunda com veste e calção/ 1 ‘gola’ [sic] e [...] de pano bordada com calção de casimira escarlate com ligas de galão de ouro/ 1 farda de pano azul”.⁵

Evidentemente, a partir da percepção da recorrência dessas peças em vários inventários e, portanto, sendo impossível atrelá-las a um gosto individual, poderíamos também supor, como hipótese, que se tratava da moda da época. Contudo, as palavras “farda” e “uniforme” trazem uma “pista” (Ginzburg, 2016) e alertam o pesquisador para uma roupa que pode ser parte de um traje utilizado no exercício de alguma atividade. Tratando-se de uma linguagem antiga, é necessário recorrer a um dicionário da época para verificar se essa desconfiada procede, como alerta Daniel Roche. Antônio de Moraes e Silva, na edição de seu dicionário publicada em 1813, designa o termo “farda” tanto como “libré militar” quanto “libré do criado” (Moraes e Silva, 1813, v. 5, p. 11). “Farda” como uniforme militar não é algo novo para o pesquisador, mas “libré de criado” pode causar estranheza, visto que a característica dos inventários, como já dissemos, é justamente apontar para pessoas pertencentes às hierarquias mais elevadas da sociedade ou, no mínimo, ao espaço intermediário da pirâmide social. Com isso, o pesquisador passa a se perguntar qual o sentido de “criado” e se esses homens eram efetivamente “criados”. A resposta, mais uma vez, está na vinculação entre o indivíduo e a sociedade a qual ele pertence.

É preciso que se tenha em mente que a sociedade analisada pertencia ainda ao que se denominou de Antigo Regime. Nessas sociedades, cuja hierarquia era encabeçada pelo rei e pela família real, embora trabalhar com as mãos fosse algo que implicava um

4 Arquivo Nacional. Junta do Comércio, Agricultura, Fábricas e Navegação – 7X, códice 789.

5 Arquivo Nacional. Juízo de Órfãos e Ausentes – ZN; n. 6.156; cx. 2.760.

“rebaixamento” social, a perda de distinção, havia uma exceção: servir ao rei, fosse atuando em cargos da administração pública, fosse atuando na Casa Real, era sim elemento de prestígio. Deduz-se disso que, tratando-se de pessoas de alta hierarquia, utilizar “farda” e ser um “criado” remetia à atuação em uma dessas funções. O Antigo Regime era marcado pelo fato de que as diferenças hierárquicas eram dadas pelo pertencimento a um corpo social. Ser “criado” do rei, estar próximo dele, era extremamente distintivo, de maneira que o uso de “fardas” ligadas ao serviço no Paço trazia prestígio para quem as portasse. A “cultura indumentária” do Antigo Regime pressupunha o uso de vestimentas que eram vedadas a todos aqueles que não pertencessem a um dado corpo social, implicando penas e multas.

No caso do comerciante Elias Antônio Lopes, ele construiu seu acesso ao então príncipe regente, pois era o dono original da Quinta da Boa Vista, sua residência, que foi doada à família real após a transferência da corte, tendo recebido por isso, já em maio de 1808, a condecoração de cavaleiro e, ainda no mesmo mês, de comendador da Ordem de Cristo (Silva, 2010, p. 119), o que implicava também o uso de uma indumentária específica. Segundo uma lei passada em 19 de junho de 1789, o comendador utilizava a medalha da Ordem de Cristo pendente do pescoço e um manto com a insígnia da Ordem com a distinção de que, como comendador e, portanto, superior na hierarquia em relação ao cavaleiro, além da cruz vermelha símbolo da Ordem, era acrescentado um coração.⁶ Lopes fez uso ostentatório de suas distinções, como se pode ver em seu inventário, que conta com:

- 1 placar da Ordem de Cristo com 663 brilhantes grossos e miúdos, 94 rubis no coração e cruz e 34 esmeraldas na coroa – 4.000\$000
- 1 ditto de grizolitas cruz e coração de granadas – 100\$000
- 1 ditto de prata dourada e alguns raios de pedras brancas – 20\$000
- 1 hábito comenda para casaca com 115 brilhantes e 15 rosas no centro da cruz que é de granadas assim como o coração – 100\$000
- 1 hábito pendente da mesma ordem, cruz de topázios amarelos com folheta vermelha, arremate de topázios brancos e coração de granadas – 64\$000
- 1 hábito esmaltado de ambos os lados menos a estrela que tem só uma frente – 80\$000
- 6 dittos esmaltados para casaca sendo 2 menores – todos 50\$000
- 1 manto de escumilha da Ordem de Cristo com sua folha – 32\$000⁷

A quantidade de joias em que Lopes investiu ao se tornar membro da Ordem indica sua disposição de demonstrar seu capital econômico, embora este não fosse o capital mais importante no período analisado, e sim o capital simbólico (Bourdieu, 2003). Ter, contudo,

⁶ Livro das leis. *Chancelaria-Mor da Corte e Reino*. Lisboa: Impressão Régia, p. 552.

⁷ Arquivo Nacional. Junta do Comércio, Agricultura, Fábricas e Navegação – 7X, código 789.

alcançado uma distinção como a de comendador da Ordem de Cristo colocava-o em um novo patamar hierárquico, pois significava a ascensão a uma forma de nobreza. Com isso, Lopes mostrava poder econômico e simbólico nessa sociedade. Era exigido de um membro da Ordem manter a aparência nobre, que se revestia também em vestimentas bem cuidadas, como informa o dicionário de Morais e Silva, ao descrever o “homem de corte” como aquele que “a frequenta [a corte]; o que sabe os estilos, e a polícia de cortesão” e como “ter corte” aquele que “sabe, e guarda os seus estilos” (Morais e Silva, 1813, v. 1, p. 481). O pertencimento à Ordem exigia a manutenção de certa imagem de nobreza. A existência de uniformes e de joias da Ordem de Cristo no inventário de Lopes pode ser explicada pelo fato de que ele tinha adentrado na Casa Real, sem dúvida pelo grande serviço prestado, pois no *Almanaque da cidade do Rio de Janeiro para o ano de 1811* (Almanaque..., 1969), ele consta como um de seus servidores. Note-se que, entre os postos de maior hierarquia da Casa Real, como mordomo-mor e estribeiro-mor, estão os membros da principal nobreza da corte.

A imagem de nobreza, contudo, poderia ser garantida gastando-se bem menos que Lopes, pois nem todos possuíam a mesma capacidade, ou talvez o mesmo interesse, que ele em gastar somas astronômicas. Do ponto de vista do investimento em insígnias das Ordens, o inventário do coronel Bento Luís de Oliveira Braga, que datava de 1814, e, portanto, de um ano antes de Lopes, mostra uma disposição individual bastante diversa de Lopes. Braga era também um rico proprietário de inúmeras casas de sobrado na cidade e de um total de 270 escravos, pertencendo à Ordem de Santiago, outra ordem honorífica de Portugal. Em seu inventário, embora houvesse uma vasta quantidade de joias, constava apenas “1 hábito da Ordem de São Tiago da Espada cravado de granadas finas – 38\$400/ 1 hábito de topázios brancos e grandes da Ordem de São Tiago da Espada – 8\$000/ 2 ditos de pintura em vidro e vidros sem pedras – 1\$600”.⁸

Os inventários, portanto, são meios interessantes para percebermos as fronteiras entre o individual e o coletivo, já que a vestimenta e, mais recorrentemente, a moda se encontram no centro do debate sobre a individualidade do gosto e a grande amplitude da coincidência desses mesmos gostos em um determinado tempo e espaço. Dessa forma, a identificação de “repetições” que se inserem na moda da época, marcadas também pelo pertencimento social, e de “especificidades” em função de cores ou modelos, aponta para uma maior ou menor disposição para incorporar os ditames da moda. É necessário, contudo, cuidado ao se afirmar isso, visto que a não inserção de uma pessoa na moda do momento não significa necessariamente a “liberdade” do indivíduo em relação à sociedade, pois outros “sistemas” podem se fazer presentes e mais coercitivos que a moda, como um forte pertencimento religioso ou uma submissão ao modelo patriarcal, por exemplo. As relações estabelecidas entre indivíduo e sociedade são complexas, pois, como afirma Meneses (1998, p. 96), “a identidade pessoal, como todo processo de construção ou reforço de identidade, não remete a

8 Arquivo Nacional. Juízo de Órfãos e Ausentes – ZN; n.102, cx. 3.873; gal. A.

uma essência, mas a uma situação de interação: o 'eu' se define, sempre, diante do 'outro', de preferência na escala de grupos ou sociedades”.

Além disso, é preciso pensar que a própria noção de indivíduo e da ideia de “liberdade” é uma construção histórica, de maneira que transportar essas categorias para sociedades de Antigo Regime é bastante complexo. Antes de mais nada, é preciso lembrar o quanto essas sociedades ainda eram regidas pelo pertencimento a corpos, de maneira que a ideia de um indivíduo “livre” de amarras que vai se constituindo com o desenvolvimento do capitalismo e com o advento do liberalismo é etapa do processo histórico que encontra hoje a radicalização no individualismo e na rejeição a qualquer tipo de coletivismo. Os homens do Antigo Regime atribuíam o sentido de sua existência muito mais ao pertencimento a um grupo ou uma coletividade do que à “individualidade”. Contudo, como afirma Roche, “as roupas nos permitem apreciar não apenas as diferentes práticas sociais, mas também como elas se confundem pelo simples fato de resultarem de uma constante acomodação entre modos individuais e coletivos de apropriação” (Roche, 2007, p. 101).

A análise da indumentária nos inventários permite vislumbrar também as diferentes temporalidades presentes em uma diacronia ou em um mesmo espaço sincrônico. O tempo como categoria extremamente complexa e abstrata se dá a ver por meio da materialidade dos objetos. A aceleração das mudanças na indumentária coincide com a criação de um *tempo-moda*, em que o novo e a novidade passam a ser valorados positivamente de maneira que “estar na moda” vai adquirindo uma conotação progressivamente mais positiva, o que enseja o processo de mudança constante. O aparecimento do *tempo-moda* está atrelado a um contexto mais amplo que é o desenvolvimento do capitalismo, mas o conceito tem em si uma série de recuos e resistências, de maneira que não pode ser entendido como um processo meramente linear, embora ele tenha efetivamente se tornado a mola-mestra das sociedades contemporâneas.

Por outro lado, outros tempos perpassam a indumentária, como o *tempo-costume*, em que as roupas e adereços adquirem sentido não pela novidade daquilo que representam, mas justamente pela sua ligação com a tradição, com os tempos imemoriais, sendo marcados pela permanência. São típicas do *tempo-costume* as indumentárias ligadas a ofícios, a corporações, a cerimônias ou rituais de toda espécie, que exprimem o pertencimento a corpos sociais ou a grupos culturais (Silva, 2016).

A partir dessas perspectivas, percebe-se que os inventários permitem ao pesquisador vislumbrar a própria passagem do tempo e os ritmos de mudanças por meio da indumentária. Isso pode ser alcançado tanto pelas séries longas no tempo – pesquisa complexa, já que não raro o pesquisador precisará trabalhar com muitos inventários ao longo de, no mínimo, dois períodos distantes no tempo – ou pelos inventários pertencentes a um mesmo período, mas se atentando para as permanências e mudanças presentes no mesmo. Podem-se vislumbrar essas diferentes dimensões temporais nos inventários mencionados do início do século XIX. Neles, percebe-se a existência de dois tempos distintos, visto que contêm uma indumentária marcada pelos ofícios, as fardas e corpos sociais – as insígnias das ordens militares de cavalaria portuguesas. Ambas utilizadas para demonstrar o pertencimento do

sujeito a posições prestigiosas na sociedade. Por outro lado, os inventários apontam também para peças de roupas não marcadas pela tradição, mas pela moda, que contêm em si a valoração positiva do novo. Tecidos e peças que, naquele período, chegavam ao Rio de Janeiro vindos dos principais portos europeus, incluindo franceses, após 1815 e a queda de Napoleão, e ingleses, devido à abertura dos portos coloniais após a transferência da corte. Evidentemente os inventários precisam ser analisados no processo de cruzamento com outras fontes que permitem vislumbrar qual a moda do período e o que, de fato, aportava nos portos brasileiros trazidos de fora.

Por tudo que foi exposto, percebe-se que os inventários estão sujeitos a uma série de problemas com os quais o pesquisador terá que lidar. Contudo, toda e qualquer fonte tem seu grau de complexidade, de modo que isso não exclui a possibilidade de utilizá-los como fonte de pesquisa. É preciso apenas que o pesquisador tenha ciência das limitações e se disponha a contorná-las, de preferência associando a pesquisa dos inventários com outros tipos de fontes. Feito isso, esse documento se mostra de enorme valia para o estudioso da indumentária, visto que permite o acesso de maneira bastante direta a aquilo que os sujeitos históricos possuíam em seu guarda-roupa. O inventário permite o conhecimento da vestimenta efetivamente comprada e usada, quando não “muito usada”, conforme as indicações notariais.

FIGURA 3. Inventário de Elias Antônio Lopes: Junta do Comércio, Agricultura, Fábricas e Navegação – 7X; códice 789, folha 10.

Rio de Janeiro 10 de Junho de 1745

36114325

Summa antecedente

Bens moveis e viventes

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------|
| As Casas antedictas | 4554000 |
| Os bens moveis e viventes de arrendamento e de aluguel e de outras naturezas que ha no Reino e suas Ilhas | 1120000 |
| Os bens moveis e viventes de arrendamento e de aluguel e de outras naturezas que ha no Reino e suas Ilhas | 1120000 |
| Os bens moveis e viventes de arrendamento e de aluguel e de outras naturezas que ha no Reino e suas Ilhas | 200000 |
| Os bens moveis e viventes de arrendamento e de aluguel e de outras naturezas que ha no Reino e suas Ilhas | |
| Os bens moveis e viventes de arrendamento e de aluguel e de outras naturezas que ha no Reino e suas Ilhas | 4554000 |
| Os bens moveis e viventes de arrendamento e de aluguel e de outras naturezas que ha no Reino e suas Ilhas | 2500 |
| Os bens moveis e viventes de arrendamento e de aluguel e de outras naturezas que ha no Reino e suas Ilhas | 320000 |
| Os bens moveis e viventes de arrendamento e de aluguel e de outras naturezas que ha no Reino e suas Ilhas | 330000 |
| Os bens moveis e viventes de arrendamento e de aluguel e de outras naturezas que ha no Reino e suas Ilhas | 50000 |
| Os bens moveis e viventes de arrendamento e de aluguel e de outras naturezas que ha no Reino e suas Ilhas | 51500 |
| Os bens moveis e viventes de arrendamento e de aluguel e de outras naturezas que ha no Reino e suas Ilhas | 100000 |
| Os bens moveis e viventes de arrendamento e de aluguel e de outras naturezas que ha no Reino e suas Ilhas | 20000 |
| Total | 10000 90000 |
| | 3206100 |

REPUBLICA FEDERAL DO BRASIL
SECRETARIA DE ECONOMIA

FIGURA 4. Inventário de Elias Antônio Lopes: Junta do Comércio, Agricultura, Fábricas e Navegação – 7X; códice 789, folha16.

16

Rio de Janeiro 10 de Novembro 1815

A. Somma antecedente 34144385

Dons moveis e viventes

A. Somma antecedente 58117695

Roupa

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| Humas Tendas, e calças de pano marinho amarelo de pano azul todo bordado e fe de ouro e prata de Damas uniformes | 50000 |
| Humas d'ra de seda e seda de segunda uniformes | 31000 |
| Humas Calças de pano azul marinho e ca- lças de pano marinho bordado e fe de ouro | 40000 |
| Uma Chapca fina de pasta agalvada e um pluma | 20000 |
| Humas Tendas e calças de seda azul e am- ta de seda branca bordada com se- Caraca | 20000 |
| Humas Tendas de lã branca bord de ouro | 10000 |
| Humas Tendas e calças de seda de seda fina de e calças de seda de seda fina | 40000 |
| Humas Tendas e calças de seda fina de seda | 20000 |
| Humas Calças de pano azul e seda | 50000 |
| Humas d'ra de d'ra de seda | 20000 |
| Humas calças de seda e calças de pano de seda e calças | 20000 |
| Humas Tendas de seda e de seda e de seda | 20000 |
| Humas Tendas de seda e de seda e de seda | 20000 |
| Humas Tendas e calças de seda | 30000 |
| | 1414385 |

Fontes

Fontes manuscritas

ARQUIVO NACIONAL. Inventário do conde de Linhares: Juízo de Órfãos e Ausentes – ZN; n. 6.156, cx. 2.760.

ARQUIVO NACIONAL. Inventário de Bento Luís de Oliveira Braga: Juízo de Órfãos e Ausentes – ZN; n.102, cx. 3.873, gal. A.

ARQUIVO NACIONAL. Inventário de Elias Antônio Lopes: Junta do Comércio, Agricultura, Fábricas e Navegação – 7X; códice 789.

Fontes impressas

LIVRO das leis. *Chancelaria-Mor da Corte e Reino*. Lisboa: Imprensa Régia.

MORAIS E SILVA, Antônio. *Grande dicionário da língua portuguesa*. Lisboa: Tipografia Lacerdina, 2v., 1813.

ALMANAQUE do Rio de Janeiro para o ano de 1811. *RIHGB*, Rio de Janeiro, IHGB, v. 282, p. 97-236, 1969.

Referências

ANDRADE, Rita Morais de. *Boué Soeurs RG 7091: a biografia cultural de um vestido*. 2008. Tese (Doutorado em História) – PUC-SP, São Paulo, 2008.

ARIËS, Philippe. A história das mentalidades. In: LE GOFF, Jacques. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 154-176.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929-1989): a revolução francesa da historiografia*. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.

FUNARI, Pedro Paulo. Os historiadores e a cultura material. In: PINSKY, Carla. *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 81-110.

FURTADO, Júnia Ferreira. Testamentos e inventários: a morte como testemunho da vida. In: PINSKY, Carla; LUCA, Tânia Regina de (org.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2015. p. 93-118.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: _____. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 143-179.

MENESES, Ulpiano T. B. de. A cultura material no estudo das sociedades antigas. *Revista de História*, n. 115, p. 103-117, 1983.

_____. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. *Estudos Históricos*, v. 21, p. 89-103, 1998.

PESEZ, Jean-Marie. A história da cultura material In: LE GOFF, Jacques. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 177-213.

RAINHO, Maria do Carmo. *Moda e revolução nas páginas do Correio da Manhã*: Rio de Janeiro, 1960-1970. 2012. Tese (Doutorado em História) – UFF, Niterói, 2012.

ROCHE, Daniel. *A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII)*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

SAMPAIO, Antônio Carlos 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 (org.). *O Antigo Regime nos trópicos: a dinâmica imperial portuguesa (séculos XVI-XVIII)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 73-105.

SILVA, Camila Borges da. *O símbolo indumentário: distinção e prestígio no Rio de Janeiro (1808-1821)*. Rio de Janeiro: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro; Secretaria Municipal de Cultura, 2010.

_____. A indumentária na corte joanina: o tempo-moda e o tempo-costume no Rio de Janeiro do início do oitocentos (1808-1821). In: MEIRELLES, Juliana G.; PINHEIRO, Marieta de C. (org.). *Leituras e interpretações sobre a época joanina (1792-1826)*. Curitiba: Prismas, 2016. p. 147-170.

Recebido em 7/2/2018

Aprovado em 25/4/2018

FOCO E ESCOPO

Acervo é a revista do Arquivo Nacional, com periodicidade quadrimestral, publicada desde 1986. Tem por objetivo divulgar estudos e fontes nas áreas de ciências humanas e sociais aplicadas, especialmente arquivologia e história.

A revista é composta pelas seções:

Dossiê Temático – cada número da revista apresenta um conjunto de artigos sobre o tema selecionado. Até 20 laudas escritas (cerca de 40 mil caracteres com espaços);

Artigos Livres – textos resultantes de estudos e pesquisas, concernentes a temas de interesse da revista, adequados ao foco e ao escopo da publicação. Até 20 laudas escritas (cerca de 40 mil caracteres com espaços);

Documento – textos técnicos sobre o acervo do Arquivo Nacional, relevantes para a pesquisa nas áreas de ciências humanas e sociais aplicadas: documentos transcritos parcial ou integralmente, acompanhados de texto introdutório e reproduzidos em fac-símiles; obras raras, coleções, bibliotecas e arquivos descritos e analisados. Os autores são convidados pelos editores de cada dossiê. Até 15 laudas (cerca de 30 mil caracteres com espaços);

Resenha – texto crítico sobre obra – livro ou filme – lançada até dois anos antes da chamada para o número da revista. Até cinco laudas (cerca de 10 mil caracteres com espaços).

Os originais apresentados para publicação nas seções Dossiê Temático, Artigos Livres e Resenhas serão submetidos ao processo de avaliação por pares.

DIRETRIZES PARA AUTORES

Normas para apresentação dos originais

A revista *Acervo* publica somente trabalhos inéditos em português, espanhol e inglês, assinados por autores com doutorado ou que tenham doutores como coautores, e submetidos por meio do sistema Open Journal Systems (OJS). Os artigos expressam única e exclusivamente as opiniões e conclusões de seus autores. O envio de originais implica a cessão de direitos autorais e de publicação à revista, por um ano, a partir da data de submissão. Não nos comprometemos com a devolução das colaborações recebidas.

Os textos em língua estrangeira – tanto os artigos como as citações – serão traduzidos para o português, salvo aqueles em espanhol e inglês.

Para preservar o sigilo na avaliação cega por pares, os dados sobre a autoria devem ser indicados nos metadados, no passo 3 da submissão pelo OJS, e não devem constar no corpo do texto. Da mesma forma, as informações sobre autoria que constam nas propriedades dos arquivos devem ser apagadas.

Todo artigo enviado à revista *Acervo* deve ser acompanhado de até quatro palavras-chave e de um resumo com, no máximo, 60 palavras (400 caracteres com espaços). As palavras-chave e o resumo devem ser encaminhados com versões em inglês e em espanhol, e os títulos dos artigos, com uma versão em inglês.

Os textos deverão ser submetidos em .doc, .docx ou .rtf, fonte Times New Roman, corpo 12, espaço 1,5, formato de página A4.

Imagens – Cada artigo pode conter até cinco imagens, com as respectivas legendas e referências, e a indicação de sua localização no texto. As imagens devem ter resolução mínima de 300dpi no formato .tif e ser submetidas como documento suplementar, no passo 4 da submissão pelo OJS.

Tabelas, quadros e gráficos – Tabelas e quadros podem ser compostos em Word e inseridos no próprio arquivo do artigo; os gráficos, preferencialmente em Excel.

Notas e remissões bibliográficas – As notas explicativas devem constar no rodapé das páginas, em algarismos arábicos, e ter no máximo cinco linhas. As remissões bibliográficas não devem ser feitas em notas e sim no corpo do texto. O autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome separado por vírgula do ano de publicação: (Bessone, 1997). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data entre parênteses: Bessone (1997). Quando houver necessidade de indicar a página, esta deverá vir separada por vírgula e precedida de “p.”: (Bessone, 1997, p. 25). Quando o autor possui mais de uma obra no mesmo ano, discrimina-se por letra minúscula após a data, sem espaçamento: (Bessone, 1997a) ou (Bessone, 1997b). Para obras com dois autores, ambos serão indicados, usando “;”: (Bessone; Cabral, 1998). Se possuir mais de dois autores, indica-se somente o primeiro seguido de “et al.”: (Bessone et al., 1999).

Referências bibliográficas – Devem constituir lista única ao final do artigo, em ordem alfabética, seguindo as normas estipuladas pela ABNT na NBR 6023: 2002.

Caso o artigo reproduza documentos, imagens e/ou material legalmente protegido, cabe ao autor obter as autorizações e direitos de reprodução. É igualmente do autor a responsabilidade pelos danos decorrentes da ausência dessa medida.

CONDIÇÕES PARA SUBMISSÃO

Como parte do processo de submissão, os autores são obrigados a verificar a conformidade da submissão em relação a todos os itens listados a seguir. As submissões que não estiverem de acordo com as normas serão devolvidas aos autores.

- A contribuição é original e inédita, e não está sendo avaliada para publicação por outra revista; caso contrário, deve-se justificar em “Comentários ao editor”.
- O arquivo da submissão está em formato .doc, .docx ou .rtf.
- URLs para as referências foram informadas quando possível.
- O texto está em espaço 1,5; com fonte corpo 12; emprega itálico em vez de sublinhado (exceto em endereços URL); as figuras e tabelas estão inseridas no texto, não no final do documento na forma de anexos.
- O texto segue os padrões de estilo e requisitos bibliográficos descritos em “Diretrizes para autores”.
- Para seções com avaliação por pares (artigos e resenhas), as instruções disponíveis em “Assegurando a avaliação pelos pares cega” foram seguidas.

Este livro foi composto em Myriad Pro sobre
papel Alta Alvura 90g. A impressão e o acabamento
dos 700 exemplares se deram na
GlobalPrint Editora Gráfica.

Angelica Oliveira Adverse
Camila Borges
Ema Ribeiro Pires
Isabel Alvarado Perales
Maria Claudia Bonadio
Maria Cristina Volpi
Mariana Galera Soler
Patricia March de Souza
Regina Root
Rosane Feijão
Rosane Preciosa Sequeira
Thomaz Walter Dietz
Verónica Guajardo Rives



MINISTÉRIO DA
JUSTIÇA

