

UNIVERSIDADE FEEVALE

CÁTIA SILENE KUPSSINSKŪ

IMAGENS DE MODA: MANIFESTAÇÕES CULTURAIS HÍBRIDAS
COM A LITERATURA E COM O CINEMA

NOVO HAMBURGO
2020

CÁTIA SILENE KUPSSINSKÛ

IMAGENS DE MODA: MANIFESTAÇÕES CULTURAIS HÍBRIDAS
COM A LITERATURA E COM O CINEMA

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em
Processos e Manifestações Culturais da Universidade
FEEVALE como requisito parcial para a obtenção do
título de Doutora em Processos e Manifestações
Culturais

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Juracy Assmann Saraiva

NOVO HAMBURGO
2020

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

Kupssinskü, Cátia Silene.

Imagens de moda : manifestações culturais híbridas com a literatura e com o cinema / Cátia Silene Kupssinskü. – 2020.
226 f. : il. color. ; 30 cm.

Tese (Doutorado em Processos e Manifestações Culturais) –
Universidade Feevale, Novo Hamburgo-RS, 2020.

Inclui bibliografia.

“Orientadora: Prof.^a Juracy Assmann Saraiva”.

1. Cultura. 2. Identidade. 3. Imagens de moda. 4. Literatura. 5.
Cinema. I. Título.

CDU 008(81)

Bibliotecária responsável: Janice Moser Corrêa – CRB 10/2315

UNIVERSIDADE FEEVALE

CÁTIA SILENE KUPSSINSKÛ

IMAGENS DE MODA: MANIFESTAÇÕES CULTURAIS HÍBRIDAS
COM A LITERATURA E COM O CINEMA

Tese de doutorado aprovada pela banca examinadora em 28 de fevereiro de 2020, conferindo à autora o título de Doutora em Processos e Manifestações Culturais.

Componentes da banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a Juracy Assmann Saraiva (Orientadora)
Universidade FEEVALE

Prof.^a Dr.^a Lúcia Granja
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP/São José do Rio Preto

Prof.^a Dr.^a Viviane Gil Araújo
Escola Superior de Propaganda e Marketing – ESPM/Porto Alegre

Prof.^a Dr.^a Marina Seibert Cezar
Universidade FEEVALE

Novo Hamburgo, 28 de fevereiro de 2020

*Ao meu amado marido, Ernesto,
que caminha comigo de mãos dadas pela vida
e me oferece a certeza de que dela só tenho a agradecer.*

AGRADECIMENTOS

É senso comum, no meio acadêmico, argumentar que a produção de uma tese é ato solitário, porque assim o é. Enfrentei exaustivos meses de pesquisas que me fizeram emendar dias a noites, na companhia de livros e pensamentos, tendo, à minha frente, o horizonte oferecido pela tela do computador – que era minha janela para produção textual – e, dentro do meu peito, a ansiedade despertada pelo cursor que nem sempre andava com a agilidade com que o tempo corria. O que acalentava minha alma era ter o contato com o papel e com a caneta, pois ele propiciava esboços mais fluidos daquilo que viria a formar os capítulos aqui apresentados. Além disso, e provavelmente acima de tudo, o que fortalecia minha determinação era a certeza de estar em ambiente fecundo para a produção intelectual, estruturado por uma série de condições institucionais e pessoais favoráveis, sem as quais esta tese não se realizaria. Sendo assim, a conclusão desta importante etapa da minha vida propiciou amadurecimento intelectual e pessoal e, especialmente, fez crescer o que costumeiramente habita meu coração: a gratidão.

Inicialmente, registro meus agradecimentos àqueles que, em âmbito acadêmico, colaboraram com esta produção:

À Prof.^a Dr.^a Juracy Assmann Saraiva – a quem a convivência me fez chamar de amiga –, que me orientou durante os anos de Mestrado e de Doutorado e, de forma presente, ativa e incentivadora, oportunizou-me valiosos conhecimentos literários, científicos e pessoais.

Aos demais integrantes do *Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais*, representados pelos outros professores de distintas áreas, que contribuíram para minha formação; pelos colegas doutorandos que, com seus temas interdisciplinares, propiciaram-me novos ângulos para perceber o mundo; pela Prof.^a Dr.^a Marinês Andrea Kunz – coordenadora do PPG – e pelos funcionários da Secretaria, responsáveis pela estrutura administrativa do curso, sem a qual ele não teria a eficiência que o caracteriza.

Ao Prof. Dr. Ernani Mügge (FEEVALE) e à Prof.^a Dr.^a Viviane Gil de Araújo (ESPM), que avaliaram atentamente o andamento desta tese, durante o período de qualificação, e ofereceram relevantes considerações que maturaram meu olhar frente à

pesquisa e propiciaram o aprimoramento da concepção desta tese e de outras produções que virão. À Prof.^a Dr.^a Lúcia Granja (UNESP), à Prof.^a Dr.^a Marina Seibert Cezar (FEEVALE) e, mais uma vez, à Prof.^a Dr.^a Viviane Gil de Araújo, que integram o corpo de avaliadores da banca de defesa desta tese de Doutorado.

À CAPES/FAPERGS, pelo financiamento que me permitiu a pesquisa como atividade prioritária.

Como não poderia deixar de ser, meus agradecimentos mais afetuosos àqueles que sustentam a estrutura basilar da minha existência. Estes, representados por familiares que, de tão amados, escolhi como amigos; e por amigos que, pelo mesmo motivo, considero familiares. A vocês, minha gratidão pelo amor que sempre recebi, pelo incentivo que nunca faltou, pelo apoio que sempre me amparou, pelas conversas que sempre foram fartas, pelas risadas que nos serviram de melodias, pelas afinidades e pelas diferenças que nos fazem próximos. Destes muitos, agradeço de forma especial àqueles que se fizeram mais presentes e atuantes na minha vida no período que envolveu a etapa de Doutorado.

Ao meu amado marido, Ernesto, que me ensina sobre a vida e a ciência, que me abraça nos momentos de alegria, de cansaço, de dor; e a quem dedico – além de infinito amor – admiração, cumplicidade, respeito;

À minha doce mãe, Nilce, que me oportunizou a vida, me ensinou muito do que de bom aprendi e semeou no meu coração o reconhecimento da importância de retribuir;

Aos meus prezados sogros, Consuelo e Luiz Alberto, a quem dedico amor de filha e de quem recebo retorno como tal;

Aos meus preciosos familiares amigos e amigos familiares, Liana, Lucas, Luiza, Márcia, Olívia, Sila e Tati, que têm seus nomes aqui dispostos em ordem alfabética, pois seria impossível saber a quem primeiro citar;

Ao meu irmão, Everton, com quem compartilho lembranças de vivências da infância, adolescência e juventude; e aos queridos sobrinhos, que me propiciam a felicidade de ofertar o que acredito ser o amor maternal.

*“A maior recompensa para o trabalho do homem não é o que ele ganha com isso,
mas o que ele se torna com isso.”*

John Ruskin

RESUMO

A presente pesquisa tem por objeto ilustrações e fotografias, produzidas para a divulgação da moda, aqui concebidas como enunciados que refletem acontecimentos históricos e características socioculturais do período em que foram realizadas. Esses vínculos com o contexto permitem comprovar que as imagens de moda se articulam a outras manifestações culturais, como a literatura e o cinema, o que lhes confere um caráter híbrido. Para corroborar esta tese, a pesquisa recorre aos fundamentos da Semiótica e toma como *corpora* ilustrações de moda publicadas entre os anos de 1886 e 1891, no periódico *A Estação: Jornal Ilustrado para a Família* (1879-1904), e a obra literária *Quincas Borba*, de Machado de Assis, que foi publicada, originalmente, em seções, nesse mesmo periódico, no mesmo recorte temporal selecionado para averiguação; analisa, igualmente, fotografias de moda publicadas na década de 1940, na *Revista do Globo* (1929-1967), e a obra cinematográfica *The Gang's All Here* (1943), que foi veiculada no Brasil sob o título de *Entre a Loura e a Morena*. Com base em pesquisas bibliográficas, a investigação revisa concepções de moda, de cultura e de identidade e a correlação entre elas, o que explica a função de representação do contexto, exercida pelas imagens de moda; procede, também, à revisão de acontecimentos históricos e aspectos socioculturais do Brasil, no âmbito dos recortes temporais definidos para as análises dos *corpora*, etapa que permite estabelecer a convergência entre essas informações e as significações inerentes aos signos das imagens de moda. A partir das análises, a pesquisa conclui que, ao revelar o caráter híbrido pelo qual se constituem, as ilustrações de moda publicadas no periódico *A Estação*, evidenciam, por seus signos, a valorização da literatura, no final do século XIX, e comprovam a submissão da cultura brasileira a expressões culturais da Europa; por sua vez, as fotografias de moda publicadas na *Revista do Globo*, na década de 1940, expressam a importância do cinema como produto cultural do período e explicitam a submissão da cultura brasileira à cultura norte-americana e a tentativa de afirmar a própria identidade. A análise da articulação estabelecida entre ilustrações de moda e o romance *Quincas Borba* e entre fotografias de moda e a comédia musical *Entre a Loura e a Morena*, no recorte temporal de suas publicações, mostra o diálogo dos textos imagéticos de moda com a narrativa verbal e com narrativa filmica, o que permite considerar a moda, a literatura e o cinema como manifestações culturais complementares entre si.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura. Identidade. Imagens de moda. Literatura. Cinema.

ABSTRACT

This research has as subject illustrations and photographs, produced for the promotion of fashion, designed as statements that reflect historical events and socio-cultural characteristics over the period in which they were made. These links with the context allow us to prove that the fashion images are linked to other cultural manifestations, such as literature and cinema, which gives them a hybrid character. To corroborate this thesis, the research uses the fundamentals of Semiotics and incorporates fashion illustrations published between the years 1886 and 1891, in the periodical *A Estação: Jornal Ilustrado para a Família* (1879-1904), and the literary work *Quincas Borba*, by Machado de Assis, which was originally published in sections in the same journal, during the selected timeframe; it also analyzes fashion photographs published in the 1940s in the *Revista do Globo* (1929-1967), and the motion picture *The Gang's All Here* (1943), which was released in Brazil under the title *Entre a Loura e a Morena*. Based on bibliographic research, the investigation reviews concepts of fashion, culture and identity and the correlation between them, a link that explains the role of context representation, exercised by fashion images; it also proceeds to a review of historical events and socio-cultural aspects of Brazil, within the scope of the time frame defined for the analysis of corpora, a step that allows establishing the convergence between this information and the meanings inherent to the signs of fashion images. From the analysis, the research concludes that, by revealing the hybrid character by which they are constituted, the fashion illustrations published in the journal *A Estação*, demonstrate, through their signs, the valorization of literature at the end of the 19th century, and prove the submission of Brazilian culture to European cultural expressions; in turn, the fashion photographs published in the *Revista do Globo*, in the 1940s, express the importance of cinema as a cultural product of the period and explain the submission of Brazilian culture to North American culture and the attempt to affirm its own identity. The analysis of the articulation established between fashion illustrations and the novel *Quincas Borba*, and between fashion photographs and the musical comedy *Entre a Loura and Morena* (*The Gang's All Here*), over the period of their publications, shows the dialogue between the imagistic texts of fashion and verbal and filmic narrative, which allows us to consider fashion, literature and cinema as complementary cultural manifestations.

KEY-WORDS: Culture. Identity. Fashion Images. Literature. Cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Costume Plates</i> produzidos pelo artista italiano Enea Vico, no século XVI	44
Figura 2 – Pandoras confeccionadas nos séculos XVI e XVIII	46
Figura 3 – Detalhe do <i>muff</i> bordado e do penteado da pandora, produzido com fios de cabelos humanos	46
Figura 4 – Exemplo da reprodução e assimilação da moda por meio das pandoras	47
Figura 5 – <i>Fashion Plates</i> produzidos por Nicolas Dupin e Pierre Thomas Le Clerc, 1778	49
Figura 6 – <i>Um funcionário a passeio com a família</i> . Jean Baptiste Debret, 1834	57
Figura 7 – <i>Rua Direita, Rio de Janeiro</i> . Félix-Émile Taunay, 1823	60
Figura 8 – Princesa Isabel ao piano. Fotografia de Marc Ferrez, Rio de Janeiro, [1886]. Acervo IMS	68
Figura 9 – Retrato de D. Thereza Maria Cristina, Imperatriz do Brasil	74
Figura 10 – Anúncios publicados no <i>Suplemento Literário</i> , do periódico <i>A Estação</i>	75
Figura 11 – Capas dos periódicos <i>LA SAISON</i> e <i>A ESTAÇÃO</i>	76
Figura 12 – Representação feminina em ilustrações de moda publicadas em <i>A Estação</i>	77
Figura 13 – Exemplo da discreta representação masculina em ilustrações de moda de <i>A Estação</i>	78
Figura 14 – Requite e luxo no vestuário adulto e infantil, divulgados em ilustrações de moda	79
Figura 15 – Exemplos da inadequação entre a moda publicada em <i>A Estação</i> e o clima tropical brasileiro	80
Figura 16 – Descrições da moda em voga, em textos imagéticos e verbais	81
Figura 17 – Esboço de molde de manto para viagem e detalhe de bordados para execução em vestimentas	82
Figura 18 – Decoração e vestimenta compartilhando espaço nas folhas do periódico de moda	83
Figura 19 – Porta jornal em formato de leque e estante para livros, divulgados em <i>A Estação</i>	84
Figura 20 – Objetos de decoração para a casa, presentes em ilustrações que divulgavam vestimentas	85
Figura 21 – Representação do apreço feminino pela decoração da casa, em ilustrações de moda	86
Figura 22 – Novidades da moda parisiense para as cerimônias do enlace matrimonial	88
Figura 23 – Ilustrações que inspiravam o preparo do enxoval para o casamento	89
Figura 24 – Enxoval destinado à maternidade	90
Figura 25 – Ilustrações representativas do conjunto familiar burguês oitocentista	91
Figura 26 – Representação do destaque feminino na sociedade oitocentista	92
Figura 27 – Representações do hábito de tocar piano	93
Figura 28 – Representação da prática e do ensino da leitura, em ilustrações de moda	94
Figura 29 – Representação da leitura como opção de lazer	94
Figura 30 – Representação de leitura de periódicos e de livros	95
Figura 31 – Guarita para cão ornada de bordado e coleira para cachorro	99
Figura 32 – Representação do convívio com animais de estimação	99
Figura 33 – Representação do movimento nas ruas, do teatro e de mulheres com vestidos franceses	101
Figura 34 – Chambre masculino com cinto de cordão, ornamentado com borlas	102
Figura 35 – Representação de despedida e de espera para embarque	103
Figura 36 – Lenço de cambraia listrado de azul e ‘cor de morango’	105
Figura 37 – Representação do costume de visitar e receber	107
Figura 38 – Representação do uso de chapéus e joias	108

Figura 39 – Prática e ensino da dança	109
Figura 40 – <i>Toilettes</i> para viagens, com modelos distintos de mantos e chapéus	111
Figura 41 – Vestido de cambraia, com as mesmas características da peça usada pela personagem Sofia	112
Figura 42 – Vestido confeccionado em tecido castanho, conforme descrição verbal do periódico	113
Figura 43 – Pérolas exibidas em publicação do periódico <i>A Estação</i>	114
Figura 44 – Traje de amazona: saia comprida, chapéu alto, luvas e chicote	115
Figura 45 – Costume para jardim, com destaque para o xale	116
Figura 46 – Representação do consumo de moda	118
Figura 47 – Capota Império e vestido Império divulgados no periódico <i>A Estação</i>	119
Figura 48 – Batalha das Flores, 1902. Fotografia de Augusto Malta, Rio de Janeiro, 1902. Acervo FBN	125
Figura 49 – Avenida Central, Rio de Janeiro, 1906. Fotografia de Augusto Malta	127
Figura 50 – Elegantes senhoras apreciam a vitrine do magazine <i>Parc Royal</i>	129
Figura 51 – Exposição Nacional de 1908. Fotografias de Augusto Malta, RJ. Acervo Museu da República	131
Figura 52 – Centenário da Independência do Brasil. Fotografia noturna, RJ, [1922 ou 1923]. Acervo B.N.	136
Figura 53 – Registro da população à espera da posse de Getúlio Vargas	139
Figura 54 – Presidente Getúlio Vargas na capa da <i>Revista do Globo</i>	145
Figura 55 – Reportagens da <i>Revista do Globo</i> que narram a tomada da França pelos nazistas alemães	146
Figura 56 – Ilustração do afundamento do navio Itagiba, produzida por João Fahrion, 1942	148
Figura 57 – Registros da visita de Walt Disney ao Brasil e da ida de Carmen Miranda para os EUA	150
Figura 58 – Capa da primeira edição da <i>Revista do Globo</i> , produzida por Sotero Cosme	153
Figura 59 – Atrizes do cinema hollywoodiano, em capas da <i>Revista do Globo</i>	156
Figura 60 – Registro do empenho da indústria cinematográfica em prol dos Aliados, na Segunda Guerra	157
Figura 61 – Anúncios publicitários publicados na <i>Revista do Globo</i>	159
Figura 62 – Piadas ilustradas que evidenciavam a moda e o cinema	160
Figura 63 – <i>Correio da Revista</i> : sessão da <i>Revista do Globo</i> para interação com seus leitores	161
Figura 64 – Contos ilustrados, na <i>Revista do Globo</i>	162
Figura 65 – Artigo sobre astros de Hollywood, nas primeiras páginas da <i>Revista do Globo</i>	164
Figura 66 – Artigo de variedades acerca do cinema nas páginas centrais da <i>Revista do Globo</i>	165
Figura 67 – <i>Hollywood por Dentro e por Fora</i> : sessão fixa acerca do cinema, na <i>Revista do Globo</i>	166
Figura 68 – A supremacia da moda parisiense, na <i>Revista do Globo</i> , antes da Segunda Guerra	168
Figura 69 – Fotografias de moda oriundas de Hollywood, publicadas nas páginas da <i>Revista do Globo</i>	169
Figura 70 – Artigo de apresentação da correspondente hollywoodiana, da <i>Revista do Globo</i>	171
Figura 71 – Articulação entre moda e cinema, em fotografias de moda publicadas na <i>Revista do Globo</i>	172
Figura 72 – Manequim de cera com a imagem de Carmen Miranda, exposto em vitrines de NY	174
Figura 73 – Publicação de moda com orientação para confecção de turbante	175
Figura 74 – Primeira fotografia de moda de origem brasileira, publicada na <i>Revista do Globo</i>	177
Figura 75 – A moda como reflexo das épocas	178
Figura 76 – Publicação sobre a importância da moda em acordo com o biótipo	181
Figura 77 – Publicação que expressa signos de uma moda com ares democráticos	183
Figura 78 – Cenas iniciais do filme <i>Entre a Loura e a Morena</i> : Nestor Amaral canta <i>Aquarela do Brasil</i>	186

Figura 79 – Passageiros desembarcam do <i>S.S. Brazil</i>	187
Figura 80 – Conjuntos de saia e casaco, em voga no período da Segunda Guerra Mundial	188
Figura 81 – Produtos brasileiros desembarcados do <i>S.S. Brazil</i>	188
Figura 82 – Frutas e verduras desembarcadas do <i>S.S. Brazil</i> repousam no chapéu de Dorita	189
Figura 83 – Dorita, interpretada por Carmen Miranda, canta e dança a música <i>Aquarela do Brasil</i>	190
Figura 84 – Divulgação de chapéus decorados com elementos orgânicos, como acessórios da moda	191
Figura 85 – Política da Boa vizinhança representada em cenas do filme <i>Entre a Loura e a Morena</i>	192
Figura 86 – <i>Negligé</i> usado pela comportada personagem Vivian Potter	193
Figura 87 – <i>Negligés</i> divulgados em publicação de moda da <i>Revista do Globo</i>	193
Figura 88 – Figurino da personagem Eadie, em espetáculo no <i>Club New Yorker</i>	194
Figura 89 – Costume branco usado pela personagem Eadie na <i>Broadway Canteen</i>	195
Figura 90 – Cenário que representa o Brasil, no segundo ato do espetáculo do <i>Club New Yorker</i>	196
Figura 91 – Fotografia de moda com elementos que remetem a cenas do filme	197
Figura 92 – Recepção e chegada de Dorita, no segundo ato do espetáculo do <i>Club New Yorker</i>	198
Figura 93 – Cena final do espetáculo do <i>Club New Yorker</i>	199
Figura 94 – O passeio de Andy e Eadie, após o espetáculo do <i>Club New Yorker</i>	200
Figura 95 – Rita Hayworth divulga peças associáveis ao figurino da personagem Eadie	201
Figura 96 – Eadie despede-se de Andy, que parte para uma missão da Segunda Guerra Mundial	202
Figura 97 – Trajes na cor branca, sugeridos para distintas ocasiões sociais	203
Figura 98 – Passagem do tempo contada por meio de manchetes de jornais	204
Figura 99 – Sra. Potter e Sr. Andrew recebem artistas para a comemoração da chegada de Andy	204
Figura 100 – Racionamento oriundos da Segunda Guerra Mundial, em figurinos cinematográficos	206
Figura 101 – Trajes confeccionados em duas cores de tecidos	206
Figura 102 – O tradicional vestido rosa da filha da família Potter e o macacão bicolor da artista Eadie	207
Figura 103 – Publicação divulgando o uso de calças, por mulheres norte-americanas	208
Figura 104 – Fotografias nacionais que divulgam a calça como moda feminina, na <i>Revista do Globo</i>	209
Figura 105 – O figurino vermelho, branco e azul da personagem Dorita	210
Figura 106 – A moda usada por Dorita, publicada na <i>Revista do Globo</i>	211
Figura 107 – Figurino da personagem Eadie Allen, na celebração da chegada do sargento Andy Mason	212
Figura 108 – Figurino da personagem Vivian Potter, na celebração da chegada de Andy Mason	213

SUMÁRIO

MEMORIAL	15
INTRODUÇÃO	19
1 MODA, CULTURA E IDENTIDADE	27
1.1 MODA, UM SISTEMA DE ABRANGENTES CONVENÇÕES SOCIAIS	27
1.2 VÍNCULOS ENTRE MODA, CULTURA E IDENTIDADE	29
1.2.1 <i>Do feudalismo ao capitalismo: uma trajetória para a instituição da moda</i>	30
1.2.2 <i>Moda, cultura e identidade: costura entre conceitos</i>	38
1.3 A DIVULGAÇÃO DA MODA E OS SIGNOS EM SUAS IMAGENS	43
2 A COSTURA ENTRE MODA E LITERATURA	52
2.1 APONTAMENTOS SOBRE O BRASIL OITOCENTISTA	52
2.2 ILUSTRAÇÕES DE MODA DE A ESTAÇÃO: NARRATIVAS IMAGÉTICAS DO BRASIL OITOCENTISTA ..	71
2.2.1 <i>A Estação: Jornal Ilustrado para a Família</i>	71
2.2.2 <i>Suplemento Literário: uma peculiaridade da publicação brasileira</i>	73
2.2.3 <i>Jornal de Moda: a réplica brasileira da La Saison</i>	75
2.2.4 <i>As vestimentas divulgadas no periódico</i>	78
2.2.5 <i>Decoração e moda conjugadas no periódico</i>	83
2.2.6 <i>Ilustrações de moda do periódico A Estação: enunciados de valores e costumes sociais</i>	87
2.3 ILUSTRAÇÕES DE MODA E TEXTOS LITERÁRIOS: MIMESSES EM CONTRAPONTO	96
3 A MODA EM CENA	121
3.1 O BRASIL NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX.....	122
3.2 FOTOGRAFIAS DE MODA DA REVISTA DO GLOBO: NARRATIVAS DO BRASIL, NA DÉCADA DE 1940	152
3.2.1 <i>A Revista do Globo</i>	152
3.2.2 <i>Fotografias de moda da Revista do Globo: textos imagéticos do Brasil, na década de 1940</i>	167
3.3 RELAÇÕES ENTRE FIGURINOS DE OBRA CINEMATOGRAFICA E FOTOGRAFIAS DE MODA	184
CONSIDERAÇÕES FINAIS	214
REFERÊNCIAS	218

MEMORIAL

A tese intitulada *Imagens de moda: manifestações culturais híbridas com a literatura e com o cinema* é uma peça cosida por meio de investigações científicas. Todavia, as motivações que me fizeram chegar a ela foram alinhavadas por experiências pregressas, vivenciadas fora do ambiente acadêmico, visto que a curiosidade acerca da moda e das imagens produzidas para sua divulgação foram modeladas em antigas situações familiares e atuações profissionais.

Meu vínculo com imagens de moda teve início, ainda na infância, quando a proximidade familiar propiciou convivência diária com minha avó materna, Juracy, que trabalhava como costureira. Essa situação familiar possibilitou que eu fosse espectadora de cenas cotidianas em que mulheres traziam à modista sonhos colocados em trajes exibidos em fotografias de moda, publicadas em revistas, juntamente com os tecidos para realizá-los. Naquela época, minha percepção de menina observadora já permitia identificar que algo impulsionava as escolhas de distintos modelos entre as clientes – visto que as peças diferiam em tecidos, estilos, cores, intensidade do ajuste ao corpo, profundidade dos decotes – muito embora eu ainda não pudesse compreender que essas diferenças se associavam às características identitárias de cada uma daquelas mulheres.

O contato com a moda, na adolescência, se apresentou por outro viés: como filha de família engajada em ações comunitárias, participei de desfiles em eventos benemerentes para divulgar trajes vendidos em lojas do bairro. Com o passar do tempo, a atuação expandiu-se aos desfiles ocorridos em eventos municipais e regionais e alavancou-se como atividade profissional, exercida paralelamente aos estudos.

No início da década de 1990, as oportunidades profissionais como modelo tomaram horizontes mais amplos e, por isso, o cargo de professora – assumido após finalizar o curso de Magistério –, e os estudos de graduação foram reservados para o futuro. A partir daquele período, as participações em produções fotográficas ganharam âmbito nacional e internacional e atuei como modelo para campanhas publicitárias e para fotografias de editoriais de moda divulgadas em revistas como a *Vogue*, *Desfile*, *Manequim*. As experiências me propiciaram o trabalho com fotógrafos conceituados – entre os quais destaco Marc Baptiste, Gui Paganini, Wily Biondani – e com profissionais de destaque na área de produção de moda como os

stylists Giovanni Frasson, Elisa Stecca e os maquiadores Jorge Serio, Marco Antonio de Biaggi, Rosita Gimenez.

A posição de modelo ofereceu um novo ângulo para observar as imagens produzidas para divulgação da moda, pois, atuando como suporte dos trajes a serem exibidos, percebi que uma das minhas tarefas era interpretar ações e sensações, em cenas orientadas pelos diretores das produções e em cenários concebidos para tal. Dessa forma, entendi que a modelo é uma personagem que veste um figurino para contar uma história – tal qual ocorre em episódios de uma obra literária ou cinematográfica – muito embora esse raciocínio ainda não estivesse elaborado de forma acadêmica. Posteriormente, eu depreenderia, por meio de concepções da semiótica, que as produções imagéticas de moda são enunciados passíveis de interpretação.

O conhecimento acadêmico acerca da moda foi iniciado no ano de 2006, quando ingressei no curso de graduação em Moda, da Universidade FEEVALE, onde adquiri conhecimentos sobre tecidos, cores, modelagens, costuras, desenhos técnicos, mas também compreendi a moda como um fenômeno social cíclico, formado e transformado por questões históricas e socioculturais. Esse foi o assunto que motivou a elaboração do meu TCC – intitulado *As influências da Segunda Guerra Mundial, na moda feminina, no Sul do Brasil* –, que teve, como objeto de análise, fotografias de moda. A escolha do recorte temporal, a década de 1940, se deu devido às marcantes transformações socioculturais, ocasionadas pela guerra, as quais incidiram sobre o modo de vestir. Nessa etapa da pesquisa acadêmica, fui orientada pela Prof.^a Dr.^a Claudia Schemes – Doutora em História pela PUCRS – que sugeriu como fonte de pesquisa a *Revista do Globo* (1929-1967). O periódico de variedades impõe-se como acervo documental e, por ter suas edições digitalizadas no acervo da biblioteca da FEEVALE, facilitava a investigação. A pesquisa selou a conclusão da minha graduação, propiciou novos conhecimentos e, especialmente, ofereceu-me um novo olhar sobre imagens de moda que passaram a ser entendidas como documentos históricos.

Ao finalizar a graduação em Moda (2011), meu trabalho com produções fotográficas estava também consolidado, dessa vez, exercendo a função de *stylist*, cargo assim conhecido na área da moda e designado ao profissional que elabora os *looks* para vestir os modelos que serão filmados ou fotografados. Exercendo essa atividade, pude perceber que minha tarefa consistia em conceber representações

identitárias, por meio de vestimentas e de acessórios, com o objetivo de associar as imagens produzidas ao público-alvo. Nesse período, paralelamente, ministrei cursos de extensão de *Fotografia e produção de moda* em instituições de ensino superior.

O entendimento de que imagens de moda são enunciados passíveis de leitura, associados a questões identitárias, e que constituem acervo documental para investigações, sugeriu o desenvolvimento de pesquisas, à nível de Pós-Graduação, a partir do ano de 2012, quando ingressei no interdisciplinar *Mestrado em Processos e Manifestações Culturais*, da Universidade FEEVALE.

A partir daquele momento, fui orientada pela Prof.^a Dr.^a Juracy Assmann Saraiva – que tem pós-doutorado em Teoria Literária pela Universidade Estadual de Campinas – cujas pesquisas concentram-se, especialmente, na obra de Machado de Assis.

No projeto de pesquisa da dissertação, eu desejava estudar as diferenças nas concepções da identidade nacional brasileira, em períodos em que o Brasil passara por importantes transformações socioculturais. Diante disso, a Prof.^a Juracy apresentou-me o periódico *A Estação: Jornal Ilustrado para a família* (1879-1904), uma publicação ilustrada de moda, que agregava um suplemento literário, em que Machado de Assis e outros importantes escritores tiveram suas obras publicadas. O encantamento pelo periódico e pelas detalhadas ilustrações de moda nele publicados foi inevitável, e a sugestão de inserção do material como integrante de *corpora* para a averiguação da pesquisa de dissertação se mostrou uma grata surpresa, pois formou um contraponto acerca das outras duas publicações: a familiar *Revista do Globo* (1929-1967) serviu de fonte para analisar expressões da identidade do país, em fotografias de moda publicadas na década de 1940; e a revista *ffwMAG!* (lançada em 2006), uma publicação direcionada a lançadores de tendência e de formadores de opinião, permitiu averiguar as faces identitárias da nacionalidade brasileira, em fotografias de moda publicadas na contemporaneidade.

As pesquisas realizadas para a dissertação de Mestrado, intitulada *Imagens de moda como expressão de cultura e de identidade*, estabeleceram as seguintes constatações: no final do século XIX, as ilustrações de moda representam a submissão cultural brasileira dependente de uma cosmovisão estrangeira, ditada por preceitos parisienses; durante a década de 1940, as fotografias de moda remetem a uma identidade nacional que buscava se firmar por meio da valorização de símbolos nacionais; na contemporaneidade, as imagens permitem demonstrar que a identidade

nacional brasileira é representada por meio da recuperação de suas origens e da valorização das etnias que engendram a pluralidade componente da identidade nacional brasileira.

A finalização da dissertação oportunizou novos conhecimentos e conferiu o título de Mestre, mas, especialmente, conduziu a outras constatações. As ilustrações de moda do final do século XIX, publicadas no periódico *A Estação*, traziam, sua grande maioria, imagens de mulheres lendo, o que sugeriu, significamente, a valorização da literatura. As fotografias da década de 1940, publicadas na *Revista do Globo*, remetiam a atrizes de obras cinematográficas, produzidas naquele período, o que sugeriu a valorização do cinema. Essas constatações aprofundaram-se ao serem associadas à articulação das revistas com expressões artísticas, destacadas nas imagens de moda, bem como ao próprio contexto sociocultural de cada período. Conseqüentemente, a tese integra moda e literatura, no final do século XIX, e moda e cinema, na década de 1940, e comprova que identidades são construídas no contexto da cultura. Sob o ângulo acadêmico, a tese é, pois, a conclusão de uma importante etapa de estudos.

Sob um ângulo pessoal, a tese articula o olhar da menina curiosa, que observava os trajes concebidos pela avó; as aprendizagens da jovem, que desfilava entre plateias humildes e entre outras desejosas de conhecer as novidades dos grandes estilistas; a paciência da modelo de fotografia, cujo trabalho exigia que criasse personagens sedutoras aos olhares do público das revistas; o trabalho da *stylist* e da docente, que, passo a passo, reafirmava a importância da moda na representação das identidades individuais e coletivas. Portanto, minha tese resulta de um percurso acadêmico, mas é, também, um percurso de vida.

INTRODUÇÃO

A pesquisa intitulada *Imagens de moda: manifestações culturais híbridas com a literatura e com o cinema* foi desenvolvida como tese de Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais, da Universidade FEEVALE. A investigação converge para a interdisciplinaridade, perspectiva que orienta o Programa, cuja área de concentração é cultura, a partir da qual duas linhas de pesquisa se desenvolvem: *Memória e Identidade* e *Linguagens e Processos Comunicacionais*. A tese filia-se à segunda linha citada, embora dialogue também com a primeira, visto que imagens de moda, literatura e cinema são linguagens que resguardam a memória e representam identidades.

A investigação parte do pressuposto de que imagens produzidas pelos seres humanos, desde os primórdios até a contemporaneidade, são manifestações culturais que servem de instrumento de comunicação e de representação do mundo, “que acompanham as transformações do homem e se configuram a partir das necessidades dele e dos rumos da história” (VELHO, 2009, p. 249). Dessas, são exemplos ilustrações e fotografias de moda, que são imagens codificadas intencionalmente, e vistas como produto de uma sociedade. A partir desse ponto de vista, a tese sustenta o argumento segundo o qual as imagens produzidas para a divulgação da moda são enunciados representativos da vida coletiva, capazes de evidenciar aspectos do período em que foram criadas, motivo pelo qual elas se articulam com outras produções artísticas, como a literatura e o cinema.

A hipótese que destaca o hibridismo das imagens de moda e que orienta a problematização da tese, ampara-se na conjectura de que ilustrações e fotografias de moda mesclam um conjunto de costumes e valores sociais, visto que os croquis e os modelos estão inseridos em cenários, por meio dos quais ocorre a mimese de ações humanas e, assim, as imagens retratam cenas cotidianas, que buscam reproduzir o grupo social de referência daquele momento. Sob essa perspectiva, o conceito de hibridismo aponta para o cenário cultural contemporâneo, em que a conjunção de diferentes horizontes estabelece processos de interações sociais em que “estruturas ou práticas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI 2001, p. 14). É, portanto, pela natureza composta de elementos distintos que as imagens produzidas para divulgação da moda são

apresentadas, nesta tese, como manifestações híbridas que resultam em enunciados acerca do tempo de suas produções.

Para desenvolver a argumentação e defender a hipótese citada, a tese encontra, nas bases conceituais da Semiótica, *constructo* teórico necessário à sua realização. A partir do século XX, a Semiótica tornou-se conhecida como a ciência dos signos, da significação e da cultura. Sua emergência coincidiu com a expansão das tecnologias da linguagem – das quais a imprensa, a fotografia, o cinema são exemplo – que propiciaram maior disseminação de imagens e fizeram com que o mundo fosse povoado por novos signos. O contexto despertou os estudos que fundamentam preceitos da Semiótica, os quais tiveram origem em diferentes fontes de pensamento, em distintos lugares e em recortes temporais quase simultâneos¹ (SANTAELLA, 2012).

A Semiótica tem por base a Fenomenologia, sistema epistemológico que envolve tudo o que é apreendido pelos sentidos humanos e apresenta categorias formais e universais para compreender o modo como os fenômenos são assimilados. Em relação à apreensão de todo e qualquer fenômeno, ou seja, em relação ao processo de interpretação, são definidas três modalidades por meio das quais “os pensamentos são enformados e entretecidos” (SANTAELLA, 1992, p. 9): a primeiridade, que resulta de uma impressão imediata e inicial da consciência em relação ao signo; a secundidade, que decorre da reação ao signo, por meio da qual ocorre a produção de sentidos, decorrentes da soma de singularidades expressas nos signos e que possibilitam uma conjuntura ou hipótese; a terceiridade, que diz respeito a generalidades atribuíveis ao signo, que são influenciadas por convenções sociais (Ibid.).

Com efeito, um signo é qualquer coisa que tem o poder de representar e, assim, substituir algo. Como exemplo, cita-se o símbolo de uma marca de moda: ele é um signo, pois representa a marca; ele não é a própria marca, mas está no lugar dela. O símbolo da marca está diretamente ligado a ela, e esta é o objeto do signo. O signo

¹ Para esta pesquisa, servem de referência basilar os estudos de Lucia Santaella, cuja fonte é a linha norte-americana, que germinou dos pensamentos do cientista, matemático, lógico e filósofo, Charles Sanders Peirce (1839-1914). Suas teorias abarcam o estudo da produção dos sentidos em todas as linguagens, sejam elas verbais ou não verbais, como é o caso da moda e de imagens produzidas para sua disseminação. Também servem de apoio teórico, correntes contemporâneas que sustentam Semiótica da Cultura, por meio dos pensamentos de estudiosos da Escola de Tartu e Moscou, que designam a importância da semiosfera para a produção e interpretação desses sentidos. Todavia, a maioria das fontes de estudo são secundárias, porque se visa à aplicação de concepções da Semiótica e não ao aprofundamento da discussão teórica sobre elas.

– o símbolo da marca – produz na mente de um intérprete uma reação que também está relacionada ao objeto, não diretamente, mas por meio da mediação oportunizada pelo signo. Esse processo relacional interpretativo, que se dá em uma mente real ou potencial, é chamado de interpretante do signo. O interpretante – que é aquilo que é gerado na mente do intérprete por meio da apreensão do signo – produz um outro signo que é a tradução do primeiro, ou seja, produz uma reação (SANTAELLA, 2012).

A partir desse pressuposto é possível compreender que a composição triádica do signo, segundo Peirce, que inclui três categorias: a do signo propriamente dito (*representamen*); a da objetivação, que é aquilo que foi representado por meio do signo (objeto); e a da interpretação, que é aquilo que passa a significar o signo (interpretante). Esta classificação, faz parte da classificação triádica dos signos e se refere à relação do signo consigo mesmo, do signo com seu objeto e do signo com seu interpretante. Três propriedades formais capacitam o signo a se instituir como tal: a capacidade de significar, pois tudo pode ser signo; a existência, pois tudo que existe é signo; o caráter de lei que institui o signo.

A relação dos signos com seu objeto pode estabelecer-se de três formas: ícone, índice ou símbolo. Ícone é o signo que estabelece uma relação de semelhança com aquilo a que se refere: ilustrações e fotografias de moda têm uma relação de similitude com aquilo que foi ilustrado ou fotografado. O índice é o signo que tem uma relação de proximidade com o objeto e indica algo que é, por meio de inferência ou dedução: o som de uma máquina de costura que pode indicar a produção de um cerzido. O símbolo é o signo que representa algo por convenção. Trata-se de um pacto simbólico, coletivo, arbitrário, que “está conectado a seu objeto por força da ideia da mente de quem usa o símbolo, sem o qual essa conexão não existiria” (PEIRCE, 2012, p. 73). As palavras que descrevem as peças retratadas em ilustrações e fotografias de moda, ou a aliança de casamento, que denuncia o estado civil de indivíduos, são signos socialmente convencionados. Sendo assim, conclui-se que os signos podem ser representados por similaridade, os ícones; por contiguidade, os índices; ou por convenção, os símbolos.

A partir desses pressupostos, Santaella (2012) esquematiza um roteiro para proceder a análises semióticas. O primeiro passo é fenomenológico e abarca as etapas de contemplar, discriminar e generalizar. Sendo assim, o primeiro olhar consiste na contemplação dos signos, no apreciar “linhas, cores, volumes, texturas, movimentos,

temporalidades” (Ibid., p. 30). Neste nível, o signo é considerado como simples possibilidade qualitativa, ou seja, são quali-signos. O segundo tipo de olhar é o observacional, pelo qual a capacidade perceptiva deve entrar em ação. Nessa etapa, são percebidas as singularidades dos signos, que têm relação com a forma com que eles se corporificam, com suas características existenciais, ou seja, com os sin-signos – aspectos pelos quais se constituem hipóteses. O terceiro olhar consiste na etapa em que as hipóteses formuladas pelos sin-signos são atualizadas e interpretadas por meio de convenções sociais, que fundamentam o signo, que são os legi-signos.

Cumpridas essas etapas, inicia-se o segundo passo que consiste na análise do objeto do signo, ou seja, na formulação do pensamento acerca daquilo a que o signo se refere, a que ele se aplica, ao que ele denota, ao que ele representa – questões que encaminham o processo interpretativo. O terceiro passo consiste no alcance do interpretante, ou seja, na apreensão do signo, fato que produz na mente do intérprete um outro signo, que é a tradução do primeiro.

Cabe destacar que a análise semiótica depende do ponto de vista de um intérprete (SANTELLA, 2012) o qual é embasado pela cultura na qual ele está inserido. Esta afirmação indica o caráter ideológico com o qual os signos se instituem, visto que eles são repletos de ecos e de lembranças oriundas de enunciados e de signos anteriores, que se refletem e se refratam como respostas ao que foi dito, em um processo influenciado pela visão de mundo, pelo posicionamento e pela opinião dos atores frente à sociedade (BAKHTIN, 2011).

As análises, presentes nesta tese, também se valem de concepções da Semiótica da Cultura², no que diz respeito à evidência da Semiosfera, na qual as imagens analisadas foram produzidas. Segundo essa perspectiva teórica, as produções culturais são “processos de comunicação, de organização da informação no ambiente da cultura” (VELHO, 2009, p. 250), e a cultura é “um conjunto de informações que grupos sociais acumulam e transmitem por meio de diferentes manifestações” (Ibid.,

² Os constructos que fundamentam a Semiótica da Cultura se desenvolveram pela necessidade de um estudo orgânico e sistematizado das práticas culturais e pela urgência de observar os funcionamentos estruturais de diferentes sistemas de signos em constante renovação (MACHADO, 2003). Abarcada pela Semiótica Geral, a Semiótica da Cultura é embasada por estudos desenvolvidos por pesquisadores da antiga União Soviética, na Escola de Tártu – Moscou (Ibid.), que se originou na década de 1960, na Estônia. Abrangendo diferentes áreas do conhecimento, o grupo formado por cientistas como Lótman, Ivanov, Tóporov, entre outros (BYSTRINA, 1990), se dispôs a estudar o papel da linguagem em manifestações culturais que, até então, se restringiam aos domínios da Linguística e da Literatura (VELHO, 2009).

p. 250). Nesse processo dinâmico, sistemas sógnicos moldam e organizam estruturalmente o mundo que rodeia os seres humanos (MACHADO, 2003).

A semiosfera é, assim, um ambiente permeável, que sustenta a formação e a reformulação dos sentidos expressos nos signos, e compõe as práticas culturais. Quanto maior a interação do homem com o ambiente, mais complexo se torna o sistema de representação gerador de signos, mais sofisticada se torna a organização social (LOTMAN, 1979) e mais fecundo se torna o olhar de um intérprete para os signos.

Estabelecidas as bases teórico-conceituais, que orientam a execução da pesquisa, identificam-se os *corpora* e seus recortes temporais e explicita-se a linha metodológica da pesquisa, com o intuito de comprovar que ilustrações e fotografias de moda, em diálogo com a literatura e o cinema, são uma mescla de eventos, costumes e valores sociais.

Na execução da pesquisa, primeiramente, analisam-se ilustrações de moda publicadas entre os anos de 1886 e 1891³, no periódico *A Estação: jornal ilustrado para a família* e a obra literária *Quincas Borba*⁴, de Machado de Assis, que foi publicada, originalmente, em seções, nesse mesmo periódico, que circulou no Brasil entre 1879 a 1904; posteriormente, investigam-se fotografias de moda publicadas entre os anos de 1940 e 1945, na *Revista do Globo*, periódico brasileiro de variedades que foi publicado entre 1929 e 1967, e a obra cinematográfica *The Gang's All Here* – veiculada no Brasil sob o título de *Entre a Loura e a Morena* – que foi lançada no ano de 1943.

Conseqüentemente, o objetivo geral da tese – visualizar imagens de moda como manifestações híbridas – desdobra-se nos seguintes objetivos específicos que, agrupados, correspondem aos capítulos desta produção. O primeiro capítulo visa contextualizar relações entre moda, cultura e identidade, elo que justifica articulações da moda com a literatura e com o cinema; e evidenciar ilustrações e fotografias produzidas para divulgação da moda como enunciados indicativos de práticas e

³ O recorte temporal selecionado para a análise refere-se ao período durante o qual o romance *Quincas Borba* foi publicado, em seções, no periódico *A Estação*.

⁴ A escolha por este romance para compor a *corpora* de pesquisa foi motivada, inicialmente, por ser um dos romances publicados originalmente no periódico *A Estação*, mas, principalmente, por reconhecer nas personagens que protagonizam a trama a pertença à uma classe social sobre a qual a moda recai; por perceber a presença marcante da moda, na narrativa, como elemento de representação identitária; e, por último, motivada pelo gosto pessoal acerca da trama literária.

valores sociais que transcendem o modo de vestir. O capítulo segundo objetiva destacar acontecimentos históricos e aspectos socioculturais do Brasil, no final do século XIX; comparar essas informações com os significações inerentes aos signos das ilustrações de moda publicadas no periódico *A Estação*; depreender evidências sígnicas que apontam para a valorização da literatura no final do século XIX; e referendar o ponto de vista segundo o qual os enunciados imagéticos de moda são híbridos, ao relacioná-los com a obra literária *Quincas Borba*. O terceiro capítulo segue a estrutura do segundo e busca dar relevo a acontecimentos históricos e aspectos socioculturais do Brasil, na década de 1940; comparar as informações do estudo sócio-histórico com os significados dos signos que compõem fotografias de moda publicadas na *Revista do Globo*, na década de 1940; evidenciar, nas fotografias de moda, a valorização do cinema, nesse período; e corroborar o ponto de vista, segundo o qual os enunciados imagéticos de moda são híbridos, ao relacioná-los com a obra cinematográfica *The Gang's All Here*⁵ (*Entre a Loura e a Morena*).

Dessa forma, o primeiro capítulo – intitulado *Moda, cultura e identidade* – apresenta o arcabouço teórico, produzido por meio de pesquisas bibliográficas, o qual contextualiza a moda como expressão de cultura e de identidade, ao estabelecer relações por meio da conceituação de cada uma dessas categorias; da mesma forma, destaca a emergência da moda como parte de um processo cultural – por meio do qual indivíduos representam distintas faces identitárias – processo que integra a moda com a literatura e com o cinema; também traça um breve relato acerca do percurso evolutivo da divulgação da moda e demonstra de que forma os avanços propiciaram que as imagens de moda se instituíssem como enunciados imagéticos passíveis de leitura, como explicitam as noções da Semiótica, teoria que sustenta a articulação das ilustrações de moda com outras manifestações.

⁵ A escolha por esta obra cinematográfica para compor a *corpora* de pesquisa foi motivada pelas seguintes questões: seu contemporâneo reconhecimento que resultou em indicação, pela *The Library of Congress* (EUA), no ano de 2014, como obra digna de inclusão no catálogo de filmes preservados pelo *National Film Registry* por ser “culturalmente, historicamente ou esteticamente signigicante” (<https://www.loc.gov/item/prn-14-210/>); também pelo objetivo de alinhar a *corpora* com elementos que indicassem questões brasileiras, neste caso, simbolicamente representadas pela participação da artista Carmen Miranda, interpretando o papel de uma brasileira radicada nos Estados Unidos; da mesma forma porque a obra foi produzida como fruto da relação de trocas culturais estabelecidas pela Política da Boa Vizinhança, evidência que será pontuada no capítulo 3 desta tese, no relato acerca de fatos históricos do Brasil, na década de 1940; e, especialmente, por ser uma filmagem produzida em *technicolor* – diferindo dos característicos preto e branco da época – que propiciava a coloração de filmes, visto que as cores são fundamentais signos de referências para moda.

As bases teóricas para a produção do capítulo primeiro são provenientes de pesquisadores que foram selecionados por sua relevância nas áreas que abarcam os temas – cultura, moda e identidade – e também por alinharem seus pensamentos aos princípios da Semiótica, e permitirem evidenciar que a moda, a literatura e o cinema são formas de representação social. Dentre eles destacam-se Daniela Calanca (2008), Lars Svendsen (2010), Gilles Lipovetsky (2009), Frédéric Godart (2010), Daniel Roche (2007), que concebem a moda como elemento de representação social, vinculando-a a concepções identitárias; Paulo Miceli (1994), Charles Parain (2003), que relatam os aspectos socioculturais do período em que os estudiosos concebem a moda como fenômeno social; Clifford Geertz (2008), que defende o conceito de cultura como uma semiose, cujos simbolismos e significados devem ser interpretados; Stuart Hall (2006; 2016), que aprofunda a relação entre cultura, linguagem, representação e concepções identitárias; Kathryn Woodward (2010), que também conceitua identidade e explica fatores que interferem em suas concepções; Roland Barthes (2009), Gilda Chataignier (2010), Jacques Aumont (2005), Alberto Manguel (1997), que identificam produções imagéticas como textos passíveis de interpretação.

O segundo capítulo intitulado *A costura entre moda e literatura* é destinado à análise das relações entre ilustrações de moda com o contexto sócio-histórico e com a literatura. O capítulo consta de três etapas: a primeira, é uma pesquisa bibliográfica que objetiva destacar acontecimentos históricos e aspectos socioculturais do Brasil oitocentista e pontuar questões relacionadas com o final do século XIX. Para o desenvolvimento dessa etapa, foram consultados relatos de viajantes e pesquisadores que estiveram no Brasil no século XIX – destacando, portanto, relatos acerca do país produzidos *in loco* – entre os quais Johann Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius (2017), John Luccock (1942), Jean Louis Agassiz (2000), Auguste François Biard (2004). A segunda etapa é uma análise que compara as informações precedentes com as expressas nos signos das ilustrações de moda publicadas na revista *A Estação*, entre os anos de 1886 e 1891. A etapa evidencia a importância das imagens de moda como textos que refletem aspectos culturais dos períodos em que foram produzidas, característica que ressalta o hibridismo das imagens, visto que, além das vestimentas elas representam hábitos sociais. Na terceira etapa da análise, são observadas as relações estabelecidas entre as imagens e o romance *Quincas Borba*, com o objetivo de corroborar o hibridismo dos enunciados imagéticos de moda.

O terceiro capítulo – intitulado *Moda em cena* – segue a metodologia do capítulo segundo, detendo-se, porém, nas relações entre fotografias de moda, publicadas na *Revista do Globo*, na década de 1940, com o cinema, tendo a obra cinematográfica *Entre a Loura e a Morena* como objeto de análise. As bases teóricas, usadas para destacar acontecimentos históricos e aspectos socioculturais do Brasil na primeira metade do século XX e pontuar questões relacionadas com a década de 1940, são provenientes de pesquisas de Mary Del Priore (2017), Marissa Gorberg (2013), Boris Fausto (2010), dentre outros.

A realização desta tese referenda a importância de estudos científicos alicerçados em uma perspectiva interdisciplinar, a qual transcende o objeto de pesquisa para redimensioná-lo sob a transversalidade. Dessa forma, ao ter por objeto a moda como manifestação cultural híbrida, a tese amplia os horizontes acerca da área da Cultura, da História, da Literatura, do Cinema e da própria Moda. Assim, a Moda passa a ser vista como expressão do humano e de suas circunstâncias sócio-históricas e tecnológicas. Situa-se, nesse aspecto, a relevância da tese, que se oferece não só como ponto de chegada de uma investigação, mas também como ponto de partida para a aquisição de novos conhecimentos e como modelo de investigação sob a perspectiva interdisciplinar, no espaço acadêmico e fora dele.

1 MODA, CULTURA E IDENTIDADE

“Contudo, cada época com seu contexto, cada contexto com sua cultura, cada cultura com sua identidade, cada identidade com seu valor, cada valor com seu mérito, cada mérito com sua forma de expressão, cada forma de expressão com sua proposta, cada proposta com sua criatividade, cada criatividade com sua essência, cada essência com sua arte, cada arte com sua manifestação, cada manifestação com o seu modo e cada modo com sua moda.”

João Braga

O primeiro capítulo desta tese expõe, inicialmente, uma reflexão sobre a moda para evidenciar a amplitude que suas manifestações abarcam e destacar, no cerne de sua origem, o vínculo com questões culturais e identitárias; também contextualiza o enlace entre moda, cultura e identidade como elemento que propicia a articulação dela com outras manifestações artísticas, como a literatura e o cinema. A seguir, expõe um breve percurso da história dos primeiros meios utilizados para a divulgação da moda até chegar aos periódicos, que possibilitaram a difusão da moda para um grande público e que são fonte para o levantamento das ilustrações e das fotografias a serem analisadas nesta pesquisa; o capítulo também define imagens produzidas para a divulgação da moda – tema central desta tese – como textos passíveis de leitura.

1.1 MODA, UM SISTEMA DE ABRANGENTES CONVENÇÕES SOCIAIS

A origem do termo moda vem do latim *modus* que, na língua portuguesa, refere-se a modo, maneira (BRAGA, 2005). A palavra é comumente usada para aludir à “busca de elegância, por parte de uma classe privilegiada” (CALANCA, 2008, p. 11), mas sua etimologia indica a abrangência que esta manifestação social abarca. Em âmbito geral, a moda pode ser entendida como uma “experiência das aparências que pressupõe objetos nos quais se manifestar” (Ibid., p. 11). Além de se evidenciar em vestimentas, penteados, maquiagens e outros elementos usados como enfeites corporais – arquétipos primordiais da moda –, ela também se manifesta na arquitetura, na decoração, no *design* de objetos utilitários; nos lugares a serem frequentados, nas atividades de entretenimento; nos ritmos musicais, nas tendências literárias e artísticas de um modo geral; na maneira de cumprimentar, de escrever, nas gírias adotadas em períodos específicos; nos nomes escolhidos para filhos, nas regras de etiqueta que designam os bons modos, entre outros inúmeros exemplos cotidianos, característicos de distintas épocas, que fazem com que indivíduos, de alguma forma, sejam instigados pela moda. Dentro desse contexto, no mundo

ocidental, muitos indivíduos se situam sob seu domínio, fazendo com que a moda pareça algo natural (BRAGA, 2005).

Portanto, ao ampliar a concepção de moda para além da vestimenta, é possível considerar que ela é “um mecanismo social geral” (SVENDSEN, 2010, p. 13), que invade os limites de todas as áreas do consumo, dos modos de vida social e “reside praticamente no centro do mundo moderno” (Ibid., p. 9). A partir desse ponto de vista, a moda é “um fenômeno de costume” (CALANCA, 2008, p. 11) que atinge várias esferas da vida coletiva, influenciando gostos, pensamentos, ideias, atitudes e hábitos, em um processo pelo qual são instituídas convenções que diferem entre grupos sociais.

A sistemática da influência da moda sobre indivíduos se dá por meio de um processo persuasivo, a ela inerente, que se ampara em uma “escala de valores ideais aos quais os membros de um determinado contexto histórico-social e cultural tendem a assemelhar-se ao máximo” (CALANCA, 2008, p. 12). Ou seja, são os significados inscritos nos signos da moda que estimulam indivíduos a aderir a novas práticas sociais nas quais ela se manifesta, quando motivados pelo desejo, consciente ou inconsciente, de pertencimento a determinados grupos. Essa inclusão se dá mediante um processo simbólico que é validado por meio do reconhecimento coletivo, fundamentado na apreensão dos signos que constituem o sistema da moda.

A validação coletiva de gostos e costumes é uma das condições para que a moda exista, mas é a sazonalidade sua principal característica. Sendo assim, se é o desejo de inclusão por meio da semelhança que faz com que a moda seja validada coletivamente, é o desejo de diferenciação que mantém ativo seu sistema transitório. O processo cíclico, que dá vida a moda, é impulsionado pela valia que ela impõe como elemento de estratificação social. Suas mudanças constantes se dão pela contínua busca daquilo que é novo e que, por ser novidade, se traduz significativamente em distinção daquilo que um dia foi diferente, mas que se tornou comum. A moda, portanto, ao mesmo tempo que é “código de pertencimento”, é “sinônimo de mudança” (BRAGA, 2005, p. 23 e 37), de diferença. Sua evidência se mantém por meio de uma dicotomia entre o antigo e o atual, entre o passado e o presente, entre a tradição e a efemeridade, entre o semelhante e o diferente, entre o pertencimento e a exclusão.

Permeando essas dualidades é que a moda se configura como um fenômeno social cíclico revestido de conotações simbólicas que instituem um sistema de representação por meio do qual indivíduos expressam seu posicionamento no mundo. Os diferentes padrões de conduta, oriundos da moda e de suas representações, distinguem indivíduos, concebendo e representando, assim, dessemelhantes faces identitárias.

A moda, portanto, estabelece estreito vínculo com questões culturais e identitárias. Esse elo é evidenciado por estudiosos que dedicam suas pesquisas à moda e argumentam que sua origem decorreu da busca de associações identitárias e de diferenciações, conforme descrito a seguir.

1.2 VÍNCULOS ENTRE MODA, CULTURA E IDENTIDADE

A história de civilizações é registrada pela moda; entretanto, estudiosos que a tomam como tema de suas pesquisas argumentam que ela “não pertence a todas as épocas nem a todas as civilizações” (LIPOVETSKY, 2009, p. 24) pois, no período Pré-histórico, na Antiguidade e em parte da Idade Média, a vida coletiva dos seres humanos se desenvolveu “sem o culto das fantasias e das novidades, sem a instabilidade e a temporalidade efêmera” (Ibid., p. 24). Esses períodos foram marcados pela “falta de autonomia estética individual na escolha das roupas” (SVENDSEN, 2010, p. 22) – as vestes para homens e mulheres eram feitas com formas semelhantes – e, principalmente, pelo conservadorismo, pois, por milhares de anos, as mudanças no modo de cobrir e proteger o corpo foram mínimas e ocorreram lentamente, descartando a essencial característica da temporariedade cíclica, marcada por períodos breves, que fundamentam a moda (LAVÉR, 1989).

O surgimento da moda “como sistema, com suas metamorfoses incessantes, seus movimentos bruscos, suas extravagâncias” (LIPOVETSKY, 2009, p. 24) tem data evidenciada, por pesquisadores, entre os séculos XIV e XV, na corte de Borgonha, que atualmente integra o território da França. Segundo consenso científico, a instituição da moda, na Europa Ocidental, no final da Idade Média, é relacionada com a expansão do capitalismo mercantil que ocorreu naquela região, em tempos de declínio do Feudalismo, que oportunizou a emergência do capitalismo e, com ele, o enriquecimento de uma classe social chamada burguesia. Os burgueses reconheciam não só a superioridade da aristocracia e da nobreza (GODART, 2010), como também reconheciam o vestir como forma de representação identitária e de *status* social (ROCHE, 2007), e, portanto, não hesitavam “em expressar, por meio de suas vestimentas e de seus acessórios luxuosos, sua nova força política, econômica e social” (GODART, 2010, p. 23), na intenção de se assemelharem aos integrantes da nobreza. Entretanto, na medida em que os burgueses conquistavam essa proximidade, por meio da semelhança representada na cópia de costumes, surgia o movimento oposto por parte dos nobres, que buscavam novos hábitos, novas formas de vestir, para que a distinção se mantivesse.

Para entender a sistemática que levou a essas argumentações é oportuno destacar pontos relevantes da história desse período para contextualizar como se formou o Feudalismo no Medievo ocidental, verificar a composição das classes sociais desse sistema e as diferenças entre elas, expor os motivos que induziram ao declínio da estrutura feudal – que oportunizaram a emergência do capitalismo – e, dentro deste contexto, destacar como se evidenciou importância das vestimentas como representação de distinção, como se deu a disseminação do gosto pelo luxo e as práticas de *mimeses* sociais que originaram o fenômeno que hoje é conhecido por moda.

1.2.1 Do feudalismo ao capitalismo: uma trajetória para a instituição da moda

De forma geral é possível dizer que o Feudalismo é um sistema econômico, político e social, baseado em relações servis de produção e na valorização da terra. Na Europa Ocidental, esse sistema foi instituído, no século V e perdurou até o século XV, período que abarca a Idade Média⁶ (MICELI, 1994).

A ascensão das estruturas socioeconômicas feudais da Europa Ocidental decorreram da queda do Império Romano que, por sua vez, se deu por um processo de colapso gradativo, iniciado por meio de crises sociais e guerras civis, constantes e duradouras, iniciadas a partir do século III, que tornaram o Império vulnerável e propiciaram a sucessão de invasões dos povos bárbaros⁷ germânicos do território delimitado como Romano (SALINAS, 1994).

A partir das conquistas, gradativamente, ocorreu a fusão entre povos germânicos e romanos⁸ e, assim, engendrou-se um sistema de novas práticas que estabeleceram os preceitos

⁶ Mesmo que seja de senso comum delimitar o final da Antiguidade com a queda do Império Romano e o início do período Medieval com a implantação do Feudalismo, cabe destacar que os períodos da história não começam em um dia exato pois são transições resultantes “de acontecimentos e mudanças que já vinham em andamento” (MICELI, 1994, p. 11). Da mesma forma, os sistemas sociais não sucumbem deixando espaços vazios, mas são substituídos por novos sistemas formados e transformados com o passar dos tempos e conforme as necessidades neles emergentes. E foi assim que ocorreu a transição entre os períodos delimitados como Idade Antiga e Idade Média.

⁷ “Bárbaros” era a denominação que os romanos davam aos indivíduos que não pertenciam ao seu Império (MICELI, 1994).

⁸ Algumas pontos das culturas Romanas e Germânica, no período da Antiguidade, são aqui destacadas: os romanos tinham o poder centralizado nas mãos de um Imperador, conquistavam terras, inclusive território germânicos, e escravizavam quem nelas estavam; os Romanos tinham a prática da organização social por meio da formulação e efetivação de leis e, para controle social, os últimos imperadores se aliaram e contaram com o apoio da Igreja Católica. Os bárbaros eram pagãos; em tempos de paz, antes de terem suas terras invadidas pelos romanos e parte de seu povo tomado como escravos, não tinham chefes com autoridade sobre todo povo; eles costumavam viver livres e pacificamente em comunidades onde não existiam donos das terras. As famílias trabalhavam em lotes para a subsistência coletiva e somente em tempos de guerra eram escolhidos seus chefes militares (MICELI, 1994).

da sociedade feudal e que serviram de base para a formação da cultura Europeia Medieval (MICELI, 1994).

Conforme decorreriam os domínios, cada líder germânico, comandante do grupo de soldados responsável pela vitória, era intitulado Rei e tornava-se dono do território conquistado. Em cada território, em cumplicidade ao Rei, agruparam-se soldados responsáveis pela defesa militar que, em troca da promessa de poderes políticos concedidos por meio da permissão de exploração de um pedaço de terra – o feudo⁹ – juravam lealdade e proteção ao seu senhor e às terras conquistadas. Os soldados que recebiam a permissão para o uso das terras ficavam reconhecidos como Senhores Feudais¹⁰, e pagavam impostos ao Rei sobre a produção daquela terra.

Os camponeses – por serem tempos hostis – em busca de proteção, aceitavam a possibilidade de trabalhar nos feudos por meio de um “estatuto de servidão¹¹, no qual todo camponês [...] achava-se vinculado a um proprietário eminente – o Senhor – por compromissos pessoais e tributos” (PARAIN, 2003, p. 22). Dessa forma, mesmo que os camponeses fossem considerados homens livres – pois a prática da escravatura teve sua extinção com a queda do Império Romano – eles eram vinculados às terras e ao seu Senhor, por meio das dívidas acumuladas com o acordo de pagamento de altos impostos, praticamente impossíveis de cumprir (Ibid.).

Paralelamente e à margem da vida rural, em número reduzido, viviam humildes artesãos, pertencentes a pequenos grupos de comerciantes que sobreviviam por meio de trocas de mercadorias e se abrigavam em vilarejos fortificados – chamados de burgos, nome que,

⁹ “O termo *feudal* vem de *fief*, *feodum*. De origem germânica ou celta, designa o direito de desfrutar qualquer bem, geralmente uma terra: não se trata de uma propriedade no sentido atual, mas de um usufruto, um direito de uso. Assim, o *feudo* poderia ser considerado como uma forma de posse sobre alguns bens reais; *feudal* seria aquilo que se relacionasse ao feudo; e feudalismo acabou por se transformar em uma palavra que designa um período da História” (MICELI, 1994, p. 29). Na Idade Média, a relação com a terra e a vegetação guiava diversos aspectos da vida humana, como são exemplo a arte, a religião e, principalmente, a forma de subsistência. Dado a importância da terra, as posses de áreas estavam diretamente ligadas ao poder dos homens sobre outros homens (Ibid.).

¹⁰ A condição de Senhor Feudal se dava por meio de uma condição chamada de vassalagem – um compromisso firmado por um ritual jurado sobre os Evangelhos e selado por um beijo na boca – que estabelecia um acordo de lealdade e amizade para toda a vida entre Suserano e Vassalo. Cabe salientar que os vassalos eram integrantes de classes superiores. “Os funcionários reais, os oficiais de todas as classes, os clérigos” também passavam por este ritual para assumir suas funções (MICELI, 1994, p. 36). Este ritual era considerado indispensável para garantir fidelidade, assegurar a prestação dos serviços e impor penalidades para quem não cumprissem suas obrigações.

¹¹ O trabalho servil incluía, para os homens, o cultivo, a caça, a derrubada de florestas, a quebra de pedras, construção de habitações e muralhas, em terras dos Senhores; para as mulheres, o trabalho incluía o cultivo da terra, a limpeza da moradia e das roupas dos Senhores, a preparação de alimentos, a tosquia de ovelhas, a tessitura de panos, o corte e costura de vestes. Os servos tinham o direito de trabalhar, parte do tempo, em um pequeno pedaço de terra, cedido por seu Senhor, para alimentar a família e pagar os altos tributos. “Quanto às crianças, apenas esperavam a época certa para cumprir igual destino” (MICELI, 1994, p. 31).

posteriormente, daria origem ao termo burguesia (MICELI, 1994). Os burgos eram vinculados ao sistema feudal, no sentido de que os indivíduos que lá moravam reconheciam seus soberanos senhores. Entretanto, dentro das fortificações, os habitantes tinham suas próprias leis e participavam da organização coletiva em prol da vida daquela comunidade (VILAR, 2003).

Traçavam-se assim, as primeiras linhas para o esboço de uma pirâmide social, que se firmaria constituída hierarquicamente entre nobres e servos, delimitando classes sociais desiguais (PARAIN, 2003). De forma geral, na base da pirâmide estavam os servos, que eram camponeses e artesãos; soberanos a eles, estavam os nobres, que eram os Senhores Feudais – chefes do exército; o Rei, que era o dono das terras e os integrantes do clero, que eram representantes da Igreja Católica, visto que ela era “detentora de vasto território¹² e das pessoas que nele viviam” (MICELI, 1994, p. 23).

O Rei era considerado a autoridade máxima, pois tinha o poder de comandar o exército e administrar a justiça entre o povo. Entretanto, era a Igreja Católica que detinha a supremacia de fato visto que, além de ter poder por meio da posse de riquezas terrenas, era “soberana das almas”¹³ (MICELI, 1994, p. 23). O domínio supremo da Igreja se evidenciava pela capacidade de influenciar o povo e a própria nobreza, visto que ela desempenhava um papel político, estabelecendo o comando social por meio dos conselhos e das leis que por ela eram instituídas. O cerne dessa soberania também é relacionado ao conhecimento dos integrantes do clero, que eram homens letrados. Naquele período a Igreja era o “único depósito de cultura e de conhecimentos, em meio a um imenso contingente de pessoas que gastavam suas vidas apenas no duro trabalho diário, feito nas propriedades dos nobres e também nas da Igreja” (Ibid., p. 21). Com a ignorância do povo, à sombra da sabedoria do clero, tornava-se mais fácil induzir a população a seguir os regulamentos por eles instituídos.

Os preceitos da Igreja, associada ao Estado, eram basilares para a preservação da hierarquia e da ordem estamental característica do feudalismo, pois ela justificava a imobilidade social ao apontar o destino como responsável por isso. Segundo a Igreja, Deus

¹² O acúmulo de bens da Igreja se deu por meio do recebimento de dízimos, de doações de fiéis para pagamento de penitências e até mesmo pelo envolvimento direto em lutas territoriais (MICELI, 1994).

¹³ O cristianismo se instituiu como “uma religião exclusivista, baseada na crença de um Deus único e senhora de uma verdade absoluta” (MICELI, 1994, p. 18), no período da decadência Romana. Isto aconteceu pois os Romanos perceberam que o senso de disciplina dos cristãos para garantir o acesso ao paraíso poderia ser útil para a realização de ambições terrenas, ou seja, oferecer aos Romanos a proteção para que a estrutura social se mantivesse. Assim, os últimos imperadores assumiram posição de tolerância com o cristianismo e, posteriormente, aos cristãos se alinharam proibindo cultos pagãos. Em troca, a igreja instituiu a lei de excomunhão para aqueles que não se aceitassem prestar serviços militares, dentre outras leis que serviam como forma de controle social (Ibid.).

destinava homens ao mundo para determinadas tarefas: os servos para trabalhar, os soldados para combater, o clero para rezar. Como reforço a esse pensamento, com o objetivo de manter a submissão, também disseminava a valorização dos seres pacíficos, dos humildes e dos pobres, sendo este um dos principais dogmas da Igreja, na Idade Medieval. Da mesma forma, também era justificada a hereditariedade imposta durante a formação da sociedade feudal: filhos de nobres seriam sempre nobres e filhos de servos seriam sempre servos, pois este era o destino¹⁴ (MICELI, 1994).

Para demarcar as classes sociais existiam regras que compunham a tradição da época. Uma delas era a distinção visual por meio de vestimentas. Mesmo que as vestes fossem similares para todos os indivíduos, no que diz respeito a modelagem – uma espécie de camisolão usado por ambos os gêneros – os tecidos destinados a nobres e servos eram diferenciados (CALANCA, 2008). De forma geral, aos nobres se destinavam os finos algodões, linhos, sedas, que eram bordados e pigmentados com nas cores roxo e violeta (LAVER, 1989); aos servos restavam os panos rústicos em cores naturais (MICELI, 1994). As vestes serviam de diferenciadores para aludir a camada da sociedade a qual o portador pertencia. Desta forma, mesmo sem a necessidade de apresentação formal, os indivíduos podiam se situar por códigos de aparência que, por meio do imediato contato visual, denunciavam a classe dos indivíduos e as tarefas que o destino lhes impusera.

Outras regras objetivavam garantir a concentração das fortunas e do poder nas mãos dos nobres, principalmente nas mãos da Igreja, como as dos casamentos. Os integrantes do clero não podiam casar para que não tivessem herdeiros e, dessa forma, as riquezas seguiriam concentradas na própria Igreja; os casamentos dos nobres, não pertencentes ao clero, só podiam acontecer entre seus pares sociais, os vínculos eram indissolúveis e acordados por interesses políticos, no intuito de controlar e aumentar riquezas. Era comum pais prometerem seus filhos, ainda crianças, em casamento e, desta forma, “em primeiro lugar casavam-se as propriedades, depois, as pessoas” (MICELI, 1994, p. 27). Também era comum viúvos e

¹⁴ O primeiro filho de cada Rei recebia por herança todas as terras da família e privilégio de substituir o título do pai, depois que ele morresse. Os outros filhos poderiam constituir o clero, fazer alianças de vassalagem ou transferir-se para algum dos burgos – na condição de nobre – e lá instituir um pequeno comércio. Os filhos dos camponeses, por sua vez, herdariam as dívidas acumuladas dos pais oriundas de impostos e seguiriam vinculados aos seu Senhores. Com a quitação das quantias devidas, os camponeses poderiam deixar as tarefas servis para viver nos pequenos centros urbanos e ganhar a vida como artesãos, entretanto, conforme destacado anteriormente, o pagamento dos valores instituídos como impostos era praticamente impossível. Além do mais, trabalhar como artesão ou comerciante em um burgo não significava ascender socialmente, pois os burgueses – forma como eram conhecidos os moradores dos burgos – por mais que viessem a acumular bens materiais não tinham a possibilidade de, um dia, tornar-se nobres. Sequer poderiam usufruir de suas possíveis fortunas, pois trabalhar para acumular bens materiais não era considerado imoral, mas usufruir deles ou ostentar esta riqueza, para as classes baixas, era imoral (SALINAS, 1994).

viúvas, destinados a novas uniões, pagarem multas se não quisessem casar novamente e se quisessem escolher com quem se casar. Essas leis, portanto, valiam para os nobres, pois os servos eram livres para “crescer e multiplicar-se, principalmente para que não faltassem braços para o trabalho” (MICELI, 1994, p. 27).

Com o passar do tempo, o crescimento populacional foi iminente, reforçado por períodos de paz, nos quais as mortes em massa, decorrentes de batalhas, eram menos numerosas. Entretanto, a superlotação dos feudos originou crises derivadas da fome dos camponeses, que não tinham terra suficiente para plantar. Os senhores feudais, como medida emergencial, perdoaram dívidas de muitos servos, deixando-os livres para viver como artesãos nos burgos, onde a população também tinha aumentado e, conseqüentemente, impulsionado a produção de manufaturas e o movimento comercial (MICELI, 1994).

Mas o problema da falta de espaço não foi, dessa forma, sanado, e a ampliação territorial tornou-se necessária. Com o objetivo de alcançar novas conquistas, aliado à tentativa de conter a expansão muçulmana¹⁵ sobre o Ocidente, formaram-se as Cruzadas, que tiveram início a partir do século XI e se sucederam em grande número até o século XII.

A participação dos ocidentais na Guerra Santa era recomendada pela Igreja como forma de remissão de pecados e para garantir acesso ao paraíso. Entretanto, os saques aos povos orientais – que oportunizariam o aumento de riquezas – tornou-se o grande incentivo para a atuação em massa (MICELI, 1994).

O contato com o Oriente propiciou aos ocidentais o acesso aos tecidos primorosos, pedras preciosas e outros artigos de luxo, e o olhar visionário dos comerciantes burgueses que participavam da Cruzadas vislumbrou nesses percursos a possibilidade de criar uma rota comercial. Dessa forma, os produtos Orientais foram levados para comercialização e vendidos nas feiras que aconteciam nos burgos (SVENDSEN, 2010).

Com a venda de produtos orientais e com conhecimentos adquiridos nas viagens – que oportunizaram novas técnicas de tecelagem, de corte e produção de vestimentas e de outras manufaturas que aprimoraram a produção interna – os burgueses iniciaram um processo de acúmulo de riquezas e, também, a disponibilização de produtos de luxo, até então restrita aos nobres (LAVÉR, 1989). A nobreza, ao perceber nesse movimento uma ameaça sobre sua hierarquia, travou medidas de proteção. O Estado, juntamente com a Igreja, a partir do século

¹⁵ O povo do Islão adotava a religião muçulmana, pregada por Mohammed – também conhecido por Maomé. O poder do Islão, como Império, ganhou forças no período Medieval e iniciou sua expansão pelo Ocidente Europeu. No Ocidente, o cristianismo tinha hegemonia e a questão religiosa moveu novas batalhas (MICELI, 1994).

XIII, implantou rígidas normas de controle sobre o consumo e o luxo, por meio das Leis Suntuárias¹⁶ (SVENDSEN, 2010).

As Leis Suntuárias objetivavam manter fixo um sistema de valores que deveria funcionar como princípio regulador da *práxis* humana, no que dizia respeito ao consumo de alimentos, de decoração, de moradias e, em especial, de vestimentas e ornamentos corporais (CALANCA, 2008). Elas vinculavam o uso de determinados artigos à posição social: eram reservados produtos considerados de luxo – dos quais são exemplo a seda, o linho, o ouro, as pedras preciosas – para a nobreza; classes inferiores ficavam proibidas de adquiri-los, mesmo que tivessem recurso para tanto (SVENDSEN, 2010).

O controle do consumo por meio das Leis Suntuária intentava inibir as vendas – consequentemente, estancar o enriquecimento burguês – e reforçar o código de aparência hierárquico por meio da imposição de diferenças entre nobres e não nobres. Desta forma, a vestimenta se reafirmou como linguagem passível de decodificação por meio da apreensão dos seus signos, ou seja, pelo significado que eles carregavam (SVENDSEN, 2010).

A característica súnica do ato de vestir também se fortaleceu com as Leis Suntuárias – da mesma forma discriminatória – por meio da instituição de códigos de identificação destinados a indivíduos considerados, pela nobreza, fora dos preceitos morais e ortodoxos. Como exemplo, é possível citar prostitutas, judeus, muçulmanos, leprosos, sodomitas, hereges, entre outros, que eram obrigados a “levar em suas vestimentas distintivos infames bem visíveis e que exteriorizavam sua condição naquela sociedade” (VIEIRA, 2017, p. 10), com o objetivo de que fossem imediatamente identificados para que “o outro pudesse adequar seu comportamento” (Ibid., p. 10) em relação a esses indivíduos, evitando contato com eles.

Mesmo que as Leis Suntuárias fossem rigorosamente impostas e fiscalizadas pelo Estado e que a Igreja informasse que não cumpri-las “era um claro indício de vaidade” (SVENDSEN, 2010, p. 40) – considerado um pecado grave – elas eram seguidamente transgredidas por burgueses que tinham conquistado destaque social por meio do acúmulo de riquezas. Como penalidade pelo descumprimento das leis, eram aplicadas altas multas. Entretanto, os burgueses já enriquecidos não se opunham as multas para que pudessem

¹⁶ “O termo suntuário deriva do latim *sumptuarius* (referente a despesa, luxuoso). Leis desse tipo já haviam existido antes. No Egito antigo, por exemplo, só as classes mais altas tinham permissão para usar sandálias, e tanto os gregos como os romanos tinham regras que estipulavam que estava autorizado a usar o quê. A toga estava reservada aos cidadãos Romanos: quem não o fosse, não tinha direito de usá-la, e quem fosse privado de sua cidadania tinha que abandoná-la. Na Idade Média, contudo, essas regras foram consideravelmente mais específicas e mais abrangentes. O capitalismo mercantil havia criado uma sociedade mais fluída, com certa mobilidade social, e leis passaram a ser introduzidas para manter diferenças de classe” (SVENDSEN, 2010, p. 40).

usufruir do mesmo código visual dos nobres e, assim, expressar seu novo poder social. Além do mais, “a proibição parecia até tornar os artigos de luxo mais atraentes” (SVENDSEN, 2010, p. 41).

O descumprimento das Leis Suntuárias, por muitos burgueses, ocasionava o emparelhamento do código visual dessa classe com a nobreza e, conseqüentemente, a implantação de novos padrões por parte dos nobres que buscavam a distinção. Novas leis eram regulamentadas e, posteriormente, descumpridas pelos burgueses até que a semelhança com os nobres novamente acontecesse.

O processo cíclico de mudanças do vestuário, guiada por nobres, imitada pelos emergentes burgueses e assistida pelo restante da população, intensificou-se a partir do século XIV, quando o feudalismo enfrentou um forte declínio. O processo do declínio feudal iniciou por uma sucessão de invernos rigorosos e catástrofes naturais, que prejudicaram plantios e colheitas. A baixa produção agrícola trouxe fome e, com ela, as doenças tomaram conta de corpos desnutridos e submetidos a trabalhos pesados. Nesse período, a Peste Negra assolou um terço da população e aldeias inteiras sucumbiram (MICELI, 1994).

A revolta dos camponeses pela situação incidiu sobre a nobreza e o poder absoluto da Igreja passou a ser questionado, visto que ela nada pôde fazer para combater as catástrofes e as epidemias. As terras sem capacidade de produção induziram ao êxodo rural que – somado às mortes em massa pela Peste Negra – deixou os feudos carentes de mão de obra servil, e a estrutura feudal decaiu a passos lentos em uma crise que encaminharia ao seu colapso (MICELI, 1994).

Paralelamente, os burgos se fortaleceram e o comércio de subsistência feito por escambo – típico da estrutura feudal – perdeu espaço para o alto consumo feito por meio da circulação de moedas (VILAR, 2003). O novo posicionamento acerca do dispêndio foi também suscitado pela reflexão de indivíduos sobre a efemeridade da vida, mediante as numerosas mortes ocasionadas pelas epidemias. Decorreu desse período, a inclinação a viver com intensidade e a usufruir dos prazeres terrenos, dos quais o consumo de artigos de luxo era exemplo (ROCHE, 2007).

Alicerçava-se, assim, durante o século XV, o início da transição do feudalismo para o capitalismo. Vieram tempos de grandes negócios, de suntuosas construções, da ostentação de fortunas, de grandes invenções, da difusão do pensamento humano por meio do surgimento da imprensa, dos grandes mecenas das artes, do progresso da navegação, do contato com povos diferentes, do renascimento urbano, comercial e cultural, enquanto as “burguesias enriquecidas [...] imitavam os grandes senhores” (VILAR, 2003, p. 40). Por meio da

intensificação dessa mimetização, evidenciou-se o processo cíclico das rápidas transformações¹⁷ acerca dos modos de vestir, dinâmica que, mais tarde, seria reconhecida como moda. O novo cenário propiciou o desenvolvimento econômico e mudanças culturais. O capitalismo, a vida urbana, a ampliação dos círculos sociais e o contato entre indivíduos instigou um olhar mais atento para a aparência visual. O valor do transitório se sobrepôs à tradição no sentido de que

as modificações na maneira como as pessoas se vestiam adquiriram pela primeira vez uma lógica particular: deixaram de ser raras ou aleatórias [...]. As formas básicas das roupas passaram a mudar rapidamente, e os detalhes superficiais mais ainda. Os trajes começaram a se parecer com os modernos por serem adaptados ao indivíduo e o corte passou a ser modificado de quando em quando, [...] cortes criativos, novas cores e texturas começaram a emergir (SVENDSEN, 2010, p. 24).

A moda, com a mudança regular do vestuário, se instituiu e, com ela, sucumbiu a batalha dos nobres para manter as rigorosas e fixas normas de controle das vestimentas e do consumo em geral. No século XVII, as Leis Suntuárias foram extintas e, por criarem critérios para a representação de diferenças sociais, serviram para reforçar o papel da roupa como símbolo. É possível argumentar, portanto, que “o desenvolvimento da moda pode ser visto como um resultado da tentativa de combater-la” (SVENDSEN, 2010, p. 41), pois foi por meio dessa tentativa que se firmou a legitimidade do valor da roupa como elemento de representação identitária, do luxo como código de evidência social e – principalmente – foi assim que se originou o processo cíclico de transformações constantes, característico da moda.

O surgimento da moda foi, portanto, resultante da disputa social no âmbito das aparências. Uma batalha travada entre elites¹⁸, por meio de uma dinâmica de ostentação de

¹⁷ Uma das mais radicais transformações ocorridas no período, aconteceu na metade do século XIV, quando apareceu um tipo de roupa radicalmente nova que distingue com clareza o sexo de quem a veste: curto e apertado para o homem, longo e aderente ao corpo para a mulher. Essa diferenciação, que pode ser considerada uma revolução no modo de vestir, estabelece as bases da indumentária moderna. Por séculos, os dois gêneros vestiam uma espécie de camisolão e o “abandono de um modo de vestir uniforme aos dois sexos constituiu o mais importante fenômeno de uma nova concepção do costume no Ocidente, porque até aquele momento o vestuário não tinha sofrido grandes transformações (CALANCA, 2008, p. 51).

¹⁸ Esse processo foi vinculado às elites, pois a imensa maioria da população foi excluída de sua prática por questões econômicas: a falta de condições financeiras para arcar com as multas impostas pelas Leis Suntuárias; o alto preço das roupas que faziam que, em geral as pessoas possuíssem somente um conjunto de roupas. Todavia, os integrantes dessa maioria preterida foram “incluídos no universo da moda, na medida em que são conscientes de que não podem ter grande participação nele. Estar excluído do jogo, e ter a consciência dessa exclusão é estar dentro de sua esfera” (SVENDSEN, 2010, p. 21). Esta situação começou a mudar somente a partir do século XIX, quando o uso de máquina de costura e da máquina de tricotar permitiu a produção de maior quantidade de “roupas relativamente complexas, que anteriormente tinham sido o privilégio da costura a mão” (Ibid., p. 41). Este fato não permitiu que as distinções fossem apagadas – assim como na atualidade não são – mas, de alguma forma, grande parcela de indivíduos pôde deixar de ser espectador para tornar-se ator do processo social da

riqueza e de poder impulsionado pelo desejo dos nobres de diferenciarem-se e dos burgueses de a eles se assemelharem para “manter viva sua presença diante da aristocracia” (GODART, 2010, p. 23) e o prestígio frente ao restante da população que, sem o poder econômico necessário para atuação no palco desse processo social, se restringia à plateia do ato em cena.

A partir desses pressupostos e, de modo geral, é possível argumentar que a moda emergiu como parte de um processo cultural, no qual indivíduos pertencentes a elites representavam, concebiam identidades. A associação entre moda, cultura e identidade, percebida no seio de sua origem, é corroborada por meio do cruzamento entre esses conceitos, formulados por pesquisadores, em períodos distintos e por meio de uma perspectiva interdisciplinar, que, de forma subjetiva, estabelece elos entre eles.

1.2.2 Moda, cultura e identidade: costura entre conceitos

O termo “cultura” foi formalizado cientificamente no ano de 1871, pelo antropólogo inglês Edward Burnett Tylor (1831-1917), com a publicação do livro *Primitive Culture* no qual ele sintetizou significações inerentes as expressões *Kultur* e *Civilization*, que, agregadas originaram a palavra inglesa *Culture*¹⁹. Por meio dessa junção, Tylor argumentou que cultura “em seu mais amplo sentido etnográfico, é aquele todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costume e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem na condição de membro da sociedade” (TYLOR, 1871, p. 31). A partir do conceito proposto, cultura passou a agregar todas as produções humanas (LARAIA, 2006), das quais são exemplo as vestimentas que – mesmo antes do advento da moda – revelam aspectos da cultura das civilizações.

Os pressupostos publicados por Tylor, no século XIX, quebraram paradigmas²⁰ da Idade Moderna e serviram de base para impulsionar, no decorrer do século XX e XXI, novos

moda. “Enquanto, em sua origem, o esforço para parecer distinto havia sido reservado antes aos escalões mais altos da sociedade, a produção em massa permitiu que classes mais baixas também participassem dele. Desde então, essa tendência só se intensificou” (SVENDSEN, 2010, p. 42) na forma do consumo de símbolos, ou seja, de portar em si a significação que o item de consumo representa, como uma forma de para expressar identidades.

¹⁹ “O termo germânico *Kultur* era utilizado para simbolizar todos os aspectos espirituais de uma comunidade” e “a palavra francesa *Civilization* referia-se principalmente às realizações materiais de um povo” (LARAIA, 2006, p. 25).

²⁰ Dentre as ideias refutadas por Tylor é possível citar o consenso antigo de que a cultura era vinculada a origem genética ou situação geográfica de cada indivíduo: as diferenças de práticas, entre os povos eram entendidas, de forma errônea, como resultantes de questões biológicas e genéticas – por meio da crença de que determinadas condutas eram coerentes a determinadas raças – e geográficas – pelo entendimento de que as diferenças do ambiente físico condicionavam práticas culturais. Tylor refutou esses pensamentos e evidenciou que cultura é um comportamento aprendido por meio de um processo hoje reconhecido por endoculturação (LARAIA, 2006).

estudos que abarcam outras concepções e inquietações acerca do tema cultura²¹. Dentre essas cabe destacar as do antropólogo estadunidense Clifford Geertz (1926-2006) e do sociólogo jamaicano Stuart Hall (1932-2014), visto que ambos trataram da cultura por um viés semiótico, que pode ser transferido à moda, conforme evidenciado a seguir.

Geertz (2008, p. 4) propôs “uma descrição densa” acerca da cultura, com o objetivo de aprofundar o conceito e assegurar sua importância. O antropólogo estadunidense aliou-se aos preceitos de Max Weber (1864-1920) – sem descartar a importância da força criadora dos conceitos de Tylor – ao argumentar que “o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu” e definiu “a cultura como sendo essas teias” (Ibid., p. 4). A partir desse posicionamento, Geertz ultrapassou o primitivo conceito de cultura e nela incluiu tudo que significa na produção humana. Por esse ponto de vista, a moda pode ser evidenciada como exemplo de cultura, visto que institui significações que recaem sobre produções e práticas humanas. As “vestimentas” – citadas anteriormente como exemplo de cultura, de acordo com Tylor (1871) – são produções humanas, e a moda, de forma abrangente, consiste no significado que essas produções carregam, como se a vestimenta fosse um corpo e a moda sua alma. A cultura para Geertz (2008) está no significado, neste caso, nas significações, decorrentes do fenômeno da moda, que lhe são atribuídos por uma determinada comunidade.

A cultura, portanto, assim como a moda, constitui-se parte conceitual da existência humana e pode ser identificada como os significados de um sistema de símbolos compartilhados em sociedade, em virtude dos quais o homem dá razão a sua própria existência (GEERTZ, 2008).

Em relação a imaterialidade²² da cultura e sua essência sígnica, os pensamentos de Hall (2016) convergem para os de Geertz (2008), pois o sociólogo jamaicano também pretere o conceito de cultura vinculado a um “conjunto de coisas” para argumentar que ela é um conjunto de práticas que se formam pelo compartilhamento de significados entre membros de grupos sociais (HALL, 2016, p. 20). Esse compartilhamento é transmitido por meio de um processo permanente e acumulativo – conhecido por endoculturação, ou socialização – que

²¹ Os pesquisadores apontam o surgimento e desenvolvimento da cultura como consequência do processo evolutivo que deu origem à espécie humana. Esse fato ocorreu por meio do desenvolvimento intelectual que, por sua vez foi estimulado pela habilidade manual propiciada pela postura ereta que possibilitou maiores estímulos ao cérebro. A partir desse processo, “o cérebro humano foi capaz de gerar símbolos” (LARAIA, 2006, p. 55) e, consequentemente, estruturas de significados que, socialmente estabelecidas, geraram padrões de conduta (GEERTZ, 2008), dos quais a aderência de indivíduos aos ciclos da moda é exemplo.

²² Mesmo que a cultura seja imaterial, ela não é oculta pois se manifesta publicamente por meio dos signos nela expressos, que são compartilhados por grupos sociais (GEERTZ, 2008; HALL, 2016).

estabelece comportamentos distintos entre comunidades, distinguindo, assim, os indivíduos que delas fazem parte (HALL, 2006).

Assim formam-se os vínculos entre cultura e identidade: as diferenças estabelecidas entre indivíduos, integrantes de distintos grupos sociais, por meio da cultura, são essenciais para que as identidades sejam concebidas, pois elas são formadas “relativamente a outras identidades, relativamente ao forasteiro ou ao outro, isto é, relativamente ao que não é” (WOODWARD, 2010, p. 50). As identidades se instituem, portanto, por meio do confronto com aquele que é diferente.

Para aprofundar questões acerca de concepções identitárias e suas relações com a cultura e a moda, é oportuno conceituar o termo identidade. Identidade pode ser compreendida como um conjunto de elementos que caracterizam indivíduos pertencentes a grupos sociais. As identidades se configuram como limites imaginários cambiantes que, em sua multiplicidade, constituem sujeitos sociais (WOODWARD, 2010).

As várias identidades pelas quais o ser humano se constitui como indivíduo são formadas e transformadas mediante seu pertencimento a uma cultura e a suas vivências no percurso da vida. O ser humano, desde o nascimento, é integrado a grupos sociais, dos quais são exemplos, a família, a comunidade, a nação. Por meio da endoculturação, o indivíduo molda-se à cultura desses grupos, adotando língua, costumes, crenças, que são fatores componentes de sua identidade. No período da infância, conforme a cultura e condições sociais, a criança é inserida a novos grupos, como a turma da escola, o time de futebol, o grupo de amigos – espaços sociais onde são confrontadas diferenças e, assim, propostas novas possibilidades de concepção de identidades. Na adolescência, o sujeito se posiciona ao surgirem novos gostos, interesses, costumes, grupos e, assim, novos confrontos com os outros – relações que instigam maneiras pelas quais o indivíduo se constitui como sujeito. Na juventude, alguns elegem seus *hobbys* ou os trocam diversas vezes, escolhem profissões futuras, ingressam na Universidade, ampliam círculos sociais e, com isso, se multiplicam as identidades dos sujeitos. Na idade adulta, formam-se novos valores e, com eles, novas significações acerca da vida, as quais implicam novas práticas sociais; alguns indivíduos se firmam em atividades e profissões ou as trocam, assim como aderem a novos *hobbys*, novos grupos e novas escolhas; alguns, mesmo que ainda filhos tornam-se também pais, avós, concebendo e sobrepondo distintas faces identitárias. Por essa razão, as concepções identitárias são formadas e transformadas em momentos particulares no tempo (WOODWARD, 2010), por meio de um processo contínuo e inconcluso, consciente e inconsciente, impulsionado não por um sentimento de plenitude, mas sim por uma falta de

inteireza que é preenchida a partir do exterior dos indivíduos, por meio de práticas de representação (HALL, 2006).

Os sistemas de representação – compreendidos como parte de um processo cultural, constituem “sistemas entrelaçados de signos interpretáveis” (GEERTZ, 2008, p. 10) – marcam simbolicamente as relações entre diferenças e semelhanças, concebendo, dessa forma, faces identitárias individuais e coletivas. Esse processo ocorre porque os significados inerentes aos sistemas representacionais conectam seres humanos à sociedade, permitindo-lhes que se posicionem como indivíduos sociais (WOODWARD, 2010).

Os significados dos processos representacionais são produzidos e intercambiados por meio da linguagem, pois ela sustenta o diálogo entre participantes de grupos sociais por meio de um sistema de códigos que instalam uma cultura, ou seja, significados compartilhados. Esse processo se dá porque a linguagem se constitui por signos que representam conceitos, ideias e sentimentos, expressos de indivíduos para outros indivíduos que têm acesso comum a mesma linguagem, a mesma cultura. O acesso a uma linguagem comum é condição primordial para que os processos representacionais se mantenham, pois, quando sujeitos compartilham da mesma cultura, ou seja, compreendem os mesmos significados, “eles interpretam o mundo de maneira semelhante e podem expressar seus pensamentos de forma que um compreenda o outro (HALL, 2016, p. 20).

A moda é um exemplo de sistema de representação identitária, pois os elementos com os quais ela se manifesta “produzem significados sobre o tipo de pessoa que utiliza um tal artefato, isto é, produzem identidades que lhe estão associadas” (WOODWARD, 2010, p. 16).

Tomando como exemplo as vestimentas, é possível argumentar que elas, além de propiciar um discurso histórico, econômico, etnológico e tecnológico, também tem valência de linguagem, na acepção de sistema de comunicação. Por meio da carga signíca das vestimentas é possível afirmar que vestir “funciona como uma ‘sintaxe’, ou seja, como um sistema de regras mais ou menos constante” (CALANCA, 2008, p. 17, grifo do autor) que fazem delas, por meio dos significados sociais inerentes à moda, uma linguagem não verbal.

A roupa não fala, mas nos diz muitas coisas. Inúmeros são os códigos das roupas que, ao serem decifrados, são capazes de transmitir informações. A roupa que usamos pode transmitir mensagens das nossas intenções, das nossas ideologias, dos nossos desejos [...]. Pode expressar o mais íntimo do nosso sentimento por meio do luto ou do uso de cores vibrantes; pode denunciar nossas opiniões mediante uma mensagem aplicada sobre uma camiseta; pode revelar se estamos mais ligados ao passado ou ao presente; pode elucidar nossa origem ou as nossas vontades; e pode, até mesmo, servir de amuleto ou ganhar aspecto de magia se acreditarmos que, usando isso ou aquilo, seremos beneficiados ou teremos sorte num determinado momento” (BRAGA, 2005, p. 17).

Dessa forma, a roupa conecta indivíduos à sociedade, pois ela torna o corpo significativo no sentido de que o ato de vestir expõe o corpo a uma metamorfose que se evidencia pela constante “mudança em relação a um dado natural, puramente biológico [...] fornecendo ao indivíduo múltiplos significados” (CALANCA, 2008, p. 17), ou seja, múltiplas formas de representações identitárias. A moda, portanto, torna-se algo vital para a construção social do indivíduo, pois ela constitui uma forma de expressão de individualidade, ao mesmo tempo em que agrega indivíduos a grupos sociais. Dessa forma, por meio da moda, os indivíduos escolhem, constantemente, formas pelas quais gostariam de ser representados e, assim, percebidos pelos outros já que, por meio dos sistemas de significação e representação cultural, “somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente” (HALL, 2006, p. 13).

A reflexão acerca da moda e sua origem, da cultura e suas manifestações, das identidades e suas representações evidencia o estreito vínculo entre estes três temas: a moda é expressão de cultura, a cultura define diferenças e as diferenças moldam identidades.

Assim como interfere e reflete identidades, a moda também sofre influências de aspectos históricos, econômicos, sociais, políticos e de avanços tecnológicos, os quais impulsionam suas transformações cíclicas, processo mediante o qual ela se configura como reflexo dos períodos em que se manifesta. Sendo assim, por meio da moda e dos significados inerentes às suas representações, é possível reconhecer características socioculturais em recortes temporais distintos pois

Se a moda também é sinal de um tempo ou indicadora de uma época, ela se torna uma identidade e, conseqüentemente motivo de estudo e reflexão. Por extensão, podemos considerá-la como cultura. Mudanças externas são sinais denunciadores de mudanças, inicialmente, internas (BRAGA, 2005, p. 39).

Por ser elemento representativo de aspectos socioculturais e identitários de um período e de grupos sociais, a moda se articula com outras linguagens como, por exemplo, a literatura e o cinema. Essas articulações se amparam em significados sociais inerentes à moda que justificam também sua própria evidência, originada no vínculo entre cultura e identidade.

Os elementos pelos quais a moda se manifesta, ao serem incluídos em enunciados como elementos de obras literárias e cinematográficas, emprestam a essas manifestações, um complexo sistema de representação instituído pelos signos da moda. O diálogo das linguagens literárias e cinematográficas com a linguagem da moda amplia o sentido das obras ficcionais

e, também, o envolvimento dos leitores e espectadores a essas obras, pois eles são instigados a interagir no sentido de preencher lacunas propostas nos textos, por meio da apreensão dos signos da moda.

Tomando novamente como exemplo a vestimenta, associada aos preceitos do sociólogo, semiólogo e filósofo francês Roland Barthes (1915-1980), em sua publicação intitulada *Sistema da moda*, é possível explicar este processo de forma prática: o “vestuário real” se constitui no nível da matéria e suas transformações – dos quais são exemplo o tecido e a costura. Ele tem finalidades práticas que são, de um modo geral, proteger, cobrir, adornar. Quando o “vestuário real” passa para a estrutura de “vestuário escrito” – se transforma em vestuário verbal por se situar a nível vocabular – ou em “vestuário-imagem” – ao se transformar em ilustração, fotografia, para se instituir como estrutura plástica ou icônica – perde suas finalidades práticas para assumir o sentido da significação (BARTHES, 2009, p. 23). O vestuário escrito – componente de obras literárias – e o vestuário imagem – componente de obras cinematográficas – servem como um mecanismo de representação identitária das personagens, visto que literatura e cinema adotam a linguagem da moda para oportunizar a apresentação ou o reforço de características identitárias de personagens que se formalizam por meio da apreensão dos signos da moda.

Antes de partir para as análises acerca das articulações entre imagens de moda com a literatura e com o cinema, é oportuno traçar um breve histórico sobre a divulgação da moda com o objetivo de evidenciar de que forma as imagens de moda – objeto base de análise desta tese – se configuram como textos passíveis de leitura pelos preceitos da semiótica.

A moda, vista sob um prisma social que abarca, além do modo de vestir, outros costumes e práticas sociais, influenciando a arquitetura, a língua, o consumo, o comportamento (SVENDSEN, 2010), conta com ilustrações e fotografias publicadas em periódicos como relevante instrumento para sua disseminação. Entretanto, antes do advento da imprensa, as informações sobre a moda eram divulgadas por meio de bonecas (ROCHE, 2007) e, posteriormente ao uso dessas, de ilustrações, que reproduziam a moda em xilogravuras (BLACKMAN, 2007).

1.3 A DIVULGAÇÃO DA MODA E OS SIGNOS EM SUAS IMAGENS

O interesse em retratar a diversidade de vestimentas existentes no mundo, por meio de desenhos, iniciou no século XVI, paralelamente às descobertas geográficas (CALANCA, 2008), que provocaram fascinação pela diversidade cultural (BLACKMAN, 2007), em que se

incluía a forma de vestir. Durante as grandes navegações, foram feitos os primeiros desenhos que representavam costumes no trajar, com o objetivo de comunicar aos integrantes do país de origem do artista as diferenças entre os povos (ROCHE, 2007). As imagens, por meio de técnicas de xilogravura, eram transpostas em pranchas rígidas de papel, formulando ilustrações chamadas de *Costume Plates* (LAVER, 1989). A Figura 1 expõe dois *Costume Plates* produzidos pelo artista italiano Enea Vico, na década de 1550, intituladas por ordem de exposição, *Cursor Germanus* e *Militis Germani Uxor* – títulos que, traduzidos para a língua portuguesa, significam *Mensageiro germânico* e *Esposa do soldado alemão* e retratam com minuciosos detalhes as vestimentas utilizadas e objetos carregados pelos dois indivíduos.

Figura 1 – *Costume Plates* produzidos pelo artista italiano Enea Vico, no século XVI



Enea Vico
Cursor Germanus, 1558
 Gravura sobre papel
 150 x 92 mm
 Acervo do *Rijks Museum*, Holanda

Enea Vico
Militis Germani Uxor, 1558
 Gravura sobre papel
 150 x 92 mm
 Acervo do *Rijks Museum*, Holanda

Fonte: <https://www.rijksmuseum.nl>

Essas ilustrações compõem, juntamente com outras noventa e seis xilogravuras produzidas por Enea Vico, a primeira coletânea de gravuras da indumentária, que é intitulada *Diversarum Gentium Nostrae Aetatis Habitus*, publicada em Veneza, no ano de 1558.

A coletânea de Vico teve grande aceitação, pois propiciava, aos não viajantes, uma forma de conhecer diferenças entre culturas. Essa publicação impulsionou a produção de uma série de coleções que objetivavam retratar diferenças de práticas entre os povos, por meio de ilustrações e textos que, além de descreverem detalhes de vestimentas e costumes, garantiam ao leitor que as imagens eram a cópia de uma realidade (CALANCA, 2008).

Mesmo que as coletâneas de *Costume Plates* constituam elementos relevantes para o registro dos diferentes tipos de indumentária, usados nos períodos em que foram publicadas, elas não eram consideradas como um material disseminador da moda, visto que retratavam indivíduos de distintas camadas sociais em diferentes partes do mundo, incluindo trabalhadores de classes menos abastadas. A esses, as frequentes alterações da moda não atingiam, pois as vestimentas, por eles usadas, atendiam a praticidade exigida pela função que exerciam, dentro dos códigos morais da época, não necessariamente dentro dos ditames da moda vigente (ROCHE, 2007).

A divulgação da moda, do século XV até século XVIII, se dava, essencialmente, por meio de pandoras – bonecas produzidas, principalmente, em Paris – que eram despachadas mensalmente para os quatro cantos da Europa e do mundo” (ROCHE, 2007, p. 478), comunicando a moda parisiense por meio das roupas, penteados e acessórios com os quais eram vestidas (CHATAIGNIER, 2010). A Figura 2 apresenta duas pandoras: a primeira em ordem de exposição, é uma peça que compõe o acervo do *Victoria and Albert Museum*, da Inglaterra; foi produzida entre 1755 e 1760, é esculpida em madeira e mede 60 cm de altura. A pandora traja uma capa e um vestido de seda bordados com contas de vidro; usa espartilho, anágua, colar, sapatos e chapéu – elementos que designam a moda da época de sua produção. A segunda pandora é uma peça que compõe o acervo do *Statens Historiska Museum*, da Suécia. Foi produzida por Ana Maria do Palatinado, duquesa de Södermanland, por volta do ano de 1590; tem tronco e pernas confeccionadas em arame, cabeça, pés e mãos em seda; mede 16 cm de altura, pesa 91 g. Ela exhibe vestido decorado com renda dourada, com mangas bordadas em fios de ouro e pérolas e um *muff* – acessório usado para aquecer as mãos – também bordado. Os fios do penteado da boneca são cabelos humanos, trançados e decorados com pérolas – detalhes que são evidenciados na Figura 3.

Figura 2 – Pandoras confeccionadas nos séculos XVI e XVIII



Fonte: <http://collections.vam.ac.uk>; <http://emuseumplus.lsh.se>

Figura 3 – Detalhe do *muff* bordado e do penteado da pandora, produzido com fios de cabelos humanos



Fonte: <http://isiswardrobe.blogspot.com/2013/09/meet-pandora-fashion-doll-of-1600.html>

As bonecas também eram produzidas – além da madeira e do tecido, como mostram os exemplos destacados anteriormente – em pedra e cerâmica (ROCHE, 2007). Os minuciosos detalhes com as quais as pandoras eram confeccionadas, associados à característica tridimensional das bonecas, facilitavam a assimilação da moda nas cortes europeias. A reprodução da moda por meio das pandoras é destacada na Figura 4, que possibilita a

comparação entre o vestido de uma boneca e o usado por Maria Antonieta, rainha consorte da França e Navarra, que era reconhecida por sua apreciação à moda.

Figura 4 – Exemplo da reprodução e assimilação da moda por meio das pandoras



Anônimo
Pop van hout met glazen ogen..., c. 1760
Boneca esculpida em madeira, com olhos de vidro
66 x 130 x 37 cm
Acervo do *Rijks Museum*, Holanda

Marie Louise Elisabeth Vigée-Lebrun
Erzherzogin Marie Antoinette..., 1778
Pintura sobre tela
273 x 193,5 cm
Acervo do *Kunst Historisches Museum Wien*, Áustria

Fonte: <https://www.rijksmuseum.nl>; <https://www.khm.at/en/>

A pandora exibida na Figura 4 é uma peça francesa, integrante do acervo do *Rijks Museum*, da Holanda. Ela foi produzida, aproximadamente, na década de 1760, tem 66 cm de altura, é entalhada em madeira, possui olhos de vidro e cabelos humanos. A segunda imagem da Figura 4 é o retrato de Maria Antonieta, produzido em óleo sobre tela, no ano de 1778, pela artista francesa Marie Louise Elisabeth Vigée-Lebrun. A obra foi produzida para presentear Maria Tereza da Áustria, mãe de Maria Antonieta, e retrata a rainha da França vestindo um vestido da corte, que tem semelhança com a modelagem do vestido da pandora no sentido de que ambos tem o corpo ajustado com espartilho, saia longa com volume lateral sustentado por anquinhas, mangas $\frac{3}{4}$ ajustadas aos braços e ornamentadas com babados. Os penteados também se assemelham visto que os cabelos são empoados e penteados com volume na parte superior da cabeça.

As pandoras detalhavam vestuários, acessórios e penteados e foram essenciais à divulgação da moda, entretanto, eram estereótipos caros, frágeis e circulavam somente entre as cortes europeias. Por isso, aos poucos, as bonecas foram perdendo espaço para as ilustrações de moda que, desde o final do século XVI, eram produzidas impressas em pequenas quantidades, pintadas a mão e vendidas como panfletos avulsos ou como coletâneas de periodização irregulares. Os *Fashion Plates* – como ficaram conhecidas essas ilustrações – “podiam alcançar um público variado, não necessariamente capaz de ler, mas que buscava informação precisa sobre roupa ou simplesmente prazer visual” (ROCHE, 2007, p. 480).

Elaboradas principalmente em Paris, as ilustrações tiveram relevante importância para disseminação da moda e da cultura francesa, pois “a roupa era apenas uma entre as maravilhas do espetáculo da criação” (Ibid, p. 479).

Com efeito, as ilustrações evidenciavam – além das vestimentas – costumes e hábitos europeus, conforme mostra a Figura 5, que expõe dois *Fashion Plates*, produzidos em 1778, pelo artista francês Pierre Thomas Le Clerc, com arte de impressão assinada por Nicolas Dupin, que destacam a prática da leitura. O primeiro *Fashion Plate* é intitulado *Petite maitresse en Robe à la Polonoise de toile peinte garnie de mousseline, lisant une letter* e representa uma jovem senhora de vestido polonês, lendo uma carta. Ela traça um vestido ajustado na cintura, decotado, com saia ampla, confeccionado em musseline pintada em listras vermelhas e ornamentado com detalhes em tecido branco; os cabelos estão volumosamente penteados e ornamentados com chapéu e pluma; como acessórios, salientam-se o colar, a pulseira, as meias brancas e os sapatos de salto alto, decorados com fivelas. O segundo *Fashion Plate* é intitulado *Abbé galant et Poëte lisant avec enthousiasme une piece de vers qu'il a composé* e representa um elegante abade lendo com entusiasmo um verso por ele composto. As imagens foram divulgadas em uma edição da coletânea intitulada *Gallerie des Modes et Costumes Français*, que era publicada em Paris, por *Esnauts & Rapilly*, entre os anos de 1778 a 1787 e que, atualmente, integram o acervo do *Rjks Museum*.

Os *Fashion Plates* atingiam a um maior número de pessoas do que as pandoras, embora as técnicas de produção da matriz do desenho, de gravação da figura no papel e da pintura da ilustração fossem, inicialmente, produzidas artesanalmente, procedimento que limitava o volume da reprodução. Apesar disso, as coletâneas familiarizavam “o público com uma periodização, ainda que irregular, das apresentações de moda” (ROCHE, 2007, p. 480).

Figura 5 – Fashion Plates produzidos por Nicolas Dupin e Pierre Thomas Le Clerc, 1778



Fonte: <https://www.rijksmuseum.nl>

O cenário restrito da divulgação da moda começou a mudar a partir do século XVII, quando a prensa móvel – inventada ainda no século XV, por Johanes Gutemberg (c.1400-1468) – foi adaptada para a produção de periódicos. Desta forma, avanços tecnológicos possibilitaram a impressão de grandes tiragens de ilustrações, com custo mais baixo do que o das xilografuras e das bonecas e que também ofereciam uma maior mobilidade. No século XVII, foi realizada a primeira experiência de informação de moda, periódica e regular, por meio da publicação da revista intitulada *Mercure Galant*, publicada em Paris, entre 1672 e 1674, a qual ressurgiu, em 1677, com o título de *Nouveau Mercure Galant* (CALANCA, 2008).

Especialmente a partir da segunda metade do século XVII, a imprensa de moda – essencialmente francesa, mas lida além das fronteiras da França – teve crescente difusão, aumento relacionado ao destaque da moda para a sociedade e ao aumento do consumo de produtos relacionados à moda (Ibid). A difusão de revistas, de almanaques, de catálogos ilustrados dedicados à moda ajudou a remodelar a roupa e costumes das elites europeias.

Assim, “o reino da diversidade e da mudança pôde então começar [...] pois novos meios de comunicação permitiram que um novo universo de símbolos se propagasse e uma nova ideologia se difundisse ao serem projetados na materialidade das coisas” (ROCHE, 2007, p. 474).

A produção de periódicos de moda ilustrados alcançava, com mais rapidez, um grande público, não necessariamente letrado, mas que buscava, juntamente com o prazer visual, a informação de uma cultura moral e filosófica e a formação de novas práticas indumentárias, bem como intelectuais como a leitura. Por meio da estrutura pela qual os periódicos de moda eram compostos, é possível compreender que eles tinham por objetivo apresentar, regularmente, coleções de moda, e, assim, disseminavam práticas sociais da elite, conjugando textos verbais e imagéticos.

Em poucos anos, a imprensa de moda tornou-se o “canal privilegiado para a informação no setor” (CALANCA, 2008, p. 66), e as ilustrações de moda tornaram-se a principal fonte de popularização de mudanças no vestuário e de práticas sociais nas quais a moda se evidenciava.

A disseminação da moda por meio de imagens foi ampliada com o avanço tecnológico da fotografia, recurso que foi inventado no século XIX²³ e, desde o seu surgimento, de forma lenta e gradativa, foi substituindo as ilustrações estampadas em periódicos e revistas (BUITONI, 2011, p. 69).

Assim como os *Fashion Plates*, as fotografias de moda²⁴ reproduzem comportamentos e contextos sociais. Esses tornam-se tão evidentes quanto as roupas já que, “na fotografia de moda o mundo costuma ser fotografado em termos de um cenário, de um fundo, ou de uma cena, enfim, de um teatro” (BARTHES, 2009, p. 444.), Consequentemente, como nas ilustrações, os croquis de moda e modelos reproduzem práticas sociais que são selecionadas pelo autor da produção para comunicar determinadas pautas e atingir determinado público-alvo. Com esses objetivos, os elementos componentes de uma imagem de moda são identificados de forma consciente, com a intenção de complementar a comunicação e de atrair

²³ A fotografia surgiu como produto resultante do avanço de experimentos iniciados por Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), precedidos por Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) e William Henry Fox Talbot (1800-1877) (BUITONI, 2011).

²⁴ “A fotografia de moda abarca complexa e variada gama de práticas e, ao longo de mais de cem anos, tem se mostrado um dos mais criativos gêneros fotográficos. Contempla tanto imagens produzidas para os editoriais, veiculados em diferentes mídias – jornais, revistas especializadas, *sites* e *blogs* – quanto aquelas criadas para campanhas publicitárias. A fotografia de moda também se distingue por agregar uma rede de profissionais: estilista, fotógrafos, modelos, publicitários, *designers*, cabeleireiros, maquiadores, produtores, diretores artísticos, entre outros” (RAINHO, 2011, p. 107).

o leitor. As imagens de moda, portanto, são codificadas, já que quem as produz decreta, por meio da composição e do recorte, o que nelas pretende mostrar (BARTHES, 2015).

Esses pressupostos evidenciam o valor simbólico das imagens de moda, pois os conjuntos totais das ilustrações e fotografias se configuram como enunciados indicativos de valores socioculturais do período em que elas são realizadas. Essas produções imagéticas são modeladas “por estruturas profundas, ligadas ao exercício de uma linguagem, assim como a pertença a uma organização simbólica (uma cultura, uma sociedade)” (AUMONT, 2005, p. 95). As imagens de moda, portanto, são instrumentos de comunicação e de representação do mundo, pois constituem narrativas, organizadas por relações sistêmicas de signos passíveis de interpretação, os quais podem ser decodificados pelo receptor. A concepção das imagens de moda como texto ou como unidade significativa revela a existência de regras que as integram ao sistema da linguagem, justificando sua relação com os fundamentos da Semiótica.

As interpretações possíveis de uma imagem são relacionadas ao conhecimento oriundo da vivência e da cultura de cada indivíduo. Sendo assim, os limites, estabelecidos pelas margens, estipuladas por seu autor, se ampliam de forma a construir uma nova narrativa resultante de “ecos de outras narrativas, por meio da ilusão do auto reflexo, por meio do conhecimento técnico e histórico” (MANGUEL, 2001, p. 28) daquele que lê.

Sob esse ângulo, realizam-se os dois capítulos que seguem. Neles, é traçado um panorama de acontecimentos históricos e de aspectos socioculturais dos períodos em que as imagens de *A Estação* e da *Revista do Globo* foram produzidas. Além disso, são expostas as análises dessas imagens, sendo assumida a função do intérprete diante de signos visuais e verbais.

2 A COSTURA ENTRE MODA E LITERATURA

“Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos. Eu, quando leio alguma desta outra casta, não me aflijo nunca. O que faço, em chegando ao fim, é cerrar os olhos e evocar todas as coisas que não achei nele. Quantas ideias finas me acodem então! Que reflexões profundas! [...] Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas”

Machado de Assis

Este capítulo é dedicado à análise das relações estabelecidas entre imagens, produzidas para a divulgação da moda, e a literatura, no final do século XIX. Para proceder à investigação são tomadas como *corpora* ilustrações de moda publicadas entre os anos de 1886 e 1891, no periódico *A Estação: jornal ilustrado para a família* e o romance *Quincas Borba*, de Machado de Assis, que foi publicado em seções, no mesmo periódico e no mesmo recorte temporal definido para a análise.

O capítulo contextualiza o processo histórico em que se instituiu a semiosfera na qual as ilustrações de moda e o romance foram publicados e, também, na qual a literatura se impôs como manifestação artística em evidência no final do século XIX. Por reconhecer que aspectos socioculturais de um período são resultantes de fatos antecedentes, traça-se um panorama histórico do Brasil oitocentista abarcando, dessa forma, um período maior do que o do recorte temporal selecionado para análise. A ênfase deste levantamento bibliográfico é dada ao Rio de Janeiro, por sua destacada posição como capital do Império, centro político, econômico e cultural, de onde se irradiavam influências para as demais cidades do país e espaço onde foram publicados os objetos de estudo. Antecedendo à análise, o capítulo apresenta o periódico citado por meio da descrição de sua origem e estrutura e destaca as ilustrações de moda nele publicadas como textos imagéticos, semioticamente associados aos acontecimentos do período e à valorização da literatura.

2.1 APONTAMENTOS SOBRE O BRASIL OITOCENTISTA

O Brasil entrava no século XIX como Colônia do Reino de Portugal, condição assumida desde o século XVI e que proscreeu o desenvolvimento do país. Apesar do imenso território, das riquezas naturais, do povoamento que aqui se instalara, enriquecendo Portugal

por meio da exploração do pau-brasil²⁵, do algodão, da cana de açúcar, do café, “a metrópole portuguesa, a tudo se opunha. A indústria, o comércio, a civilização, a instrução tudo era vedado ao Brasil” (MORAES, 1872, p. 404). Entretanto, no decorrer do século XIX, o país conquistou a independência política, certa prosperidade econômica, social e intelectual, por meio de um processo iniciado, timidamente, a partir de 1808, quando o Brasil Colônia se tornou sede do Reino Lusitano.

Em 1808, a Família Real Portuguesa e sua corte exilaram-se²⁶ no Brasil, por ocasião da invasão dos exércitos napoleônicos em território português (MORAES, 1872). Juntamente com os monarcas, vieram ministros, conselheiros, juizes da Corte Suprema, funcionários do Tesouro, do Exército e da Marinha, membros do alto clero, além de serviçais e outros exilados (FAUSTO, 2010). Assim, quinze mil novos habitantes destinaram-se ao Rio de Janeiro, número que foi acrescido aos outros sessenta mil moradores da capital da colônia (SOMONSEN, 2005) entre os quais prevaleciam, em quantidade, os escravos sobre os brancos livres (SPIX; MARTIUS, 2017).

Para receber o novo contingente populacional, foram feitas adaptações: o Paço dos Vice-Reis²⁷ e os prédios adjacentes, como o Convento do Carmo, a Casa da Câmara e a Cadeia, foram esvaziados e readequados para acomodar a Família Real e seus serviçais (MORAES, 1872) que receberam uma “habitação miserável para um rei, embora dignificada com o nome de palácio” (LUCCOCK, 1942, p. 65). Ali foram hospedadas mais de trezentas pessoas em “acomodações que deveriam estar muitíssimo aquém das necessidades” (Ibid., p. 65). As residências do entorno do Paço também foram confiscadas para acolher “os fidalgos e as pessoas de distinção que vinham com o príncipe regente” (MORAES, 1872, p. 94). Com este objetivo, os moradores da área central foram obrigados a deixar suas casas mobiliadas, “suas carruagens, bestas, escravos de serviço e de estado, dispensas sortidas e o mais que havia de melhor” (Ibid., p. 94).

Mesmo com a suposta cordialidade da acolhida, a precária situação da colônia brasileira não atendia à estrutura e à pompa necessárias para a instalação de uma sede

²⁵ O pau-brasil é uma espécie arbórea que era usada para extração de um pigmento raro – nas cores vermelha e púrpura – e valorizado para tingir tecidos com os quais eram confeccionadas vestimentas de nobres, na Europa (PRADO; BRAGA, 2011).

²⁶ A Coroa Portuguesa e suas enfraquecidas colônias tornaram-se vulneráveis às ideias expansionistas da França. Em novembro de 1807, tropas francesas cruzaram a fronteira de Portugal com a Espanha e avançaram em direção a Lisboa. Sem condições militares para enfrentar os franceses, o Príncipe Regente de Portugal, D. João, resolveu transferir a corte portuguesa para a colônia brasileira, sob a proteção da Inglaterra (FAUSTO, 2012).

²⁷ O Vice-Reinado do Brasil foi aqui instituído em 1763 (SANTOS, 2013). Os Vice-Reis eram enviados de Portugal e gozavam de autoridade quase absoluta (LUCCOCK, 1942). Em 1808, data da chegada da corte ao Brasil, o Vice-Rei era D. Marcos de Noronha e Brito, oitavo Conde dos Arcos de Val de Vez (SANTOS, 2013).

imperial, tampouco às exigências dos novos moradores. O centro do Rio de Janeiro era limitado por ruas, travessas e becos insalubres, sem calçamento e sem iluminação (MORAES, 1872), onde eram edificadas casas de feições mesquinhas, baixas, escuras e úmidas (LUCCOCK, 1942). Além da falta de estrutura urbana, “o padrão de vida colonial, mesmo nas classes mais abastadas, era, em geral, bem inferior ao que usufruíam os componentes da comitiva real” (SOMONSEN, 2005, p. 519) em terras Lusitanas. Aqui, o comércio era insipiente, a vida social praticamente inexistia e, por isso, “a cidade não exigia muitas variações nos trajes dos seus habitantes, portanto, cuidar da vestimenta não se incluía entre as preocupações das famílias coloniais; imperava a rusticidade nos costumes” (GORBERG, 2013, p. 17). Assim, o contraste da cidade com a capital lisboeta desagradava aos novos moradores do Brasil.

A aparência dos nobres exilados e de seus séquitos seguia a mesma decadente estética da cidade, porque, ao saírem às pressas de Portugal, pouco puderam trazer e, no Brasil, somente eram produzidos tecidos rudes, feitos por escravos em pequenos teares caseiros, inadequados para a confecção das vestimentas dos nobres (PRADO; BRAGA, 2011). Assim, “o Príncipe Regente aparecia em público com uma apresentação tão miserável quanto a de sua mãe” (LUCCOCK, 1942, p. 65), e o veículo que usavam, mesmo que fosse “o melhor que a colônia brasileira podia oferecer”, não passava de “uma pequena sege [...] puxada por duas mulas vulgaríssimas conduzidas por um cocheiro numa libré velha e desbotada, se não puída” (Ibid., p. 65).

A miserável condição do Rio de Janeiro não condizia com os ideais de prosperidade de uma capital imperial e exigia mudanças de natureza política e comercial. A primeira delas foi a abertura dos portos brasileiros às nações amigas²⁸, decisão que dava fim ao pacto colonial que proibia o Brasil de comercializar com outros países além de Portugal (SANTOS, 2013). O decreto ambicionava o aumento do comércio e previa também a “liberdade da indústria, fomento e extensão da agricultura, introdução das artes e ciências e abertura de muitos mananciais de prosperidade pública sem os quais não pode uma nação ser grande, rica, respeitável e poderosa” (Ibid., p. 317). A resolução datou uma nova época na história do Brasil, visto que a abertura dos portos implicou transformações em nível econômico, demográfico, sociocultural que, ao longo do século, conduziram o país a um novo e mais moderno patamar (SPIX; MARTIUS, 2017).

²⁸ O decreto de Abertura dos Portos Brasileiros às Nações Amigas foi promulgado por meio de uma carta régia assinada pelo príncipe regente D. João VI, mesmo antes de se estabelecer no Rio de Janeiro (SANTOS, 2013).

Para atender demandas previstas pelo aumento do fluxo humano e comercial foram transpostos de Portugal, mesmo que em situação precária, algumas instituições administrativas e burocráticas, como o Conselho da Real Fazenda, as Mesas do Desembargo do Paço e de Consciência e Ordens, a Intendência Geral de Polícia da Corte e do Estado do Brasil, bem como o equipamento necessário para a implantação da primeira tipografia oficial do Brasil²⁹. Essa passou a ser responsável pela impressão de toda “legislação e papéis diplomáticos, que emanassem de qualquer repartição” (MORAES, 1872, p. 119). Além da produção de material burocrático, a Imprensa Régia ficava responsável pela publicação de obras, lançadas no Brasil, antes submetidas à censura monárquica, com o objetivo de dissipar “as trevas da ignorância cujas negras e medonhas nuvens cobriam o Brasil e interceptavam as luzes da sabedoria” (SANTOS, 2013, p. 350). Assim, a Imprensa Régia foi inaugurada em 1808, com o lançamento da *Gazeta do Rio de Janeiro*³⁰.

A *Gazeta do Rio de Janeiro* (1808-1821) – bem como o periódico *A Idade d’Ouro do Brazil* (1811-1823)³¹, o *Jornal de Variedades ou Ensaios de Literatura*³² (1812) e *O Patriota*³³ (1813-1814) – além de fazer parte dos ajustes iniciais idealizados para a capital monárquica, informava notícias da Europa, principalmente de Portugal e da Corte, a um pequeno público leitor (MORAES, 1872).

O analfabetismo predominava no país, e a elite letrada era composta principalmente pelo clero e por poucos integrantes da corte. Os “mercadores, respeitabilíssimos na sua profissão” em sua grande maioria, “não conheciam algo mais que os primeiros princípios da

²⁹ Todo material impresso em circulação no Brasil, até antes da chegada da Corte, devia ser fornecido por Portugal, já que impressões autônomas eram proibidas. Mesmo assim, antes da Imprensa Régia, foram implantadas duas tipografias no país: uma em Pernambuco, ainda no século XVII, fundada por holandeses que invadiram o Brasil com objetivo de estender seus domínios; e a outra, no Rio de Janeiro, que teve o aval do Vice-Rei, conde de Bobadella Gomes Freire de Andrade. Entretanto, ambas tiveram vida curta, pois o governo de Lisboa ordenou o desmonte dos empreendimentos (MORAES, 1872).

³⁰ A *Gazeta do Rio de Janeiro*, foi lançada no dia 10 de setembro de 1808, como o primeiro jornal oficial produzido no Brasil. O periódico seguia o padrão das publicações portuguesas (BARBOSA, 2010), era uma publicação semanal, vendida por um mercador de livros chamado Paulo Martins, estabelecido na Rua da Quitanda, ou entregue nas casas dos assinantes. Posteriormente, o periódico foi publicado em duas edições semanais – na quarta-feira e no sábado – além de edições extraordinárias (MORAES, 1872).

³¹ O periódico *A Idade d’Ouro* (1811-1823) foi o segundo jornal publicado no Brasil, fundado e comercializado pelo tipógrafo português Manuel Antônio da Silva Serva. A tipografia de Serva tinha sede na Bahia e foi implantada com autorização do Príncipe Regente, depois da fundação da Imprensa Régia. A pequena empresa editorial era independente do governo, mas supervisionada por ele. A tipografia também foi responsável pela publicação do *Jornal de Variedades ou Ensaios de Literatura*, bem como de alguns livros (MORAES, 1872).

³² O *Jornal de Variedades ou Ensaios de Literatura* teve somente dois números publicados, pois não conquistou o número de assinantes necessário para as custas das publicações (COSTA, 2012).

³³ Em 1813, a Imprensa Régia lançou o periódico *O Patriota*, “um jornal literário, político, mercantil” (MORAES, 1872, p. 123) que teve a publicação de dezoito edições, em menos de dois anos de circulação (COSTA, 2012).

aritmética; ao lerem, soletravam as palavras e escrever para eles era uma tremenda tarefa” (LUCCOCK, 1942, p. 71). O problema prevalecia entre as mulheres, principalmente entre aquelas pertencentes a camadas menos favorecidas e, as de classes mais abastadas, mal dominavam a leitura.

O comerciante inglês John Luccock (1770-1826), que viveu no Brasil entre 1808 e 1818, narra que o pouco contato com as mulheres³⁴

põe a nu a sua falta de educação e instrução. Isto, aliás, fazia parte do sistema declarado; estava assentado que o saber ler para elas não deveria ir além do livro de rezas. A ignorância que entre elas predominava, ao tempo que vieram o Regente com seu séquito, era enorme, de todos reconhecida e muito lamentada pelos recém vindos (LUCCOCK, 1942, p. 75).

Tão lamentável quanto o número de analfabetos era a falta de colégios no Rio de Janeiro que, em 1808, se resumia a dois. Os prédios eram precários e apresentavam “sinais palpáveis de negligência”, e, devido à falta de interesse acerca da instrução, eram pouco frequentados (LUCCOCK, 1942).

A falta de interesse pelo conhecimento era evidenciada pela restrita movimentação de usuários na Biblioteca Real, instalada “nos edifícios dos Terceiros da Ordem do Carmo” (SPIX; MARTIUS, 2017, p. 59), com acervo inicial de setenta mil volumes, que o rei trouxe de Portugal para o Brasil como uma forma de readequação da capital monárquica. A entrada na biblioteca era “facultada ao público durante grande parte do dia; entretanto aqui é tão pouco sentida a necessidade das ocupações científicas que as salas permanecem, por assim dizer, vazias” (Ibid., p. 59).

Os novos habitantes do Brasil cultivavam “antes o gosto pelas comodidades, pelo luxo e pelas formas amenas da vida exterior, que se espalha rapidamente, do que o amor pelas artes e pelas ciências no seu verdadeiro sentido” (SPIX; MARTIUS, 2017, p. 58). Para eles, antepunham-se, à aquisição de informações e de conhecimentos, as solenidades de gala, cerimônias religiosas, dentre outras pitorescas festividades e passeios para as quais os fidalgos e seus familiares se revestiam de pompa (SANTOS, 2013) e mostravam seu maior luxo: a posse de escravos (SCHLICHTHORST, 2000). Essa circunstância é representada na obra, que representa *Um funcionário a passeio com a família*, (Figura 6), produzida pelo artista francês Jean Baptiste Debret (1768-1848), em sua vinda para o Brasil.

³⁴ Mulheres brancas de classes médias e altas, que moravam no Brasil, tinham hábitos mais reclusos do que os ditados pelos costumes europeus. Habitualmente permaneciam em casa, ociosas (SCHLICHTHORST, 2000) pois os trabalhos domésticos eram supridos por mãos de escravos (LUCCOCK, 1942).

Figura 6 – Um funcionário a passeio com a família. Jean Baptiste Debret, 1834



Fonte: BANDEIRA; LAGO, 2008, p. 552.

A imagem retrata o modelo de família patriarcal brasileira, do início do século XIX³⁵ e retrata um senhor passeando na rua com as filhas e com a esposa, na companhia de serviçais. A posição social abastada da família é representada por meio de trajés elaborados e pela posse de escravos, os elementos de ostentação anteriormente citados.

Para atender aos anseios por luxo, que partiam dos novos habitantes do país, ajustes na aparência do Rio de Janeiro foram priorizados. Inicialmente, foram aterradas algumas áreas pantanosas que impediam o tráfego de carruagens; a instalação de lanternas, abastecidas com azeite de peixe, passaram a iluminar pontos das principais ruas (SANTOS, 2013) e, nelas, uma precária pavimentação foi realizada; o primeiro plano de canalização de água

³⁵ A hierarquia da família patriarcal do final do século XIX está representada pela disposição de seus membros na fila: o pai como o chefe da família e dos escravos, ocupa a primeira posição; em postura ereta, que indica sua superioridade, ele conduz o grupo. Nas posições seguintes, três filhas e a esposa, vestidas com trajés que remetem à elegância daquele período, caminham com postura curva, que converge à submissão; elas observam aquele que as conduz. Por último, estão os escravos que diferem dos integrantes da família por meio da cor da pele, dos pés descalços, da simplicidade das vestimentas, pelo serviço que prestam ao carregar o bebê da família e uma sombrinha.

proporcionou um conjunto de fontes e lavatórios³⁶ (MORAES, 1872), por meio dos quais escravos distribuía “água em vasilhas abertas ou em odres, às vezes expostos por horas ao sol” (SPIX; MARTIUS, 2017, p. 51), para o consumo dos habitantes e de viajantes que chegavam, diariamente, em grande fluxo, aos portos da capital.

A área do porto e seu entorno eram as mais movimentadas da cidade e ali havia “por toda parte atividade e burburinho de negócios” (Ibid, p. 54). Além de viajantes que, em expedições, visavam ao reconhecimento do território, circulavam também “escravos mandados a rua, de cesta vazia e longas varas, à cata de serviço por conta de seus senhores” (LUCCOCK, 1942, p. 74), e mercadores de variadas nacionalidades, que buscavam, no Brasil, produtos de exportação, para onde traziam artigos de luxo da Europa.

As mercadorias luxuosas contrastavam com a “imundície” (LUCCOCK, 1942, p. 51) que tomava conta da cidade, e as formalidades dos trâmites da alfândega para recebê-las destoavam das precárias vestimentas e modos dos funcionários que ali trabalhavam. O desleixo era tanto que mesmo os homens responsáveis pela proteção dos funcionários da alfândega não demonstravam “nem aparência marcial, nem hábitos militares” (Ibid., p. 56).

Entre “cenas de descuido e sujeira mesclados de ostentação” (LUCCOCK, 1942, p. 24), viviam os habitantes da capital brasileira e chegavam aos portos – além de expedicionários e mercadores – novos imigrantes motivados pela política econômica instituída por D. João VI³⁷, que eram “atraídos pela perspectiva de lucrativo comércio” (SPIX; MARTIUS, 2017, p. 78).

Com o aumento demográfico, a cidade precisou expandir-se para além da área central que, em 1811, já estava coberta de casas ocupadas muitas vezes por mais de uma família. Com o objetivo de aumentar o número de construções e, ao mesmo tempo, embelezar os futuros bairros à semelhança do estilo europeu, a nova cidade previa “grandes e belos edifícios, ruas largas e tiradas a cordel, que se cortam com outras em ângulos retos” (SANTOS, 2013, p. 453). Ao mesmo tempo, a parte antiga, “cortada por oito ruas direitas, bastante estreitas, paralelas, partidas por muitas travessas retangulares, em quadras” (SPIX;

³⁶ Algumas dessas fontes tinham uma cisterna destinada para lavar roupas e “diariamente um grande número de homens e mulheres, em geral, pretos, e mais que seminus, alguns no interior da cisterna, outros ao redor dela, ali se atarefavam na ocupação a que ela se destina” (LUCCOCK, 1942, p. 53). Além disso, elas serviam de bebedouro para os animais que circulavam na cidade.

³⁷ O Brasil precisava ser povoado para que suas terras fossem exploradas visando ao enriquecimento do Império. Portanto, o príncipe regente – por meio de decreto, assinado em 25 de novembro de 1809 – concedeu aos estrangeiros que aqui viessem a se estabelecer “datas de terras por sesmarias, pela mesma forma, com que se concedem aos seus vassallos, derogando para esse fim todas as leis ou disposições em contrário” (SANTOS, 2013, p. 373).

MARTIUS, 2017, p. 49), aos poucos também foi se alterando, pois novos prédios foram construídos sobre as ruínas das antigas casas (SANTOS, 2013).

As melhorias urbanas e culturais se intensificaram a partir do ano de 1815, quando o Brasil foi elevado à condição de Reino Unido a Portugal e Algarves, e um ajuste civilizatório no Rio de Janeiro, se fez necessário a fim de que a cidade se transformasse “em uma verdadeira capital de Reino” (TREVISAN, 2007, p. 15).

Para fornecer o “socorro estético que permitiria fazer o Brasil um Reino mais rico e opulento” (TREVISAN, 2007, p. 15) – além de ensinar a arte europeia e difundir conhecimentos aos funcionários públicos –, chegaram ao Brasil, em 1816, a convite da corte, cerca de quarenta artistas, entre arquitetos, escultores, pintores, componentes da expedição francesa conhecida como Missão Artística de 1816³⁸. Com essas iniciativas, a capital da corte viria a ser “digna de um grande soberano” (SANTOS, 2013, p. 454).

O gosto pelo luxo e as influências europeias avançaram a partir de 1818, quando houve a permissão para que outras nacionalidades viessem participar da ocupação do Brasil, antes restrita aos portugueses e africanos. Ingleses, espanhóis, franceses, entre outros, se instalaram no país como uma classe média de profissionais e artesãos qualificados (COSTA, 1968). Os novos imigrantes propagaram hábitos, aumentaram o consumo e, conseqüentemente, as importações; além disso, os produtos por eles manufaturados, permitiram que artigos de luxo ficassem “mais ao alcance do povo em geral” (LUCCOCK, 1942, p. 364), como é o caso de vestimentas e de acessórios da moda francesa.

Costureiras vindas da França firmaram residência na capital do Império e iniciaram o agrupamento de pequenas lojas na Rua do Ouvidor, comercializando produtos refinados que agradavam aos moradores da cidade (SCHLICHTHORST, 2000). Ali eram vendidos

de tecidos a perucas, incluindo essências, leques, cosméticos, sabonetes, esponjas, espelhos, pentes, e tudo o mais que fosse necessário ao exercício da vaidade e do aprumo da aparência, que conduziriam à aprovação externa e conseqüente inserção social (GORBERG, 2013, p. 21).

Indivíduos que tinham “pretensões à elegância e à respeitabilidade” abandonaram trajés rústicos, e o que contribuía positivamente com a aparência “pareceu a todos digno de

³⁸ A Missão Artística de 1816 era comandada por Jean Baptiste Debret. O grupo, formado por Charles Motte, Thierry Frères, entre outros, criou a Escola Real de Ciências Artes e Ofícios, com o objetivo de ensinar a arte europeia e “difundir conhecimentos aos homens destinados aos empregos públicos” (TREVISAN, 2007, p. 15). Os trabalhos produzidos por esses artistas, no período em que estiveram no Brasil, constituem fonte de pesquisa acerca do país. Como exemplo, destaca-se a obra *Viagem Pitoresca ao Brasil*, de Debret, cujos três volumes, compostos de textos verbais e imagéticos, mostram o cotidiano brasileiro.

obter-se” (LUCCOCK, 1942, p. 364). Entretanto, a adesão aos preceitos da moda não era permitida a toda a população. Enquanto brancos vestiam à moda francesa, escravas teciam panos grosseiros e confeccionavam a própria roupa e eram proibidas de usar seda bem como qualquer outro elemento de luxo, para que ficasse evidenciada sua diferença social em relação a de seus proprietários (PRADO; BRAGA, 2011). Além disso, os escravos andavam seminus, sendo proibidos de usar sapatos, que eram um sinal de liberdade, tanto para os homens quanto para as mulheres (SCHLICHTHORST, 2000).

A moda como instrumento de representação identitária afirmava-se no país e, por meio de vestimentas, diferenças sociais eram expostas nas ruas da capital, conforme mostra a obra *Rua Direita, Rio de Janeiro* (Figura 7), que foi produzida pelo artista francês Félix-Émile Taunay (1795-1881), no ano de 1823.

Figura 7 – Rua Direita, Rio de Janeiro. Félix-Émile Taunay, 1823



Félix-Émile Taunay
Rua Direita, Rio de Janeiro, 1823
Aquarela e grafite sobre papel
22,2 x 28,2 cm
Acervo do Pinacoteca do Estado de São Paulo, Coleção Brasileira, Brasil

A imagem retrata uma cena cotidiana do ano de sua produção, na Rua Direita, atualmente denominada Rua Primeiro de Março, que foi uma das primeiras vias da cidade e destacou-se como importante centro de comércio, por onde chegavam mercadorias estrangeiras e saíam produtos brasileiros a serem comercializados no exterior (SANTOS; MARTINS, 2015). A pintura de Taunay destaca a via – que tem prédios em estilo europeu – e seu intenso movimento de pessoas, em sua grande maioria, figuras masculinas, a quem as atividades comerciais eram atribuídas. As poucas mulheres são negras e representam escravas. Os homens diferem uns dos outros por meio das vestimentas, que indicam os grupos sociais a que pertencem e também as atividades que exercem. Os brancos, dispostos nas duas extremidades laterais da rua, usam fraques, camisas, cartolas, sapatos e, alguns, bengalas; seus trajes – que seguem a moda europeia vigente naquele período –, associam esses indivíduos a uma classe social abastada; eles conversam expressando tranquilidade, possivelmente negociando produtos dos quais os próprios escravos são exemplo. Os negros – em sua grande maioria – usam somente calças sem detalhes, cujo comprimento fica na altura das canelas³⁹; todos estão descalços. Suas vestimentas, ou a falta delas, remete à condição de escravos.

Os signos da tela indiciam duas faces do Brasil oitocentista: uma, que ganhava aspectos de civilização⁴⁰ avançada, pois costumes – representados pelo modo de vestir pela arquitetura e pelo afluxo de produtos de todas as partes do mundo (SPIX; MARTIUS, 2017) – davam ao Rio de Janeiro um aspecto europeu; outra, que marcava o atraso do país, denunciado pela escravidão, seu exemplo mais evidente.

Os europeus que aqui chegavam “se escandalizavam com a escravidão e com o tratamento dado aos escravos” (SCHLICHTHORST, 2000, p. 103), assim como desaprovavam os grosseiros modos do povo aqui estabelecido: além do comportamento rude dos escravos que andavam pelas ruas “aos gritos e pulos” (Ibid., p. 103), os brancos livres

³⁹ Um dos homens negros – que está sentado em um carro de cargas, posicionado na parte inferior central da pintura – agrega à calça, uma camiseta; e dois – posicionados de costas, no canto inferior direito da tela – contam também com uma camiseta de manga longa, com uma espécie de capa e com um chapéu, que difere das cartolas usadas pelos brancos. A distinção das vestimentas entre os negros pode representar a diferença de tarefas por eles exercidas, entretanto todos estão retratados como escravos, pois nenhum deles usa sapatos e a restrição não era atribuída a homens livres.

⁴⁰ O conceito do termo civilização é abrangente pois pode evidenciar “uma grande variedade de fatos: ao nível da tecnologia, ao tipo de maneiras, ao desenvolvimento dos conhecimentos científicos, às idéias religiosas e aos costumes. Pode se referir ao tipo de habitações ou à maneira como homens e mulheres vivem juntos, à forma de punição determinada pelo sistema judiciário ou ao modo como são preparados os alimentos” (ELIAS, 1990, p. 23).

eram, em sua grande maioria, mal educados, violentos e “pouco sujeitos a influência da razão e da reflexão”⁴¹ (LUCCOCK, 1942, p. 69).

A rusticidade dos habitantes do Brasil carecia de maior civilidade, de algo que não viria daquilo que lhes era exterior, mas que eles priorizavam. Além da beleza expressa pela arquitetura e do luxo evidenciado por meio das vestimentas, a população precisava de erudição. Assim, a vinculação com a cultura francesa pelo “arremedo da vida intelectual” (OLIVEN, 2001, p. 3) europeia foi vislumbrada como outro símbolo de distinção por estratos superiores da sociedade brasileira⁴².

Novas exigências no plano intelectual manifestaram-se paralelamente a alterações políticas. D. João VI (1767- 1826), motivado por uma crise em Portugal, que punha em risco sua coroa, voltou ao país de origem, no ano de 1821, deixando como príncipe regente seu filho Pedro (1798-1834), que proclamou a Independência do Brasil, no dia 7 de setembro de 1822, quando iniciou, no país, o regime monárquico hereditário (FAUSTO, 2010).

A primeira Constituição do Império do Brasil, elaborada em 1824, registrava estímulos à instrução e à informação, pois assegurava o direito à educação primária gratuita, bem como o direito à livre expressão, colocando fim à censura da imprensa. Esse ato incidiu no acréscimo do número de instituições de ensino, estimulou a abertura de bibliotecas, de academias literárias e científicas, de novos jornais brasileiros⁴³, que se mesclaram aos estrangeiros em circulação no país.

O fim da censura permitiu que os periódicos assumissem um novo posicionamento, pois passaram a ser vistos como uma forma de profusão e discussão de ideias. As publicações tomaram viés político e veiculavam temas polêmicos, relatados, muitas vezes, de forma

⁴¹ É comum o relato negativo feito por estrangeiros que visitaram o país no século XIX. Os habitantes do país eram descritos como sujeitos de “condição moral de aspecto desagradável” pois o país “era habitado por uma gente venturosa [...] de ilimitada propensão para a libertinagem e preguiça em alto grau” (SCHLICHTHORST, 2000, p. 52). A indolência era atribuída ao clima tropical brasileiro (SPIX; MARTIUS, 2017) e também à condição escravocrata da sociedade visto que “a escravidão exerceu influência grandemente perniciososa na evolução do caráter do povo. É, sobretudo, no desdém com que é olhado o trabalho e por meio do qual a preguiça parece justificada, que se mostra, por toda parte, retardado o progresso no Brasil” (CANSTATT, 2002, p. 214).

⁴² A instrução diferenciava, ainda mais, a vida dos habitantes da cidade em relação aos das zonas rurais, que “viviam à margem da civilização” (COSTA, 1999, p. 240). Dentro da realidade de uma sociedade essencialmente agrária e escravista, havia pouco espaço para educação e informação, fazendo com que a população dos núcleos urbanos do interior vivesse “isolada e ignorante do que passava no mundo” (Ibid., p. 242). Os moradores de províncias distantes que visitavam Rio de Janeiro a negócios ou motivados pela curiosidade, tomavam gosto pelo modo de vida europeu adotado na capital e, aos poucos, adotavam “os seus costumes e modos de pensar” (SPIX; MARTIUS, 2017, p. 55).

⁴³ Dentre eles é possível destacar o *Jornal Científico, Economico e Litterario* (1826); *O Espelho Diamantino: periódico de política, literatura, belas artes, teatro e modas* (1827-1828); *O Beija-Flor: annaes brasileiros de sciencia, política, literatura etc.* (1830-1831) (COSTA, 2012).

agressiva e, assim, condizente com o contexto social do período (BARBOSA, 2010). Por meio das manifestações públicas formuladas com letras impressas, as pessoas “se aliavam, se insultavam e se conheciam” (COSTA, 2012, p. 107). Além do cunho político, as publicações lançadas no período ofereciam uma diversidade de conteúdos que abarcavam economia, belas artes, teatro, moda, literatura, dentre outros assuntos de interesse de um amplo público. Todavia, o analfabetismo ainda predominava no país, e, mesmo que letradas, as pessoas, de um modo geral⁴⁴, davam pouca importância à prática da leitura, (SPIX; MARTIUS, 2017), de modo que muitas publicações tiveram vida curta. Entretanto, a efemeridade dos impressos não diminuiu sua importância para o estímulo à formação de novos espaços e hábitos de leitura visto que, por seu cunho polêmico, as matérias “eram lidas em voz alta, em reuniões, dando lugar a animadas discussões” (COSTA, 2012, p. 107) que, por sua vez, ajudaram a guiar o futuro político do país.

Os descontentamentos, impressos nos periódicos, fomentavam as críticas dos liberais que, apoiados pelo Exército, desencadearam a abdicação forçada de D. Pedro I, em favor de seu filho D. Pedro II (1825-1891), no dia 7 de abril de 1831. “O Brasil teria agora a perspectiva de sagrar um Rei nascido no país” (FAUSTO, 2010, p. 85), mas o futuro monarca tinha somente cinco anos de idade, o que exigiu a instauração do sistema denominado Regência, mediante o qual o país passou a ser governado por figuras políticas em nome do Imperador. A Regência finalizou no ano de 1840, quando Pedro de Alcântara, aos 15 anos de idade, “o menino precoce na inteligência”⁴⁵ (CALMON, 1938, p. 38) foi emancipado para ascender ao trono:

Vestido de cetim branco, de calções, sapato bordado, à cinta a espada do Ipiranga, aos ombros a murça de papos de tucano de D. Pedro I – o Imperador parecia arrebatado do solo pelas visagens de uma festa absurda. Celebrava-se – como num delírio, que continuou muitos dias, entre júbilos populares, fogos de planta, bailes de rua, espetáculos de gala – o advento do menino providencial (CALMON, 1938, p. 75).

A festiva aclamação de D. Pedro II, pode ser vista como prenúncio de um período de transformações políticas, de prosperidade econômica e intelectual, cujos reflexos se fizeram

⁴⁴ As camadas ilustres, no Brasil, preferiam a literatura francesa, principalmente as obras de Voltaire e de Rousseau (SPIX; MARTIUS, 2017).

⁴⁵ D. Pedro II cultuava as letras e “escrevia, prosa e verso” muito embora lhe faltasse talento para tal; era “imbuído da grande literatura que lera no original grego ou latino. [...] Foi por isso que iniciou seu ‘salão’ de letrados no torreão do paço destinado à Biblioteca” (CALMON, 1938, p. 112). Também apreciava as ciências de um modo geral: “as inesgotáveis matemáticas, biologia, cosmografia, química [...] Gabar-se-ia de ser dos primeiros a conhecer as hipóteses de Darwin; [...] acompanhou a evolução da cultura francesa” (Ibid., p. 113). Assim, “correu o universo a fama do Imperador letrado” (Ibid., p. 115).

sentir em vários âmbitos, ainda que fosse preservado o sistema escravocrata e o baixo número de cidadãos alfabetizados. Com o novo governo, o desejo de modernidade foi realçado (COSTA, 2012), e a estrutura latifundiária⁴⁶, sustentada por meio do trabalho escravo, foi colocada em alerta, visto que os novos princípios do governo – dentre outros avanços – convergiam para os ideais abolicionistas⁴⁷ (CALMON, 1938). Nessa perspectiva, a Lei Eusébio de Queirós, promulgada em 4 de setembro de 1850, que suprimiu o tráfico de escravos, acenava para mudanças estruturais, mesmo que os reflexos definitivos dessa lei só viriam a se fazer sentir com a abolição da escravatura, em maio de 1888.

Paralelamente à produção cafeeira – que estava em franca expansão enriquecendo o Império e formando uma distinta classe social, reconhecida como burguesia do café (FAUSTO, 2010) –, o governo estimulou a implantação de indústrias no país (PRADO; BRAGA, 2011). O fomento à industrialização atendia às ambições governamentais e, ao mesmo tempo, configurava uma nova possibilidade para os negociantes que temiam que o futuro fim da escravatura representasse também a ruína da economia rural brasileira (CALMON, 2002). Esse passo estimulou a vinda de novos imigrantes⁴⁸, que chegaram ao Brasil como alternativa à falta de mão de obra decorrente da extinção do tráfico e da iminente abolição. Assim, alicerçava-se um novo mercado de trabalho, que geraria novas classes sociais, e firmava-se o capitalismo no Brasil (FAUSTO, 2010).

Em consonância como um período de modernização, a partir de 1840, houve um aumento de indústrias brasileiras e estrangeiras ligadas à produção de artigos de luxo “que fabricavam itens diversos como chapéus, charutos, cigarros” (GORBERG, 2013, p. 18), além de tecidos, as quais tentavam concorrer com os produtos importados, os preferidos para os consumidores de moda (PRADO; BRAGA, 2011).

⁴⁶ O Brasil era um país de tradição rural e contentara-se, até então, em exportar produtos brutos e importar manufaturas, principalmente as francesas, que tinham o aval do gosto da população (CALMON, 2002).

⁴⁷ Em 1810 a Inglaterra forçou o Brasil a assinar um tratado no qual, dentro de três anos, seria declarado ilegal o tráfico de escravos no país. Entretanto, esse acordo não foi cumprido e foi renovado no ano de 1826 com o compromisso de abolir o tráfico no ano de 1830. Somente no ano de 1838, o Brasil promulgou a lei extinguindo o tráfico. A lei não foi cumprida e “o tráfico continuou, mais intenso ainda, abrigado pela cumplicidade e tolerância das autoridades” (PINTO, 1968, p. 136). Somente depois de 1849, o país suprimiu o tráfico negreiro por meio da implantação da lei Eusébio de Queirós. A entrada de escravos no país caiu “cerca de 54 mil cativos em 1849 para menos de 23 mil em 1850 e em torno de 3300 em 1851, desaparecendo praticamente a partir daí” (FAUSTO, 2010, p. 106).

⁴⁸ Até 1850 o Brasil recebeu cerca de 19 mil imigrantes (CALMON, 2002). No ano de 1871, eles receberam incentivos concedidos pelo Estado, como hospedagem por sete dias na capital, transporte para as fazendas, entre outros (FAUSTO, 2010). Entre 1855 e 1862, a média da entrada de imigrantes foi de 15 mil por ano (CALMON, 2002), e este contingente foi decisivo para a consolidação do capitalismo no país e contribuiu para a eliminação da escravatura (FAUSTO, 2010).

As novas possibilidades de trabalho estimularam o aumento da população nos núcleos urbanos centrais. O Rio de Janeiro era a cidade que mais crescia, recebendo grande número de estrangeiros, além de burgueses que vinham do interior do país, atraídos pelos encantos da capital, onde a moda se evidenciava, mesmo com “a má fama da cidade por razões higiênicas e sanitárias” (LISBOA, 2013, p. 126).

Na segunda metade do século XIX, a falta de serviços básicos e de infraestrutura⁴⁹ deixava a população vulnerável a moléstias que se alastravam pelos cortiços, estalagens e casas de cômodos, concentradas principalmente na região central (LISBOA, 2013). Simultaneamente, a moda estava em efervescência no Rio de Janeiro e os requintados preceitos parisienses representavam, para “as classes senhoriais brasileiras”, a tentativa de equiparação com a burguesia europeia e também a distinção em relação às classes menos favorecidas financeiramente (GORBERG, 2013, p. 17). A moda fazia parte de um processo civilizatório que se intensificara no período e por meio do qual a aparência – tanto dos indivíduos quanto da cidade – seria remodelada. Assim, a cidade, que se rendia aos encantos da moda e sucumbia a epidemias de tuberculose, cólera, febre amarela, varíola, iniciou um processo de saneamento e de embelezamento (LISBOA, 2013).

A paisagem urbana e social do Rio de Janeiro se modificou, seguindo os avanços da modernidade e inspirada em modelos europeus: houve melhorias no calçamento, na rede de esgoto e foram instalados os primeiros lampiões a gás nas ruas da cidade⁵⁰; ocorreu a implantação do telégrafo⁵¹ que estabeleceu a comunicação entre o Brasil e a Europa e entre cidades brasileiras e foram criados serviços telefônicos⁵²; instalaram-se redes de tráfego urbano⁵³ e redes ferroviárias⁵⁴ pelo país (COSTA, 1999), que facilitaram a mobilidade da

⁴⁹ Ao descrever o Rio de Janeiro, o geólogo Suíço Jean Louis Rodolphe Agassiz e sua esposa, Elisabeth Cary Agassiz, que estiveram no país na década de 1860, destacaram a negligência e a incúria da cidade que, tinha “ruas estreitas infalivelmente cortadas, no centro, por uma vala onde se acumulam imundícies de todo gênero; esgotos de nenhuma espécie, um aspecto de descalabro geral” (AGASSIZ; AGASSIZ, 2000, p. 67).

⁵⁰ A instalação dos primeiros pontos de iluminação a gás e melhorias no calçamento, no Rio de Janeiro, datam de 1854 (COSTA, 1999). A partir da década de 1860, melhorias na rede de esgotos foram impulsionados. Até então, “o transporte e destinação final de excretas era feito por escravos” (MURTHA; CASTRO; HELLER, 2015, p. 199).

⁵¹ O telégrafo elétrico foi instalado em 1852, na Corte, e até o final de “1889 havia 18.925 quilômetros de linhas telegráficas no Império, já em comunicação com a Europa. Corrigindo o mal das distâncias, o Brasil se integrava no sistema universal da civilização” (CALMON, 2002, p. 228).

⁵² O primeiro telefone instalado no Brasil foi o da residência do Imperador D. Pedro II, no ano de 1877, mas, somente em 1879, o país conseguiu a concessão para o estabelecimento da rede telefônica abrangente ao seu território. Assim, o americano Charles Paul Mackie e sócios estabeleceram a empresa de telefonia no Rio de Janeiro – a *Telephone Company*, com sede na Rua da Quitanda – que ficou responsável pela implantação do serviço no país (Museu das Telecomunicações, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2RUYA8Z>).

⁵³ O serviço de bondes, no Rio de Janeiro, iniciou no ano de 1868 (COSTA, 1999).

população, estimulando o hábito de viajar e disseminando a moda para as províncias distantes, pois a população interiorana teve mais acesso à capital e, conseqüentemente, aos produtos de luxo vendidos nas elegantes lojas que se instalaram no Rio de Janeiro.

A Rua do Ouvidor tornou-se o espaço comercial mais requintado da cidade. Ela era “francesa de ponta a ponta” (BIARD, 2004, p. 30), visto que, ali, “modistas, chapeleiras, floristas, alfaiates, cabelereiras, joalheiros [...] franceses encontravam-se à disposição das classes abastadas” (GORBERG, 2013, p. 21). Assim, ao caminhar pela Rua do Ouvidor, a população vivia um pouco de Paris: “falava-se mais francês do que português” (JOFFILY, 1999, p. 15), e os nomes franceses dos estabelecimentos comerciais remetiam à capital da moda, como se verifica na denominação *Au Park Royal*, loja fluminense fundada em 1873 (GORBERG, 2013).

Os nomes franceses emprestavam às lojas uma notação de luxo, de elegância, de modernidade, de civilidade, que servia de estímulo para a formação de elos de identidade no imaginário dos clientes. O vínculo se fortalecia por meio das requintadas vestimentas e dos luxuosos acessórios de moda vindos de Paris, os quais atendiam aos anseios da burguesia oitocentista, que buscava, por meio da imitação de costumes europeus, sua associação com uma nação civilizada.

Os burgueses – representados pelos barões do café, comerciantes, industriais – circulavam nas ruas da cidade tropical seguindo à risca os ditames da moda francesa, sem dar atenção às diferenças climáticas entre o continente americano e o europeu. Dessa forma, o conforto e o bem-estar eram preteridos em nome da moda: as mulheres usavam “luvas, espartilhos, chapéus com plumas e outros enfeites indicados para o inverno – sem contar os pesados tecidos europeus – em pleno verão de 40 graus” (JOFFILY, 1999, p. 15); enquanto os homens “já vestiam, às 7 da manhã, elegantes redingotes de casimira preta muito embora o sol derretesse a todos de calor” (BIARD, 2004, p. 12), também usavam “ceroulas, coletes, camisas de manga comprida com colarinho alto e apertado, luvas, cartola e polainas” (GORBERG, 2013, p. 22).

Enquanto buscavam distinção por meio da roupa que vestiam, os homens ostentavam seu poder econômico por meio do luxo com que expunham suas esposas. Na Rua do Ouvidor, as damas exibiam seus trajes, mostravam seus vestidos caros “desfilando gravemente, o

⁵⁴ Em 1854 correu a primeira locomotiva no Brasil, inaugurando a estrada de ferro que foi implantada para o transporte do café. Com o passar dos anos, as estradas de ferro “remodelaram, caracterizaram, transformaram completamente a fisionomia econômica do Império; criaram regiões prósperas; fertilizaram, povoaram. Em 1889, havia 9.200 quilômetros em tráfego e 9 mil em construção” (CALMON, 2002, p. 226).

marido à frente” (BIARD, 2004, p. 30). Anteriormente circunscrita ao lar, a partir da segunda metade do século XIX, a mulher fluminense “operava como um parâmetro da posição social do marido” (GORBERG, 2013, p. 22). Esta questão se evidenciou devido às festividades da corte que ampliaram as possibilidades de socialização e que “requisitavam a presença feminina nos salões e associavam cada vez mais o ato de vestir e os bons modos protocolares à demonstração de riqueza, posição social e poder” (Ibid., p. 21). Assim, o comportamento da mulher frente à sociedade funcionava como um “catalisador de prestígio, influenciando inclusive na posição política do marido” (Ibid., p. 22).

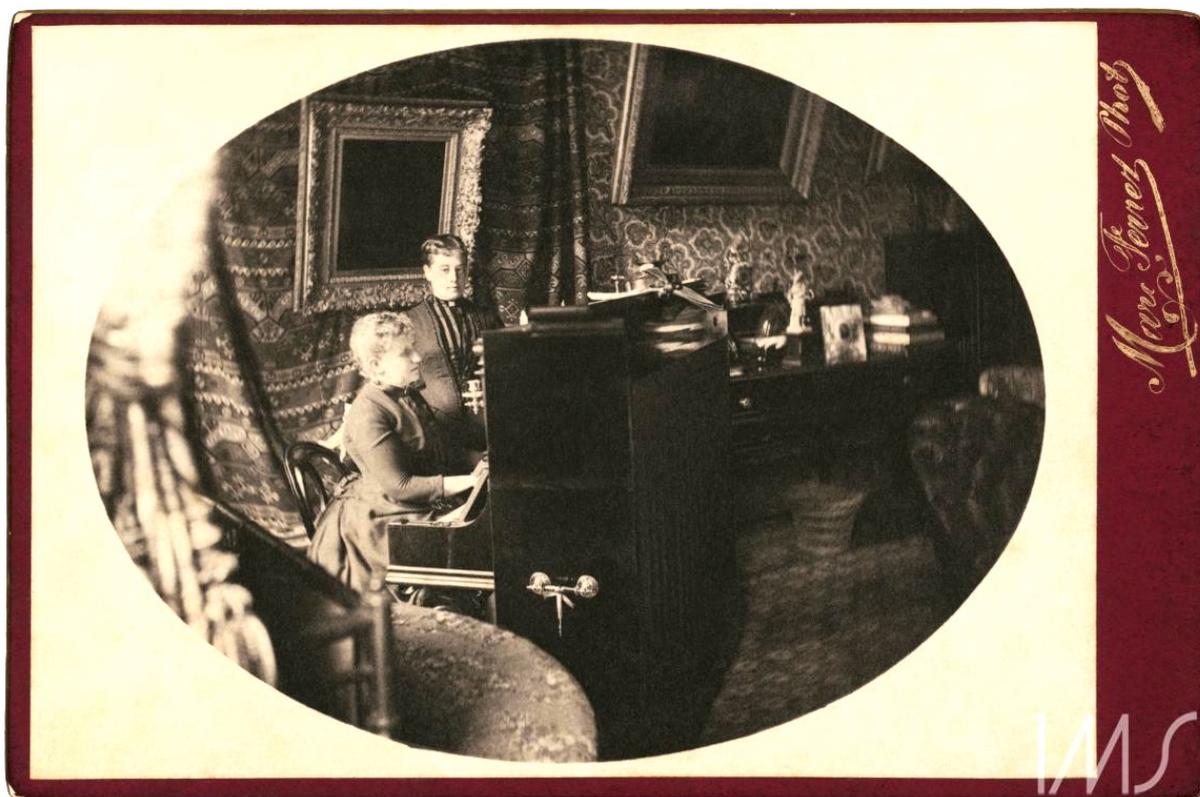
Consequentemente, a instituição da família patriarcal burguesa no Brasil oitocentista se fortaleceu. A masculinidade era evidenciada na capacidade do homem de prover financeiramente o sustento da família e sua dignidade estava ligada ao sucesso profissional que obtinha. As esposas, por sua vez, distanciadas dos negócios, dedicavam-se a cuidar da casa, do marido, dos filhos e, também, da aparência (PERROT, 1991).

Com a valorização da família, o número de casamentos aumentou, pois a legitimação da instituição familiar se dava unicamente por meio da oficialização do matrimônio. O rito do casamento oportunizava a visibilidade pública (GORBERG, 2013), e as celebrações do enlace matrimonial incluíam regras que orientavam desde a composição do enxoval dos noivos, até as festas de comemoração e as viagens de lua de mel. Assim como as celebrações matrimoniais, os ritos do batismo e da primeira comunhão também se sofisticavam, atraindo o olhar da opinião pública sobre a família burguesa. Portanto, essas comemorações familiares conferiam prestígio e delimitavam espaços de poder, separando integrantes da burguesia que contavam com aporte financeiro para esses luxos daqueles que não tinham condições econômicas para tal (MUAZE, 2013).

Os eventos sociais davam a oportunidade às esposas de desfilarem o sucesso financeiro do marido e eram momentos oportunos para articulação de negócios. A burguesia fluminense passou, pois, a incluir em suas atividades “compromissos agregadores como festas e saraus nas residências” (GORBERG, 2013, p. 21), nos quais as educadas moças de família e senhoras da sociedade brasileira tocavam piano, cantavam, declamavam poemas ou liam narrativas (AMATO, 2007). Os encontros familiares em torno do piano ou os saraus eram abertos à participação de convidados, e esses eventos “exerciam um papel fundamental em relação ao lazer da elite que, por este meio, apresentava suas filhas à sociedade, cultivava amizades e negócios num ambiente restrito e acolhedor, consolidando seus interesses e relações” (ARAUJO, 2012, p. 11).

A valorização do piano como instrumento musical da elite brasileira é representada pela imagem registrada pelo fotógrafo brasileiro Marc Ferrez (1843- 1923), em torno do ano de 1886. A fotografia mostra a princesa Isabel (1846-1921) ao piano, acompanhada da baronesa de Muritiba, no interior do Palácio Isabel, atual Palácio Guanabara (Figura 8).

Figura 8 – Princesa Isabel ao piano. Fotografia de Marc Ferrez, Rio de Janeiro, [1886]. Acervo IMS



Fonte: <http://brasilianafotografica.bn.br>

A partir das duas últimas décadas do século XIX, a composição da elite brasileira passou por alterações e transformaram-se, também, valores das classes sociais abastadas. Negociantes, que faziam fortuna com o comércio e a indústria ou por meio da especulação na bolsa de valores, assumiram a supremacia da classe burguesa, antes representada pelos cafeicultores. A nova elite urbana, “dissociada das tradições da aristocracia rural era guiada pelo pensamento racional e positivista baseada na crença científica e tecnológica” (GORBERG, 2013, p. 28) e, por isso, aspirava para o Brasil uma sociedade progressista, moderna e intelectualizada. Alavancou-se a valorização da educação e das artes, de que decorreu o aumento do número de escolas⁵⁵ e de associações e academias de artes⁵⁶ (COSTA,

⁵⁵ O alemão Oscar Canstatt, em sua viagem ao Brasil, na década de 1870, relata que, durante este período, houve aumento expressivo no número de instituições de ensino, bem como na quantidade de estudantes frequentando as escolas (CANSTATT, 2002). As instituições públicas e particulares tinham quase o mesmo nível das escolas

1999), a expansão da imprensa brasileira e o aumento do número de editoras (GOMES, 2013).

Editores e intelectuais buscavam fomentar as condições necessárias para a implementação de práticas de leitura e encontraram solo fértil, visto que a leitura, enquanto prática coletiva, acontece em sociedades de “recorte burguês, onde se verifica no todo ou em parte uma economia capitalista” que “se concretiza em empresas industriais, comerciais e financeiras, na vitalidade do mercado consumidor e na valorização da família, do trabalho e da educação” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1996, p. 16).

Esse era o cenário social e econômico do Brasil que coincidiu com a expansão da prática da leitura. Prova disso, é a diferença do aumento do número de livrarias em relação ao crescimento do número de habitantes, na cidade do Rio de Janeiro, durante a segunda metade do século XIX:

Dados demográficos de 1849 informam que a população do Rio de Janeiro era constituída de 266.466 habitantes, havendo, na década de 1850, doze livrarias, quase todas situadas na Rua do Ouvidor e da Quitanda. O censo de 1872 registra um pequeno crescimento da população, que passara para 274.972 habitantes, indicador que, todavia, contrasta com a evolução do comércio livreiro, cujo progresso podia ser avaliado pelas trinta livrarias que haviam se estabelecido na capital do império (SARAIVA, 2012, p. 2).

Livrarias como a *Lombaerts & Comp.*⁵⁷ e a *Garnier* eram pontos de encontro de compositores, romancistas, políticos, jornalistas, que debatiam o rumo cultural do país, valorizando modelos artísticos europeus, mas estimulando a criatividade de artistas nacionais.

elementares europeias. O *Colégio Imperial do Rio de Janeiro* se destacava pois era “organizado inteiramente de conformidade com os liceus franceses” (CANSTATT, 2002, p. 210). Para estimular o estudo entre adultos trabalhadores eram disponibilizadas aulas noturnas. Existiam quatro escolas de ensino superior no país: duas de Direito, uma em São Paulo e outra no Recife; e duas de Medicina, uma no Rio de Janeiro, outra na Bahia. “A escola de Medicina do Rio de Janeiro foi frequentada, em 1872, por 586 estudantes; a da Bahia, por 262. Na escola de Direito de São Paulo existiam no mesmo ano 174 estudantes, e na do Recife, 300” (Ibid., p. 210). Além das faculdades mencionadas existiam também “escolas de comércio, uma espécie de Academia Militar, uma Escola Naval, um Liceu de Artes e Ofícios” (Ibid., p. 210).

⁵⁶ Canstatt afirma que, no Rio de Janeiro, em 1870, existiam “associações sob os mais variados nomes, que têm por fim, em parte, o fomento das artes e da ciências” (CANSTATT, 2002, p. 210). Como exemplo é possível destacar a *Academia de Belas-Artes*, que contava 15 turmas de talentosos estudantes; o *Conservatório de Música* – também bem frequentado – que premiava os estudantes de destaque com “estipêndios para se aperfeiçoarem na Europa” (Ibid., p. 210). Muitas associações literárias foram formadas nos últimos anos do século XIX, e, em 1897, foi instituída a *Academia Brasileira de Letras* da qual Machado de Assis foi aclamado presidente, cargo que ocupou até o final da vida (PEREIRA, 2017).

⁵⁷ A *Lombaerts & Comp.* foi uma tipografia e livraria fundada no Rio de Janeiro, pelos belgas Jean Baptiste Lombaerts (1821-1875) e seu filho Henri Gustave Lombaerts (1845-1897). Jean Baptiste já era conhecido como encadernador na Bélgica, quando mudou para o Brasil com a família, em 1845. Aqui ganhou renome com o ofício e fez da *Lombaerts* “a maior das litografias montadas na época” (FERREIRA, 1994, p. 412).

As livrarias ofereciam publicações nacionais e importadas que contavam com periódicos de moda dirigidos ao público feminino integrante, principalmente, da emergente burguesia brasileira. Esses periódicos exerciam papel preponderante na formação de uma atitude em prol da moda, pois os artigos e ilustrações

davam suporte às mudanças programadas ou desejadas, estabelecendo um discurso disciplinar que, justamente por estar associado à esfera das frivolidades, atingia sem resistência seu público leitor, formado essencialmente pelas camadas burguesas. De qualquer forma, essa burguesia não estava nem um pouco preocupada em resistir às novas normas. Ao contrário: mostrava-se ávida por inteirar-se dos novos padrões a serem seguidos (FEIJÃO, 2011, p. 21-22).

As publicações mostravam-se condizentes com o processo civilizatório pelo qual o país passava, pois divulgavam – além de vestimentas parisienses – artigos sobre etiqueta e costumes (GORBERG, 2013), bem como ilustrações de moda que disseminavam práticas culturais em voga na Europa, das quais o hábito da leitura é exemplo. Alguns periódicos também destinavam espaço à literatura⁵⁸ – manifestação cultural que, assim como a moda, estava em alta no Brasil⁵⁹ – oferecendo “um gênero de leitura para o lazer” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1996, p. 16). Eles publicavam poemas, contos e romances seriados, e a leitura tornou-se fonte de informação para os novos costumes oriundos de Paris.

O periódico *A Estação: Jornal Ilustrado para a Família* teve destaque no setor editorial brasileiro vinculado à moda, no final do século XIX. As ilustrações e as crônicas de moda, nele publicadas, disseminavam, por meio de seus signos, preceitos parisienses para a sociedade burguesa, dentre os quais o hábito da leitura e o apreço pela literatura; paralelamente, a moda encontrava, em textos literários, um espaço de divulgação, visto que as obras ficcionais expressavam situações cotidianas, nas quais a moda era tomada como elemento de representação social, firmando-se, assim, a costura entre moda e literatura.

⁵⁸ A literatura publicada em folhetim “se expandiu nos centros urbanos, graças a difusão do jornal, que colaborou com a estruturação do romance e fortalecimento do romance” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1996, p. 16).

⁵⁹ Canstatt (2002) afirma que, na década de 1870, a literatura estava desenvolvida no Brasil, onde existiam “muitos poetas e escritores de nome” (Ibid., p. 315). O geólogo alemão também fala do sucesso do jornalismo fluminense “que dava testemunho dos esforços dos eruditos para levantar o nível da vida intelectual do povo” (Ibid.). Ele relata que em “todos os hotéis e restaurantes” lhe “caíam nas mãos grandes e pequenos órgãos da imprensa, cuja forma exterior assemelha-se à das folhas de Paris” (Ibid., p. 315).

2.2 ILUSTRAÇÕES DE MODA DE *A ESTAÇÃO*: NARRATIVAS IMAGÉTICAS DO BRASIL OITOCENTISTA

2.2.1 *A Estação: Jornal Ilustrado para a Família*

A Estação: Jornal Ilustrado para a Família foi um periódico que circulou no Brasil, em edições regulares quinzenais, no período de 15 de janeiro de 1879 a 15 de fevereiro de 1904, como continuação da “publicação francesa *La Saison*” (MEYER, 1993, p. 76). A *La Saison* era uma revista de moda feminina – importada e comercializada, no Brasil, pela *Lombaerts & Comp.* – que foi veiculada no país durante os sete anos que antecederam o lançamento da versão brasileira (*A ESTAÇÃO*, 1879, ed. 1). As duas publicações faziam parte do segmento editorial da revista ilustrada alemã *Die Modenwelt*, da editora *Lipperheideem*, companhia centralizada em Berlim e Leipzig, que produzia periódicos por meio da colaboração de outras editoras da Europa, com o objetivo de divulgar a moda parisiense (*A ESTAÇÃO*, 1885, ed. 1).

A bem-sucedida trajetória da *La Saison*, no Brasil, entre 1872 e 1878, estabeleceu a base para a emergência de *A Estação*, pois a edição brasileira herdou da francesa um público já formado. O sucesso de *La Saison*, no país, se justificava pelo contexto sociocultural, já que capitalismo e moda se entrelaçavam, e a burguesia em ascensão valorizava produtos oriundos da “capital universal da moda” (*A ESTAÇÃO*, 1879, ed. 1, p. 1). Além disso, os integrantes da elite burguesa estavam habituados à língua francesa – falada especialmente na Rua do Ouvidor, ponto de referência da moda no Brasil – e, por isso, não encontravam dificuldades para a leitura em francês. Para as leitoras não fluentes na língua francesa, as ilustrações de moda publicadas no periódico serviam de textos que, além de fornecer informações acerca dos ditames do vestuário, propiciavam prazer visual e estimulavam a adesão ao periódico.

Nesse contexto, a *La Saison* encontrou terreno fecundo para sua consolidação no mercado, formou um público fiel e se consagrou em um país onde as publicações tinham vida curta. A aceitação do periódico encorajou a *Lombaerts* a seguir seu objetivo de “criar um jornal brasileiro indispensável a toda mãe de família econômica que deseje trajar e vestir suas filhas, segundo os preceitos da época” (*A ESTAÇÃO*, 1879, ed. 1, p. 1).

A projeção de um jornal de moda brasileiro, por sua vez, era condizente com o processo de modernização, com a valorização do hábito da leitura, com o aquecimento editorial vivenciado no país, a partir da segunda metade do século XIX. Além disso, a Europa – tomada como modelo pela burguesia brasileira – influenciava comportamentos que incluíam

o hábito de ler e o modo de vestir. Portanto, fundar um jornal de moda brasileiro era uma iniciativa cujo sucesso se desenhava de antemão.

Sob essa perspectiva, o lançamento de *A Estação* foi anunciado com orgulho pelos editores que comemoravam “os esforços, as lutas de sete anos prestes a serem coroadas do mais feliz êxito” (*A ESTAÇÃO*, 1879, ed. 1, p. 1) e o periódico foi – por eles – consagrado como precursor brasileiro na área da moda, conforme mostra o trecho destacado da *Carta ao Leitor* publicada na primeira edição, lançada em 15 de janeiro de 1879:

Acabamos de folhear a coleção completa dos números publicados sob o título *La Saison, edição para o Brasil*, e não é sem experimentarmos um intenso sentimento de satisfação que vimos as provas do pouco que temos feito, mas que muito foi, para atingirmos ao alvo que almejávamos. [...] O jornal de modas brasileiro pois, que outrora seria uma impossibilidade, é possível hoje. *A Estação* será o primeiro jornal nesse gênero (*A ESTAÇÃO*, 1879, ed. 1, p. 1).

Sincronicamente ao sentimento de honra pelo lançamento do pioneiro periódico brasileiro de moda, os editores curvavam-se à hegemonia dos ditames parisienses, ao assumirem que a publicação brasileira seguiria abastecida com informações oriundas de Paris⁶⁰, no que dizia respeito ao seu conteúdo basilar:

Continua a nossa folha, como até agora, no que diz respeito à parte de modas. Claro que essa parte forçosamente parisiense só poderá colher os seus elementos na capital da moda. [...] Por este lado continuará o nosso jornal a ser parisiense. [...] A parte do jornal que hoje indevidamente ocupamos com estas observações pertence à nossa redatora parisiense que depois de nos dar a explicação minuciosa de todas as gravuras e moldes publicados na folha, aqui resumirá os fatos da moda na sua metrópole (*A ESTAÇÃO*, 1879, ed. 1, p. 1).

Todavia, o periódico assegurava sua brasilidade ao explicar às leitoras que “Por outro lado, porém, na parte agradável e recreativa, devíamos torná-lo nosso, e assim o fizemos” (*A ESTAÇÃO*, 1879, ed. 1, p. 1). Este comentário diz respeito a parte literária do periódico, então composto por dois cadernos: o *Jornal de Modas*, assumidamente importado, e o *Suplemento Literário*, produzido e veiculado no Brasil.

⁶⁰ O elo entre *A Estação* e *La Saison* foi expressamente reforçado na edição de lançamento. O vínculo oferecia, à edição brasileira, prestígio junto às leitoras. Entretanto, a relação dos dois periódicos com a matriz alemã *Die Modenwelt* não foi comentada. Ao não assumir fazer parte de “um empreendimento multinacional de origem alemã [...] seus leitores acreditariam que tinham, diante de si, uma revista francesa autêntica” (SILVA, 2009, p. 11). Portanto, a imprecisão quanto à origem da revista possivelmente foi uma estratégia comercial da *Lombaerts*, que entendia a supremacia dada aos produtos e costumes franceses no Brasil.

2.2.2 *Suplemento Literário*: uma peculiaridade da publicação brasileira

O *Suplemento Literário* foi agregado ao *Jornal de Moda de A Estação*, em março de 1879, ainda que o anúncio do seu lançamento tenha se dado na primeira edição do periódico. A *Lombaerts* considerava o *Suplemento* como “um verdadeiro jornal literário e ilustrado reunido ao outro, tratando exclusivamente de modas, porém podendo ser colecionado e encadernado à parte” (*A ESTAÇÃO*, 1879, ed. 24, p. 1). O encarte contava com a colaboração de renomados nomes da literatura brasileira, caracterizados pelos editores de *A Estação* como escritores de “reconhecida habilidade” (*A ESTAÇÃO*, 1879, ed. 1, p. 1), entre os quais Machado de Assis (1838-1909), Olavo Bilac (1865-1918), Raymundo Correa (1858-1911), Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), Artur Azevedo (1855-1908), Luiz Guimarães Junior (1845-1898), Luiz Delfino (1834-1910), Raimundo Correa (1859-1911) estavam incluídos. Além de escritores brasileiros, alguns estrangeiros, como Alphonse Karr (1808-1890), Manuel Maria du Bocage (1765-1805), Leon Tolstoi (1828-1910), Guy de Maupassant (1850-1893), Edgar Allan Poe (1809-1849), também tiveram espaço no suplemento brasileiro, visto que algumas de suas produções foram traduzidas e ali publicadas.

A conjugação de um encarte literário ao periódico de moda era oportuna para firmar a literatura brasileira e também para estimular o hábito da leitura no país, uma vez que os escritores tinham espaço para suas produções em uma publicação distribuída a um grande público que, por sua vez, encontrava obras ficcionais no periódico que veiculava o assunto de seu maior interesse: a moda.

O *Suplemento Literário* era composto por seções destinadas à publicação de obras literárias seriadas, de poemas e de crônicas, por resenhas literárias, por sugestões de leituras e por artigos relacionados à arte da escrita⁶¹. Teatro, música e artes plásticas também compunham as seções do encarte: eram apresentadas críticas teatrais e a programação de exposições de peças cênicas, na capital; partituras musicais, com as quais as moças e senhoras da sociedade podiam interpretar peças brasileiras e europeias; obras pictóricas que expunham desde pinturas mundialmente consagradas a retratos de personalidades influentes, de que é

⁶¹ A coluna intitulada *Esboços Femininos* destacava trajetórias de escritoras que marcaram a história da literatura em âmbito mundial, ao longo dos séculos; também expressava a importância da leitura, como mostra o trecho do artigo intitulado *Os livros*, escrito pela célebre escritora brasileira Júlia Lopes de Almeida, publicado em 30 de junho de 1890: “Hoje em dia, não saber ler é considerado uma vergonha. [...] a estante de uma mulher inteligente e cuidadosa, que ama seus livros, não como um mero adorno de gabinete, mas como a uns mestres sempre consoladores e sempre justos, essa estante é um altar onde o seu pensamento vai, cheio de fé, pedir amparo numa hora de desalento, e conselho num momento de dúvida! [...] Aprender para ensinar, eis a missão sagrada da mulher. [...] Vamos! Minhas amigas, comecemos a ler” (ALMEIDA, 1890, ed. 12, p. 11).

exemplo a imagem de D. Thereza Maria Cristina (1822-1889), Imperatriz do Brasil, publicada em 30 de dezembro de 1879 (Figura 9).

Figura 9 – Retrato de D. Thereza Maria Cristina, Imperatriz do Brasil



Fonte: *A ESTAÇÃO*, 30/12/1879, ed. 24, p. 9.

As ilustrações que compunham a seção intitulada *Nossas Gravuras* “vinham da revista alemã *Illustrierte Frauenzeitung*, também pertencente a *Lipperheide*” (SILVA, 2009, p. 18). Enviadas ao Brasil por meio de pranchas de xilogravuras e litogravuras, as imagens eram entalhadas em Berlim ou Leipzig, e textos verbais contextualizavam-nas para as leitoras. O retrato da Imperatriz do Brasil consistia em uma homenagem do periódico que a reverenciava como a “primeira das protetoras” (*A ESTAÇÃO*, 1879, ed. 24, p. 1).

Junto com as estampas de belas-artes, o *Suplemento Literário* trazia anúncios que divulgavam – para além de produtos diversos – valores culturais concebidos pela classe burguesa europeia, que se legitimavam por meio do consumo de mercadorias. A Figura 10 exemplifica três anúncios publicados no periódico, que divulgavam, consecutivamente, espartilho, pó de arroz e piano.

Figura 10 – Anúncios publicados no *Suplemento Literário*, do periódico *A Estação*



Fonte: *A ESTAÇÃO*, 30/11/1887, ed. 22, p. 9; 15/10/1889, ed. 19, p.10; 15/01/1891, ed. 1, p. 12.

O espartilho simbolizava a nobreza europeia e, ao ajustar a silhueta, garantia uma postura adequada às suas integrantes; o pó de arroz proporcionava a aparência de uma pele alva, símbolo da classe social privilegiada, visto que o trabalho ao sol era assumido pelos menos favorecidos financeiramente; o piano representava a elite e se inseria no conjunto de bens pertencentes à classe abastada, tanto que as moças de família “após o casamento, o levavam como um dote para as suas casas” (AMATO, 2007, p. 3).

O *Suplemento Literário* também era composto por colunas diversas: *Horas do ócio* oferecia entretenimento, como anedotas e adivinhações; *Festas e Saraus* anunciava eventos sociais da capital do Império; *Variiedades* abarcava assuntos de curiosidades gerais; *Correspondência* publicava respostas a perguntas enviadas por cartas pelos leitores. Assim, as publicações do encarte conferiam um caráter localista ao periódico *A Estação*, mas o vínculo com a matriz europeia era exposto pelo *Jornal de Moda*, que era sua base e que será apresentado a seguir.

2.2.3 *Jornal de Moda*: a réplica brasileira da *La Saison*

Desde o seu lançamento, *A Estação* se configurou como uma réplica da *La Saison*. A versão brasileira adotou o mesmo nome da publicação francesa, traduzido para o português, assumiu o mesmo frontispício e era “impressa no mesmo formato de 37 x 27 cm” (COSTA,

2012, p. 376). Na parte que compunha o *Jornal de Moda*, publicava os mesmos conteúdos, com pequenas diferenças de datas, possivelmente por causa do tempo que o material para impressão levava para chegar ao Brasil. A similaridade entre os periódicos e a pequena diferença de tempo entre suas publicações são evidenciadas na Figura 11, que expõe as imagens de capa da edição 21 da francesa *La Saison*, publicada em 01/11/1887, e a capa da edição 22 da brasileira *A Estação*, publicada em 30/11/1887. O *Jornal de Moda* era, portanto, assumidamente importado da Europa, o que reforçava o caráter multinacional do periódico: uma publicação de origem alemã, que disseminava a moda parisiense no Brasil.

Figura 11 – Capas dos periódicos *LA SAISON* e *A ESTAÇÃO*



Fonte: *LA SAISON*, 01/11/1887, ed. 21, capa; *A ESTAÇÃO*, 30/11/1887, ed. 22, capa.

As capas do *Jornal de Moda* seguiam regularmente o mesmo padrão, anteriormente exposto. Além do frontispício, disposto na parte superior da folha que destacava o nome do periódico, o cabeçalho trazia informações técnicas que incluíam o número da edição, data da publicação, ano da revista, preço de venda, nome e endereço da editora responsável pela publicação. Logo abaixo das informações técnicas, constava a seção inicial do periódico, intitulada *Crônica da Moda* ou *Correio da Moda*, composto por um texto verbal – assinado

por Antonina Aubé, Brasília Pinheiro ou Paula Cândido – e por uma ilustração de moda que ocupava o espaço central da folha.

Mesmo que tivesse como subtítulo, *Jornal Illustrado para a Família*, *A Estação* se destinava ao público feminino, e os artigos se direcionavam às “nossas caras leitoras”, caracterizadas como “senhoras elegantes, [...] laboriosas e econômicas” (*A ESTAÇÃO*, 1886, ed. 1, p. 1). Em consonância com o público-alvo, as ilustrações de moda, quase na totalidade, representavam figuras femininas, conforme exemplifica a Figura 12, que mostra uma imagem publicada na edição 12 do ano de 1887, retratando dez mulheres adultas e quatro meninas, em um jardim, usando vestidos luxuosos indicados, pela publicação, como trajes para passeio.

Figura 12 – Representação feminina em ilustrações de moda publicadas em *A Estação*



Fonte: *A ESTAÇÃO*, 30/06/1887, ed. 12, p. 4.

O gênero masculino era raramente representado nas ilustrações de moda do periódico, e os homens, em relação ao número de mulheres da cena, passavam quase despercebidos. Nas raras participações, a figura masculina era representada somente em meio corpo ou era disposta – distantemente – de costas ou de lado, conforme mostra a Figura 13.

Figura 13 – Exemplo da discreta representação masculina em ilustrações de moda de *A Estação*



Fonte: *A ESTAÇÃO*, 30/06/1886, ed. 12, p. 4.

Eventualmente, o gênero masculino era representado nas ilustrações de moda, publicadas no periódico, por meio da figura de crianças, as quais deviam representar os filhos para as leitoras, conforme será exemplificado posteriormente.

Como *A Estação* se destinava às damas da sociedade burguesa, os conteúdos do periódico abarcavam temas considerados de interesse feminino. As pautas incluíam o zelo com a aparência e cuidados com a casa e a família, e os textos verbais e imagéticos ofereciam uma visão panorâmica dos ditames da moda parisiense, tomada em seu âmbito geral, pois não divulgavam somente trajes, mas também versavam sobre decoração, regras de etiqueta, valores morais e práticas sociais que serviam como um manual de costumes franceses para integrantes da elite brasileira.

2.2.4 As vestimentas divulgadas no periódico

As requintadas vestimentas e os luxuosos acessórios divulgados no periódico *A Estação* eram, quase na totalidade, destinados a mulheres e crianças, pois, assim como

imagens de homens adultos, modelos de roupas para homens eram escassas, raramente eram divulgados. A Figura 14 mostra o requinte e luxo das vestimentas e acessórios divulgados, assim como exemplifica a presença do gênero masculino na representação da figura dos filhos, presentes nas duas imagens.

Figura 14 – Requinte e luxo no vestuário adulto e infantil, divulgados em ilustrações de moda



Fonte: *A ESTAÇÃO*, 30/07/1887, ed. 18, capa; *A ESTAÇÃO*, 15/03/1887, ed. 5, capa.

A moda parisiense veiculada em *A Estação*, vista sob o prisma da vestimenta, era incoerente com as condições climáticas brasileiras, já que os conteúdos publicados eram apropriados às estações vigentes na Europa, que ocorrem em períodos opostos ao do hemisfério em que o Brasil está situado. O descompasso entre a moda divulgada pelo periódico e o clima tropical brasileiro pode ser visualizado na Figura 15, que é composta por ilustrações publicadas no mês de janeiro do ano de 1891, período em que o Rio de Janeiro escaldava sob o sol dos trópicos. As imagens e suas descrições verbais⁶² remetem a vestimentas propícias para o frio, que eram confeccionadas com tecidos pesados e

⁶² A primeira ilustração representa vestimentas indicadas – segundo os preceitos da época – para patinar no gelo. Os trajes são confeccionados em lã, veludo, astrakan e pelúcia de cores escuras. Um deles conta com um “matelete de pele” (*A ESTAÇÃO*, 1891, ed. 2, p. 2). A segunda ilustração apresenta capas compridas confeccionadas com lã e veludo, ornamentadas com “Plumas e galões” (*Ibid.*, ed. 1, p. 2).

ornamentadas com plumas e peles, insumos que, mesmo para o inverno fluminense, seriam inadequados. Assim, “quem queria trajar no rigor da moda tinha forçosamente de morrer de calor em Janeiro e constipar-se em Junho” (*A ESTAÇÃO*, 1879, ed. 1, p. 1).

Figura 15 – Exemplos da inadequação entre a moda publicada em *A Estação* e o clima tropical brasileiro



Fonte: *A ESTAÇÃO*, 31/01/1891, ed. 2, capa; *A ESTAÇÃO*, 15/01/1891, ed. 1, capa.

Com o objetivo de afiançar que as leitoras pudessem “trajar na última moda fugindo do contrassenso” (*A ESTAÇÃO*, 1879, ed. 1, p. 1), *A Estação* assumiu uma peculiaridade frente à publicação francesa: contava com a participação de uma consultora brasileira que era responsável por interpretar a moda parisiense publicada no periódico e fornecer orientações expressas. A publicação que informou a novidade, não expressou o nome da dama, mas garantiu ser ela

Uma senhora, que se acha em contato imediato e constante com a sociedade elegante e escolhida dos nossos salões fluminenses [...] que toma o encargo de quinzenalmente contar às nossas leitoras como são interpretadas pelas nossas belas patricias, os preceitos da elegância dos salões do *Faubourg* e *St. Honoré* (*A ESTAÇÃO*, 1879, ed. 1, p. 1).

Entretanto, doze anos após a sugestão de adequação da moda europeia ao clima tropical, esse avanço ainda não obtivera êxito, pois o texto publicado na edição de janeiro de

1891 afirmava que “não há vestido elegante nem capa notável sem ser guarnecida com peles. Não se faz atenção à temperatura” (A ESTAÇÃO, 1891, ed. 1, p. 10).

Mesmo sem atingir o objetivo inicialmente proposto, a participação de uma consultora brasileira abriu espaço para registros que evidenciavam a elegância da burguesia fluminense nos numerosos eventos da capital. Esses registros ofereciam à elite a possibilidade de se ver retratada no periódico e, assim, confirmar seu vínculo identitário com integrantes da burguesia francesa, elo representado pela adesão à moda parisiense divulgada nas páginas do periódico.

As publicações de A Estação não só viabilizavam a disseminação da moda parisiense para a burguesia brasileira em ascensão, mas também facilitavam a reprodução dos trajes que, desfilados pelas ruas de Paris, também eram vendidos por preços exorbitantes nas lojas da Rua do Ouvidor. As ilustrações de moda da publicação eram acompanhadas por descrições verbais – conforme exemplifica a Figura 16 – que informavam as diferentes ocasiões para as quais cada traje era indicado e os detalhes técnicos para a produção das peças, como cores e tecidos utilizados, além dos passos do processo.

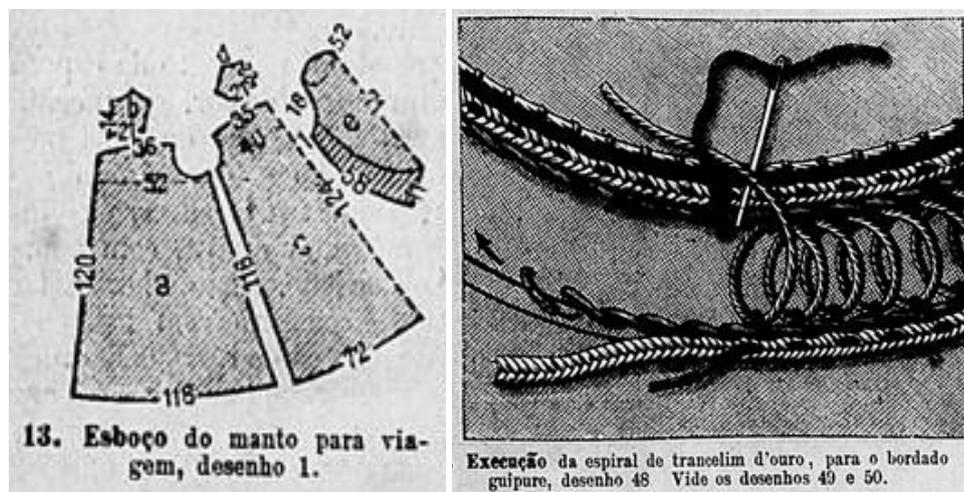
Figura 16 – Descrições da moda em voga, em textos imagéticos e verbais



As descrições, associadas às ilustrações das peças, permitiam que as próprias leitoras pudessem “reproduzir pessoalmente todos os detalhes, executar todos os objetos que compõem as suas *toilettes*” (*A ESTAÇÃO*, 1886, ed. 1, p. 1).

No periódico, também eram publicadas ilustrações com esboços de moldes dos principais modelos que poderiam ser ampliados pelas leitoras, de forma personalizada, para a produção das peças – e ilustrações demonstrativas de detalhes de acabamentos e bordados. A Figura 17 exemplifica as publicações: a primeira imagem expõe uma ilustração do esboço de um manto para a viagem – peça comumente divulgada no periódico como item indispensável no guarda-roupa de elegantes senhoras – e a segunda destaca detalhes para “execução da espiral de trancelim d’ouro para o bordado guipure” (*A ESTAÇÃO*, 1886, ed. 11, p. 6).

Figura 17 – Esboço de molde de manto para viagem e detalhe de bordados para execução em vestimentas



Fonte: *A ESTAÇÃO*, 30/06/1886, ed. 12, p. 5; *A ESTAÇÃO*, 15/06/1886, ed. 11, p. 6.

Para a felicidade das leitoras dispostas a reproduzir trajes da moda, em casa, a *Lombaerts* também comercializava livros de corte e costura, complementares ao periódico, para que elas adquirissem maior domínio sobre a execução das vestimentas. Vendia, igualmente, materiais de costura e moldes ampliados dos trajes divulgados no periódico, conforme mostra trecho destacado da publicação que circulou em março de 1879:

Acham-se à venda no escritório desta folha o molde cortado em papel, do elegante corpinho n. 35 do presente número. Preço 1\$000 para a corte, 1\$300 para as províncias. Também cortamos por encomenda qualquer outro molde (*A ESTAÇÃO*, 1879, ed. 5, p. 1).

A comercialização de materiais para confecção de roupas, como moldes e livros, promovida pela *Lombaerts*, era uma forma de trazer reforços financeiros para a empresa, de

assegurar a aderência à moda divulgada no periódico e de criar um vínculo de proximidade com as leitoras, que podiam produzir réplicas dos trajes parisienses, por meio do suporte oferecido à revista *A Estação*.

2.2.5 Decoração e moda conjugadas no periódico

Além de disseminar a moda parisiense por meio da divulgação de vestimentas e acessórios, *A Estação* também publicava ilustrações especificamente destinadas aos preceitos em voga para a decoração da casa, pois o periódico assumia que, assim “Como a *toilette*, a mobília está sujeita aos caprichos da moda” (*A ESTAÇÃO*, 1887, ed. 5, p. 1). A partir desse posicionamento, eram publicadas ilustrações de objetos de decoração e de utilidades domésticas. Essas imagens eram compartilhadas, na mesma página, com ilustrações de vestimentas, conforme mostra a Figura 18.

Figura 18 – Decoração e vestimenta compartilhando espaço nas folhas do periódico de moda

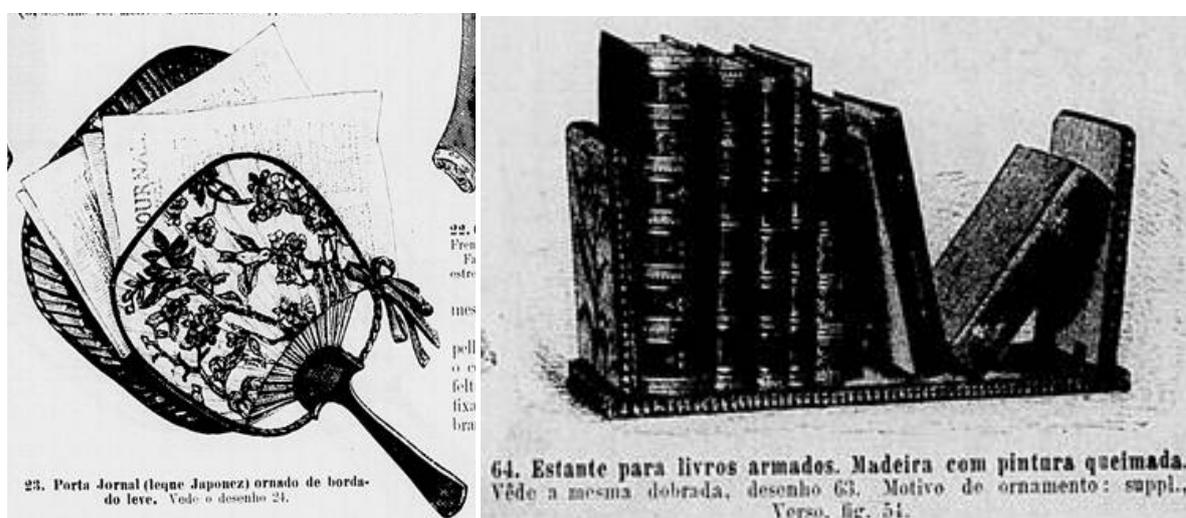


Fonte: *A ESTAÇÃO*, 31/12/1887, ed. 24, p. 5; *A ESTAÇÃO*, 15/01/1888, ed. 1, p. 3.

A primeira imagem mostra a publicação, divulgada na edição 24, do ano de 1887, que exhibe, em uma mesma página, dois esboços de moldes de vestuário, ilustrados nos cantos superiores da página; uma cortina de crochê, destacada na parte superior central da publicação; um modelo de saia e três de vestidos, dispostos nas laterais; uma moldura de metal – ilustrada abaixo da imagem da cortina – que é detalhe de uma licoreira publicada em outra página da edição; uma régua de madeira para medir tecidos, exibida abaixo da imagem da moldura de metal; e detalhes de peças citadas, que são dispostos na parte inferior da página. A segunda imagem mostra a publicação, divulgada na edição 1 do ano de 1888, que exhibe dois acessórios para penteados, ilustrados nos cantos superiores da página; dois modelos de chapéu, evidenciados na parte superior central da publicação; um biombo, destacado no centro da página; uma luva e um xale, dispostos abaixo da ilustração do biombo; dois modelos de vestidos, exibidos nas laterais inferiores da publicação; um cofre, ilustrado no centro inferior da página; e quatro esboços de moldes de detalhes de vestuário que são disponibilizados, em duplas, nos cantos inferiores da página.

Alguns acessórios decorativos, publicados no periódico, também contavam com textos verbais explicativos, para que as leitoras mais habilidosas pudessem confeccioná-los. Exemplos de acessórios estão representados na Figura 19 que expõe um porta jornal em formato de leque e uma estante para livros.

Figura 19 – Porta jornal em formato de leque e estante para livros, divulgados em *A Estação*



Fonte: *A ESTACÃO*, 15/12/1887, ed. 23, p. 3; *A ESTACÃO*, 15/11/1891, ed. 21, p. 7.

Esses itens, além de sua função decorativa e utilitária – pois serviam para guardar e organizar jornais e livros – enfatizavam o ato da leitura, hábito europeu intensificado no Brasil, no final do século XIX, sugerindo a adesão a uma prática entendida como civilizatória.

As ilustrações que divulgavam itens de decoração reproduziam peças e cenários que se ajustavam às vestimentas publicadas no periódico; ao mesmo tempo, ilustrações produzidas com o objetivo de divulgar trajes, também expunham, mesmo que em segundo plano, móveis e objetos de decoração, visto que cenários requintadamente decorados compunham as cenas. A Figura 20 expõe ilustrações publicadas nas edições 2 e 10, veiculadas no anos de 1891, que foram produzidas com o objetivos de divulgar vestidos apropriados para sarau, mas que também exhibe, em suas cenas, parte de uma escrivaninha e sua cadeira, uma cadeira que é segurada por uma das mulheres representadas na imagem; um móvel com livros, que é encimado por um vaso com flores e outra peça decorativa.

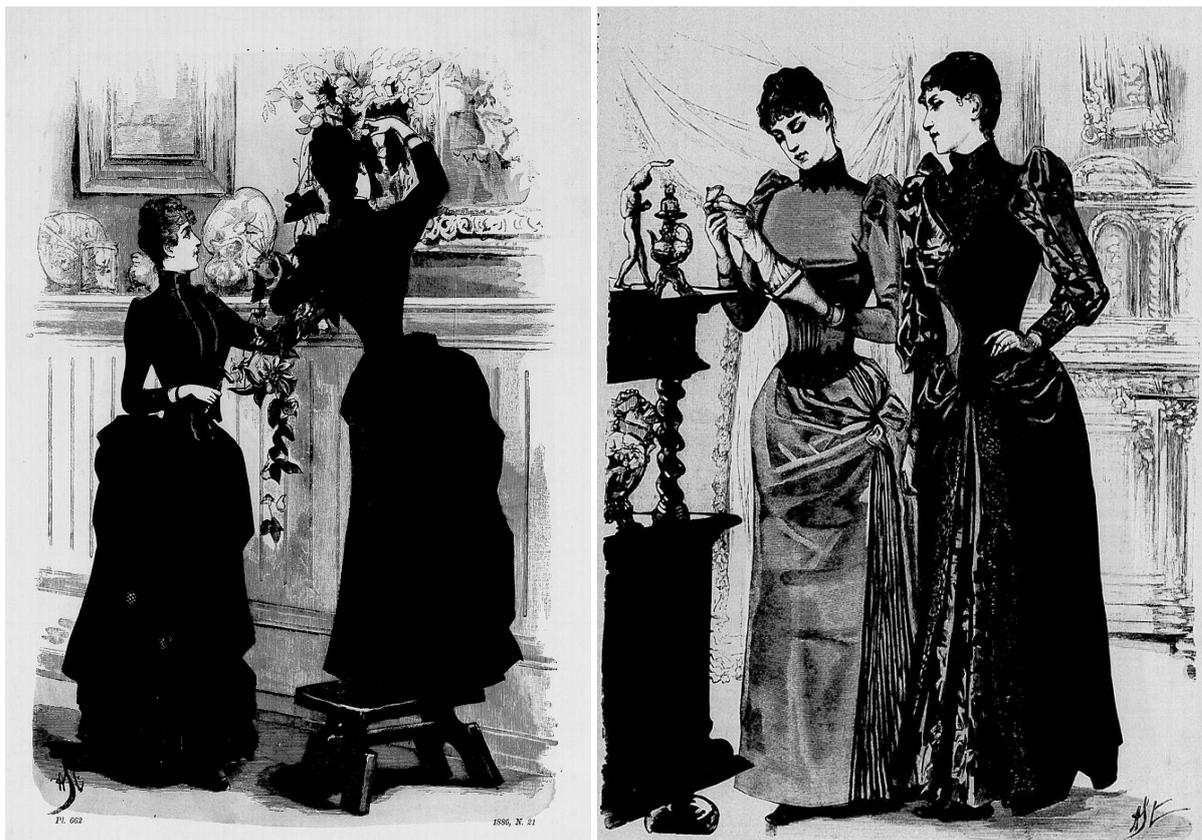
Figura 20 – Objetos de decoração para a casa, presentes em ilustrações que divulgavam vestimentas



Fonte: *A ESTACÃO*, 31/01/1891, ed. 2, p. 9; *A ESTACÃO*, 31/05/1891, ed. 10, p. 9

Algumas das ilustrações que mesclavam vestimenta e decoração destacavam o apreço feminino pelo tema, conforme exemplifica a Figura 21, que exhibe imagens publicadas na edição 21, do ano de 1886, e na edição 1 do ano de 1890.

Figura 21 – Representação do apreço feminino pela decoração da casa, em ilustrações de moda



Fonte: *A ESTACÃO*, 15/11/1886, ed. 21, p. 8; *A ESTACÃO*, 31/01/1890, ed. 2, p. 1.

As ilustrações de moda destacam mulheres, luxuosamente trajadas, de acordo com os preceitos parisienses. A opulência de suas vestimentas são indícios do pertencimento a uma classe abastada, signos que são corroborados pelo requinte do ambiente no qual elas estão inseridas. As duas mulheres, representadas na primeira imagem, ajustam um exuberante arranjo de flores em um vaso; as outras duas, representadas na segunda imagem, apreciam um *bibelot*, que era peça de destaque na decoração oitocentista. As imagens suscitavam, nas leitoras, o desejo de decorar a própria casa e as ações evidenciadas nas cenas também indicavam a responsabilidade da mulher no cuidado do lar.

As ilustrações de moda, portanto, propunham trajés, objetos de decoração, valores e costumes sociais europeus, por meio dos signos inerentes às publicações. Dessa forma, entre cortinas e vestidos, biombos e chapéus, flores e *bibelots*, as leitoras podiam ajustar os cenários do lar e os figurinos que usavam, seguindo a elegância e o requinte dos ditames da moda vigente.

2.2.6 Ilustrações de moda do periódico *A Estação*: enunciados de valores e costumes sociais

A Estação expressava o entendimento acerca da abrangência da moda, vinculada a várias esferas da vida social, pois anunciava que “é um espetáculo divertido as evoluções da moda em todas as coisas [...] não só para os trajes, ou os costumes da casa, mas ainda para as mudanças de hábitos ou de maneiras que ela sabe impor quando e como lhe convém.” (*A ESTAÇÃO*, 1886, ed. 14, p. 1).

Em decorrência desse posicionamento, as publicações de moda divulgavam – além do modo de vestir e de decorar – outros valores e costumes franceses que eram disseminados por meio de artigos e, principalmente, por meio de signos inerentes às ilustrações de moda. Assim, imagens publicadas no periódico se instituem como textos que corroboram aspectos socioculturais do período em que foram publicadas, dentre os quais a valorização da família patriarcal e os ritos sociais que a instituição familiar implicava; os papéis destinados à mulher e ao homem na sociedade burguesa oitocentista; e costumes da cultura europeia, incorporados à cultura brasileira, entre os quais o hábito da leitura, que contribuiu para a valorização da literatura, no Brasil, no final do século XIX.

Um dos indícios da valorização da família, expressos em signos de ilustrações de moda, é o destaque dado a publicações destinadas a cerimônias de casamento e aos ritos que abarcavam o enlace, visto que era por meio do matrimônio que famílias eram socialmente instituídas. Dentre os ritos que antecederiam a cerimônia, a escolha do vestido da noiva e a preparação do enxoval são exemplos.

“Anunciam-se muitos casamentos” (*A ESTAÇÃO*, 1892, ed. 1, p. 1), informava um dos artigos do periódico, em que ilustrações de novidades da moda parisiense para a celebração matrimonial, ocupavam espaço em grande parte das edições. A Figura 22 expõe duas ilustrações, uma que veiculou na edição 4, do ano de 1886 e, outra, na edição 11 do ano de 1887. Cada imagem destaca a figura de uma noiva que se identifica como tal por meio do característico traje de cor branca, com longa cauda, véu, grinalda e buquê. Os modelos dos vestidos seguem o padrão da moda vigente na época: tem a parte superior ajustada ao corpo, saia longa, com volume na parte traseira, e mangas longas. As noivas são representadas na companhia de damas de honra, familiares, pajens.

Figura 22 – Novidades da moda parisiense para as cerimônias do enlace matrimonial



Fonte: *A ESTAÇÃO*, 28/02/1886, ed. 4, p. 10; *A ESTAÇÃO*, 15/06/1887, ed. 11, p. 4.

No que tange à preparação do enxoval, ilustrações de moda inspiravam seu preparo e artigos esmiuçavam detalhes, chegando a sugerir a quantidade de itens:

O dito enxoval é composto de meia dúzia e de dúzia: 6 lençóis e fronhas, 6 toalhas de diferentes dimensões, 6 camisas mais ricas, 6 simples, 6 calças, 6 saias, tudo diferente e o resto à proporção. Doze guardanapos ricos, 12 simples, 12 para copa, 12 panos para pratos, 12 para copa, 6 aventais azuis, 6 brancos (*A ESTAÇÃO*, 1892, ed. 1, p. 1).

As peças deveriam ser confeccionados conforme “o estado de fortuna e a situação que tem que ocupar como esposa” (*A ESTAÇÃO*, 1886, ed. 18, p. 1), pois o periódico salientava que era “necessário deixar os bordados elegantes, as rendas e as cambraias as pessoas que podem” (*A ESTAÇÃO*, 1886, ed. 18, p. 1), ressaltando, assim, diferenças sociais das famílias que se formariam.

A Figura 23 – que mostra a publicação veiculada na edição 8, do ano de 1888 – é composta por várias ilustrações que divulgam elaborados artigos de enxoval, dentre os quais trajes para dormir, roupas íntimas, lenços. Na série, destaca-se a ilustração que retrata duas elegantes mulheres apreciando camisolas de luxo decoradas com rendas, bordados e fitas. As

peças por elas admiradas associam-se ao requinte dos trajes que vestem, que também servem de referência para as leitoras e, assim, a cena incita o desejo de consumo da moda publicada nas páginas do periódico.

Figura 23 – Ilustrações que inspiravam o preparo do enxoval para o casamento



Fonte: *A ESTACÃO*, 30/04/1888, ed. 8, p. 4.

Algumas publicações destinadas a orientações do enxoval feminino para o casamento, também incluíam sugestões de peças adequadas para a maternidade, entretanto, havia edições que davam destaque exclusivo ao preparo de peças específicas para a espera e a chegada do bebê. A Figura 24 expõe publicações divulgadas na edição 18, do ano de 1888, e na edição 17, do ano de 1891, com ilustrações de modelos infantis – camisas para dormir, touca, trajes para batismo, cestos para *toilettes*, berço – para serem apreciados pelas futuras mães e por elas copiados para a confecção do enxoval do novo integrante da família.

Figura 24 – Enxoval destinado à maternidade



Fonte: A ESTACÃO, 30/09/1888, ed. 18, p. 3; A ESTACÃO, 15/08/1891, ed. 17, p. 8.

Além de destacar o tema matrimônio, as ilustrações de moda exibem signos que convergem com os papéis femininos e masculinos dos integrantes da família patriarcal, que foram apontados na primeira parte deste capítulo. As publicações evidenciam a figura da mulher como mãe – cuidadora dos filhos – e a figura do homem como pai – provedor do suporte financeiro da família. Signos desses papéis sociais são exemplificados na Figura 25, que exhibe ilustrações de moda publicadas na edição 2 e na edição 10, do ano de 1886. As imagens mostram cenas cotidianas de uma família abastada⁶³, que ora apontam a responsabilidade feminina com o zelo e a educação dos filhos, ora sugerem a figura do pai, significamente representado por sua ausência, visto que a ocupação que garantia o sustento da família se dava no espaço da rua, onde acontecia a vida comercial e onde se concretizavam os negócios, muitas vezes alinhavados em eventos sociais.

⁶³ Situação social evidenciada por meio da requintada mobília do ambiente onde as pessoas estão inseridas e das luxuosas vestimentas que usam.

Figura 25 – Ilustrações representativas do conjunto familiar burguês oitocentista



Fonte: *A ESTACÃO*, 31/05/1886, ed. 10, p. 9; *A ESTACÃO*, 31/01/1886, ed. 2, capa.

Da mesma forma que é representada como mãe, a mulher integrante da família patriarcal oitocentista tem sua identidade de esposa destacada em signos inerentes às ilustrações de moda. As imagens da Figura 26, que foram publicadas na edição 2 do ano de 1887 e na edição 3 do ano de 1886, retratam mulheres vestidas com trajes descritos na publicação como *toilettes* para sarau e *toilettes* para baile que são expressões de espaços públicos. A primeira imagem destaca três figuras femininas e confirma a presença masculina no suposto sarau por meio de suas figuras discretamente ilustradas no canto esquerdo da publicação; a segunda imagem mostra homens e mulheres em um salão de baile, onde também predomina o gênero feminino que se destaca por meio de trajes variados, ao contrário dos homens, patronizados com os tradicionais fraques. A hegemonia da presença feminina e o luxo de suas vestimentas são indícios da relevância da mulher como representante do sucesso financeiro do marido, frente à sociedade capitalista e patriarcal oitocentista.

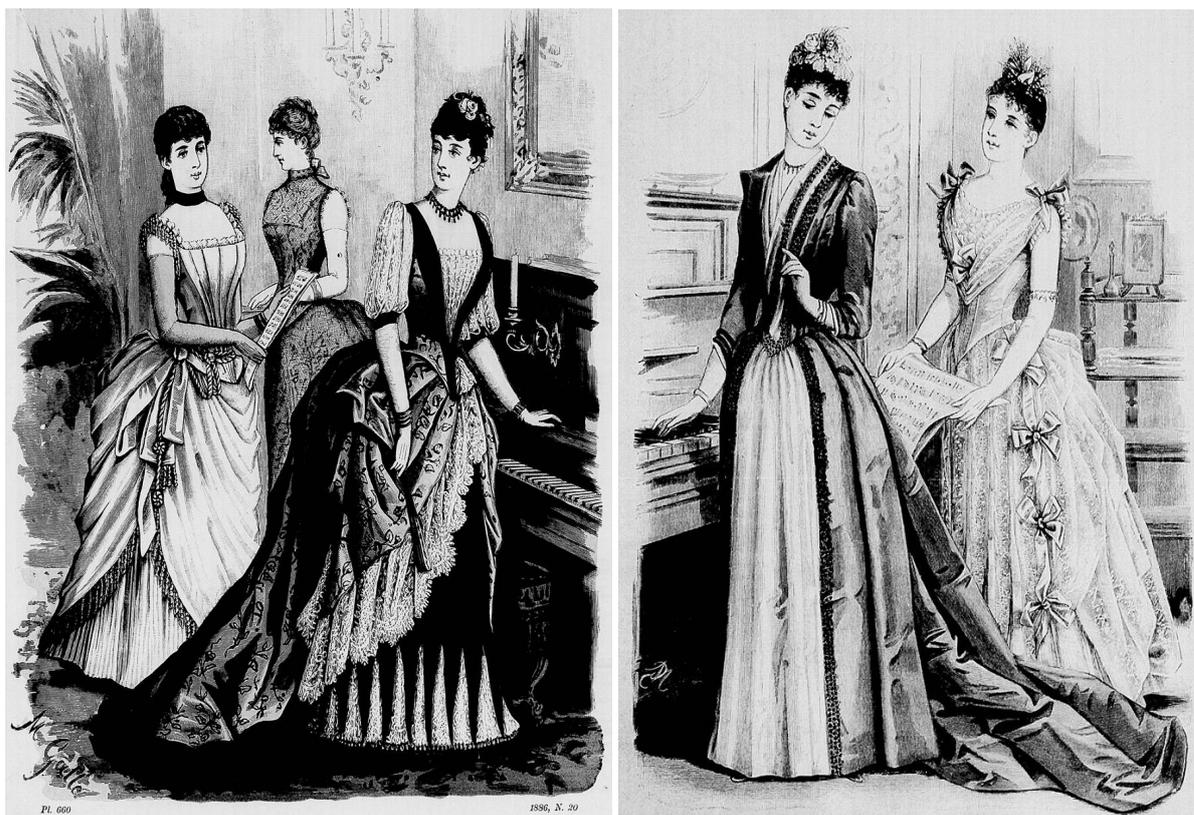
Figura 26 – Representação do destaque feminino na sociedade oitocentista



Fonte: *A ESTAÇÃO*, 31/01/1887, ed. 2, p. 10; *A ESTAÇÃO*, 15/02/1886, ed. 3, p. 4.

As diversidade de celebrações e reuniões sociais – nas quais as esposas eram portadoras de prestígio por meio de suas vestimentas –, também eram destacadas por meio de artigos que anunciavam: “Durante o mês que findou quantos acontecimentos, saraus, reuniões, jantares, foram oferecidos sem contar todos os convites aos quais nem se pôde corresponder” (*A ESTAÇÃO*, 1886, ed. 4, p. 1). Nesses, as mulheres se ressaltavam por saberem tocar piano. As ilustrações de moda do periódico *A Estação*, por serem textos que revelam aspectos socioculturais da época em que foram produzidas, frequentemente expõe signos que indicam o apreço e a prática de instrumento musical, conforme exemplificam as imagens que compõem a Figura 27. As ilustrações foram publicadas na edição 20 do ano de 1886 e na edição 5 de 1889 e representam figuras femininas, junto ao piano e com partituras nas mãos.

Figura 27 – Representações do hábito de tocar piano



Fonte: *A ESTAÇÃO*, 31/10/1886, ed. 20, p. 9; *A ESTAÇÃO*, 15/03/1889, ed. 5, capa.

As imagens de moda giravam em torno de práticas evidenciadas em ambientes onde o capitalismo é instituído e em sociedades que valorizavam a família patriarcal burguesa que eram fatores propícios para a formação do hábito da leitura. Com efeito, a representação do ato de ler em ilustrações publicadas em *A Estação* salientava-se – quantitativamente – em relação a outros hábitos europeus disseminados pelo periódico. O maior número de imagens, portanto, retratam figuras femininas praticando ou ensinando a leitura, conforme exemplifica a Figura 28, disposta na página seguinte, que expõe ilustrações publicadas na edição 22, do ano de 1889, e na edição 8, do ano de 1886, que representam cenas vivenciadas no espaço do lar, onde periódicos e livros ganham evidência, não somente nas mãos de quem lê, conforme destacado nas duas imagens exibidas, mas, também, na quantidade de exemplares expostos no canto direito da segunda imagem.

As mulheres leitoras representadas em ilustrações de moda do periódico, são figurativizadas não só em cenas que remetem ao ambiente doméstico, mas, também, em áreas públicas, o que indica o hábito da leitura ser uma opção de lazer (Figura 29).

Figura 28 – Representação da prática e do ensino da leitura, em ilustrações de moda



Fonte: *A ESTACÃO*, 30/11/1889, ed. 22, capa; *A ESTACÃO*, 1886, ed. 8, p. capa.

Figura 29 – Representação da leitura como opção de lazer



Fonte: *A ESTACÃO*, 15/08/1891, ed. 15, p. 4.

Os objetos que representam as fontes da leitura indicam, dentre outros, periódicos e livros (Figura 30) que, por serem divulgadores de textos literários, apontam para a literatura como manifestação artística em evidência, no final do século XIX.

Figura 30 – Representação de leitura de periódicos e de livros



Fonte: *A ESTAÇÃO*, 15/04/1888, ed. 7, capa; *A ESTAÇÃO*, 30/04/1890, ed. 8, p. 7.

Por meio desta análise é possível constatar que as ilustrações de moda mesclam um conjunto de costumes e valores sociais, visto que os croquis estão inseridos em cenários, por meio dos quais ocorre a mimese de ações humanas. As imagens retratam cenas cotidianas, que buscam reproduzir o grupo social de referência daquele momento – a sociedade parisiense – e instigam sua adoção pelos receptores de *A Estação*, pois as ilustrações de moda serviam como código de conduta para a sociedade brasileira oitocentista, que se valia da cópia de práticas culturais europeias com o intuito de estabelecer elos identitários.

As ilustrações de moda, comparadas com o panorama social e histórico do século XIX, comprovam que ambos são textos convergentes. Por mesclarem um conjunto de hábitos e valores sociais coerentes com as informações oriundas de historiadores e sociólogos, as ilustrações de moda se configuram como textos híbridos, capazes de evidenciar, por meio de sua leitura, no tempo presente, aspectos culturais do período de sua produção.

A partir desse pressuposto, a conexão entre moda e literatura, definida neste capítulo, ampara-se na evidência da representação da prática da leitura em ilustrações de moda, publicadas em *A Estação*. Ao reconhecer que essas ilustrações são representações de comportamentos humanos, revelando valores e costumes em voga, é possível concluir que a evidência conferida à leitura por meio das imagens constitui um símbolo da valorização da literatura no contexto sociocultural oitocentista. O elo entre as duas manifestações amplia-se, visto que o *Jornal de Moda* agregava o *Suplemento Literário*, cujas obras ficcionais evidenciavam a moda por meio dos figurinos das personagens e pelo relato de práticas culturais que também eram disseminadas pelo periódico. Para corroborar essa conclusão, a investigação toma o romance *Quincas Borba*, de Machado de Assis, como *corpus*, o qual foi publicado, originalmente, em secções, no *Suplemento Literário* de *A Estação*, entre 1886 e 1891. A análise do romance, dentro do recorte temporal que abarca a publicação do texto machadiano, mostra seu diálogo com as imagens divulgadas no periódico, sendo possível considerá-los como textos complementares entre si.

2.3 ILUSTRAÇÕES DE MODA E TEXTOS LITERÁRIOS: MIMESIS EM CONTRAPONTO

As relações entre moda e literatura se estabelecem de formas variadas: ambas são manifestações culturais e as duas se deslindam por meio de uma trama: a moda pela trama do tecido, a literatura pela trama ficcional. Na trama do tecido, o estilista inscreve pontos; na trama ficcional, o escritor borda palavras. Na materialidade resultante do bordado – em que a moda se evidencia por meio do figurino das personagens, da decoração dos ambientes onde essas circulam, de valores e práticas sociais por elas adotados – constituem-se espaços fecundos para interpretações, pois as palavras escolhidas para a composição de enunciados são carregadas de significados que agregam novos sentidos à trama.

O elo entre moda e literatura se justifica, por ser ela um fenômeno social revestido de conotações simbólicas, traduzidas por meio de significados a ela inerentes. Ao ser inserida na tessitura de tramas ficcionais, ela empresta seu complexo sistema de representação que veste não só as personagens, mas também o imaginário do leitor, que pode encontrar em seus signos a possibilidade de preencher lacunas propostas pelo jogo literário.

A recorrência à moda como via de interpretação do texto literário associa-se ao posicionamento do narrador de *Quincas Borba*, romance de Machado de Assis, em que aquele assinala a participação do leitor, no preenchimento das lacunas da narrativa:

A melhor página não é só a que se relê, é também a que se completa de si para si. Três linhas de Pascal dão cinco a oito minutos de reflexão. Vede aqui, por exemplo, certa ideia que sai do papel para a cabeça, entra na cabeça e, de manso acorda outra ideia, fala-lhe, a conversação das duas desperta outra, as três mais outra, e aí, ficam dez ou doze, em boa, longa e familiar palestra (ASSIS, 1886, ed. 20, p. 11).

A partir desse ponto de vista, o presente subcapítulo reflete acerca da relação estabelecida entre moda e literatura, uma vez que a costura entre ambas amplia os sentidos da trama ficcional e provoca o envolvimento dos leitores. Assim, a articulação entre textos imagéticos e verbais de moda, publicados no periódico *A Estação*, e a *mimese* literária que compõe o romance *Quincas Borba* é o foco desta análise.

Quincas Borba foi publicado originalmente em seções, no *Suplemento Literário* de *A Estação*, em edições que abarcaram os anos de 1886 à 1891. No mesmo ano em que o romance foi finalizado no folhetim, a obra foi lançada como edição em livro, pela *Editora Garnier*⁶⁴.

A trama conta a história de Rubião, ex-professor mineiro que se torna “herdeiro universal” (ASSIS, 1886, ed. 14, p. 13) do rico filósofo Quincas Borba, amigo enfermo a quem Rubião presta serviço de cuidador⁶⁵. A herança é a ele destinada porque Quincas era “solteirão” (Id., ed. 17, p. 10) e não tinha familiares vivos. Além dos cuidados do contratado, o senhor contava somente com a companhia de seu animal de estimação com quem tinha grande afeto. O enfermo “levava-o [cão] consigo para toda a parte, dormia na mesma alcova. De manhã, era o cão que acordava o senhor, indo latir de manso, ao pé do leito, trocavam ali as primeiras saudações” (Id., ed. 12, p. 10). O elo entre o homem e o animal estendia-se ao nome de ambos, visto que Quincas Borba era nome comum aos dois.

A decisão do filósofo de batizar o cachorro com seu próprio nome foi amparada por três questões: pela doutrina de vida por ele assumida – ‘Humanitas’⁶⁶ – que incitava a escolha de um nome humano ao cachorro para nele afirmar sua humanidade; pelo desejo de permanecer vivo mesmo depois que a doença o consumisse, pois o cachorro era saudável e

⁶⁴ Para esta pesquisa, é tomada a narrativa em sua versão original, por ser esta publicada no periódico onde a moda era divulgada.

⁶⁵ Uma das tarefas de Rubião, como cuidador, era ler jornais e livros em voz alta, para o enfermo Quincas Borba, conforme destaca a citação: “Rubião leu as notícias dos jornais [para Quincas]; mas a cabeça do doente já ligava mal as coisas e ouvia com o mesmo interesse o extrato de um discurso e o anúncio de um emplasto” (ASSIS, 1886, ed. 12, p. 10).

⁶⁶ Humanitas é um pensamento filosófico fictício, visto que criado pela personagem Quincas Borba. A ‘doutrina de vida’, como ele chama, abarca algo relacionado ao princípio de tudo, a algo que compõe todo ser vivo – detalhe que incluía o cachorro – e que os diferencia como indivíduos.

viveria mais tempo que ele, e, assim, por meio do nome do animal, seguiria vivo; além disso, “as qualidades do cão eram tão finas e superiores que não ficava mal honrá-las com um nome tão distinto” (ASSIS, 1886, ed. 12, p. 10).

Ao perceber a iminência da morte, Quincas Borba assegura ao cão vida digna, por meio de uma cláusula em seu testamento: para tomar posse da fortuna, Rubião teria que cuidar do cachorro “como se cão não fosse, mas pessoa humana” (ASSIS, 1886, ed. 15, p. 10). A tarefa incluía dar uma sepultura decente, quando o animal morresse, cobri-la de flores e, em tempo oportuno, recolher seus ossos em uma urna de madeira preciosa que deveria ocupar o “lugar mais honrado da casa” (Ibid., p. 10). Além disso, o herdeiro não poderia achar a tarefa humilhante. Rubião “achou-a natural, embora nos primeiros minutos só pensasse na herança” (Ibid., p. 10).

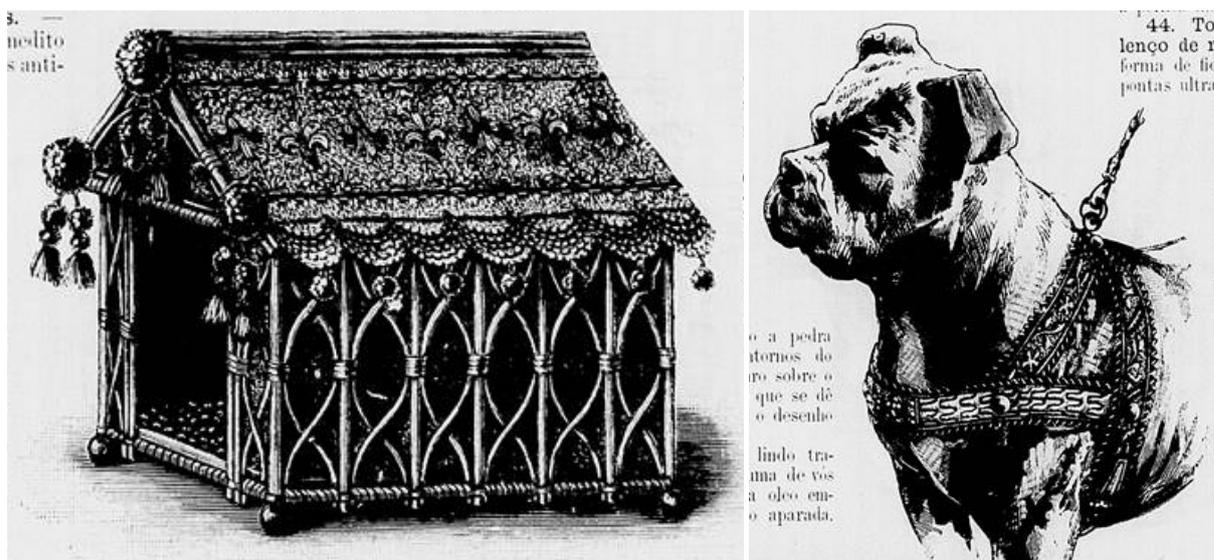
O início da trama evidencia um assunto importante para a burguesia, no período em que o romance foi publicado: a relação entre os seres humanos e os animais. Nas últimas décadas do século XIX, a convivência caseira e próxima com bichos de estimação⁶⁷ havia se tornado “um fato na sociedade”⁶⁸ (PERROT, 1991). Eram comuns eventos com exposições caninas que ressaltavam o apreço por animais com *pedigree*. Além disso, nos retratos de famílias burguesas, os cachorros eram integrantes da cena, e era costume de famílias abastadas sepultar os animais de estimação nos jardins de suas casas (Ibid.), tarefa que Quincas exigiu de Rubião.

A valorização dos cachorros como membros de família – no período da publicação do romance – é destacada por ilustrações de moda divulgadas em *A Estação*. O periódico, que se destinava, prioritariamente, à difusão da moda para mulheres e seus filhos, reafirmando um modismo burguês, apresentava peças luxuosas destinadas aos bichos de estimação, como exemplifica a Figura 31, que mostra uma “guarita para cão ornada de bordado” (*A ESTACÃO*, 1887, ed. 22, p. 3) e uma coleira para cachorro. O requinte das peças caracteriza o cão como membro da família, e essa relação é estabelecida por meio do luxo de seus pertences e os bens de seus guardiões.

⁶⁷ A relação fraterna e próxima entre ser humano e animal – evidenciada na últimas décadas do século XIX – foi construída por meio de um longo caminho iniciado em meados do século XVIII, quando a corte de Luís XVI rompeu a tradição cristã que via os animais como seres desprovidos de alma. Seguindo o mesmo pensamento, no mesmo período, “a afeição que [o filósofo] Rousseau dedicou a seu cão fizera escola nos salões; deixara-se de considerar o animal como um boneco vivo para ver nele um indivíduo, digno de sentimento” (PERROT, 1991, p. 482), fatores que impulsionaram a mudança de comportamento do homem para com os animais.

⁶⁸ As citações de Perrot (1991) acerca do convívio próximo com bichos de estimação refere-se à Europa, mas como o Brasil adotava hábitos europeus e a relação afetuosa com animal de estimação é tema do romance *Quincas Borba*, é possível supor que o costume também se estendeu à sociedade brasileira.

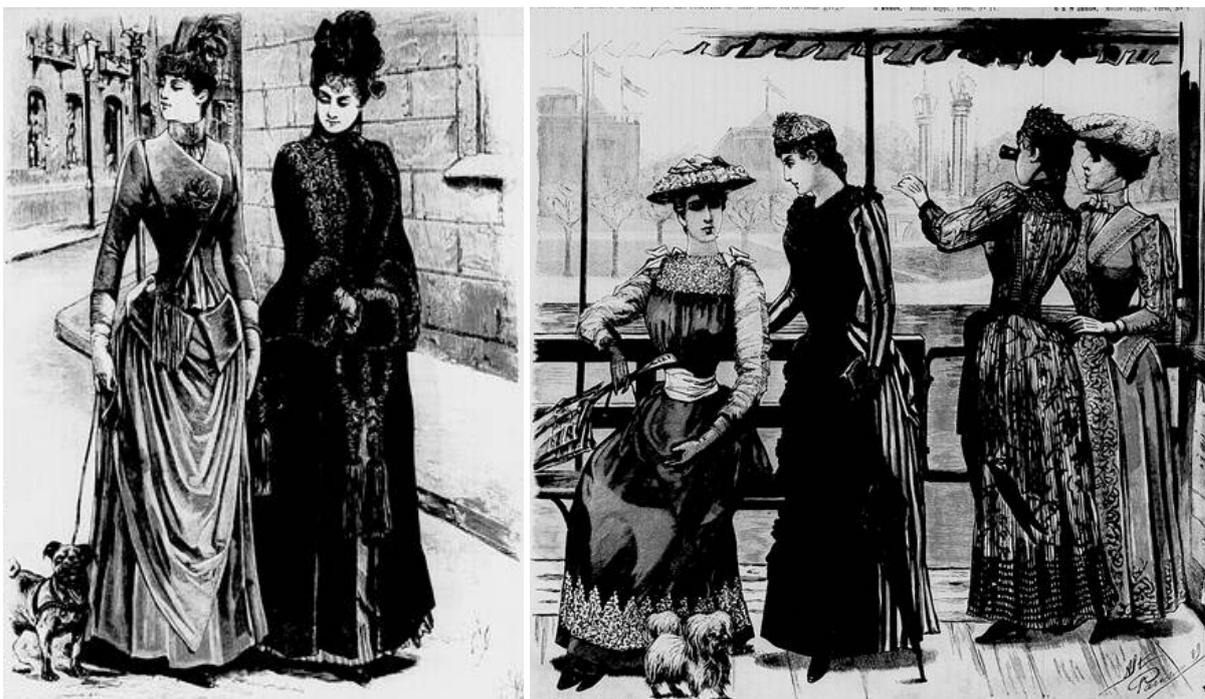
Figura 31 – Guarita para cão ornada de bordado e coleira para cachorro



Fonte: *A ESTAÇÃO*, 30/11/1887, ed. 22, p. 3 e 6.

O convívio familiar com animais de estimação é, igualmente, representado em ilustrações que divulgam a moda feminina, conforme é exemplificado na Figura 32, que expõe imagens publicadas na edição 23, do ano de 1887, e na edição 16 do ano de 1889, que mostram cenas de senhoras passeando com seus cachorros.

Figura 32 – Representação do convívio com animais de estimação



Fonte: *A ESTAÇÃO*, 15/12/1887, ed. 23, p. 7; *A ESTAÇÃO*, 31/08/1889, ed. 16, p. 4.

A convivência entre mulheres e animais de estimação era, pois, incentivada na sociedade oitocentista, e a dedicação ao cão – animal terno – deveria suprir o sentimento maternal, característico da figura feminina. O costume se estendia aos anciãos, pois o cachorro, reconhecido como fiel companheiro, servia de “auxiliar de sua decrepitude” (PERROT, 1991, p. 484).

A importância da relação entre ancião e animal fica evidente na narrativa por meio da afeição entre o filósofo e seu cão, e a valorização do animal como extensão do filósofo é ratificada na cláusula do testamento de Quincas Borba. Ao aceitar a condição de tratar o cachorro como um ser humano, Rubião toma posse da herança, uma fortuna que abarca “casas de morada na corte, uma em Barbacena, apólices, ações do Banco do Brasil e de várias companhias, escravos” (ASSIS, 1886, ed. 15, p. 10).

Enriquecido, Rubião decide morar no Rio de Janeiro. “A Corte, que ele conhecia, com seus atrativos, movimentos, teatros em toda a parte, mulheres na rua, muitas, com vestidos de francesas” era o lugar adequado para mostrar sua ascensão social, visto que saltara “de professor para proprietário” (ASSIS, 1886, ed. 15, p. 10). A descrição do Rio de Janeiro – destacada por meio do trecho citado, que compõe o romance – é traduzida por ilustrações de moda publicadas em *A Estação*, cujas imagens convergem para a narrativa verbal, conforme exemplifica a Figura 33, disposta na página seguinte. A primeira imagem, representa o movimento da rua de uma cidade cosmopolita; a segunda, expõe o teatro, que é representado na imagem, por meio dos espectadores acomodados em camarotes. O espaço urbano e as imagens das mulheres vestidas à francesa correspondem à descrição do Rio de Janeiro, feita por Rubião e destacada no trecho anteriormente citado.

O cenário do Rio de Janeiro com seus encantos – exposto na trama ficcional e em ilustrações de moda – correlaciona-se à imagem de Rubião como burguês, e a cena que o situa em sua propriedade na capital do império expõe-no em frente à janela de sua “linda casa da praia de Botafogo [...] com os polegares metidos no cordão atado do chambre” (ASSIS, 1886, ed. 16, p. 10.). A casa, ao ser apreendida como signo conotativo, deixa de ser um espaço físico para designar a apropriação do local, pelo novo capitalista.

Figura 33 – Representação do movimento nas ruas, do teatro e de mulheres com vestidos franceses



Fonte: *A ESTAÇÃO*, 28/02/1887, ed. 4, p. 8; *A ESTAÇÃO*, 28/02/1887, ed. 4, p. 9.

A descrição do chambre, na narrativa, tem a finalidade não só de vestir a personagem, mas também o imaginário de quem lê, visto que a peça representa a personagem em sua nova condição. Os signos de conforto e bem estar e a harmonia em relação ao lugar corroboram a condição de Rubião como burguês, e o modelo do chambre que usa – com “cordão atado” (ASSIS, 1886, ed. 16, p. 10.) e ornamentado com “borlas” – (Ibid., ed. 17, p. 10), divulgado no periódico *A Estação* (Figura 34)⁶⁹, confirma a inserção nessa classe:

⁶⁹ A descrição da peça divulgada pela ilustração de moda publicada no periódico *A Estação* anuncia: “Chambre para homem”, confeccionado em seda, “as tiras dos lados [...] seguram o cordão com borlas servindo de cinto” (*A ESTAÇÃO*, 1885, ed. 1, p. 4 e 5).

Figura 34 – Chambre masculino com cinto de cordão, ornamentado com borlas



Fonte: *A ESTAÇÃO*, 15/01/1885, ed. 1, p. 3.

A cena de apresentação de Rubião envolve ainda outros signos referentes aos horizontes que abarcam sua vida: na capital ele faz novos amigos, novos negócios e circula por eventos sociais. Essa trajetória é narrada pelo mineiro, quando rememora a primeira vez em que viu Sofia, na viagem que fez de Minas para a Corte, com o objetivo de desenrolar questões do inventário. Na ocasião, a jovem e seu marido, Cristiano Palha, tomam o mesmo trem que Rubião, ao voltarem de um passeio à cidade de Vassouras.

Viajar de trem – experiência vivenciada pelas personagens ficcionais do romance – era um hábito em voga no período da publicação da trama, conforme expressa o artigo de moda do periódico *A Estação*:

Eis o melhor momento para as viagens. [...] Antigamente, as viagens, mesmo para os mais favorecidos, eram longas, difíceis, cheias de peripécias, de transtornos tais que [...] proporcionavam alguma coisa sofrível. Na nossa época, [...] com a vida simplificada sob o ponto de vista da distância, [as viagens] tornam-se muito procuradas (*A ESTAÇÃO*, 1886, ed. 16, p. 1).

Assim como os textos verbais, que incitavam ao prazer e ao hábito europeu de viajar – já adotado pelos brasileiros, conforme expresso na trama ficcional –, ilustrações de moda, publicadas no periódico, retratavam despedidas ou esperas para o embarque, conforme destaca a Figura 35.

Figura 35 – Representação de despedida e de espera para embarque



Fonte: *A ESTAÇÃO*, 30/06/1887, ed. 12, capa; *A ESTAÇÃO*, 30/07/1891, ed. 12, p. 4.

A primeira imagem, publicada na edição 12, do ano de 1887, retrata duas mulheres, posicionadas em um *deck*, na beira de um rio; uma delas, com um lenço na mão, acena em sinal de despedida para alguém que, supostamente, parte em viagem de navio. A segunda imagem, publicada na edição 12, do ano de 1891, mostra três mulheres dispostas em um ambiente que pode indicar o saguão de uma estação de trem. A cena exhibe objetos que referem uma viagem: o primeiro, é um baú disposto no canto inferior esquerdo, atrás de uma das mulheres; o segundo, é uma maleta de mão, carregada pela mulher ilustrada na lateral direita.

Na trama do romance, o percurso da viagem que propicia “três ou quatro horas de conversação” (ASSIS, 1886, ed. 17, p. 10) foi suficiente para que Cristiano Palha percebesse a ingenuidade do futuro milionário que conta sobre sua herança e desembarca no Rio de

Janeiro sem conhecer nada e ninguém. Como vislumbra a possibilidade de alavancar sua situação financeira – às custas da fortuna e da credulidade de Rubião – Cristiano se disponibiliza a amparar o mineiro: oferece sua casa para pouso, indica um advogado para concluir o inventário e convence-o a residir no Rio de Janeiro. No evoluir da diegese, os laços entre os Palha e Rubião se estreitam: enquanto Sofia ajuda na decoração da casa do novo milionário⁷⁰ – “Porque há coisas, dizia graciosamente Sofia, que só uma senhora escolhe bem” (ASSIS, 1886, ed. 18, p 11) –, Palha firma negócios com ele. Essas ações pontuam espaços ocupados pelo feminino e masculino, na sociedade patriarcal oitocentista.

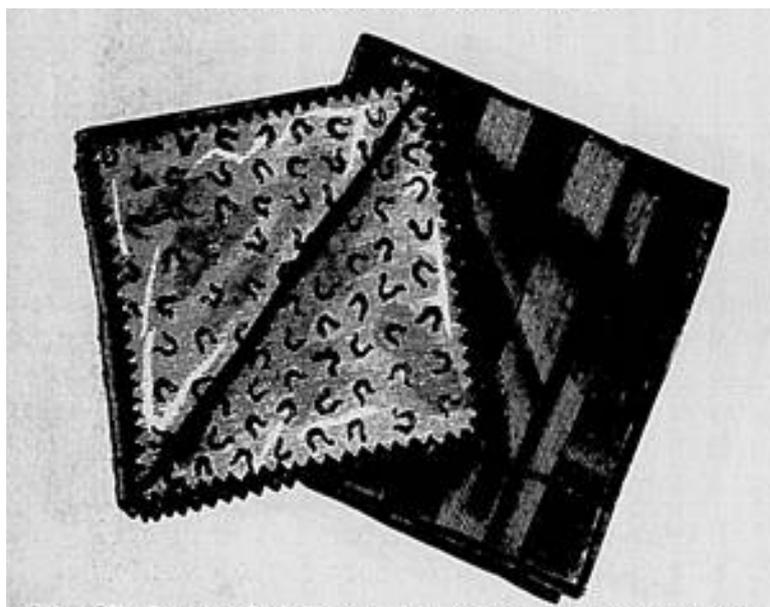
A convivência com Sofia e Cristiano amplia as oportunidades de Rubião de integrar-se à sociedade fluminense, pois eram frequentes os eventos oferecidos na residência do casal. Em um dos episódios, Sofia, como representante do marido, convida Rubião para um jantar, enviando uma carta que é entregue juntamente com uma cesta de morangos envoltos em um lenço de cambraia: “Mando-lhe estas frutinhas para o almoço, se chegarem a tempo; e, por ordem de Cristiano, fica intimado a vir jantar conosco, hoje, sem falta. Sua verdadeira amiga Sofia” (ASSIS, 1886, ed. 20, p. 11).

O morango – fruta escolhida por Sofia para enviar à Rubião – era associado à moda no período em que o episódio foi publicado, visto que *A Estação* anunciava a cor da fruta como matiz em voga para tecidos e também destacava as frutas como acessórios de “excêntricos” chapéus femininos, informando que a “guarnição apropriada à estação compõe-se de morangos [...] o que é muito bonito” (*A ESTAÇÃO*, 1886, ed. 13, p. 1).

Da mesma forma, o lenço de cambraia, que cobre a cesta de morangos enviada por Sofia, era uma peça que sugeria sofisticação, pois era evidenciada em ilustrações do *Jornal de Moda*, conforme mostra a Figura 36, que exhibe um lenço confeccionado com o nobre tecido, “riscado a azul e cor de morango” (*A ESTAÇÃO*, 1886, ed. 19, p. 6).

⁷⁰ A ajuda de Sofia na decoração da casa é rememorada por Rubião, qual ele “olha para a decoração da casa e relembra que Sofia o ajudara a escolher algumas peças” (ASSIS, 1886, ed. 17, p 10).

Figura 36 – Lenço de cambraia listrado de azul e ‘cor de morango’



Fonte: *A ESTAÇÃO*, 15/10/1886, ed. 19, p. 5.

Ao receber a cesta de frutas com a carta, Rubião, já apaixonado pela jovem, olha para os morangos e imagina, em consonância com a sugestão semântica deles, a possibilidade de vivenciar uma relação amorosa. Relê, trêmulo, a carta e beija a assinatura de Sofia,

o nome dado na pia do batismo, repetido pela mãe, entregue ao marido como parte da escritura moral do casamento, e agora roubado a todas essas origens e posses para lhe ser mandado a ele, no fim de uma folha de papel... Sofia! Sofia! Sofia! (ASSIS, 1886, ed. 21, p. 9).

A imaginação de Rubião, suscitada pelos “morangos adúlteros” de Sofia, contrapõe-se ao matrimônio, cuja importância se evidencia no decorrer da trama, sendo também conferida pelo meio social. O bilhete, supostamente redigido por Sofia, fora escrito pelo marido, e “a mulher limitou-se a copiá-lo, assiná-lo e mandá-lo” (ASSIS, 1887, ed. 3, p. 8), e, além disso, Sofia, embora fosse propensa a sonhar com amores proibidos, desejava manter seu casamento:

Não a façamos mais santa do que é, nem menos. [...] os olhos eram ridentes, inquietos e convidativos: podemos compará-los a lanterna de uma hospedaria em que não houvesse cômodos para hóspedes. A lanterna fazia parar toda a gente, tal era a lindeza da cor, e a originalidade dos emblemas; parava, olhava e andava [...] mas a porta, se assim podemos chamar o coração, essa estava trancada e retrancada (ASSIS, 1886, ed. 21, p. 9).

Sofia preserva o matrimônio e quer arranjar uma noiva para Rubião. O jantar para o qual o mineiro é convidado – por meio da carta e da cesta de morangos – tem o objetivo de deixar Rubião receptivo aos futuros negócios de Palha e apresentá-lo às visitas de Sofia que “esperavam a vinda de um capitalista” (ASSIS, 1886, ed. 22, p. 9). Entre as visitas, D. Tonica, que era “mais que solteira. Contava com trinta e nove anos e uns olhos pretos cansados de esperar” (Ibid., p. 9), imagina que “esse mineiro rico era destinado pelo céu a resolver o problema do matrimônio. Rico era ainda mais do que ela pedia; não pedia riquezas, pedia um esposo” (Ibid., p. 9). Entretanto, no jantar, a pobre solteirona percebe que Rubião só tem olhos para Sofia.

A valorização do matrimônio é reforçada na narrativa por meio da personagem Maria Benedita – prima interiorana de Sofia que vem para capital. A moça é apresentada por Sofia a Rubião ao passear vestindo “trajes caseiros” (ASSIS, 1887, ed. 8, p. 12), não indicados para a sofisticação esperada em âmbito social. Mas Maria Benedita “era natural, sem acanho de roceira; e tinha um *donaire* particular que corrigia os descuidos do vestido” (Id., ed. 9, p. 9). O encanto pessoal, que sobressai à maneira de vestir e diferencia indivíduos, é assunto em destaque na *Crônica da Moda*, da edição de junho de 1887:

Nos nossos dias hoje reina a igualdade em tudo, a verdadeira distinção reside na superioridade de maneiras de educação de instrução e na simplicidade elegante extremamente difícil de alcançar, [...] apanágio de mulheres superiores (*A ESTAÇÃO*, 1887, ed. 12, p. 1).

Mesmo que Maria Benedita possua um interessante modo particular, Sofia acredita que a prima precisa de “ajustes” (ASSIS, 1887, ed. 9, p. 9) para preencher lacunas que ela “mal podia desculpar” (Ibid., p. 9), visto que a roceira não sabia “nem piano, nem francês” (Ibid., p. 9). O francês, na capital brasileira, “era indispensável para conversar, para ir as lojas, para ler um romance” (Ibid., p. 9); e saber tocar piano – hábito expresso em ilustrações de moda demonstradas no item 2.2 deste texto –, era prática comum das filhas de famílias burguesas.

Tia Maria Augusta, mãe de Maria Benedita, julga desnecessário que a filha aprenda piano e francês, argumentando que “eram coisas supérfluas, que moça de roça não precisa de prendas da cidade” (Ibid., p. 9), entretanto, “toda essa rabuagem era cálculo; tinha em mira arrear a filha do matrimônio [...]. Ameaçada pela solidão, a matrona faz tudo que pode para espaçar o terrível lance” (Ibid., p. 9). O piano e o francês transformariam a roceira em boa candidata ao matrimônio, visto que compunham “o mínimo dos adornos de uma educação de

sala”, conferindo à mulher condições mais adequadas para “achar marido rico” (ASSIS, 1887, ed. 11, p. 13).

Por entender a valorização da prática do piano e do conhecimento da língua francesa por integrantes da sociedade burguesa oitocentista, Maria Benedita, com o objetivo de se tornar uma candidata atraente ao matrimônio, aceita os novos aprendizados. Sofia, por sua vez, incrementa a transformação da moça, acostumando “habilmente a prima às distrações da cidade; teatros, visitas, passeios, reuniões em casa, vestidos novos e bem talhados, chapéus lindos e graciosos, joias” (ASSIS, 1887, ed. 12, p. 9), e como percebeu que “a prima não valsava [...] quis dar-lhe algumas lições em casa sozinhas” (Ibid., p. 9). Os ensinamentos oferecidos por Sofia são representados em ilustrações de moda publicadas em *A Estação*, as quais evidenciam costumes e gostos descritos na narrativa ficcional. Elas também apontam para a personagem cujas características a identificam como uma mulher que segue os preceitos da moda vigente. A Figura 37 mostra o costume de passear, de visitar e de receber e representam as reuniões em casa, mencionadas na narrativa.

Figura 37 – Representação do costume de visitar e receber



Fonte: *A ESTAÇÃO*, 31/12/1887, ed. 24, capa; *A ESTAÇÃO*, 31/03/1887, ed. 6, p. 4.

Artigos de moda, como chapéus e joias, são sugeridos por Sofia para transformar a imagem da prima Maria Benedita. Esses objetos são evidenciados em ilustrações do periódico, conforme mostra a Figura 38.

Figura 38 – Representação do uso de chapéus e joias



Fonte: *A ESTACÃO*, 31/05/1887, ed. 10, p. 9; *A ESTACÃO*, 15/03/1887, ed. 5, p. 9.

A aprendizagem da dança – também sugerida por Sofia como um ajuste necessário no comportamento de Maria Benedita – é reproduzida na ilustração da Figura 39, que parece narrar imagetivamente as palavras ditas por Sofia, quando se disponibiliza a ensinar a prima a dançar. A moça destaca: “Danço desde os nove anos. Em criança, arranjava sempre bailes de menina. Meninas com meninas” (ASSIS, 1887, ed. 16, p. 9). A ilustração da Figura 39 foi publicada na edição 6, do ano de 1887, com o objetivo de divulgar vestidos para baile e destaca uma menina dançando com outra menina:

Figura 39 – Prática e ensino da dança



Fonte: *A ESTAÇÃO*, 31/03/1887, ed. 6, p. 14.

Maria Benedita assimila as lições de Sofia e torna-se uma candidata ao casamento, capaz de provocar o interesse dos homens. Cristiano Palha destaca as qualidades da moça para dirigir a atenção de Rubião sobre ela: “Há moças bonitas e educadas, mas sem préstimo; e há outras que tem préstimo mas não tem prendas de sociedade nem beleza; Maria Benedita reúne tudo” (ASSIS, 1888, ed. 3, p. 10). Rubião, porém, só consegue pensar em Sofia e Maria Benedita, contra todas as previsões de sua família, casa com Carlos Maria, que “recolhia as admirações de todas, por íntimas que fossem” (ASSIS, 1887, ed. 19, p. 10), inclusive de Sofia.

Sofia é boa tutora, pois fora boa aluna. Dominava as práticas sociais que adquirira por meio da cópia de comportamentos: ela “observava, imitava. Necessidade e vocação fizeram-lhe adquirir, aos poucos, o que não trouxera do nascimento nem da fortuna” (ASSIS, 1890, ed. 7, p. 10). A citação sublinha a origem humilde da moça que, ascendendo socialmente,

precisou ajustar seu comportamento ao do novo grupo que passou a integrar. Como exemplo de arremedo social, praticado pela atenta emergente, cabe destacar o episódio no qual ela é questionada por “uma das elegantes do tempo, casada com um senador” que lhe pergunta se “está lendo o romance de *Feuille*, na *Revista dos Dois Mundos*?” (ASSIS, 1890, ed. 23, p. 11). Sofia responde que sim e que achava a leitura muito interessante, entretanto, “não estava lendo, nem conhecia a *Revista*; mas, no dia seguinte, pediu ao marido que a assinasse; leu o romance, leu os que saíram depois, e falava de todos que lera ou ia lendo” (Ibid., p. 11). Dessa forma, assim como imitava, Sofia servia de referência para quem nela percebia um exemplo a imitar. Assim,

tanto assimilava como atraía. Ao demais, estava naquela idade média em que as mulheres inspiram igual confiança às sinhazinhas de vinte e às sinhás de quarenta. Algumas morriam por ela; muitas a cumulavam de louvores (ASSIS, 1890, ed. 7, p. 11).

Sofia gostava de ser vista e Cristiano sentia-se envaidecido pela admiração que a esposa inspira, por isso, mesmo sendo “escasso consigo mesmo” no que diz respeito ao visual, Palha investia em “vestidos caros e joias para a mulher” (ASSIS, 1886, ed. 21, p. 9) para destacar publicamente seu poder aquisitivo.

Ia muitas vezes ao teatro sem gostar dele; e a bailes, em que se divertia muito, – mas ia menos por si que para *aparecer com os olhos da mulher, os olhos e os seios*. Tinha uma espécie de vaidade impudica; *decotava a mulher sempre que podia*, e até quando não podia, para mostrar aos outros suas venturas particulares (ASSIS, 1886, ed. 21, p. 9).

Sofia “vestia-se a primor” (ASSIS, 1889, ed. 14, p. 10) e as descrições de seus trajes, por vezes oriundas de recordações ou pensamentos de Rubião, são correlatas às menções e ilustrações de moda publicada em *A Estação*. Rubião lembra que – na viagem de trem – ocasião em que conheceu a jovem, ela “usava a capa, embora tivesse os olhos descobertos” (ASSIS, 1886, ed. 17, p. 10). A descrição da vestimenta de Sofia condiz com enunciados do periódico, onde se lê que as *toilettes* para viagem exigem um manto sobreposto ao vestido (*A ESTAÇÃO*, 1886, ed. 12). Esboços de moldes da peça também eram divulgados no periódico⁷¹, para que as leitoras pudessem confeccioná-la.

Além do manto – ou capa, conforme expresso na narrativa ficcional – as *toilettes* também eram compostas por chapéus, acessórios exibidos em modelos variados. Os olhos

⁷¹ Ilustração do esboço de molde de capa para viagem foi apresentada no item 2.2.3 desta tese.

descobertos de Sofia – detalhe expresso na narrativa – constituem uma expressão sígnica que remete a um modelo de chapéu, decorado com um véu que cobria o rosto. A Figura 40, exemplifica *toilettes* de viagem com distintos modelos de mantos⁷² e de chapéus, com e sem véus:

Figura 40 – *Toilettes* para viagens, com modelos distintos de mantos e chapéus



Fonte: *A ESTAÇÃO*, 30/04/1886, ed. 8, p. 9; *A ESTAÇÃO*, 30/06/1886, ed. 12, capa.

Na primeira ilustração, a mulher disposta à esquerda exibe um vestido para passeio, e a mulher à direita, um traje de viagem. Esta usa um chapéu, decorado com véu que cobre o rosto, conforme o modelo anteriormente citado, e, como viajante, cobre o vestido com uma capa. A segunda ilustração mostra duas viajantes: ambas usam mantos e chapéus sem véu, que remetem ao modelo escolhido por Sofia. A associação dos trajes de Sofia com os trajes publicados no periódico reforça o caráter de elegância e de bom gosto da personagem.

Outro traje usado por Sofia, que traduz a moda vigente, é descrito no episódio em que ela e o marido recebem Rubião, pela primeira vez, em sua residência. Em casa, a esposa de

⁷² A "Explicação dos figurinos" que compõem a primeira ilustração da Figura 40 descreve a primeira vestimenta como "*Toilette* para passeio", a segunda vestimenta, da mesma ilustração,  descrita como "*Toilette* para viagem com manto acolchoado" (*A ESTAÇÃO*, 1886, ed. 8, p. 9). As vestimentas da segunda ilustração são descritas como "*Toilettes* para viagem" a primeira vestimenta  "com manto de pala" e a segunda "com tnica sobrecasaca" (*Ibid.*, ed. 12, capa).

Palha tem “o corpo elegantemente apertado em um vestido de cambraia, mostrando as mãos que eram bonitas e um princípio do braço” (ASSIS, 1886, ed. 17. p. 10). A ilustração de moda da Figura 41, divulga “uma *toilette*, muito elegante, de cambraia” (*A ESTAÇÃO*, 1886, ed. 15, p. 8), com as características do vestido de Sofia, visto que – além de ser confeccionada com o mesmo tecido – também deixa as mãos e um pedaço do braço à mostra.

Figura 41 – Vestido de cambraia, com as mesmas características da peça usada pela personagem Sofia



Fonte: *A ESTAÇÃO*, 15/08/1886, ed. 15, p. 8.

A cambraia – tecido do vestido usado por Sofia e do traje apresentado na publicação de moda – é, também, a tela do lenço que cobre a cesta de morangos por ela enviada, posteriormente, a Rubião, com o convite de jantar. Para esse jantar, em que apresenta D. Tonica a Rubião, Sofia opta por um modelo em “lã fina cor de castanha” (ASSIS, 1886, ed.

21, p. 9). O vestido escolhido por Sofia, para o jantar, condiz com as indicações do *Correio da Moda*, que destaca como de uso vigente “Os tecidos de lã [...] principalmente panos leves [...] nas cores terra úmida, coco, castanho” (*A ESTAÇÃO*, 1886, ed. 19, p. 1). A Figura 42 exhibe um modelo de vestido em que o tom do tecido é descrito como “castanho” (*Ibid.*, p. 8).

Figura 42 – Vestido confeccionado em tecido castanho, conforme descrição verbal do periódico



Fonte: *A ESTAÇÃO*, 15/10/1886, ed. 19, p. 8.

Para complementar o traje castanho, Sofia “traz nas orelhas duas pérolas verdadeiras, – mimo que o nosso Rubião lhe deu (*A ESTAÇÃO*, 1886, ed. 19, p. 1). As joias verdadeiras, tais como os brincos de Sofia, eram valorizadas nas publicações do periódico *A Estação*, que divulgava “uma imensa variedade delas” (*Id.*, 1888, ed. 2, p. 1) e alertava que as mulheres elegantes deveriam evitar “joias de imitação que denotam sempre um decidido mau gosto” (*A*

ESTAÇÃO, 1888, ed. 2, p. 1). Assim, as pérolas eram evidenciadas em artigos e ilustrações de moda, conforme mostra a Figura 43, que expõe uma ilustração publicada na edição 21, do ano de 1887:

Figura 43 – Pérolas exibidas em publicação do periódico *A Estação*

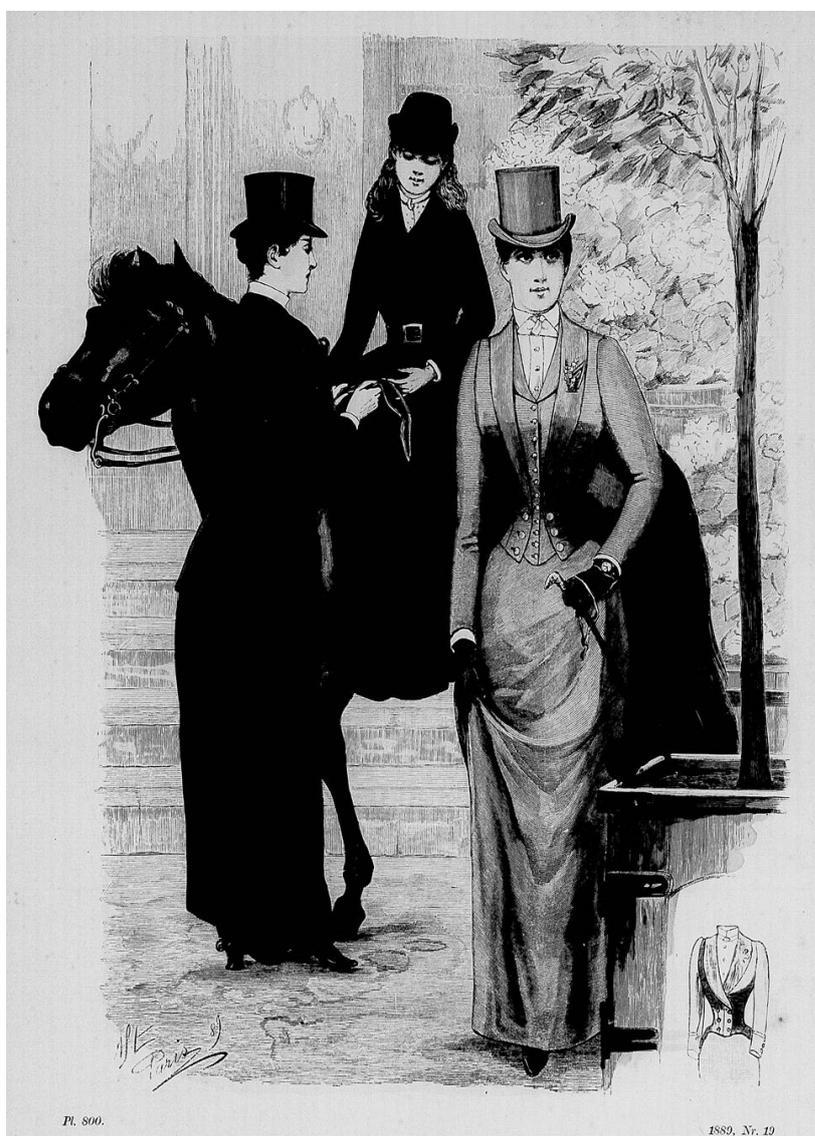


Fonte: *A ESTAÇÃO*, 15/11/1887, ed. 21, p. 4.

Outro exemplo que evidencia a associação da moda com a trama ficcional, por meio dos trajes de Sofia, aparece no episódio em que ela passeia de cavalo com Rubião e Palha. A descrição refere que ela usa “vestido de cavaleira, mormente o corpinho, tentador de justeza, – o chapéu alto e másculo e o chicote” (ASSIS, 1890, ed. 10, p. 10). Ao ver a esposa pronta, Cristiano pergunta: “Porque escondes os pés, Sophia?” (Ibid., p. 11). A pergunta revela que o marido desconhece a moda em vigor, pois a cobertura dos pés de Sofia era resultante da

obediência ao padrão de saia de amazona, indicada no periódico de moda: “comprida descendo abaixo dos pés 11 cent” (*A ESTAÇÃO*, 1889, ed. 10, p. 4). A Figura 44 mostra o detalhe da saia em voga e elucida visualmente a descrição verbal do traje de Sofia em que – além da saia comprida – destaca-se o corpo ajustado, o chapéu alto, as luvas e o chicote.

Figura 44 – Traje de amazona: saia comprida, chapéu alto, luvas e chicote

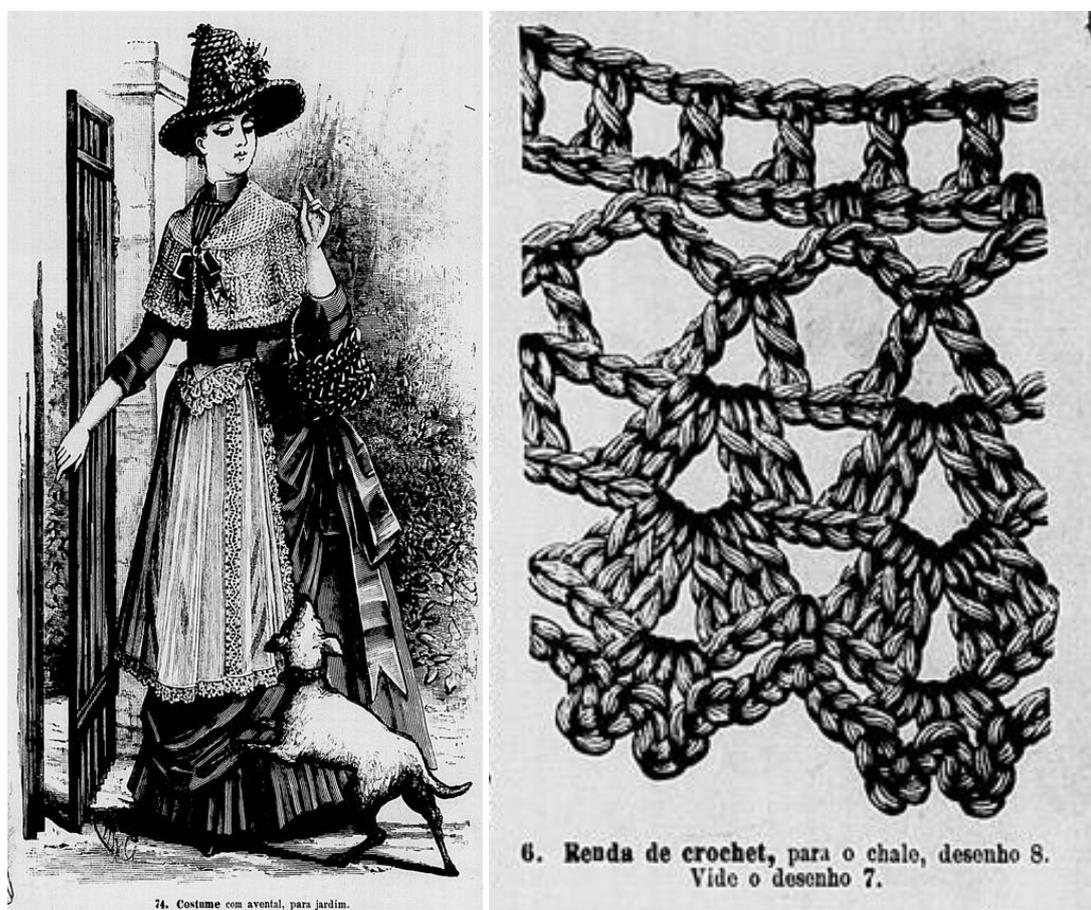


Fonte: *A ESTAÇÃO*, 15/10/1889, ed. 19, p. 8.

Em outro momento, o apaixonado Rubião lembra de Sofia e, em pensamento, vai ao encontro da moça, nos jardins de sua casa: “lá estava o belo colo, coberto por um xale [...] repousando sobre um corpo airoso e delicado” (ASSIS, 1886, ed. 16, p. 10). O traje usado por Sofia, na imaginação de Rubião, condiz com a moda divulgada por ilustrações do periódico que se referem a “costume para jardim” (*A ESTAÇÃO*, 1886, ed. 12, p. 8). A associação se dá,

por meio do xale, que é destacado na cena da trama ficcional, assim como nas publicações de moda, conforme mostra Figura 45 que é composta por duas ilustrações publicadas na edição 12, do ano de 1886.

Figura 45 – Costume para jardim, com destaque para o xale



Fonte: *A ESTAÇÃO*, 30/06/1886, ed. 12, p. 7 e p. 2.

A primeira ilustração, mostra uma jovem senhora usando vestido, avental, chapéu e xale; a descrição verbal, exibida abaixo da imagem, esclarece que o traje é propício para uso em jardim. A segunda ilustração dá evidência ao xale, visto que o acessório é destacado por meio do detalhamento de sua confecção. A associação entre a cena que habita o imaginário de Rubião e a moda vigente revela a socialização de Rubião, pois mostra que o mineiro – radicado na capital da Corte, onde a moda parisiense imperava – está habituado com o modo de vestir das mulheres do Rio de Janeiro.

A figura do cachorro que faz parte da litografia corresponde a da descrição do cãozinho que Rubião oferece de presente à Sofia: “pequeno, delgado, leve, buliçoso” (ASSIS, 1887, ed. 9, p. 9). Rubião cobria a moça com mimos e presentes que, conjugados à descrição

das vestimentas de Sofia, exemplificam o contraponto entre a moda e a trama ficcional, entre o romance e as páginas de *A Estação*.

Ao evidenciar a importância da moda, a narrativa também refere o dinamismo que esta produz como fonte comercial, por meio da importadora de tecidos de Palha e Rubião. Sob o ângulo do olhar deste, o narrador descreve o empreendimento:

No armazém entravam fardos [...] de morins ingleses, algodões americanos, baetas. Vinham da calçada para dentro, empurrados por homens descalços, braço peludo e nu, suando em baga. [...] O sócio dava-lhe notícias das vendas, do estado da praça, do movimento dos negócios, que fazendas se achavam agora melhor preço. As casimiras francesas iam bem (ASSIS, 1888, ed. 3, p. 10).

Paralelamente, os artigos de *A Estação* destacavam o movimento sazonal dos armazéns, com suas novidades: “Os armazéns já têm um ar festivo expõem as suas novidades mais sedutoras chamando a atenção do público” (*A ESTAÇÃO*, 1887, ed. 24, p. 1). Assim como a narrativa, que destaca a “vitrine” como espaço que “alicia as pessoas que vão passando” (ASSIS, 1888, ed. 3, p. 10), ilustrações de moda do periódico constituem espaços de consumo da moda, conforme mostra a Figura 46, disposta na página seguinte, que reproduz a imagem de mulheres elegantemente vestidas, curiosas pelas novidades.

Na narrativa ficcional, a importadora de tecidos de Rubião, mesmo que tivesse grande fluxo de vendas, a ele pouco interessava, assim como pouco sabia de seus outros investimentos. Sua maneira de levar a vida, “cosida de gozo, com rendas de supérfluo” (ASSIS, 1890, ed. 13, p. 10), encaminha-o gradativamente à falência. Gradativas são também as marcas da senilidade do professor mineiro, elevado à condição de capitalista. Um dos episódios marcado pela senilidade desenrola-se quando Rubião chama à sua residência um “barbeiro e cabelereiro da Rua do Ouvidor” (Ibid., p. 10) e pede que corte sua barba inspirado na imagem do imperador Napoleão III, que decorava a casa, pois desejava “restituir à cara o tipo anterior” (Ibid., p. 10). O barbeiro procede à cópia do modelo e, ao fim do trabalho, quando se olha no espelho, Rubião reconhece que “era ele, era o outro, eram ambos, era ele mesmo, em suma” (Ibid., p. 10).

Figura 46 – Representação do consumo de moda



Fonte: *A ESTAÇÃO*, 15/11/1887, ed. 22, p. 4.

Paralelamente à trama, que trouxe à cena a figura de Napoleão, por meio da senilidade de Rubião, em dezembro de 1888, o periódico *A Estação* anunciou as “Modas Império” (*A ESTAÇÃO*, 1888, ed. 23, p. 1) e mencionou a perplexidade das senhoras acerca da novidade:

A voga das modas Império e Diretório deixam perplexas muitas senhoras, sobretudo as que habitam longe das grandes cidades, porque não se podem acostumar com a ideia de se verem transformadas em personagens da Revolução ou em Imperatriz Maria Luiza (*A ESTAÇÃO*, 1888, ed. 23, p. 1).

Mesmo que *A Estação* salientasse a contrariedade das senhoras em apresentar como a citada esposa de Napoleão, o comentário expresso no artigo é prelúdio da moda que tomaria fôlego, durante os anos seguintes, também por meio de ilustrações de moda publicadas no periódico, conforme exemplificam as duas imagens que compõem a Figura 47. A primeira, foi publicada na edição 10, do ano de 1889, e exhibe um chapéu ornamentado com flores, ajustado à cabeça, com uma pequena aba virada para cima na parte frontal, e preso embaixo do queixo por um laço de fitas; a peça é intitulada, na publicação, “Capota Império” e é adjetivada como

um “chapéu de bom gosto” (*A ESTAÇÃO*, 1889, ed. 10, p. 7). A segunda imagem, publicada na edição 5, do ano de 1890, divulga um vestido bordado, ajustado no corpo, com decote no peito e nas costas, com mangas curtas e bufantes, e o traje é intitulado “Vestido Império” (Id., 1890, ed. 5, p. 6).

Figura 47 – Capota Império e vestido Império divulgados no periódico *A Estação*



Fonte: *A ESTAÇÃO*, 31/05/1889, ed. 10, p. 6; *A ESTAÇÃO*, 15/03/1890, ed. 5, p. 6.

A moda Império que, segundo artigo publicado em *A Estação*, deixava perplexas as senhoras da sociedade, é evidenciada, na trama ficcional, na mesma proporção com que se evidenciou nas publicações do periódico. A partir dos capítulos publicado no ano de 1890, Rubião passa a se ver como Napoleão III, confessa a Sofia que vai fazer dela uma imperatriz e, em sua imaginação, “governou um grande Estado, ouviu ministros e embaixadores, dançou, sorriu, passou revista às tropas, – e assim outras ações narradas em correspondências de jornais que ele lera e que lhe ficaram de memória” (ASSIS, 1890, ed. 14, p. 11).

Enquanto Rubião empobrece, Palha e Sofia aumentam a fortuna e Sofia “pouco a pouco, trocou de atmosfera. Cortou as relações antigas, familiares, algumas tão íntimas que

difícilmente se poderiam dissolver” e, assim, “foram indo as pobres criaturas modestas, sem maneiras, nem vestidos, amizades de pequena monta, de pagodes caseiros, de hábitos singelos e sem elevação” (ASSIS, 1890, ed. 7, p. 10).

Ao final da trama, Sofia inaugura a mansão do casal, em “Botafogo, com um baile, que foi o mais célebre do tempo” (ASSIS, 1891, ed. 15, p. 11), enquanto Rubião, miserável, senil, é recolhido à uma casa de saúde. De lá, foge e, em companhia do cachorro Quincas Borba, volta para Barbacena, onde falece acreditando ser imperador. O cão, seu fiel companheiro, morre três dias depois.

Por meio dos apontamentos até aqui destacados, é possível perceber que as ilustrações de moda publicadas no periódico *A Estação* e o romance machadiano *Quincas Borba* estabelecem correlações. Moda e literatura se conjugam por meio de descrições de elementos nos quais aquela se manifesta e essas imagens são evidenciadas no romance. Os pontos dessa costura se firmam por meio da apreensão de signos inerentes a essa conjunção, os quais revelam hábitos e costumes sociais, representando identidades e ampliando o significado da trama ficcional.

3 A MODA EM CENA

“O filme é um texto que se escreve com imagens e sons, rostos e palavras, corpos e gestos, emoção e movimento, luz e silêncio, sobre um papel feito de tempo.”

Fernando Trueba

Este capítulo é dedicado à análise da relação estabelecida entre fotografias de moda e cinema, na década de 1940. Para proceder à investigação, são tomadas como *corpora* fotografias de moda publicadas entre os anos de 1940 e 1945, na *Revista do Globo* – periódico brasileiro de variedades que circulou entre os anos de 1929 e 1967 – e o longa-metragem hollywoodiano *The Gang's All Here* – veiculado no Brasil sob o título de *Entre a Loura e a Morena* – lançado no ano de 1943 e estrelado por Carmen Miranda, sob direção de Busby Berkeley.

Previamente à análise das imagens fotográficas⁷³ e filmicas, o capítulo apresenta uma síntese de acontecimentos históricos ocorridos, no Brasil⁷⁴, a partir do início do século XX até a década de 1940⁷⁵, com objetivo de expor a forma como foi concebida a semiosfera da época em que foram produzidas as fotografias de moda e a obra cinematográfica selecionadas, bem como apresentar o cenário que favoreceu a ascensão do cinema norte-americano como veículo de destaque no país. O capítulo também apresenta a *Revista do Globo* por meio da descrição de sua origem e de sua estrutura e evidencia fotografias de moda, nela publicadas, como textos imagéticos associados aos acontecimentos do período. O cotejo destaca o aspecto híbrido das fotografias de moda, que estabelecem relações com o cinema, e justifica a relação entre as fotografias de moda publicadas, na *Revista do Globo*, e os figurinos das atrizes do filme anteriormente citado.

⁷³ Algumas imagens estão acrescidas de letras, como objetivo de facilitar a referência feita à elas.

⁷⁴ Mesmo que, no decorrer do levantamento bibliográfico, sejam citados fatos ocorridos em algumas cidades brasileiras, o estudo dá ênfase ao Rio de Janeiro por reconhecer sua destacada posição como capital da República, centro político, econômico e cultural, de onde influências irradiavam para as demais cidades do país.

⁷⁵ A pesquisa bibliográfica acerca de fatos históricos ocorridos no Brasil abarca um recorte temporal maior do que aquele selecionado para análise das relações entre fotografias de moda e cinema, visto que aspectos socioculturais de um período são resultantes de acontecimentos antecedentes. Dessa forma, a abrangência desta etapa da pesquisa objetiva evidenciar não só os aspectos socioculturais da década de 1940, mas também a forma eles se instituíram.

3.1 O BRASIL NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

O Brasil entrou no século XX, tentando contornar tensões políticas, econômicas e sociais resultantes de fatos ocorridos no final do século XIX – que influenciaram nos acontecimentos das décadas posteriores – dos quais é possível citar a desorganização da produção agrícola, que se adaptava à mão de obra assalariada, no período pós-abolição da escravidão (1888); o golpe militar, que propiciou a transição do sistema monárquico para o sistema republicano federalista⁷⁶ que seguia priorizando a elite cafeeira; as sangrentas revoltas civis – das quais são exemplo as Revoltas da Armada (1891-1894), a Revolução Federalista (1893-1895), a Revolução de Canudos (1896-1897) – motivadas por divergências acerca das forças que sustentavam o novo regime; a dívida externa herdada do período monárquico (FAUSTO, 2010), acrescida da crise do encilhamento⁷⁷; o crescimento desordenado da população citadina (DEL PRIORE, 2017); o aumento da criminalidade decorrente do descompasso entre o aumento populacional e a oferta de emprego que agregava-se aos problemas de infraestrutura, habitação e saúde (GORBERG, 2013); a instituição da política oligárquica, por meio do voto de cabresto⁷⁸ (DEL PRIORE, 2017).

Essas tensões evidenciavam que o Brasil – mesmo tendo abolido o regime escravagista e superado o sistema imperial – mantinha características retrógradas, precárias e colonialistas. A necessidade de mudanças se fazia iminente e elas ficaram sob o critério daqueles que detinham o poder.

⁷⁶A proclamação da República, no Brasil, aconteceu em 1889. O primeiro presidente foi o Marechal Manuel Deodoro da Fonseca (1827-1892) que assumiu o governo na qualidade de chefe do Governo Provisório da República, entre os anos de 1889 e 1891. Ele foi sucedido por seu vice, Marechal Floriano Vieira Peixoto (1839-1895), que ficou no poder até 1894. Este período histórico (1889-1894) ficou conhecido como República da Espada ou República dos Marechais, pois o governo do país ficou nas mãos de militares. De 1894 até 1898, Prudente José de Moraes (1841-1902), um cafeeiro paulista, assumiu a presidência do Brasil como primeiro civil a ocupar o cargo, dando início ao período político que ficou conhecido como República do café com leite, pois alianças entre as elites cafeeiras de São Paulo e Minas Gerais apoiavam em parceria os candidatos a presidência do país objetivando proteger interesses do elitista grupo de agroexportadores (FAUSTO, 2010).

⁷⁷ Encilhamento foi o nome dado a uma medida econômica implantada durante o governo do Manuel Deodoro da Fonseca, que permitiu a emissão de moeda sem equiparação com o lastro de ouro para proteger o setor cafeeiro, fomentar a industrialização no país, gerar verbas para o pagamento de funcionários, aumentar o mercado consumidor. A medida gerou um aumento descontrolado da inflação; enriquecimentos e falências imediatas ocasionadas por apostas na Bolsa de Valores, em ações que eram livremente lançadas, no Rio de Janeiro, inclusive por empresas fantasmas, fato que agravou os efeitos negativos dos investimentos (DEL PRIORE, 2017).

⁷⁸ O voto de cabresto foi uma prática eleitoral típica do coronelismo, instituída por dirigentes republicanos diretamente ligados à elite de cafeicultores de São Paulo e Minas Gerais que centralizavam o poder. Os eleitores eram coagidos a votar no candidato determinado por meio do acordo dessas elites. Esse mecanismo era mantido pela pressão exercida pelos coronéis – que eram ricos fazendeiros parceiros da oligarquia federal – aos eleitores. O voto, segundo a primeira constituição republicana, não era secreto e esse sistema assegurava a prática do voto de cabresto (FAUSTO, 2010).

Com objetivo de afirmar o país como uma nação moderna e civilizada para assim tornar-se atraente aos investimentos estrangeiros e também para imigração⁷⁹ europeia e oriental (GORBERG, 2013) que, além de oportunizar a requalificação de mão de obra para a indústria brasileira, agregaria – aos olhos neocoloniais eurófilos – com o “branqueamento da população” (PRADO; BRAGA, 2011, p. 48) foram priorizadas mudanças urbanas, sanitárias e culturais na Capital da República (FAUSTO, 2010). O Distrito Federal do Rio de Janeiro – que ainda era constituído por “vuelas imundas, ruas estreitas e campeã de epidemias” (DEL PRIORE, 2017, p. 33) – foi o ponto escolhido para uma “transfiguração radical” (GORBERG, 2013, p. 34) a fim de remodelar a capital em um centro cosmopolita modelo, associado às capitais europeias para “exteriorizar a imponência do país” (Ibid., p. 34).

As reformas foram propostas pelo presidente Francisco de Paula Rodrigues Alves⁸⁰ (1848-1919) que, para proceder a elas, nomeou o engenheiro Francisco Pereira Passos (1836-1913) como prefeito do Rio de Janeiro. O projeto arquitetônico foi inspirado no plano de remodelação de Paris executado entre os anos de 1853 e 1870, por Georges-Eugène Haussmann, prefeito da capital francesa. As reformas contavam com a abertura de largas, arejadas e retilíneas avenidas; com a substituição de lampiões a gás por luz elétrica e o aumento de pontos de iluminação; com a instalação de redes de esgoto; com a execução de jardins nas praças; com a edificação de novos prédios (GORBERG, 2013).

Dentro de nove meses, 614 imóveis de áreas centrais foram postos abaixo para reconstruir a Avenida Central, a Rua do Ouvidor, a Avenida Beira-Mar, entre outras. O porto foi ampliado para aumentar a área das atracções de embarcações e ganhou novos armazéns, alguns rios foram canalizados, a rede viária da cidade foi reformulada, túneis foram abertos, as praças foram embelezadas, a cidade foi arborizada, o Paço Municipal foi reconstruído (BARBOSA, 2011) e foi construída a Escola de Belas Artes (1908), o Teatro Municipal (1909), a Biblioteca Nacional (1910) (GORBERG, 2013), espaços esses que estimulavam os passeios e a exposição social de integrantes da elites (PRADO; BRAGA, 2011).

Mas a mesma capital que embelezava a área central, seguindo os preceitos europeus, propiciava a instalação de favelas nas áreas adjacentes ao centro e nos morros da cidade, pois as reformas implicaram no desalojamento de famílias pobres que foram despejadas de suas

⁷⁹ Após a Proclamação da República, os sucessivos governos civis estimularam a imigração europeia e oriental para o Brasil (PRADO; BRAGA, 2011).

⁸⁰ Rodrigues Alves assumiu a presidência do Brasil de 1902 a 1906, como o quinto presidente da República, eleito pelas elites cafejeiras de São Paulo e Minas Gerais (DEL PRIORE, 2017). Ele sucedeu ao presidente Manuel Ferraz de Campos Sales (1841-1913), que governou o país de 1898 a 1902, momento do ápice de uma crise econômica brasileira. Campos Sales contraiu empréstimos com a Inglaterra e negociou dívidas, remediando, provisoriamente, o problema da economia nacional (FAUSTO, 2010).

casas para locais de difícil edificação (DEL PRIORE, 2017). Assim, problemas sociais – como a pobreza, a falta de emprego, a criminalidade que eram evidentes no país – foram ocultados dos olhos burgueses. Mas para as epidemias, que também tomavam conta da capital e afetavam integrantes da elite brasileira, a reforma propunha erradicação.

Para proceder ao saneamento da cidade e controle das doenças, o médico Oswaldo Cruz (1872-1917) foi intitulado diretor da Saúde Pública. Ele coordenava grupos de Brigadas Sanitárias que, acompanhadas da polícia, acessavam prédios das áreas centrais e, especialmente, cortiços das favelas para pulverizar os ambientes e executar a vacinação obrigatória contra varíola e febre amarela. O modo impositivo da campanha causou mal-estar generalizado aos chefes de família⁸¹ e a situação resultou em um conflito popular conhecido como a Revolta da Vacina⁸². Houve comícios, incêndios de bondes, saques em estabelecimentos comerciais, mortes.

Seguindo o ensejo, a Escola Militar da Praia Vermelha uniu-se ao protesto por outra motivação pois “a carestia, a inflação, o achatamento salarial, o aumento abusivo dos aluguéis, os projetos elitistas de remodelação da cidade incomodavam mais do que as doenças” (DEL PRIORE, 2017, p. 37). O movimento expressava o desejo de mudança em relação à política das Oligarquias cafeeiras que beneficiava as elites. Mas o governo reagiu, silenciou a rebelião e decretou estado de sítio. A Escola Militar foi desativada e, posteriormente, demolida (BARBOSA, 2011). Reforçava-se, assim, o viés autoritário que delineava a República Federativa do Brasil, característica que se intensificaria ao longo de décadas, no século XX, e a desigual “cisão social que instaurava-se como efeito da nova ordenação republicana” (GORBERG, 2013, p. 46).

Acompanhando os mesmos preceitos autoritários e elitistas, foram alteradas práticas sociais com o objetivo de ajustar os indivíduos à cultura europeia, assim como fora feito com o cenário urbano.

As reformas eram calcadas em crenças e fantasias acerca da civilização através da europeização, mas traziam em si uma negação de antigas tradições bem como uma

⁸¹ A população de baixa renda, já descontente com as medidas autoritárias e desiguais da reforma, não viu a campanha de dedetização e vacinação com bons olhos. A ignorância da população frente à evolução da ciência, que encontrara maneira de combater as epidemias, causou desconfiança de que aquelas fossem fórmulas para extermínio da população pobre. Além disso, chefes de família, de um modo geral, argumentavam que ter a casa invadida e ver esposa e filhas despidas para a aplicação da vacina – que era aplicada no braço – feria sua honra (DEL PRIORE, 2017).

⁸² A *Revolta da Vacina* foi uma rebelião que aconteceu em 1904 e envolveu milhares de pessoas deixando 23 mortos e 90 feridos. Ela se instituiu como resistência aos “projetos autoritários liderados por higienistas que subestimavam os temores populares diante do possível contágio de outras doenças” (DEL PRIORE, 2017, p. 36).

condenação de aspectos raciais e culturais da realidade nacional, associadas pela elite a um passado colonial que deveria ser deixado para trás (GORBERG, 2013, p. 46).

O entrudo – manifestação popular carnavalesca que havia sido proibida desde meados do século XIX, mas que acontecia ilegalmente até 1903 (GIRON, 2002) – foi abolido da área central da cidade; ali, o carnaval brasileiro evidenciou-se como manifestação elitizada dentre as quais é possível citar os bailes nos clubes e hotéis; o corso, que consistia em desfiles de carros com foliões usando fantasias iguais; a Batalha das Flores; o popular carnaval de rua, que incluía banho de mar à fantasia (GORBERG, 2013, p. 105). A Figura 48 mostra uma elitizada comemoração carnavalescas, no início do século XX, a Batalha das Flores.

Figura 48 – Batalha das Flores, 1902. Fotografia de Augusto Malta, Rio de Janeiro, 1902. Acervo FBN



Fonte: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.html>

A imagem foi produzida pelo fotógrafo Augusto Cesar de Malta Campos (1864-1957), no ano de 1902, no Rio de Janeiro, e retrata uma cena de um evento carnavalesco daquele ano. A fotografia destaca duas senhoras vestidas à francesa, sentadas em uma charrete ornamentada com flores, que é conduzida por homens vestidos com uniforme. Ao fundo, na

parte esquerda da fotografia, outros indivíduos elegantemente vestidos assistem à parada festiva abrigados em um palanque.

Além da remodelação do carnaval, foram proibidas as práticas do candomblé e de outros cultos africanos e novas regras de civilidade foram impostas: foi proibido o comércio de carne pelas ruas; o trânsito de porcos, de cachorros e de vacas pelas vias públicas; mendigos foram impedidos de viver nas ruas e de pedir esmolas; foi proibido andar descalço, cuspir e urinar nas ruas e nos bondes e vender bilhetes de loteria. O descumprimento das leis implicava em multas e quem não pudesse pagar, era recolhido ao presídio (BARBOSA, 2011; DEL PRIORE, 2017).

A frequência às áreas centrais da cidade passou a ser um privilégio da elite, que compunha aquela que era reconhecida como boa sociedade. Para assegurar o distanciamento de pessoas de classe baixa à área central, foram perseguidos os seresteiros e boêmios e foram fechados quiosques, botequins, pensões e restaurantes baratos, tudo isso “para combater a vadiagem” (FEIJÃO, 2011, p. 75).

Com o cenário arquitetônico, sanitário e cultural remodelado, a aristocracia da capital brasileira

que desde o século XIX sonhava com a França, comia e vestia-se à francesa, agora poderia viver numa Paris à beira-mar! Civilização, enfim, entre luz, águas e granitos! A cidade emoldurava a natureza e essa, graças às renovações urbanas, se curvava ao progresso (DEL PRIORE, 2017, p. 35).

O aspecto europeu assumido pela área central da capital brasileira depois da Reforma Pereira Passos – nome pelo qual ficou conhecido o conjunto de obras que redefiniram a estrutura da cidade –, é representado na Figura 49, que expõe uma fotografia produzida no ano de 1906, por Augusto Malta, fotógrafo oficial da Prefeitura do Rio de Janeiro no período da reforma. A imagem mostra a Avenida Central⁸³ que “constituiu-se no eixo de todo conjunto de obras realizadas para transformar o Distrito Federal em uma metrópole cosmopolita” (BARBOSA, 2011, p. 230).

⁸³ O traçado da rota da Avenida Central foi projetado por Lauro Müller, Ministro dos Transportes. Cortando as construções coloniais da cidade velha, o bulevar contrastava com “as antigas vielas estreitas, escuras e fétidas” (GORBERG, 2013, p. 34) que ocupavam o local, antes da reforma Pereira Passos. A majestosa avenida, a partir de 1905, desbancou a Rua do Ouvidor como polo comercial mais elegante da cidade.

Figura 49 – Avenida Central, Rio de Janeiro, 1906. Fotografia de Augusto Malta



Fonte: ARAÚJO, 2009.

A cena retrata o amplo bulevar com perfil monumental, que é asfaltado, demarcado por canteiros centrais arborizados, iluminado por luz elétrica instalada em postes ao estilo *Art Nouveau*⁸⁴, e contornado por amplas calçadas e por prédios imponentes de ponta a ponta. A fotografia também registra indivíduos elegantemente vestidos ao estilo parisiense: mulheres com longos e amplos vestidos de cinturas ajustadas por espartilhos, homens com ternos e todos usando chapéus. Eles passeiam e usufruem do luxo típico do período conhecido como *Belle Époque*⁸⁵, um privilégio da classe aristocrática.

A Avenida Central ficou conhecida como “símbolo-mor daquela nova era urbana” (GORBERG, 2013, p. 34). Ali concentravam-se requintados restaurantes e cafeterias, imponentes hotéis, sedes de jornais e revistas, importantes prédios públicos, como a Escola de Belas Artes (1908), o Teatro Municipal (1909), a Biblioteca Nacional (1910), luxuosos magazines – que vendiam, especialmente, produtos europeus (Ibid.) – e diversas salas

⁸⁴ O estilo *Art Nouveau* foi consagrado na Exposição Universal de Paris, no ano de 1900 e “propunha um retorno à natureza com a adoção da estilização de formas orgânicas” (PRADO; BRAGA, 2011, p. 59). O estilo influenciou as artes plásticas, a arquitetura, a moda.

⁸⁵ A *Belle Époque* – período que compreende os anos de 1890 à 1914 – foi caracterizada pelo bem-viver, pela ostentação, pelo luxo e pela extravagância da classe alta, limitada a ambientes urbanos (PRADO; BRAGA, 2011).

cinematógrafas⁸⁶ das quais são exemplo o *Cinematógrafo Pathé* (1907-1926), o *Cinematógrafo Paraíso do Rio* (1907-1910), o *Cinematógrafo Avenida* (1907-1927), o *Grande Cinematógrafo Parisiense* (1907-1954), o *Cinema Odeon* (1909-1925) (SOUSA, 2014)⁸⁷.

A movimentação em torno do grande número de salas de cinema, inauguradas a partir de 1907, no Rio de Janeiro, especialmente na imponente Avenida Central – que era “a passarela da moda carioca” (PRADO; BRAGA, 2011, p. 76) – evidenciava que o cinema se firmava como importante fonte de diversão das elites (MOUTINHO; VALENÇA, 2005). Na época,

Chegou-se mesmo a prever o desaparecimento do livro e do teatro, tal a força com que as imagens em movimento e seus templos foram cultuados. Com isso, uma verdadeira febre apossou-se da cidade. Frequentar uma sala de exibição passou a significar cultivo e bom gosto. Ocorreu, em termos numéricos e de repercussão pública, um autêntico *boom* (GONZAGA, 1996, p. 86).

Frequentar as salas cinematográficas e assistir aos filmes nelas exibidos estava na moda. As exibições eram opções de diversão que propiciavam contato com a elegância, com a informação, com o progresso, com a cultura estrangeira que era espelho para a elite brasileira. Nas salas cinematográficas, as mostras filmicas eram apenas uma das atrações, pois os eventos propiciavam um desfile social para exibição do luxo da elite local. A plateia vestia-se com primor para ser vista, ao mesmo tempo em que assistia a filmes estrangeiros que expunham comportamentos e modas por meio da atuação das personagens e de seus figurinos.

⁸⁶ A primeira sala de projeção filmica, no Brasil, foi instalada na Rua do Ouvidor, no ano de 1897. O *Cinematógrafo Edison* foi bastante prestigiado pelos espectadores, mas teve suas portas fechadas três meses depois da inauguração pois a repetição dos mesmos filmes não atraiu o público. Além disso, a curiosidade em ver o equipamento era maior do que o interesse pelo conteúdo filmico. No mesmo ano, foi inaugurado outro espaço de projeção filmica, também na Rua do Ouvidor. O *Salão de Novidades Paris no Rio* oferecia variadas atrações e a projeção de cenas móveis era apenas uma delas (ARAÚJO, 1976). As produções filmicas também eram projetadas de forma itinerante e inconstante, em cafés chamados de *Chopes Berrantes*, teatros e outros locais de entretenimento, especialmente naqueles localizados em áreas centrais da cidade (VIEIRA; PEREIRA, 1986). Na Avenida Central, a partir de 1907, instalaram-se diversos cinematógrafos que ofereciam programações regulares. Por ser essa a avenida da moda da capital brasileira, a presença do público nas novas e elegantes salas era estimulada (SOUSA, 2014).

⁸⁷ As salas cinematográficas mais sofisticadas e mais amplas da Avenida Central ficavam no lado de numeração par do bulevar. Nessas, os ingressos eram mais caros pois os prédios ficavam à sombra no período da tarde e, assim, ofereciam maior conforto térmico aos espectadores que também não precisavam caminhar ao sol, visto que a pele alva era a moda vigente. Já as salas cinematográficas modestas, menores, sem *toilettes*, sem a pompa e o refinamento das salas vizinhas, mas que cobravam ingressos mais acessíveis, ficavam ao lado ímpar da Avenida. Assim, o público de poder aquisitivo inferior se contentava com o calor e a insalubridade das salas para não perder o espetáculo em cartaz e, de certa forma, se fazer atuante na nova e moderna cena cosmopolita da capital brasileira (ARAÚJO, 1976).

Assim, a moda, no Brasil, passou a ser informada também por meio das exibições de filmes europeus, pois, mesmo que se preocupasse em construir “alicerces para a afirmação cultural da ex-colônia” (PRADO; BRAGA, 2011, p. 45), a intelectualidade tropical considerava natural que as vogas dos modos de vestir viessem da França. As vestimentas de origem autóctone brasileira, distantes dos preceitos da moda, eram encontradas em festas populares tradicionais, que não eram bem vistas pela elite brasileira (Ibid.).

Vestir sob os preceitos da moda europeia fazia parte das manifestações estéticas do processo civilizatório do país e passear pelas grandes avenidas da capital de ares cosmopolita, olhar vitrines e fazer compras de produtos de moda constituía “um aspecto de sociabilidade da elite civilizada” (GORBERG, 2013, p. 47), que se coadunava com as concepções de feminilidade desse nível social.

A mulher-mãe-dona-de-casa passava a ser também consumidora; namorar vitrines e fazer compras se tornava, cada vez mais um costume cotidiano para o grupo feminino, que aumentava sua participação no espaço público (GORBERG, 2013, p. 108).

A Figura 50 é exemplo dessa circunstância:

Figura 50 – Elegantes senhoras apreciam a vitrine do magazine *Parc Royal*



Fonte: GORBERG, 2013, p. 34.

A fotografia mostra duas elegantes senhoras, luxuosamente vestidas segundo os preceitos parisienses, passeando na Avenida Central e apreciando a moda exposta na vitrine

do imponente magazine *Parc Royal*. As roupas por elas usadas evidenciam sua privilegiada classe social e mostram que estão de acordo com o requintado ambiente no qual se situam e, especialmente, com a moda exposta no magazine. O olhar direcionado à vitrine expressa o interesse das senhoras pelos produtos de moda expostos e sugere seu desejo de consumo.

O ato de comprar, depois da Reforma Pereira Passos, reforçou a estratificação social no Brasil, pois, ser visto nas elegantes e caras lojas evidenciava o *status* e usar vestimentas e acessórios adquiridos corroborava-o. O argumento é reforçado pelo fato de que as mulheres “que tinham ambições sociais e recursos escassos copiavam cuidadosamente os modelos vendidos nas lojas, esperando que os outros não percebessem que suas roupas eram feitas em casa” (PRADO; BRAGA, 2011, p. 50).

A reforma da cidade, portanto, estimulou o consumo da moda visto que as amplas avenidas e imponentes magazines tornaram-se convidativas ao público apreciador de luxo; além disso, ampliou opções de circulação, de lazer⁸⁸ e, conseqüentemente, de exibição social – exposição que implicava a preocupação com a imagem pessoal. Assim, a elite que circulava pelas sofisticadas instalações “passou a elaborar sua aparência de forma a se mostrar tão europeizada quanto os espelhos e lustres que enfeitavam os novos salões” (FEIJÃO, 2011, p. 75).

A elite orgulhava-se do novo espaço urbano e do suposto desenvolvimento do país aí representado, especialmente, pela remodelação da capital federal. Assim, com a pompa usual do período, o Governo Federal, presidido por Afonso Augusto Moreira Pena (1847-1909), promoveu a Exposição Nacional de 1908⁸⁹, aproveitando o ensejo da Comemoração Centenário da Abertura dos Portos às Nações Amigas (LEVY, 1998).

A Exposição Nacional de 1908 tinha por objetivo mostrar avanços agrícolas, industriais, pastoris e de artes liberais dos estados brasileiros, para o mercado nacional e internacional, tal qual as tradicionais exposições universais europeias, que aconteciam desde o século XIX. A versão brasileira do evento, no ano de 1908, ocupou uma área de 182.000 m² de terrenos compreendidos entre a Praia da Saudade e a Praia Vermelha, no Rio de Janeiro,

⁸⁸ Além do gosto por apresentações filmicas, é possível citar como atividades incorporadas pela elite brasileira, depois da reforma Pereira Passos, o banho de mar, os esportes, as competições aquáticas das quais são exemplo remo, natação, saltos ornamentais. Elas se popularizaram no início do século XX (GORBERG, 2013).

⁸⁹ A primeira Exposição Nacional, no Brasil, ocorreu no ano de 1861. A Escola Central do Largo de São Francisco, um prédio ligado ao passado colonial do país, serviu de Palácio Nacional de Exposição. Outras exposições nacionais, no Rio de Janeiro, datam de 1871, 1877, 1881 e 1895. Nenhuma delas teve a grandiosidade e a ostentação de luxo da Exposição de 1908 (LEVY, 1998).

onde foram construídos uma série de grandes palácios e pavilhões⁹⁰ destinados especificamente à realização do evento⁹¹ (MOLINA, 2016).

A magnitude da exposição pode ser percebida na Figura 51 que é composta por duas fotografias do evento, produzidas pelo fotógrafo Augusto Malta.

Figura 51 – Exposição Nacional de 1908. Fotografias de Augusto Malta, RJ. Acervo Museu da República



Fonte: <http://brasilianafotografica.bn.br>

A Figura 51a exibe a imponente Porta Monumental da Exposição Universal de 1908, construída em madeira, no formato de um grande arco central encimado pelo símbolo da República e iluminado por 38.000 lâmpadas. A Figura 51b mostra a parte interna da exposição e evidencia as luxuosas edificações do Pavilhão de Minas Gerais, à esquerda, e do Pavilhão Paulista, à direita (LEVY, 1998), apreciadas pelos visitantes do evento que transitavam com requintadas vestimentas ao estilo europeu.

Enquanto o majestoso evento acontecia para o desfrute da elite brasileira, a grande massa da população sofria com a alta inflação, com a desvalorização da moeda brasileira, com os abusivos preços dos alimentos – prejuízos resultantes de acordos federais em proteção dos cafeicultores⁹² (FAUSTO, 2010). A enfraquecida situação econômica brasileira tomou fôlego

⁹⁰ A Exposição Nacional de 1908 abarcava as seguintes construções: Porta Monumental, Palácio dos Estados – que abrigava a exposição dos diversos estados brasileiros – Palácio da Indústria, Pavilhão das Máquinas, Palácio das Artes Liberais, Pavilhão da Viatura, o Palácio Português e seu anexo, Posto de Assistência Municipal, Posto do Corpo de Bombeiros, Posto do Corpo de Saúde do Exército, Seção Policial, Posto da Imprensa, Posto dos Correios e Telégrafos, Pavilhão de Inspeção das Matas e Jardins, Pavilhão da Sociedade Nacional de Agricultura, Pavilhão da Estrada de Ferro Central do Brasil, dentre outros (LEVY, 1998).

⁹¹ O local construído para a Exposição Nacional de 1808 foi reurbanizado e integrado a cidade do Rio de Janeiro, em 1922, na gestão do prefeito Carlos Sampaio, que remodelou e loteou o bairro da Urca (MOLINA, 2016).

⁹² Um exemplo dos acordos de proteção aos cafeicultores foi o Convênio de Taubaté, que foi assinado no ano de 1908, pelo presidente Afonso Augusto Moreira Pena (1847-1909). O Convênio assegurava que o governo federal compraria os excedentes estoques de café dos agroexportadores brasileiros para assegurar a valorização do preço

a partir de 1909, por meio da política de rigorosa restrição de despesas públicas, praticada pelo presidente Nilo Procópio Peçanha⁹³ (1867-1924). Mas a harmonia financeira daquele momento não coincidiu com a situação política do país, pois, em 1910, aconteceram novas eleições para presidência da República e Minas Gerais e São Paulo entraram em desacordo para indicação de candidato. Minas fez aliança com o Rio Grande do Sul e, com o apoio do presidente Nilo Peçanha e dos militares brasileiros, lançaram a candidatura do gaúcho Marechal Hermes Rodrigues da Fonseca (1855-1923). Do outro lado, em reação ao militarismo iminente, São Paulo uniu-se com a Bahia e lançou Rui Barbosa de Oliveira (1849-1923) como candidato representante da democracia liberal. Na eleição daquele ano – que foi a primeira disputa efetiva da vida republicana – houve sangrentos conflitos por todo país e, por meio da imposição militar e suposta fraude, Hermes da Fonseca saiu vitorioso. “Foi duelo da pena contra espada, numa campanha jamais vista até então” (DEL PRIORE, 2017, p. 40).

No período que compreendeu o mandato do presidente Hermes da Fonseca, entre os anos de 1910 e 1914, o Brasil viveu um regime autoritário⁹⁴ que resultou em um quadro conturbado, marcado por conflitos sociais dos quais são exemplo a Revolta da Chibata⁹⁵, a

do produto no mercado internacional. O estoque, em tempo oportuno, seria revendido ou queimado (DEL PRIORE, 2017). A resolução também propunha uma medida para estabilizar o câmbio, impedindo a valorização da moeda nacional. Para o cumprir os acordos, o país realizou empréstimos, contraindo altas dívidas com bancos internacionais (FAUSTO, 2010). A prática da queima de café tornou-se comum, no Brasil, naquele período. Com a medida, favoreceram-se as casas comissárias, os banqueiros e os cafeicultores que asseguraram as vendas das colheitas e a manutenção de suas fortunas, enquanto os trabalhadores, diretamente prejudicados com a alta inflação, tiveram que contentar-se com a manutenção de seus empregos (DEL PRIORE, 2017).

⁹³ Nilo Peçanha ocupava o cargo de vice-presidente do titular Afonso Pena, que faleceu em 1909, um ano antes de finalizar o mandato. Por isso, Nilo assumiu a presidência da república naquele ano. No período de seu mandato (1909-1910), o Estado emergiu de uma crise financeira que durava onze anos, houve investimento estrangeiro no país, foi criado o Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio, ferrovias foram multiplicadas, subúrbios foram remodelados com a instalação de iluminação elétrica e de meios de transporte com preços de passagens reduzidas (DEL PRIORE, 2017).

⁹⁴ Uma das primeiras medidas autoritárias do presidente Hermes da Fonseca foi uma intervenção militar para a troca de lideranças políticas dos Estados, que eram contrárias ao seu governo. A medida ficou conhecida como Política da Salvação. Da mesma forma, os movimentos sociais que aconteciam, naquele período, eram silenciados por forças militares (FAUSTO, 2010).

⁹⁵ A Revolta da Chibata foi um movimento de protesto da Marinha do Brasil, comandado pelo almirante negro João Cândido Felisberto (1880-1969). O motim teve início no dia 16 de novembro de 1910, um dia após a posse do presidente Hermes da Fonseca, e contou com a participação de cerca de 2.400 marinheiros descontentes com os baixos salários; com as péssimas condições de trabalho e de alimentação oferecidas nos navios; com o racismo, visto que negros não ascendiam ao oficialato e, principalmente, com a aplicação de castigos físicos, dos quais são exemplo a chibatada, o bolo de palmatória, a solitária a pão e água, que eram práticas comuns para penas disciplinares nas baixas patentes formadas por negros. A articulação para a revolta iniciou dois anos antes da sua eclosão que se deu por um castigo aplicado ao marinheiro negro Marcelino Menezes, que recebeu 250 chibatadas ao rufar de tambores. O oficial que impusera a sentença, o comandante João Batista das Neves, foi assassinado pelos manifestantes que tomaram conta das embarcações Encouraçado Minas Gerais e Encouraçado São Paulo, que lançaram tiros de canhão sobre a cidade do Rio de Janeiro e escreveram uma carta ao presidente solicitando mudanças acerca das injustiças ocorridas na Marinha do Brasil. Dez dias depois do ocorrido, o

Guerra do Contestado⁹⁶, os movimentos grevistas⁹⁷ que se intensificaram-se nas grandes fazendas do Estado de São Paulo, devido ao descontentamento dos trabalhadores com os baixos salários, as péssimas condições de trabalho e da falta de leis que garantissem seus direitos trabalhistas (FAUSTO, 2010).

O desgosto com o tenso cenário brasileiro fez com que as oligarquias cafeeiras de São Paulo e Minas Gerais retomassem sua aliança, no ano de 1913. O elo, dessa vez, foi reforçado pelo pacto de alternância entre candidatos mineiros e paulistas, com o objetivo de garantir a proteção de interesses de ambos os estados (FAUSTO, 2010). Com o retomar das alianças oligárquicas, o mineiro Venceslau Brás Pereira Gomes (1868-1966) foi eleito presidente da república no ano de 1914, e governou o país até 1918, período que compreendeu a Primeira Guerra Mundial (1914-1918).

A guerra trouxe consequências marcantes para o Brasil, mesmo que a participação do país, no conflito, não tenha acontecido de forma direta⁹⁸. A exportação do café, que era a base

governo concedeu anistia aos manifestantes e suspendeu os castigos corporais. A revolta teve fim, mas a repressão se intensificou por meio de um decreto firmado pelo presidente que permitia a expulsão de marinheiros rebeldes. Duas semanas depois do acordo entre marinheiros e governo, iniciou outro movimento, sem relação com a Revolta da Chibata e seus protagonistas. Enquanto centenas de marinheiros foram conduzidos para Amazônia, onde foram submetidos a trabalhos escravos ou fuzilados, João Cândido, mesmo sem participar do novo motim, foi detido e encarcerado em uma cela minúscula, sem ventilação, regada por uma mistura de água e cal, na qual 16 marinheiros morreram. Ele sobreviveu, foi encaminhado a um hospício, mesmo que psiquiatras garantissem sua sanidade. Posteriormente, João Cândido foi expulso da Marinha (MOREL, 2016).

⁹⁶ A Revolta do Contestado foi um movimento de cunho messiânico que eclodiu no ano de 1912 e se estendeu até 1916, nas fronteiras entre o Paraná e Santa Catarina, que eram locais de disputa de terras. Ali viviam caboclos pobres que exploravam as terras para sua sobrevivência. Mas o governo federal negociara o uso das terras para a companhia *Brazil Railway*, que ficara encarregada de construir a linha ferroviária que ligaria o Rio Grande do Sul a São Paulo. Milhares de pessoas perderam os casebres onde moravam e também sua fonte de sustento. Um deles era o monge José Maria, que liderou a revolta do grupo de desabrigados e morreu nos primeiros confrontos com os militares. A liderança da batalha foi destinada a Maria Rosa, uma menina de 15 anos, e a Joaquim, um menino de 11 anos, que, “por meio de mensagens vindas do além [...] comandava um exército de 5 mil sertanejos”(DEL PRIORE, 2017, p. 45). Eles venceram sete expedições militares até que o governo federal, em 1916, enviou 7 mil homens e aviões para pôr fim a guerra. “Morreu muita gente que tinha as costas curvadas pela violência, como já as tivera seus avós e como as teriam seus netos” (Ibid., p. 45).

⁹⁷ Desde o início da Primeira República, surgiram expressões de organização e mobilização dos trabalhadores. Dentre eles é possível citar os partidos operários, que contavam com pequeno número de participantes e, por isso, sucumbiam; a criação de pequenos e inexpressivos sindicatos e a formação de pequenas greves. O movimento anarquista tentou organizar a classe operária a nível nacional por meio da criação da Confederação Operária Brasileira, em 1906, mas o movimento era esparso e, por isso, não obtinha a atenção e preocupação da elite. Os direitos obtidos por trabalhadores eram acordados verbalmente e “passado o momento de pressão, os direitos se perdiam”. Esse quadro foi rompido somente a partir de 1917 (FAUSTO, 2010, p. 169).

⁹⁸ Durante os três primeiros anos da Primeira Guerra Mundial, os políticos desconversavam quando o assunto era a participação do país no combate. A justificativa por não enviar reforços aos aliados se dava pela falta de efetivo no Exército Brasileiro e pela necessidade de preservar esse mínimo para a segurança nacional contra um possível ataque alemão ao país. “O despreparo era total: canhões não podiam ser usados por faltar-lhe lunetas e menos de cem metralhadoras estavam a serviço de todo o Exército” (DEL PRIORE, 2017, p. 49). Mas no final de 1917, poucos meses antes de a guerra acabar, o Brasil enviou “uma divisão naval, uma médica e um contingente de aviadores para a Europa. O primeiro abriu fogo contra um cardume de botos julgando estar atacando submarinos alemães” (DEL PRIORE, 2017, p. 52). Parte da tripulação sucumbiu a uma epidemia de

da economia brasileira, caiu drasticamente e, como subterfúgio econômico, ampliou-se a exportação de outros produtos agrícolas, prática que fez aumentar os preços dos alimentos em território nacional⁹⁹. A importação de produtos manufaturados caiu e, em consequência, o país precisou investir na industrialização para produzir os produtos faltantes, como os da indústria têxtil e da indústria alimentícia (FAUSTO, 2010).

A partir da Primeira Guerra Mundial, 80% dos tecidos consumidos no Brasil passaram a ser nacionais (FAUSTO, 2010), e esse índice decorreu, também, da melhora dos têxteis aqui fabricados, cujo desenvolvimento contou com o apoio de um contingente de novos imigrantes¹⁰⁰, alguns que vieram como investidores, outros como operários de mão de obra qualificada. Assim, a moda brasileira passou para outro patamar – mesmo que seguisse à risca os ditames parisienses – e a produção de vestimentas em série, restrita a peças básicas e de execução menos complexa de que roupas íntimas, roupas de banho, gravatas, camisas masculinas são exemplo, contou com um número considerável de ateliês de costura (PRADO; BRAGA, 2011).

Em âmbito global, a Primeira Guerra Mundial representou “grandes embates para a moda” (PRADO; BRAGA, 2011, p. 89). A indumentária feminina, especialmente, passou por mudanças notáveis que marcaram “o início da modernização do vestuário” (GORBERG, 2013, p. 62), pois a Europa enfrentou novas condições impostas pela guerra, que alteraram o papel social das mulheres. Elas passaram a responder por postos de trabalho, antes ocupados por homens enviados aos campos de batalha, e as tarefas passaram a exigir roupas mais práticas. Por isso, novos padrões estéticos foram incorporados pela moda: o luxo e a ostentação foram abandonados e os excessos foram substituídos “por cortes e tecidos mais simples, em sintonia com a austeridade prescrita pela guerra (Ibid., p. 71).

gripe espanhola, problema que suspendeu as operações. “Os integrantes da divisão médica cuidaram de civis e da terrível epidemia de influenza” (Ibid., p. 52) enquanto “os aviadores mal saíram do chão: dos 13 enviados, apenas oito integraram a *Royal Air Force*, [...] dois morreram num exercício sobre o Canal da Mancha, outros passaram a integrar a cavalaria” (Ibid., p. 52). A participação do Brasil serviu para evidenciar que o país precisava incentivar o recrutamento não como punição para os indivíduos pobres, mas como um dever cívico.

⁹⁹ O Brasil tinha como base mercantil a agroexportação. As oligarquias governantes eram ligadas ao setor cafeeiro e, por isso, priorizavam investimentos oportunos para a safra do café. Assim, a industrialização do país ficou em segundo plano. Mas, de alguma forma, os negócios do café alicerçaram bases para a posterior industrialização, pois o café, ao estimular as transações em moeda e o crescimento da renda, criou mercado para produtos manufaturados; ao promover investimentos e ampliações em estradas de ferro, integrou esse mercado, ampliando-o; ao desenvolver a exportação e a importação, contribuiu para o sistema de distribuição de produtos manufaturados; ao promover a imigração, oportunizou a oferta de mão de obra para a indústria; ao gerar renda, propiciou a importação de maquinário para indústria (FAUSTO, 2010).

¹⁰⁰ De 1911 a 1920 imigraram para o Brasil 821.522 indivíduos, que se somaram aos cerca de 3 milhões de estrangeiros que aqui viviam. Dentre eles, havia muitos profissionais com experiência na produção têxtil e também na confecção de vestimentas (PRADO; BRAGA, 2011).

Os preceitos da moda europeia chegavam ao Brasil por meio das revistas e, especialmente, por meio do cinema, que estava “cada vez mais disseminado com a energia elétrica gerada em larga escala” (GORBERG, 2013, p. 80) e com aumento de público que mostrava “interesse crescente pela sétima arte, em todo Brasil” (Ibid., p. 29). Os filmes eram “uma janela para novas possibilidades de identidade feminina, onde personalidades exibiam-se em papéis urbanos e arrojados, valorizando o corpo, ao invés de negá-lo e escondê-lo” (Ibid., p. 80). O cinema evidenciava comportamentos femininos que incluíam padrões de vestir, e as brasileiras

encontravam, nas telas, heroínas que rompiam com a obediência cega aos ditames do marido e da vida reclusa ao lar. Para ir à luta no novo mundo que se lhes abria, precisavam de novas roupas, mais confortáveis e livres de espartilhos, amarras, babados e adereços em excesso (PRADO; BRAGA, 2011, p. 29).

As mulheres brasileiras adotaram prontamente as novas vestimentas da moda europeia, mas suas atuações seguiam evidenciando os deveres de esposa, mãe e dona de casa que não tinham direito ao voto¹⁰¹ (GORBERG, 2013).

Os novos cargos de trabalho para a classe média feminina chegaram antes que o direito de votar¹⁰². Inseridas no mercado de trabalho como datilógrafas, secretárias, professoras, enfermeiras, a classe média feminina se impunha como consumidora da moda por meio do seu próprio salário (PRADO; BRAGA, 2011), enquanto a classe operária se articulava para novas reivindicações.

Entre 1917 e 1920 houve um ciclo de greves de grandes proporções nas principais cidades do Brasil, especialmente em São Paulo e no Rio de Janeiro. Mesmo que sonhassem com uma sociedade igualitária, os operários e as operárias grevistas pediam apenas a regularização de um salário e o respeito aos direitos trabalhistas. Mas os movimentos foram reprimidos pelo governo federal¹⁰³ juntamente com a força militar. As reivindicações foram

¹⁰¹ Os movimentos femininos que reivindicavam “espaço social mais significativo que as exíguas paredes do lar” (PRADO; BRAGA, 2011, p. 85) não ganhavam tanta aderência quanto os preceitos da moda, prova disso é que, em 1917, houve, no Rio de Janeiro, uma passeata para pleitear direito ao voto, a qual contou somente com oitenta e quatro participantes (Ibid.).

¹⁰² É importante destacar que mulheres componentes da classe baixa sempre trabalharam “doméstica ou formalmente” para garantir sua sobrevivência (PRADO; BRAGA, 2011, p. 85).

¹⁰³ No período de 1917 a 1920, que compreendeu o grande ciclo grevista, foram presidentes do Brasil: Venceslau Brás, que governou até 1918; Delfim Moreira que, como vice, ascendeu ao cargo de presidente, de 1918 a 1919, no lugar do candidato eleito Rodrigues Alves que faleceu antes de tomar posse; e Epitácio Pessoa que governou o Brasil de 1919 a 1922 (FAUSTO, 2010).

silenciadas e alguns líderes imigrantes foram extraditados. Assim, a onda grevista perdeu fôlego a partir da década de 1920 (FAUSTO, 2010).

As tensões, as repressões, as injustiças sociais, as alianças oligárquicas do setor cafeeiro seguiram durante o decorrer da década de 1920, mas, junto ao pessimista cenário, sopraram sentimentos de renovação e de ideais nacionalistas, que foram manifestados na comemoração dos cem anos da independência do Brasil.

A Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil ocorreu durante o período de 7 de setembro de 1922 a 24 de julho de 1923, na cidade do Rio de Janeiro. Os preparativos para o evento iniciaram em 1920, quando o Morro do Castelo, que ficava junto à Avenida Rio Branco e próximo à orla marítima, foi demolido. A população que vivia nos cortiços ali instalados foi retirada para o aplanamento, higienização e arranjo estético do terreno (MOLINA, 2016). Numerosos pavilhões e palácios nacionais e estrangeiros foram construídos nas largas avenidas, e quiosques, espaços para manifestações artísticas e um grande parque de diversões foram instalados (SANT'ANA, 2008).

A Figura 52 mostra a suntuosidade do ambiente construído para a comemoração. A imagem foi produzida pelo estúdio *Photo Bippus, Rio*, entre os anos de 1922 e 1923 e mostra os pavilhões de exposição em uma iluminada cena noturna.

Figura 52 – Centenário da Independência do Brasil. Fotografia noturna, RJ, [1922 ou 1923]. Acervo B.N.



Fonte: http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=64232

O evento foi previamente propagandeado nos cinemas do país. Além disso, exhibições fílmicas tiveram papel de destaque na comemoração, pois constituíam “uma das mais autênticas expressões de modernidade” (SANT’ANA, 2008, p. 55). Os documentários visavam construir a imagem moderna e próspera do país diante da comunidade nacional e internacional e, devido às circunstâncias do país, as narrativas fílmicas davam ênfase à história da cultura do café (MORETTIN, 2011).

Antecedendo as comemorações da independência, ocorreu, em fevereiro de 1922, em São Paulo, a Semana de Arte Moderna¹⁰⁴. O Modernismo, como viria a ser chamado o movimento dela decorrente, tinha um viés político e, ao valorizar expressões relacionadas ao cotidiano brasileiro, quebrava paradigmas e propunha não só a renovação da arte, mas também a renovação da visão social do país, dividido entre o rural e o urbano, entre a detenção do poder e da riqueza nas mãos das oligarquias e a insatisfação da massa operária.

Os ideais expressos pelos artistas participantes da Semana de Arte Moderna, aliavam-se ao pensamento de uma classe média urbana, que se tornou mais visível na política. A insatisfação civil acerca das desigualdades sociais convergia com o descontentamento de militares que se sentiam desprestigiados pelo governo federal, e que, em oposição as oligarquias cafeeiras, lançaram a candidatura de Nilo Peçanha à presidência da República, nas eleições de 1922. Entretanto, o candidato apoiado por São Paulo e Minas Gerais, Artur da Silva Bernardes (1875-1955), foi eleito presidente ainda que sob acusação de fraude eleitoral. A situação intensificou a revolta, incendiou os ânimos da população civil e militar e o país entrou em Estado do Sítio (FAUSTO, 2010).

Nos bastidores dessa situação, formou-se um movimento político militar – o Tenentismo – que resultou em revoltas pelo país, dos quais é possível citar o Levante do Forte de Copacabana¹⁰⁵, a Revolta Paulista de 1924¹⁰⁶, a Coluna Prestes¹⁰⁷. Os protestos militares e

¹⁰⁴ A Semana de Arte Moderna foi organizada pelo Grupo dos Cinco, composto por Tarsila do Amaral, Anitta Malfatti, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti Del Pichia. O evento foi constituído por conferências, leituras de poemas, danças, músicas, exposições (PRADO; BRAGA, 2011).

¹⁰⁵ O levante do Forte de Copacabana foi um movimento promovido por militares de baixa patente que tomaram o Forte como forma de impedir a posse do presidente eleito Artur Bernardes. Depois de lançar os primeiros tiros de canhão, os manifestantes foram reprimidos por um bombardeio oriundo de militares leais ao governo e foram por eles cercados. Dezesete manifestantes seguiram armados em marcha contra as forças governamentais. A eles, uniu-se um civil, o engenheiro gaúcho Octávio Correa (DEL PRIORE, 2017). Na troca de tiros morreram dezesseis deles. O episódio também ficou conhecido como Os dezoito do Forte (FAUSTO, 2010).

¹⁰⁶ A Revolução de 1924 aconteceu em São Paulo e teve como objetivo derrubar o presidente Artur Bernardes. Os manifestantes tomaram alguns quartéis e assumiram o governo da cidade, do dia 5 até 27 de julho daquele ano, quando se deslocaram de São Paulo e se fixaram no Paraná, enquanto esperavam manifestantes do Rio Grande do Sul que viriam unir-se a eles, formando a Coluna Prestes (FAUSTO, 2010).

civis – que fizeram o governo de Artur Bernardes recorrer a seguidas decretações de Estado de Sítio – uniram-se pelo fim das oligarquias, pelo fim do coronelismo, pela instituição do voto secreto (FAUSTO, 2010). Mas a eleição de 1926 seguiu o mesmo rumo oligárquico da elite cafeeira e foi cumprida a rotação presidencial entre Minas Gerais e São Paulo. Washington Luís Pereira de Sousa (1869-1957), indicado pela elite paulista e único candidato daquela eleição, foi eleito presidente da república (DEL PRIORE, 2017).

O período de governo de Washington Luís mostrou-se aparentemente estável, entretanto, em meio à tranquilidade imposta¹⁰⁸, instaurou-se uma crise entre as elites cafeeiras e formaram-se dissidências partidárias. O desentendimento exacerbou-se quando o presidente Washington Luís quebrou o pacto de alternância de poder entre Minas Gerais e São Paulo, indicando o nome do paulista Júlio Prestes de Albuquerque (1882-1946) como seu sucessor. Em um movimento de oposição, Minas Gerais uniu-se ao Rio Grande do Sul e à Paraíba, e o grupo instituiu uma coligação de forças políticas e partidárias chamada Aliança Liberal, em nome da qual foi lançada a candidatura do gaúcho Getúlio Dornelles Vargas (1882-1954) para a presidência e do paraibano João Pessoa (1878-1930) como vice (DEL PRIORE, 2017).

Paralelamente ao agitado cenário da disputa presidencial, eclodiu uma crise econômica mundial, motivada pela queda da Bolsa de Valores de Nova Iorque, no final do ano de 1929. A desestruturação da economia mundial inibiu a venda do café e esse quadro, associado ao crescimento demasiado da safra, fez despencar o preço do produto no mercado internacional. A ruína dos cafeicultores foi iminente (FAUSTO, 2010) e a crise estendeu-se também ao setor industrial: em “São Paulo e no Rio, 579 fábricas foram fechadas por falta de compradores ou passaram a funcionar dois ou três dias por semana estimando-se em dois milhões o número de desempregados” (MOUTINHO; VALENÇA, 2005, p. 130).

Em meio a esse cenário turbulento, as eleições presidenciais decorreram no dia 1º de março de 1930 e, mesmo com o desgaste da imagem do presidente Washington Luís, o candidato por ele apoiado, Júlio Prestes, saiu vitorioso sob acusação de fraudes eleitorais.

Inconformados com a derrota, os integrantes da Aliança Liberal e seus simpatizantes iniciaram uma conspiração revolucionária com objetivo de impedir a posse do candidato

¹⁰⁷ A Coluna Prestes, comandada por Luís Carlos Prestes, formou-se no ano de 1925. Os integrantes da Coluna caminharam pelo Brasil com o objetivo de propagar ideias da revolução socialista, contra as oligarquias cafeeiras, e percorreram 24 mil quilômetros até 1927. Alguns integrantes do movimento exilaram-se, temporariamente, na Bolívia, no Paraguai e na Argentina (FAUSTO, 2010).

¹⁰⁸ A situação de calmaria no cenário político e social do Brasil, no período de governo do presidente Washington Luís, se deu por meio da instituição da Lei Aníbal de Toledo, também conhecida como Lei Celerada, pela qual o governo federal impunha ações repressoras às sociedades, agremiações, sindicatos e órgãos de imprensa que manifestassem contrariedade ao governo (SANCHES, 2018).

eleito, prevista para o final daquele ano. Armas foram adquiridas e tenentistas exilados foram chamados¹⁰⁹: “havia homens para marchar, lutar e talvez morrer” (DEL PRIORE, 2017, p. 73). A revolução culminou em um golpe militar, e, no dia 24 de outubro de 1930, oficiais das Forças Armadas tomaram conta do Catete – sede do Governo Federal – e destituíram o presidente Washington Luís que foi detido no Forte de Copacabana e, posteriormente, deportado para Europa, assim como Júlio Prestes, líder tenentista, que se recusara a participar do movimento resultante do golpe de 1930 por considerá-lo uma “revolução burguesa cujo único propósito era substituir uma oligarquia reacionária por outra” (Ibid., p. 73). O governo presidencial ficou por conta de uma Junta Governativa Provisória, até o dia 3 de novembro de 1930, quando Getúlio Vargas, chefe civil da Revolução de 1930, chegou ao Rio de Janeiro para assumir o governo do país (FAUSTO, 2010). A Figura 53 mostra a massa popular concentrada em frente ao Catete, aguardando a chegada de Getúlio.

Figura 53 – Registro da população à espera da posse de Getúlio Vargas



Fonte: *REVISTA DO GLOBO*, 1931, ed. 64a, p. 407.

¹⁰⁹Todos os tenentistas exilados que aderissem ao novo movimento “seriam anistiados e ocupariam postos de prestígio no futuro governo Vargas” (DEL PRIORE, 2017, p. 67).

A fotografia foi publicada em uma edição especial da *Revista do Globo* – intitulada *A Revolução de outubro de 1930* – que detalha fatos acontecidos no golpe que deu fim ao período histórico conhecido como República Velha para começar uma nova era – a República Nova, iniciada com o Governo Provisório de Getúlio Vargas.

O título de Governo Provisório marcava a ideia de brevidade da gestão de Vargas, que assumiu a presidência com as tarefas de organizar a nação, formar Assembleia Nacional Constituinte para promulgar uma nova constituição e, por meio dela, instituir nova eleição presidencial. Mas o presidente Getúlio Vargas fez uma blindagem política e instituiu um modelo de estado centralizado: em novembro de 1930, dissolveu o Congresso Nacional e assumiu não só o poder executivo mas também o legislativo; destituiu os antigos presidentes das províncias – cargos equivalentes aos contemporâneos governadores de estados – e indicou seus aliados para ocupar os novos cargos de interventores federais. Criou o Código dos Interventores, por meio do qual estabeleceu normas de subordinação desses com o poder central, e, assim, o controle dos estados e municípios também se centralizou nas mãos do presidente (FAUSTO, 2010).

A centralização estendeu-se também para a economia: a política fomentou o setor cafeeiro pelas mão do governo federal, que criou, em 1933, o Departamento Nacional do Café, com a promessa de revalorizar o produto e recolocá-lo no mercado internacional, para fortalecer a economia e reestabelecer laços comerciais e políticos com as economias centrais, de modo a encaminhar o Brasil rumo ao capitalismo (SVARTMAN, 2000).

Para o desenvolvimento de uma economia capitalista, era necessário estruturar as bases internas, modernizar a economia, conduzir e coordenar esse processo. Para tanto, iniciou-se uma reforma no país, que deveria moldar “uma sociedade moderna calcada no respeito à ordem capitalista, na centralização política e no nacionalismo” (SVARTMAN, 2000, p. 51). Em prol dessa estruturação, em 1930, foram criados o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, o Ministério da Educação e Saúde; foram instituídas leis de proteção ao trabalhador que concediam férias, limitavam em oito horas a jornada de trabalho e regulavam o trabalho feminino e infantil; foram implantados sindicatos atrelados ao governo federal – que serviam como órgãos consultivos mas, também, controlavam as organizações operárias – e foram fechados os sindicatos que atuavam de forma independente; foram instituídas Juntas de Conciliação e Julgamento para arbitrar conflitos entre patrões e operários, objetivando o bem estar de ambos os lados (FAUSTO, 2010). Em prol do Governo, em 1931, foi criado o Departamento Oficial de Publicidade (DOP) e em 1934, o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), que tinham por objetivo promover uma boa imagem do Estado

brasileiro e da figura do presidente Getúlio Vargas, junto à população para garantir a positividade desses junto à opinião pública (SANTOS; SANTOS, 2007).

O Governo Provisório de Vargas estruturou-se sob um viés autoritário, e os planos da promulgação de uma nova Constituição foram abandonados. Apoiado por tenentistas e por generais do exército, Vargas argumentou que esse passo abriria chances de que as oligarquias cafeeiras voltassem ao poder (DEL PRIORE, 2017), e as críticas – oriundas daqueles que aguardavam a constitucionalização do país por meio de princípios da democracia liberal – foram inevitáveis especialmente nos Estados de São Paulo e Rio Grande do Sul (FAUSTO, 2010).

Para abrandar as insatisfações o governo federal criou o Código Eleitoral de 1932, por meio do qual ficou estabelecida a obrigatoriedade do voto em caráter secreto para homens e mulheres alfabetizados e instituiu a Justiça Eleitoral para fiscalizar e organizar eleições. As paliativas resoluções do governo federal não satisfizeram e as manifestações seguiram (FAUSTO, 2010).

Decorrente de um movimento da classe média paulista e da Frente Única Gaúcha, formada com partidos que romperam com Vargas, em julho de 1932, desencadeou-se uma guerra civil, a Revolução Constitucionalista, que tinha o objetivo de realizar um ataque à capital da República e destituir Vargas. Os manifestantes civis foram derrotados, mas conseguiram a convocação da Assembleia Nacional Constituinte, no ano de 1933 (FAUSTO, 2010).

No dia 14 de julho de 1934, foi promulgada a nova Constituição Brasileira, que tinha um posicionamento nacionalista, mostrava-se liberal e coerente com o avanço nacional, no que dizia respeito ao número e à força política da classe operária, e objetivava melhorar as condições de vida e ampliar os direitos da população (FAUSTO, 2010).

Com a Carta Constitucional reformulada, no dia 15 de julho de 1934, aconteceu a eleição presidencial, mas o direito do voto direto e secreto não foi usado, pois Getúlio Vargas assegurara o sufrágio indireto para aquela eleição. A Assembleia Nacional Constituinte elegeu Getúlio como Presidente da República, e os brasileiros acreditaram que o país entraria em um período de democracia e de avanço¹¹⁰ (FAUSTO, 2010).

¹¹⁰ Em 1934, os laços de comércio internacional foram restituídos: uma comissão alemã veio à América do Sul para fomentar as relações comerciais com os países latinos, fazendo do Brasil o principal parceiro comercial do Reich, na região. No ano seguinte, o Brasil assinou um tratado com os Estados Unidos em que os dois países se concederam, reciprocamente, o cargo de nação mais favorecida em relações comerciais mútuas, firmando o acordo de livre comércio. O acordo permitiu que a relação comercial entre o Brasil e a Alemanha, que era altamente lucrativa, se mantivesse (ALVES, 2002).

Apesar de conquistas do governo, acerca de relações comerciais internacionais, ocorreu na década de 1930, uma série de manifestações sociais e políticas. Greves nas cidades dos Estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Pará e Rio Grande do Norte; paralisações nos bancos, nos transportes e na comunicação; surgimento de novos movimentos e partidos políticos incentivados pela tendência mundial do totalitarismo e autoritarismo, dos quais se destacaram a Ação Integralista Brasileira (AIB)¹¹¹ e a Aliança Nacional Libertadora (ANL)¹¹² que, por defenderem ideais distintos, confrontaram-se “mortalmente ao longo dos anos 30” (FAUSTO, 2010, p. 195). Em resposta às manifestações, principalmente àquelas que expressavam polarizações políticas, no dia 4 de abril de 1935, Getúlio Vargas solicitou ao Congresso Nacional a aprovação da Lei de Segurança Nacional (LSN) que definia como crime as greves de funcionários públicos, a incitação de ódio entre classes sociais, as propagandas contrárias ao governo Federal, a organização de associações ou partidos com o objetivo de subverter a ordem política ou social (Ibid.).

A Lei não segurou os contrariados. No dia 5 de julho de 1935 – data do 13º aniversário do Levante do Forte de Copacabana – Carlos Frederico Werneck de Lacerda (1914-1977) leu publicamente um manifesto assinado por Luís Carlos Prestes, que voltara clandestinamente do exílio. O pronunciamento anunciou o desejo da derrubada do governo de Vargas e a tomada do poder por “um governo popular, nacional e revolucionário” (FAUSTO, 2010, p. 198). Como resposta, o governo Federal, por meio de um decreto assinado no dia 11 de julho de 1935, fechou a ANL – medida que evocou uma insurreição. Prestes, que viera de Moscou na companhia de agentes comunistas, “planejou sucessivas quarteladas”¹¹³ (DEL PRIORE, 2017, p. 96) com objetivo de um golpe de Estado. O governo federal, em defesa, declarou Estado de Sítio em 26 de novembro de 1935, reprimiu o movimento comunista por meio da ação de

¹¹¹ A Ação Integralista Brasileira (AIB) foi um movimento de extrema direita fundado em outubro de 1932, sob a liderança de Plínio Salgado (1895-1975). O movimento foi inspirado no fascismo europeu, que tinha por lema “Deus, Pátria e Família”, era formado por integrantes da classe alta e média e contava com o apoio da Igreja Católica. Estimativas moderadas indicam que, no ano de 1937 – período de auge do movimento – entre cem e duzentas mil pessoas eram adeptas a ele (FAUSTO, 2010).

¹¹² A Aliança Nacional Libertadora (ANL) foi um movimento de extrema esquerda fundado em março de 1935, sob liderança de Luís Carlos Prestes – tenentista dirigente da Coluna Prestes. O movimento foi inspirado no modelo das frentes populares que surgiram na Europa para impedir o avanço do nazi-fascismo. A Aliança, que tinha por lema “Pão, Terra e Liberdade”, era formada por integrantes da classe média, do operariado, por estudantes e militares de baixa patente. Cálculos conservadores indicam que, em julho de 1935, cem mil pessoas eram adeptas ao movimento (FAUSTO, 2010).

¹¹³ A ação ficou conhecida como Levante Comunista de 1935, ou Intentona Comunista, e teve início no dia 23 de novembro de 1935, no Rio Grande do Norte, “antecipando-se a uma iniciativa coordenada a partir do Rio de Janeiro. Uma junta de governo tomou o poder em Natal por quatro dias, até ser dominada”. As rebeliões seguiram em Recife e no Rio de Janeiro quando houve confronto com a forças armadas e rebeldes (FAUSTO, 2010, p. 198).

grupos de choque¹¹⁴. Em 1936, o governo declarou Estado de Guerra, instituiu a Comissão Nacional de Repressão ao Comunismo e o Tribunal de Segurança Nacional, ambas objetivavam investigar e combater o comunismo no Brasil (DEL PRIORE, 2017) e, no final daquele ano, definiram-se as candidaturas para as eleições presidenciais que estavam marcadas para janeiro de 1938.

Getúlio Vargas não se candidatou, pois, a Constituição vigente não permitia a reeleição presidencial. Como nenhum dos candidatos tinha a confiança de Getúlio, que não fazia questão de entregar o cargo, ele solicitou a prorrogação do Estado de Guerra ao Congresso, mas o pedido não foi aceito. Entretanto, a decisão foi alterada por causa do anúncio da descoberta de um documento que expressava um suposto plano comunista para tomar o poder – o Plano Cohen. Segundo o Governo Federal, o documento – atribuído à Internacional Comunista – teria sido apreendido pelas Forças Armadas Brasileiras. A carta era uma fraude¹¹⁵ mas sua autenticidade não foi questionada e, no dia 10 de novembro de 1937, Getúlio Vargas autorizou as tropas do exército a cercarem o Congresso Nacional, enquanto discursou à nação comunicando a necessidade de suspensão de eleições presidenciais para fortalecer o Estado e enfrentar os riscos representados pelo Plano Cohen. Dessa forma, Getúlio Vargas e a cúpula militar deram um golpe de estado com o consentimento da maior parte da população brasileira que estava aterrorizada pela suposta insurreição comunista. Entrou em vigor um novo regime político: o Estado Novo, que deu início a um período de ditadura (FAUSTO, 2010).

Getúlio Vargas dissolveu o Congresso Nacional, as Assembleias Legislativas Estaduais e todas as Câmaras Municipais, ficando assim, com plenos poderes. Pôs fim a todos os partidos políticos¹¹⁶, às campanhas presidenciais, destituiu os antigos interventores de

¹¹⁴ Os grupos comunistas sofreram “prisões em massa, torturas e a eliminação física de alguns de seus participantes” (SOLA, 1977, p. 261). Júlio Prestes foi preso em uma solitária por nove anos e libertado somente no final da Segunda Guerra Mundial; sua esposa, Olga Benário, alemã judia que viera ao Brasil com Prestes, grávida de sete meses, foi entregue a Hitler, por Getúlio Vargas. Olga foi executada em uma câmara de gás em 1942 (PONTES, 2008).

¹¹⁵ A denúncia de fraude acerca do plano Cohen foi feita pelo general Góes Monteiro, em março de 1945, quando o governo de Getúlio Vargas estava em crise. Góes atribuiu a responsabilidade da elaboração do documento ao capitão Olímpio Mourão Filho (1900-1972), militar chefe do serviço secreto da AIB. Olímpio admitiu a elaboração do documento que era uma “simulação de insurreição comunista para ser utilizada somente no âmbito interno da AIB”, mas afirmou que Góes Monteiro teve acesso ao documento por mãos de terceiros e se apropriara dele indevidamente (DANTAS, 2014, p. 137).

¹¹⁶ A AIB, que apoiou Vargas no Golpe de Estado, também foi retirada do cenário político pelo Governo Federal. A decisão revoltou os integralistas e, assim, em março de 1938, eles organizaram um levante objetivando um Golpe de Estado. A ação, conhecida como Levante Integralista ou Intentona Integralista, fracassou. Alguns revoltosos foram fuzilados, outros presos e o líder do grupo, Plínio Salgado, foi exilado (DEL PRIORE, 2017).

estados e prefeitos das cidades e nomeou outros (FAUSTO, 2010); deu fim à Constituição promulgada em 1934 e outorgou uma nova Carta, elaborada por Francisco Campos (1891-1968). A partir de sua promulgação, foi declarada situação de emergência em todo Estado nacional.

Com a declaração da situação de emergência, o Estado ficou autorizado a ordenar prisões, exílios, invasões de domicílios; a pena de morte foi aprovada para crimes políticos e homicídios; também tornou-se legal a censura dos meios de comunicação (SOLA, 1977) que era feita pelo Departamento Nacional de Propaganda (DNP)¹¹⁷ e pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) (SANTOS; SANTOS, 2007).

O Departamento Nacional de Propaganda (DNP) e o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) eram diretamente subordinados ao Presidente da República e, além de promover uma boa imagem do Estado e da figura do presidente, eram encarregados de censurar críticas ao governo, por meio do controle da imprensa, da literatura, da música, do teatro, do rádio, do cinema. O programa de rádio, *Hora do Brasil*, publicações divulgadas em periódicos – dos quais é exemplo a *Revista do Globo* – encarregaram-se de contar sua versão da história do Brasil, mostrando uma nova nação unida e valorizada (FAUSTO, 2010). A Figura 54, exposta na página seguinte, exemplifica a valorização do Estado e do governo promovidos por meios de comunicação. Trata-se da capa da *Revista do Globo*, publicada na edição 221 de 19 de janeiro de 1938 – dois meses e nove dias depois do Golpe de Estado –, que exibe a fotografia do Presidente Getúlio Vargas vestido com traje de gala, em frente à bandeira brasileira. A publicação enaltece a figura do Presidente e o nacionalismo, expresso pela bandeira que é símbolo nacional.

O sentimento nacionalista fomentado naquele período e a busca pelo fortalecimento da nação adiantaram os passos para a substituição de importações pela produção interna, uma das medidas de valorização do produto nacional. Essa se acelerou, especialmente, a partir do desenrolar da Segunda Guerra Mundial que iniciou no ano de 1939, na Europa, e representou uma oportunidade para o avanço industrial brasileiro e para mudanças nas conexões econômicas, políticas, diplomáticas e culturais (FAUSTO, 2010).

¹¹⁷ Em 1938, Getúlio Vargas transformou o Departamento de Propaganda e Difusão de Cultura, instituído em 1934, em Departamento Nacional de Propaganda que, em 1939, passou a se chamar Departamento de Imprensa e Propaganda (SANTOS; SANTOS, 2007).

Figura 54 – Presidente Getúlio Vargas na capa da *Revista do Globo*



Fonte: *REVISTA DO GLOBO*, 19/01/1938, ed. 221, capa.

O Brasil, inicialmente, se manteve neutro acerca da guerra, mesmo que compartilhasse aspectos ideológicos do governo alemão e italiano. Como espectador, o país acompanhou passo a passo o desenrolar dos combates por meio de notícias relatadas pelo rádio e pelos periódicos. As manchetes que anunciaram a subjugação e tomada da França pelos nazistas alemães, que ocorreu a partir de maio de 1940, trouxeram comoção. A *Revista do Globo* divulgou a tragédia por meio de reportagens verbais, ilustrações e fotografias, conforme mostra a Figura 55. A Figura 55a é uma ilustração produzida pelo artista italiano Chevalier Fortunino Matania (1881-1963) que retrata, por meio de uma visão realista, a batalha entre franceses e alemães na invasão do território francês que aconteceu por meio de ataques aéreos e de tanques de guerra, que dizimaram, em menos de um mês, milhares de vidas. A Figura 55b mostra uma fotografia dos canhões que auxiliaram no combate e traz uma reportagem que detalha a derrota da França, ao mesmo tempo em que destaca o amor dos brasileiros por esse país.

Figura 55 – Reportagens da *Revista do Globo* que narram a tomada da França pelos nazistas alemães



Fonte: *REVISTA DO GLOBO*, 13/ 07/ 1940, ed. 277, p. 25; *REVISTA DO GLOBO*, 14/09/1940, ed. 280, p. 35.

Os brasileiros sofreram a tomada da França como se fosse

um desastre nacional. A emoção perante a queda da nobre nação que marcara nossa cultura durante tantas gerações não foi apenas de compaixão, mas também de apreensão pelo futuro. Ver a França calcada sob os pés dos nazistas era como ver cair o muro de nossa civilização. Uma tristeza verdadeiramente popular pôde ser notada nas ruas (DEL PRIORE, 2017, p. 117).

Paris, invadida por nazistas, deixou de ser a capital que emanava inspirações culturais, deixou de ser a capital mundial da moda, e “o centro exportador de modas e modos transferiu-se para a outra margem do Atlântico: agora pulsava em Hollywood” (GORBERG, 2013, p. 165).

O câmbio cultural entre Estados Unidos e Brasil já acontecia ainda que timidamente, antes do eclodir da guerra, por meio da Política da Boa Vizinhança¹¹⁸, iniciativa que objetivava homogeneizar e fortalecer as Américas. Para o Brasil, que passava por um

¹¹⁸A Política da Boa Vizinhança foi uma iniciativa apresentada pelos Estados Unidos da América aos países da América latina, na década de 1930, por iniciativa do presidente Herbert Hoover (1864-1964), que tinha como objetivo garantir e ampliar as bases das relações comerciais e culturais entre os países para hegemonizar e unificar as Américas. A prática foi impulsionada durante o governo do presidente americano Franklin Delano Roosevelt (1882-1945), especialmente no período que abarcou a Segunda Guerra Mundial (MAUAD, 2005).

momento nacionalista, a aliança era interessante, uma vez que o país, a cultura brasileira e os produtos aqui produzidos ganhariam projeção internacional. Para os Estados Unidos, a aproximação tornou-se especialmente oportuna, a partir de 1941, quando entraram na guerra. A adesão ao conflito fazia necessária a ampliação do círculo de segurança do continente americano que corria risco de ataques (FAUSTO, 2010), e a extensão da costa brasileira, com a posição estratégica do litoral nordeste do país – que “era uma das ‘chaves’ de toda a comunicação e transporte por via aérea entre o Novo e o Velho Mundo” (ALVES, 2002, p. 94) – era o espaço apropriado para ações do exército americano.

Com essa situação o governo brasileiro vislumbrou possibilidade de ganhos tangíveis por meio de negociações com o governo americano e, como os interesses eram mútuos, iniciaram-se as tratativas. O Brasil pediu a construção de uma usina siderúrgica no território nacional; o fornecimento de material bélico pesado e moderno às forças armadas brasileiras; o reforço efetivo dos acordos feitos com a Política da Boa Vizinhança, para criar estrutura assistencialista para a saúde e educação, principalmente no Nordeste, em áreas onde seriam instaladas as bases norte-americanas; e a efetivação do intercâmbio cultural, que foi o “investimento simbólico para a aproximação dos dois países: uma forma de convencer os norte-americanos da amizade brasileira e, por outro lado, incentivar as autoridades brasileiras a escolher ‘o lado certo’ na guerra” (MAUAD, 2005, p. 49). Em troca, Getúlio Vargas autorizou a construção de aeroportos e de bases aéreas no norte e no nordeste do Brasil, para guarnecer o Oceano Atlântico e entregar material bélico para os aliados norte-americanos; também se comprometeu com o afastamento do Brasil em relação aos países do Eixo¹¹⁹, que ainda operavam voos em solo nacional (FAUSTO, 2010).

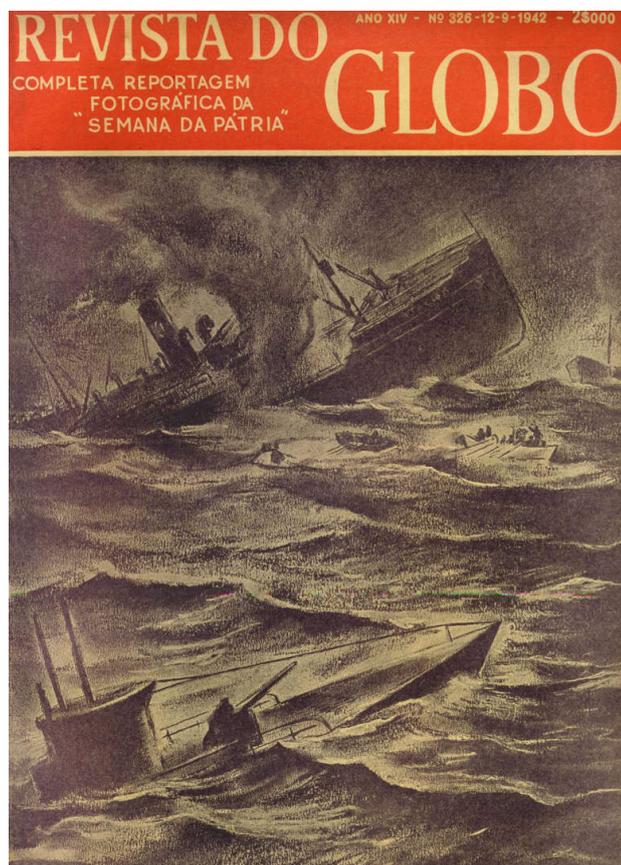
Os acordos firmados garantiram o alinhamento do Brasil aos países Aliados, na Segunda Guerra Mundial, mas esse só foi definido publicamente depois de muita pressão dos Estados Unidos que sofreu um ataque a Pearl Harbour, no dia 7 de dezembro de 1941 e, por isso, exigiu de Getúlio Vargas “uma definição mais clara e cooperativa” (MAUAD, 2005, p. 47). Com a pressão, o Brasil entregou o comando das forças aéreas brasileiras aos Estados Unidos, no período da guerra, e instalou trinta e um campos de concentração em sete estados brasileiros – Paraná, Pernambuco, Rio de Janeiro, Minas Gerais, São Paulo, Santa Catarina e Rio Grande do Sul – com o objetivo de fiscalizar os imigrantes de origem alemã, japonesa e italiana (DEL PRIORE, 2017).

¹¹⁹ Os países do Eixo da Segunda Guerra Mundial eram Alemanha, Itália e Japão; já os países Aliados eram Inglaterra, França e Estados Unidos (FAUSTO, 2010).

Com a maior definição do posicionamento da nação brasileira, a então prometida Usina Siderúrgica de Volta Redonda foi construída com financiamento norte-americano; no ano de 1942, o Brasil recebeu os primeiros lotes de armamento bélico, como peças de artilharia, carros de combate, aviões e navios de escolta às três forças brasileiras. A entrega dos equipamentos foi prevista em três lotes; o último foi em janeiro de 1943 e o armamento transformou a potência militar brasileira na maior da América do Sul (ALVES, 2002).

A participação efetiva do exército brasileiro na guerra somente se definiu em agosto de 1942, quando submarinos alemães metralharam cinco navios mercantes brasileiros que transportavam passageiros e cargas no norte e nordeste, dentre eles o navio Itagiba que foi representado em ilustração de capa da *Revista do Globo*, que é destacada na Figura 56. A ilustração – que representa o afundamento do navio brasileiro – foi produzida pelo artista João Fahrion e veiculou na edição 326, do dia 12 de setembro de 1942, momento em que a população brasileira tomou as ruas e exigiu a entrada do Brasil na guerra.

Figura 56 – Ilustração do afundamento do navio Itagiba, produzida por João Fahrion, 1942



Fonte: *REVISTA DO GLOBO*, 12/09/1942, ed. 326, capa.

No dia 22 de agosto de 1942, Getúlio Vargas declarou o fim das relações diplomáticas do Brasil com a Alemanha e a Itália, anunciou o Estado de Guerra contra os dois países e ordenou ao Exército a participação efetiva de tropas brasileiras nos campos de batalha (DEL PRIORE, 2017).

Para a participação na guerra, os soldados brasileiros iniciaram treinamento nos Estados Unidos com o objetivo de aprender táticas militares americanas, enquanto dez mil soldados norte-americanos operavam as bases militares instaladas no Brasil. A presença dos oficiais estadunidenses em território brasileiro, entre os anos de 1942 e 1945, intensificaram o intercâmbio cultural, especialmente nas cidades do norte e do nordeste, onde as bases militares norte-americanas se instalaram.

Ali se consumia Coca-Cola, fumava-se cigarros *Lucky Strike* e se dançava *foxtrote*. A americanização logo chegou aos trajes. Os homens abandonaram os ternos e as calças de giz e passaram a vestir roupas cáqui de inspiração militar. As calças de brim azul, usadas nas horas vagas por recrutas americanos, chegaram ao Brasil via Natal – embora só fossem se espalhar pelo país na década de 1950. As moças – que só passeavam acompanhadas de pais e irmãos, vestidas com saias rodadas – agora andavam sozinhas, de calças compridas, mascando chicletes (DEL PRIORE, 2017, p. 125).

Entretanto, foi por meio do cinema que a cultura norte-americana se disseminou pelo território nacional. Os filmes eram instrumentos eficazes para a efetivação das práticas da Política da Boa Vizinhança, pois, além de serem um meio estratégico de veiculação cultural dos Estados Unidos, as obras cinematográficas encontravam, no Brasil, um público receptivo. Dessa forma, o gosto pelo cinema, acentuado entre os brasileiros

caminhava ao encontro de tal projeto estadunidense, uma vez que valores, visões de mundo e comportamentos (leia-se o *American Way of Life*) deram àquele veículo a capacidade de exportar o modelo civilizatório norte-americano para a América Latina (LOPES, 2008, p. 7).

Por meio das produções fílmicas eram apresentados – além do comportamento dos estadunidenses – o progresso, a industrialização, as tecnologias e uma série de bens de consumo norte-americanos que trouxeram encantamento aos brasileiros e passaram a ser vendidos no Brasil. Da mesma forma, a nacionalidade brasileira encantou e inspirou produtores: Walt Disney visitou o Brasil e criou personagens latinos para suas animações, dentre eles, o Zé Carioca, que fez sucesso como estereótipo brasileiro; Carmen Miranda (1909-1955) foi para os Estados Unidos, contratada para espetáculos na Broadway e filmes de Hollywood (LOPES, 2008) dos quais é exemplo a comédia musical veiculada no Brasil sob o

título *Entre a Loura e a Morena* – que compõe o *corpus* desta tese. O filme evidenciava produtos brasileiros como o café, o açúcar, a música e consagrava Carmen como sinônimo da brasilidade, por meio da voz, do gingado e do traje estilizado de baiana. A visita que Walt Disney fez ao Brasil com o objetivo de conhecer traços identitários brasileiros para criar um personagem e a ida de Carmen Miranda para atuar nos Estados Unidos foram registradas pela *Revista do Globo*, conforme mostram os recortes das publicações que compõem a Figura 57.

Figura 57 – Registros da visita de Walt Disney ao Brasil e da ida de Carmen Miranda para os EUA



Fonte: *REVISTA DO GLOBO*, 29/09/1941, ed. 304, p. 35; *REVISTA DO GLOBO*, 22/03/1941, ed. 292, p. 32.

A primeira reportagem registra uma fotografia de Walt Disney em visita a sede da *Revista do Globo*, em Porto Alegre. A segunda relata a presença de artistas latinas, na Broadway, como personagens atuantes da Política da Boa Vizinhança, dentre elas Carmen Miranda. A matéria também evidencia o sucesso da brasileira, nos Estados Unidos, em sua primeira atuação no cinema norte-americano, no filme *Serenata Tropical (Down Argentine Way)*, que foi sucesso de bilheteria naquele país (LOPES, 2008). Astros e estrelas do cinema norte-americano também visitaram o Brasil, enviados pelo governo estadunidense, com objetivo de estimular a Política da Boa Vizinhança, prestigiar o Brasil, divulgar os filmes em cartaz e visitar as bases militares aqui instaladas “para levantar o moral das tropas” (DEL PRIORE, 2017, p. 125). Assim, enquanto Humphrey Bogart – protagonista do consagrado romance *Casablanca* – animava a estreia do filme no teatro da base, em 1943 (Ibid.), o longa-

metragem era exibido para civis nas telas dos novos e imponentes cinemas da Cinelândia, no Rio de Janeiro, nos quais,

com o ar condicionado, era possível esquecer a distância que nos impunha o atraso, a ditadura de Vargas, a cultura controlada. Ao som de *As time goes by*¹²⁰ longos beijos na boca mostrados em *big-close* na telona repetiam-se nas últimas fileiras das vesperais (GORBERG, 2013, p. 165).

A reprodução de comportamentos americanos, expressos nas obras cinematográficas de Hollywood, tornaram-se rotina no Brasil, e a cópia dos figurinos das personagens não fugiu à regra. Por isso, era comum as brasileiras entrarem nas salas de projeção “empunhando pranchetas, lápis e papel para esboçar, no escuro mesmo, as modas exibidas pelas estrelas de Hollywood; desenhos depois dados às costureiras para que os reproduzissem” (PRADO; BRAGA, 2011, p. 145).

Enquanto as produções hollywoodianas projetavam obras ficcionais nas quais a guerra era o pano de fundo, os campos de batalha tornaram-se a dura realidade de muitos brasileiros, pois, em outubro de 1944, cerca de 25.000 soldados da Força Expedicionária Brasileira (FEB) foram enviados para a Itália, onde combateram os inimigos, sendo fundamentais para a vitória dos aliados (ALVES, 2002). Os soldados brasileiros lutavam para ajudar a “libertar a Europa de regimes autoritários”, mas, “no Brasil, vivia-se uma ditadura” (DEL PRIORE, 2017, p. 135). Entretanto, o fim da guerra trouxe o entusiasmo popular e a intensificação das pressões pela democratização do país. Assim, Getúlio Vargas comprometeu-se com a mudança de regime político e marcou, para o dia 2 de dezembro de 1945, eleições para escolha do novo presidente e para a formação da Assembleia Nacional Constituinte¹²¹ (FAUSTO, 2010).

Contudo, milhares de trabalhadores saíram as ruas pedindo a permanência de Vargas no poder. Formou-se assim um movimento popular conhecido por “queremismo”, mas esse teve repercussão negativa frente aos militares que suspeitaram, na origem da reivindicação, uma manobra de Vargas para manter-se no poder (QUELER, 2016). O exército mobilizou as tropas do Distrito Federal e, no dia 29 de outubro de 1945, forçou Getúlio Vargas a renunciar (FAUSTO, 2010), preservando, porém, seus direitos políticos (DEL PRIORE, 2017). O

¹²⁰ A canção *As time goes by*, foi escrita por Herman Hupfel, em 1931, e compõe a trilha sonora do filme *Casablanca* (MORA, 2015).

¹²¹ Partidos políticos foram criados, dentre eles, o Partido Social Democrático (PSD), constituído por integrantes do Governo Federal, que lançaram a candidatura do general Eurico Gaspar Dutra (1883-1974), que era o Ministro de Guerra; e a União Democrática Nacional (UDN), grupo formado por opositores de Vargas, que lançaram a candidatura do brigadeiro Eduardo Gomes (1896-1981), um dos sobreviventes do Levante dos 18 do Forte de Copacabana (FAUSTO, 2010).

governo foi provisoriamente entregue ao presidente do Supremo Tribunal Federal, José Linhares (1886-1957), para que as eleições presidenciais pudessem acontecer, conforme previsto (FAUSTO, 2010).

As eleições de 1945 despertaram interesse dos brasileiros que formaram longas filas para votar. O general Eurico Gaspar Dutra saiu vitorioso, por meio do apoio de Vargas, e tomou posse em janeiro de 1946. A nova Constituição, promulgada naquele ano, garantiu ao Brasil a definição de uma república federativa democrática (DEL PRIORE, 2017).

Com efeito, fatos ocorridos no Brasil e no mundo, durante a década de 1940, dos quais são exemplo a Política da Boa Vizinhança, a Segunda Guerra Mundial, o nacionalismo brasileiro e, especialmente, a relevância do cinema como expressão artística, são expressos em signos inerentes às fotografias de moda, visto que essas são textos imagéticos que refletem o período em que foram publicadas. Para comprovar essa afirmação, procede-se à análise das fotografias de moda publicadas na *Revista do Globo*, na década de 1940, e sua destacada articulação com o cinema. Posteriormente, a relação estabelecida entre as imagens de moda e o cinema são analisadas na obra cinematográfica *Entre a Loura e a Morena*. Antes de proceder às análises, realiza-se a apresentação do periódico citado.

3.2 FOTOGRAFIAS DE MODA DA *REVISTA DO GLOBO*: NARRATIVAS DO BRASIL, NA DÉCADA DE 1940

3.2.1 A *Revista do Globo*

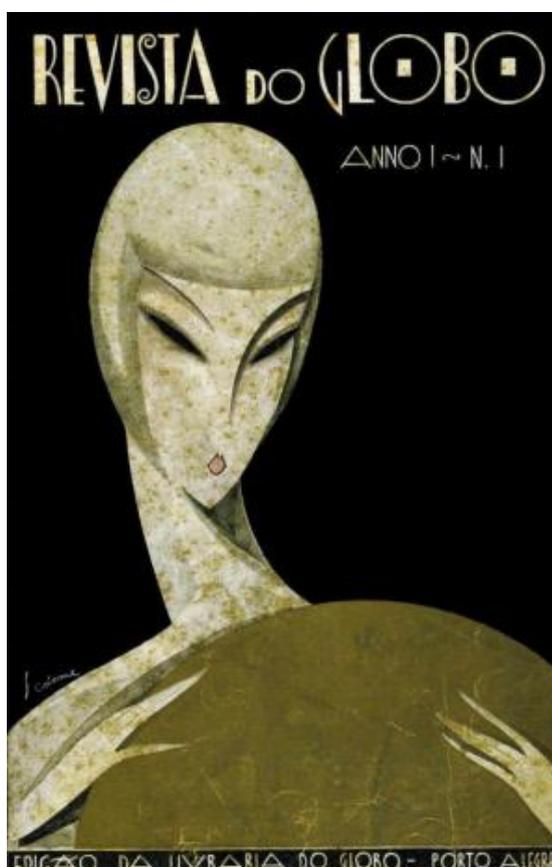
A *Revista do Globo* foi um periódico gaúcho de variedades, editado e publicado pela *Livraria do Globo*, que circulou em âmbito nacional e internacional¹²², entre os anos de 1929 e 1967, em edições quinzenais.

O lançamento da revista teve relação com a vontade e o empenho de Getúlio Vargas – então Presidente do Estado do Rio Grande do Sul – em criar um veículo de comunicação que suprisse a carência de um periódico imponente, oriundo desse estado, para divulgação cultural, social e política de notícias nacionais e internacionais (*REVISTA DO GLOBO*, 10/01/1942, ed. 311). Vargas tinha vínculos de amizade com José Bertaso, sócio proprietário

¹²² Conforme artigo publicado na edição 27, veiculada em fevereiro de 1930, a *Revista do Globo* era vendida nas principais cidades do Brasil e também nas repúblicas do Prata, por meio da organização de uma rede de distribuidores, constituída por livreiros, por bancas de revistas e por bibliotecas.

da *Livraria do Globo*¹²³, empresa que, além da venda de publicações e de materiais de escritório, editava livros didáticos, traduções de renomadas obras internacionais e obras de autores brasileiros tais como Augusto Meyer, Dyonélio Machado, Vargas Netto. Esses escritores, juntamente com outros artistas, políticos e profissionais liberais interessados na causa da cultura, faziam da *Livraria do Globo* um tradicional ponto de encontro e de discussões intelectuais que convergiam com a ideia do lançamento de uma revista (CASTRO, 2008). Unindo as expectativas de Vargas, a experiência comercial de Bertaso, o interesse dos autores na divulgação de suas obras e os anseios da comunidade por um periódico que preenchesse uma lacuna existente no setor cultural, no dia 5 de janeiro de 1929, foi lançada a primeira edição da *Revista do Globo*, cuja capa é exposta na Figura 58.

Figura 58 – Capa da primeira edição da *Revista do Globo*, produzida por Sotero Cosme



Fonte: *REVISTA DO GLOBO*, 05/01/1929, ed. 1, capa.

¹²³ A *Livraria do Globo* foi fundada no ano de 1883, por Laudelino Pinheiro de Barcellos e Saturnino Pinheiro, na cidade de Porto Alegre. No final da década de 1900, a livraria já tinha sua própria gráfica, na qual eram impressos materiais de escritório, produzidos serviços de litografia e publicação de livros didáticos e de literatura regional. A partir de 1926, por sugestão de Mansueto Bernardi, a *Livraria do Globo* assinou convênios com editoras europeias e norte-americanas que permitiam a tradução e publicação de renomadas obras internacionais. A partir de 1942, a empresa se firmou, também, como importante editora: a *Editora do Globo* (DELFO, Espaço de Documentação e Memória Cultural, PUCRS).

A capa da primeira edição da *Revista do Globo* apresenta uma ilustração assinada pelo artista plástico Sotero Cosme (1905-1978), que produziu a figura de uma mulher estilizada segurando um globo dourado. A imagem ficou reconhecida como símbolo da revista e assinalou a essência cultural pela qual ela se constituía: o desejo de afirmar a renovação das artes e de trazer uma reflexão atualizada sobre manifestações culturais e sobre eventos de natureza política.

Por muitos anos, as capas do periódico foram ilustradas por reconhecidos artistas plásticos dentre os quais é possível citar – além do já referido Sotero Cosme – Edgar Koetz (1914-1969), João Faria Vianna (1905-1975), João Fahrion (1978-1970), Nelson Boeira Friedrich (1912-1994), Gastão Hofstetter (1917-1986). Eles compunham um quadro técnico de colaboradores que era dirigido por Karl Ernst Zeuner (1895-1967), desenhista e gráfico graduado pela renomada Academia de Artes de Leipzig¹²⁴ (CASTRO, 2008).

O periódico contava também com um consistente grupo de intelectuais no seu corpo de redatores, assim como competentes diretores, que consolidaram a *Revista do Globo* como a principal publicação da editora (URBIM, 1999). Nomes expressivos da literatura, como Mário Quintana (1906-1994), Rubem Braga (1913-1990), Josué Guimarães (1921-1986), Mansueto Bernardi (1888-1966), Érico Veríssimo (1905-1975), assinavam publicações, traduziam e comentavam obras literárias estrangeiras. Desses, os dois últimos ocuparam o cargo de diretor do periódico: Mansueto Bernardi – um dos idealizadores da revista – assumiu a direção de 1929 até 1931¹²⁵ e Érico Veríssimo de 1932 até 1936. A atuação de Bernardi e Veríssimo frente à direção da *Revista do Globo* ressaltou a tendência de cunho literário do periódico, viés que também era oportuno para a empresa responsável pela edição, pois a divulgação da literatura possibilitava o fomento da leitura e, conseqüentemente, o aumento da venda de livros comercializados pela *Livraria do Globo*.

Além das matérias relacionadas à literatura, o periódico – por meio de textos verbais, ilustrações e fotografias – publicava pautas relacionadas às artes plásticas, ao cinema, ao teatro, à música, aos esportes, à política, aos acontecimentos sociais, à moda, à culinária e trazia, também, curiosidades e peças de humor.

¹²⁴ Em Leipzig eram produzidas as pranchas de xilogravura das ilustrações de moda do periódico *A Estação*, publicação que serviu de fonte de pesquisa para o capítulo 2 desta tese em que se analisam as relações entre moda e literatura, no final do século XIX.

¹²⁵ No ano de 1931, Mansueto Bernardi partiu para o Rio de Janeiro, para assumir o cargo de diretor da Casa da Moeda, a convite do presidente Getúlio Vargas. Nesse ano foi substituído na *Revista do Globo* por Octávio Tavares até que o jovem Érico Veríssimo assumisse a direção da revista, em 1932 (URBIM, 1999).

O conteúdo diversificado do periódico estimulou a adesão de um expressivo número de leitores, visto que as publicações se direcionavam ao público masculino e feminino, adulto e infanto-juvenil. Essa adesão fez com que a *Revista do Globo*, em pouco tempo de existência, ocupasse o segundo lugar em tiragem no país. Para muitos leitores, o periódico representava “a única fonte de conhecimento sobre o mundo” (CASTRO, 2008, p. 3).

Durante seus trinta e oito anos de existência, período no qual foram publicados 943 fascículos de aproximadamente 80 páginas¹²⁶, a *Revista do Globo* passou por importantes transformações estruturais e estéticas que foram resultantes da maturidade da publicação, da troca de diretores¹²⁷, da adequação aos novos tempos e aos acontecimentos históricos de cada período. Sendo assim, para traçar um panorama da diagramação e de conteúdos veiculados¹²⁸ no periódico, que seja coerente com o recorte temporal selecionado para análise das imagens, neste capítulo, são observadas edições veiculadas na década de 1940.

Ao entrar na década 1940, a *Revista do Globo* assumiu um viés jornalístico, instituiu um modelo de diagramação, alterou o padrão estético assim como a relevância dada aos temas nela abordados. Uma das evidentes mudanças se deu nas capas da revista: as ilustrações tornaram-se opções eventuais, visto que cederam espaço para fotografias. As capas traziam fotografias de moças da sociedade, de políticos, de imagens relacionadas à guerra – essas últimas, especialmente ilustradas – mas, em sua grande maioria, dedicavam-se a consagrados astros e estrelas do cinema hollywoodiano. A Figura 59¹²⁹ exhibe capas das edições 315, publicada no ano de 1942, e 339, no ano de 1943, com fotografias das atrizes Donna Reed (1921-1986) e Rita Hayworth (1918-1987). Donna é apresentada na revista como a última estrela descoberta pelos estúdios da *Metro Pictures Corporation*, e Rita, comumente evidenciada no periódico como uma das principais contratadas pela *Columbia Pictures Industries*.

¹²⁶ Dentre os 943 fascículos da *Revista do Globo*, dois foram edições especiais: uma sobre a Revolução de 1930 – esse, especialmente, com 486 páginas – e o outro sobre a enchente de 1941, que inundou Porto Alegre.

¹²⁷ A direção da *Revista do Globo*, em 1936, mudou das mãos de Érico Veríssimo para Luiz Estela que ficou responsável pelo cargo até 1938. De 1938 até 1947 o periódico foi dirigido por Justino Martins. Depois dele, Henrique D’Ávila Bertaso e José Bertaso Filho foram responsáveis pelo cargo, consecutivamente, de 1947 a 1952 e de 1952 a 1967 (URBIM, 1999).

¹²⁸ Cabe salientar que, mesmo que seguissem um mesmo padrão editorial durante a década de 1940, há diferenças entre as edições da *Revista do Globo*. Dessa forma, o relato da composição do periódico, exposto nesta tese, é uma síntese elaborada a partir de uma visão panorâmica das publicações.

¹²⁹ Os créditos da fotografia da edição 293 não foram publicados no periódico, mas a ausência dessas informações era prática corriqueira nas publicações, até meados da década de 1940; na edição 339, o nome de Hurrel foi citado como o fotógrafo que produziu a imagem para *Columbia Pictures*. O serviço de clichê, que compunha as cores das capas das duas edições, foi creditado aos artistas Hans Blass e José Cangieri, colaboradores das oficinas da *Revista do Globo*.

Figura 59 – Atrizes do cinema hollywoodiano, em capas da *Revista do Globo*



Fonte: *REVISTA DO GLOBO*, 14/03/1942, ed. 315; *REVISTA DO GLOBO*, 15/05/1943, ed. 339.

As capas da *Revista do Globo* que destacam fotografias de protagonistas de obras cinematográficas refletem a relevância do cinema, naquele período, evidenciam a importância dada pelo periódico a essa manifestação artística e pontuam outras questões por meio de seus signos. Uma delas é o enlace firmado entre Brasil e Estados Unidos por meio da Política da Boa Vizinhança, visto que trocas culturais propostas no acordo se davam especialmente por meio do cinema; assim, imagens de astros de Hollywood nas capas da *Revista do Globo* – além de propiciar uma estética moderna ao periódico, atrair o público leitor por meio do acesso à arte em evidência e à moda divulgada por suas personagens – materializavam a aliança entre os dois países. Outra observação a ser pontuada é a predominância das cores verde e amarelo – símbolos da nacionalidade brasileira – com as quais a equipe de clícheria da revista coloria as imagens vindas de Hollywood: as cores são signos indiciais do nacionalismo brasileiro que estava evidente no período e, ao serem agregadas às imagens norte-americanas, remetem à fusão cultural entre os países. Cabe ainda destacar que manchetes das capas das edições anunciavam, respectivamente “A verdade sobre os japoneses” (ed. 315), “A Itália começa a ruir” e “Sensacionais fotografias da guerra” (ed.

339). As manchetes assinalam o cunho jornalístico assumido pelo periódico e pontuam o assunto de maior destaque das reportagens da revista, naquele período: a Segunda Guerra Mundial.

As reportagens sobre a Segunda Guerra Mundial, publicadas na *Revista do Globo*, relatam – por meio de textos verbais, ilustrações e fotografias – o desenrolar do conflito, o posicionamento dos países em relação à guerra, as tragédias causadas pelos combates – que incluíam fome, mortes, destruições de cidades – e a dedicação da indústria cinematográfica de Hollywood e de seus artistas em prol da vitória dos países aliados. Dentre as várias reportagens a serem destacadas como exemplo da utilização do cinema como veículo da ideologia norte-americana, é oportuno expor a publicação registrada na edição 335 do ano de 1943, que mostra o trabalho voluntário de atores do cinema estadunidense (Figura 60):

Figura 60 – Registro do empenho da indústria cinematográfica em prol dos Aliados, na Segunda Guerra

SACRIFÍQUE-SE, SERVE

CAROLE LOHARD MORTE TRAGICAMENTE ENQUANTO TRABALHAVA PELA CAUSA ALIADA. APARECE AQUI FALANDO AO PÚBLICO DE CINQUENTA (COM) ANTES DE INICIAR UMA DAS INÚMERAS VÊZES DE BOMBS QUE PROMOVEU NOS ESTADOS UNIDOS. CAROLE FOI A PRIMEIRA VÍTIMA DESTA GUERRA EM HOLLYWOOD.

Hollywood vencerá a guerra!

— A VIDA DE HOLLYWOOD SOB A GUERRA — O CINEMA COOPERA EM TODOS OS SENTIDOS PARA A VITÓRIA ALIADA; MANTENDO ELEVADO O MORAL DO POVO, DANDO DINHEIRO AO GOVERNO E MANDANDO VOLUNTÁRIOS PARA AS FRENTE DE BATALHA —

Reportagem de LAURA VARGAS, Nova York.

10 DOLÁRES POR PALAVRA

No ano passado, enquanto se dizia que o cinema entrava na sua grande fase de prosperidade, divalgações e cifras positivas e fantásticas sobre o movimento desta indústria, que já se chamava de "o maior negócio dos Estados Unidos", Calogeras em uma de suas últimas declarações a renda bruta do cinema, no ano de 1942.

AGORA, ao lidar de outro ano, não se pode dizer que o negócio do cinema de que tudo vai continuar crescendo. Já não há o entusiasmo e o entusiasmo da época de alguns mercados estrangeiros (os do México) em um tempo de um considerável aumento no custo de cada película. Já não queremos nos esforçar à procura de material barato para os filmes nem a um mundo de outras despesas, aumentadas especialmente neste último tempo. Basta, para exemplo, um detalhe: O salário de atriz. Há um quarto de século, um extra ganhava

uma média de cinco dólares por dia para figurar num filme. Hoje, dia há pagando por menos de dez dólares. E isto só no caso em que não tenha de proporcionar uma bela malhada de argumentos e que ele diga um "sim" ou um "não" sobre o cenário. Para uma verdadeira febre generosa. Em toda parte, filmes, cenas de guerra, a princípio, faziam-se apenas argumentando um "sim" ou um "não". Hoje, os argumentos começaram a se tornar mais claros e algumas eram alçadas mesmo, assim como os japoneses eram os primeiros momentos de guerra. Era lógico que Hollywood se entusiasmasse também. E até que se alistasse, como de fato aconteceu.

Em breve, os produtores voltaram a fazer os filmes planejados antes da entrada dos Estados Unidos na guerra. São os comédias leves, as revistas musicais e os filmes de desfiles que há estantes conseguindo a ver, como se a

guerra fosse uma ficção na literatura estrangeira.

No momento, o que anima os verdadeiros líderes do cinema não é dar um passo precipitado para a vitória, mas sim contribuir positivamente para a vitória de sua própria disposição de espírito.

Washington, sabedora dessa intenção, só pode exultar: "Bravo, rapazes! Bravo, rapazes!"

Uma nova e forte batalha, uma das, recentemente, reconheceu: "O cinema é um elemento para a manutenção do moral, tanto dos civis como das tropas combatentes, e nessa gratidão é tão profunda quanto qualquer indústria genuína".

Atualmente, o presidente do Departamento de Indústria Cinematográfica, Lawrence Welles, chefe do Departamento de Indústria Cinematográfica dos Estados Unidos, afirmou: "O cinema americano — disse também Roosevelt — é dos meios mais eficientes para informar e divertir os nossos cidadãos. Por isso mesmo, ele deve continuar livre tanto quanto o permitido a segurança nacional. Não me é possível impor censura ao cinema."

“VENDEM-SE ABRIGOS ANTI-AERÍFOS”

Efetuamente, após restrições ao cinema nos Estados Unidos seria o mesmo que proibir o baseball ou a venda de cachorro-quente. E o governo não apenas compreendeu isto, mas também que seria um erro político insistir patriotismo no plano artístico dos filmes.

Carto que o Major General H. C. Richardson visitou os estúdios de Metro, especialmente para sugerir que seria ótimo para o cinema americano que o produtor Carey Wilson fizesse um filme no qual Andy Hardy (Melvyn Frank) entrasse para ajudar a defender os Estados Unidos em afirmar que aquilo era a melhor de qualidade de Hollywood, no seu meio de entretenimento para uma guerra de cinco dólares, em letras bem grandes: "VenDEM-SE ABRIGOS ANTI-AERÍFOS". O cinema já não abre olhos, ou então, quando abre, tem um olhar limitado.

(Cont. na pág. 99)

EM HOLLYWOOD TODO mundo trabalha, de qualquer maneira, pela causa aliada. Joe Fontana, que também serve seu dever na Base Aérea de Fort Belvoir, Virgínia. Aqui, ele aparece em Washington com uma colega, May Hopkins.

O TENENTE CLARK Galt, recentemente promovido. Ele serve na Aviação.

ROSALIND RUSSELL, a mais bela mulher de Hollywood, aparece no cinema de uma Base Aérea do Pacífico, costurando-se durante um intervalo de um programa musical tirado pela N. B. C.

GLENN FORD, oficial das Forças Armadas do Estado Unidos, no Fort Belvoir. Entre os seus papéis de "bandeira for Bonaparte", produzida pela coprodução produtor Erno Lubitz.

Fonte: *REVISTA DO GLOBO*, 06/03/1943, ed. 335, p. 2 e 3.

A reportagem é assinada por Laura Vargas (1943) e relata o engajamento da indústria cinematográfica de Hollywood em estimular a população, angariar verbas para o governo e enviar voluntários para as frentes de batalha. A reportagem também conta com fotografias de atores envolvidos na causa: a fotografia publicada na parte superior da primeira página da

publicação mostra a atriz Carole Lombard (1908-1942) que morreu vítima de acidente aéreo, em 1942, em viagem feita para obtenção de fundos para a causa da guerra. As fotografias publicadas na segunda página mostram, na parte superior, os atores Vitor Mature (1913-1999), que integrou o corpo armado da Marinha norte-americana, e Rita Hayworth, que se dedicou a beneficiar o governo durante a guerra; a atriz Joan Fontaine (1917-2013), voluntária da Cruz Vermelha, em companhia de uma colega; e o astro Clark Gable (1901-1960), que foi tenente da aviação. As fotografias dispostas na parte inferior da página, retratam a estrela Rosalind Russel (1907-1976), contando anedotas para oficiais de uma Base Aérea do Pacífico; o ator Glenn Ford (1916-2006), que foi oficial das Forças Aéreas dos Estados Unidos e Evelyn Kayes (1916-2008), que fazia parte do grupo de artistas que interagiu em prol da obtenção de fundos para a causa da guerra.

Os posicionamentos do Brasil acerca da Segunda Guerra Mundial e acontecimentos relacionados à política brasileira também eram publicados em reportagens da *Revista do Globo*. As matérias políticas enalteciam o Governo Federal¹³⁰, divulgavam as benfeitorias nas cidades brasileiras, registravam as visitas do Presidente Getúlio Vargas pelos estados brasileiros e dos interventores federais pelas cidades, em especial, as que faziam parte dos estados do Rio Grande do Sul, de São Paulo e do Rio de Janeiro – estados onde foram implantadas filiais da *Livraria do Globo*. Os estados de São Paulo e do Rio de Janeiro dispunham de sessões especiais no periódico: *Notícias de São Paulo* e *Notícias do Rio de Janeiro*, onde eram publicadas pautas de políticas daqueles estados e acontecimentos sociais.

As sessões de registros sociais do periódico também priorizavam eventos e pessoas do Rio Grande do Sul, de São Paulo e do Rio de Janeiro. Nelas eram publicadas fotografias de casamentos, de bailes de debutantes, de formaturas, do carnaval, de jantares de casais, de aniversários, de pessoas de destaque da sociedade. Para aqueles que desejavam o *status* conferido pela publicação de sua imagem, a revista vendia espaços nas colunas sociais, na contracapa e na capa.

A comercialização de espaços para publicações sociais era um dos meios de aporte financeiro da *Revista do Globo*, que contava também com verbas oriundas da venda de assinaturas e de exemplares avulsos e, principalmente, de anúncios publicitários, a principal fonte de renda do periódico (CASTRO, 2008).

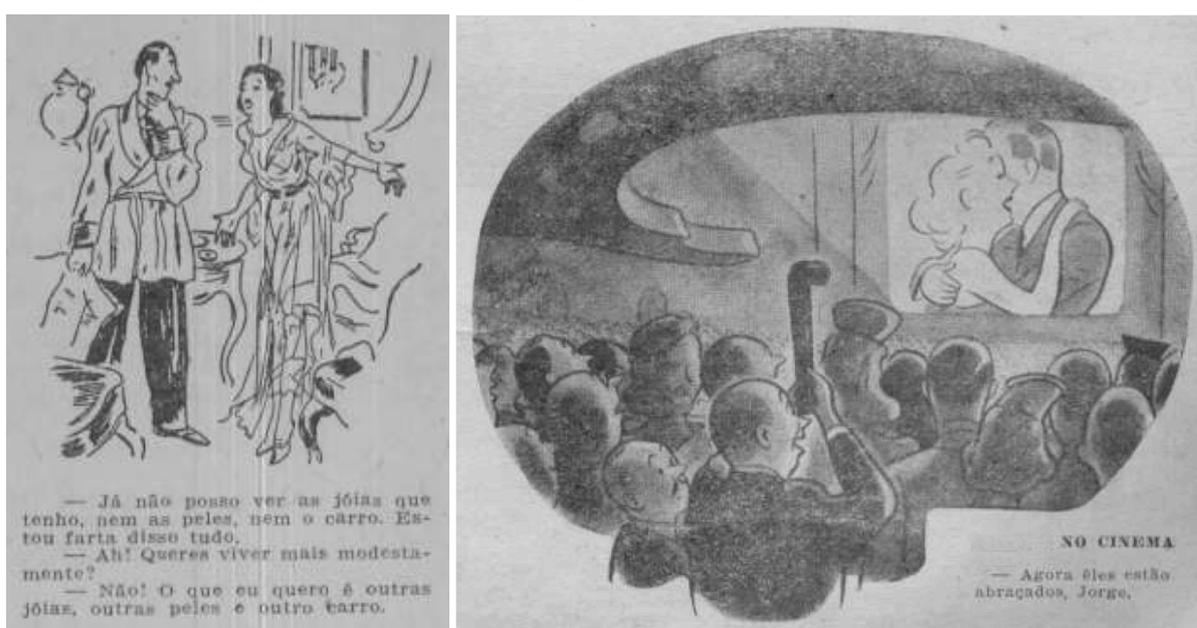
Os anúncios publicitários divulgavam itens de moda, produtos de beleza, higiene, saúde, lojas de decoração, lançamentos de eletrodomésticos e de automóveis, obras literárias,

¹³⁰ Cabe destacar que a imprensa brasileira, até meados de 1940, era controlada por meio de censura federal.

Outras sessões da *Revista do Globo*, atrativas também pelo apelo visual, eram dedicadas ao entretenimento, à interação com leitores, às manifestações artísticas, dentre outros temas¹³¹ que seguiam a linha de variedades, definida na origem do periódico.

A parte de entretenimento contava com a publicação de piadas em sessões fixas: a sessão *Ria, por favor* era composta por anedotas contadas por textos verbais e a sessão *Dois Páginas de Humor* era composta por piadas ilustradas que abarcavam temas da atualidade, entre os quais o cinema e a moda, conforme exemplifica a Figura 62:

Figura 62 – Piadas ilustradas que evidenciavam a moda e o cinema



Fonte: *REVISTA DO GLOBO*, 09/01/1942, ed. 332, p. 6; *REVISTA DO GLOBO*, 12/04/1941, ed. 293, p. 7.

A primeira piada mostra uma mulher reclamando do marido por não poder mais ver as jóias, as peles e o carro. O marido pergunta-lhe se ela prefere viver uma vida mais modesta e ela responde que o que quer são outras jóias, outras peles e outro carro. A sátira expõe o desejo de consumo fomentado pela efemeridade da moda e designa à figura feminina os anseios acerca das novidades dessa manifestação cultural. A segunda piada mostra espectadores em uma sala de cinema lotada onde um homem assiste às imagens que passam na tela, por meio de um periscópio e narra as cenas do filme ao amigo – humor que evidencia a lotação dos cinematógrafos e, conseqüentemente, a aderência do público à arte. Além de

¹³¹ Dentre os temas de variedades publicados na *Revista do Globo*, além dos citados no corpo do texto, é possível destacar: reportagens esportivas, publicadas na sessão *Quinzena esportiva*, que informava sobre futebol, natação, atletismo, canoagem, entre outros; artigos que noticiavam avanços ou descobertas científicas, notas sobre saúde, beleza, comportamento, culinária.

piadas, a parte de entretenimento contava com palavras cruzadas e adivinhações que propiciavam a interação dos leitores com a revista.

A interação com leitores também acontecia na sessão *Correio da Revista* que, assim como a sessão de humor, era fixa e contava com imagens e textos verbais. Por meio dela, eram publicadas e respondidas cartas, enviadas ao periódico, com pedidos de aconselhamento acerca de problemas pessoais variados, dos quais é exemplo o preconceito acerca de mudanças ocorridas por meio da moda, que foi um problema exposto em carta publicada na edição 435, do ano de 1946. A matéria é exibida na Figura 63, que transcreve a mensagem do leitor e a resposta emitida pelos conselheiros da *Revista do Globo*:

Figura 63 – *Correio da Revista*: sessão da *Revista do Globo* para interação com seus leitores

CORREIO DA REVISTA

Por Causa Dum "Slack"

"SOU um homem sério, de meia-idade, bem instalado na vida e possuio alguma cultura jurídica. Sempre resolvi meus problemas por mim mesmo e meus amigos me consideram "austero". Por isso, o fato de estar agora apelando para um conselheiro desconhecido, poderá parecer ridículo. Mas não o é. Nessa ditosa noite nunca tenho-me debatido em vão para solucionar um problema que cada vez se agrava mais. É-lo:

Minha esposa tem 12 anos menos do que eu e é uma criatura deliciosamente bela. Até pouco tempo ela era tranqüila e simples, gostava de estar ao pé de minha lareira, no inverno, — vivíamos felizes, em suma: sem filhos — ela nunca se queixou — mas felizes. Agora... uma dessas coisas inconcebíveis, absurdas, aconteces. Talvez eu próprio tenha reagido impressionantemente — reconheço-o agora, refletindo com seriedade — mas no momento não posso evitar. Foi até violento!

Aconteceu o seguinte: ao voltarmos de uma viagem a Argentina, minha esposa trouxe alguns slacks e shorts. Novamente em Porto Alegre, resolveu usá-los. Certa tarde, ao voltar para casa, ela me esperava com um slack grand. Fiquei revoltado, e disse:

— Você viu isso assim?

Ela riu, julgando que eu exagero. Mas eu falava sério. E quando não ela riu, mas indignado eu dizia: A certa altura, gritei:

— Proibido de andar com calça de homem, ouviu?

Então ela se exaltou:

— É quem de tu para proibir alguma coisa? Essa atitude resolvei deixá-lo atordoado. Antes, ela nunca falava assim comigo. Respondi:

— Sou teu marido?

— Sim, mas não aceito ordens de ninguém! Quero andar de slack e vou andar de slack, entes ouvido?

Por então que, indignado, eu disse:

— Se me apareceres novamente de slack, eu abandonar esta casa!

Ela olhou-me bem nos olhos e saiu para o quarto, chorando. Não dormi a noite toda, debatendo-me entre a irritação e o arrependimento. Contudo pensei que o assunto tivesse fim definitivamente ocorrido.

No dia seguinte, após hora de intenso trabalho, voltei para casa já não pensando mais no assunto. E qual não foi minha surpresa quando vi minha mulher com outro slack! Compreendi, senhor conselheiro, aí não se tratava mais do fato em si, meus brtos de homem estavam em jogo.

O que aconteceu, então, nem quero relatar aqui. Mas naquela mesma noite ela abandonou o lar, foi para a casa de um tio. Parece mentira, e ridículo, mesmo, tenho sofrido muito e creio que ela também sofre. Sou bastante educado para compreender que me cuto como chama-la de vadia? Permitir que ela um calção de homem, não permito. Agora, não é mais uma questão de roupa, mas de autoridade. É? (Cont. na pág. 61)

... NÃO ACEITO ORDENS DE NINGUÉM! QUERO ANDAR DE "SLACKS" E VOU ANDAR DE "SLACKS..."

18 REVISTA DO GLOBO 24/5/46

CORREIO DA REVISTA (Cont. da pág. 18)

Ésse o meu drama. Que fazer... se é que posso fazer alguma coisa?"

"AUSTERO" — Capital

Amigo: a culpa é quase tôda sua, você já deve ter sentido isso. Não agiu como um homem superior. Esqueceu-se de que, afinal de contas, uma mulher também possui amor-próprio. Se lhe desagradava que sua esposa usasse slacks, você deveria ter-lhe comunicado o fato jeitosamente, delicadamente. Em qualquer circunstância um homem deve ser delicado com as mulheres. Mas o que passou, passou. E a gente não deve dar muita importância ao passado. Encaremos o presente, que é uma realidade. Em primeiro lugar, amigo Austero, você se revela um pouquinho passadista, fora de moda. Por que implicar com o slack, uma peça de roupa como qualquer outra? Ora, meu amigo, convenhamos: já chegou a ocasião de sermos mais simples, mais espontâneos e de não amargurarmos nossa existência ou a alheia com êsses preconceitos banais. Um slack! A maioria das mulheres chinesas usam calças de homem e não me consta que os chineses protestem contra isso. E os soldados escoceses, e os soldados gregos, que usam saia? Tudo, amigo Austero, é uma questão de hábito. Além disso, revoltando-se contra o uso do slack pelas mulheres, você está sendo injusto. No inverno, nós, marmanjos, temos nossas pernas protegidas por grossas calças de lã. E as mulheres, coitadas? Serão as meias nylon capazes de interceptar as lâminas do minuano? Pense bem nisso.

Você me pergunta o que deve fazer. Eu, no seu caso, seria lógico e sincero. Procuraria a esposa e confessaria, sem humilhação, o meu arrependimento. Isso, estou certo, não serviria de pretexto para que ela procurasse "espichar as unhas", no futuro. É engano pensar que uma mulher se julga vitoriosa quando se lhe concede algo. Ao contrário: ela sente-se sensibilizada e ao mesmo tempo orgulhosa por ter a seu lado um "verdadeiro homem".

Cont. na Pág. Seg.

Fonte: *REVISTA DO GLOBO*, 24/05/1946, ed. 435, p. 18 e p. 61.

O tema da carta publicada trata da impossibilidade de um marido – que é o remetente da carta – em aceitar que a esposa substitua o uso da tradicional saia pelo uso de calça – peça considerada como elemento do guarda-roupa masculino, até o início da década de 1940, quando foi incorporada à moda feminina. A questão levava à separação do casal visto que o posicionamento autoritário do marido era irrevogável; da mesma forma, a esposa não cedera às suas ordens. O fato indica o conservadorismo do remetente – chamado de passadista e fora

de moda, em resposta dada pelos redatores¹³² da *Revista do Globo* –, destaca a colocação feminina em busca do seu espaço, naquele período, e assinala o posicionamento do periódico em prol das mudanças de comportamento que incluíam o modo de vestir.

As publicações dedicadas às manifestações artísticas direcionavam-se às artes plásticas, à música, ao teatro, mas, principalmente, à literatura e ao cinema, este em especial. O espaço dedicado à literatura – que fora assunto central das primeiras edições do periódico – era composto por artigos sobre lançamentos de livros, entrevistas com escritores, traduções comentadas de obras internacionais, publicações de novelas seriadas, poemas e contos ilustrados. A Figura 64 reproduz a publicação de contos ilustrados pela *Revista do Globo*.

Figura 64 – Contos ilustrados, na *Revista do Globo*



DO MEU ALBUM PARTICULAR
Por ERICO

amigo e narrava-lhes em altos brados suas proezas. Um dia encontrou Erico e tivera a coragem de lhe dizer um mundo de desaíros... Certa noite em Caruarú acabou um baile a tiro... Tinha todos os característicos do mentiroso.

— Não que ladra não morde... — diziamos quase todos nós — Ora... esse mesmo não se enorga... —

Corriam por aqueles dias boatos de revolução. Dizia-se que a argentina levantara o regimento de artilharia, decidido de governo, atirava!

— Eu vejo.

— Benge não é muito... pensava eu. Uma manhã de madrugada fomos despertados com a notícia de que o regimento se sublevara. Nenhum dos oficiais oferecera resistência. Só o Melo. Abatera um dos sarjentos a tiro. Um terceiro o jogara ao solo e lhe abriu o ventre com uma adaga. Com as vísceras a escorrer pelo talho o perambucando ainda alvejara outro sarjento que arrastava o péto do quartel riuco de uma das baterias.

O Melo morreu duas horas depois no hospital.

Jagaram-lhe a cadáver para dentro dumsa-carroça que o levou, aos solavancos para o cemitério e para a sala comum. Como um cachorro. Ou como um peixeado.

Desde desse dia passou a olhar com mais respeito para os homens pegemos com ar de galo garimpo, mesmo quando eles afirmam que são bravos, mes-



DO MEU ALBUM PARTICULAR
Por ERICO

no quando eles gritam aos quatro ventos que enfrentaram Corisco, que acabaram um baile a tiro.

JOÃO MARIA

Era um sujeito indolente, quase analfabeto e absolutamente inútil. Tinha, porém, um riso tão franco, tão largado e tão sonoro que os outros viviam a contar-lhe aneddotas só para terem o prazer de ouvir aquela risada que parecia uma cascata caindo por entre pedras, com essa facilidade, essa naturalidade e essa clareza de som que a água tem.

João Maria era empregado do dr. Ribas, um velho médico que aos labores de Ego de Queiroz lembrava sempre, no físico e na alma, a figura do velho Afonso da Maia. Tinha caráter, era bomfoco, caritativo e sentimental. Maltrava um velho casarão que vivia sempre cheio de hóspedes. O que era de, era dos outros. Os que moravam na cidade e dentro dum raio de dez léguas o adoravam. Não havia nome mais prestigioso em todo o município.

João Maria idalatrava o pai dele. Por ele era capaz de todos os sacrifícios, até de trabalhar. Seguia-se às vezes com um olhar de alívio cansado e só faltava lambê-lhe as botas. E si tirasse isso seria sem espírito de servilismo, sem

intenção adulatória: por puro amor, por mera admiração agradável.

Um dia perguntou-lhe: — João Maria, si você fosse a Paris e se perdesse... que é que fazia?

Ele pensou um instante e depois sorriu um sorriso austro. — Pois eu não me apertava... — respondeu. — Dizia que era pelo do dr. Ribas. E desatou a risada cascamente.

IMITAÇÃO DE VIDA

Chamava-se Hermógenes. Era um solitário solitário, de longos bigodes caídos, pele lúvida e olhos mortos. Vivía mascarado alho e lia Alexandre Dumas. Quando Mussolini fez a marcha sobre Roma, Hermógenes disse aos seus amigos: — Esse tal Mussolini vai longe. E creio que não se enganava.

Morava num pequeno quarto em casa dum viva e sem filhos. Usava guarda-chuva e colchionava selos. Numa das paredes do quarto tinha um retrato de Napoleão (Tricrômica tirada dum número de "Eu Sei Tudo").

Quando a viva morreu, Hermógenes mudou-se para uma casinha de tilha nos subúrbios da cidade.

Fazia a escrita da loja dum italiano. Gastava pouco e tinha já economia. Foljava os lugares dumtudo e nunca foi visto em companhia de mulheres. Não sabia sorrir e, ao que parecia, não tinha passado. Tudo indicava que mais tarde os seus célo havia de amarelhar, como costumam acontecer aos solitários em todas as partes do mundo.

Efritamente, Uma manhã encontraram Hermógenes estendido no meio do quarto de dormir, o corpo hirtu, os olhos arregalados. Foi o homem do lito que fez a descoberta macabra. Grizou pelos vizinhos. Vem o médico. Disse que tinha sido do coração. Uma vizinha fez uma carta pessimista e reumigou: — Coração o quê! Isso foi mas um sukédo. O homem tomou veneno de rato. Discordo de ambos. Para mim fazia anos que Hermógenes estava morto e não sabia. Os talres nem tivesse chegado a nascer.

Fonte: *REVISTA DO GLOBO*, 27/01/1940, ed. 268, p. 46 e 47.

A seleção, intitulada *Do meu álbum particular*, é composta por quatro contos¹³³ escritos por Érico Veríssimo e ilustrados por Edgar Koetz. Dentre os contos, destaca-se o intitulado *O homem mau*, disposto na parte superior esquerda da publicação. A ilustração

¹³² Segundo informação expressa na edição 278, publicada em 10 de agosto de 1940, os redatores responsáveis por responder a sessão *Correio da Revista* eram Gilberto Miranda e Juliano Palha.

¹³³ Na primeira página são publicados os contos *O homem mau* e *Melo, o Fanfarrão*; na segunda, os contos *João Maria* e *Imitação de vida*.

retrata um homem de feições marcantes, bem vestido, sentado em uma poltrona de cinema com uma lágrima no rosto; nas poltronas de trás, estão sentados dois sujeitos que o observam enquanto ele assiste ao filme. O conto, portanto, relata um episódio ocorrido em uma sala de cinema, onde dois amigos percebem a presença do Coronel Fragoso – sujeito mau, ligado a decapitações e crueldades – que se comove com a história do filme. O conto destaca que obras cinematográficas são capazes de tocar até mesmo os corações mais endurecidos e indica a relevância do cinema no período, visto que essa manifestação artística compõe o enredo.

O cinema – além de se fazer presente em reportagens da guerra, anúncios publicitários, piadas e obras literárias publicadas na *Revista do Globo* – era pauta de destaque no periódico, visto que sessões a ele destinadas ocupavam relevante número de páginas em matérias dispostas no início, no meio e no fim das edições.

As primeiras páginas da *Revista do Globo*, na década de 1940, eram destinadas a reportagens relacionadas a filmes ou a estrelas e astros de Hollywood¹³⁴. As publicações ocupavam de duas a quatro páginas do periódico, raramente incluíam o crédito de redator¹³⁵ e a sessão não possuía título fixo. Os artigos ali publicados indicavam filmes de destaque na quinzena ou apresentavam artistas, evidenciando traços de sua personalidade e seus costumes que, dentre outros, incluíam o modo de vestir, como mostra a Figura 65.

O artigo, publicado nas páginas 2 e 3, da edição 280, de 1940, é intitulado *Quem disse que eles se vestem bem?* e faz críticas à ala masculina da sétima arte, ressaltando que, enquanto as elegantes atrizes de Hollywood ditavam a moda feminina, os atores não tinham bom gosto no modo de vestir. Os pareceres negativos são proferidos – em sequência à ordem das fotografias expostas na parte superior da publicação – aos atores Dick Greene (1918-1995), Ralph Bellamy (1904-1991), Dennis Green (1905-1964) e Pat O'Brien (1899-1983) que vestiam casacos considerados *démodés*; a Bing Crosby (1903-1977) que usava gravata caracterizada como estapafúrdia; a Clark Gable (1901-1960) – fotografado ao lado de sua esposa, Carole Lombard (1908-1942) – com terno fora de moda por ter ombreiras e bolsos exagerados; a George Raft (1901-1980) que vestia calças largas ao dançar com Norma Shearer (1902-1983); a Tyrone Power (1914-1958), fotografado em companhia de Anabela, com terno de ombreiras e lapelas largas. Na fotografia central disposta no canto esquerdo da

¹³⁴ Cabe destacar que as matérias que compunham a *Revista do Globo* eram dispostas a partir da segunda página, visto que, no período analisado, a primeira página do periódico era destinada às informações técnicas, como o nome da revista, subtítulo, nome dos diretores, endereço da matriz e de filiais, preço da assinatura e de exemplar avulso, número da edição, data, sumário, créditos da capa.

¹³⁵ A partir de meados da década de 1940, as publicações acerca do cinema, dispostas nas primeiras páginas da *Revista do Globo*, passaram a ser assinadas por Vera Lawson.

publicação, o alvo da crítica é Bob Taylor (1911-1969) que vestia um casaco com estilo referente há anos passados. O modelo destacado como elegante – por ser ajustado ao corpo e não possuir ombreiras – é o terno de Charles Munn, cuja fotografia é disposta verticalmente no centro da publicação.

Figura 65 – Artigo sobre astros de Hollywood, nas primeiras páginas da *Revista do Globo*

UMA TURMA de homens fortes que não necessitam de enchementos! Dick Green, Ralph Bellamy e David Greig ainda torçam o abdômen para ver quem ganha a corrida. — como se fossem de ferro. — foram postos de lado há mais de dois anos pelos homens reconhecidos como elegantes.

BINGO CHERRY pode não estar querendo de tirar moda masculina, mas representa tipicamente a moda de "jeans" em Hollywood, com seu casaco de lã e sua gravata esportiva. — E, como se não fosse isso, ainda há no chapéu um toque de moda de anos anteriores.

HA muita latitude em traje para esporte, mas Bob Taylor vai longe demais. — mesmo que se trate de Bill Power, quem poderia imaginar um casaco de esporte cruzado — a não ser em Hollywood!

UMA "COMBINAÇÃO impossível" para um homem rico e de posição — mesmo que se trate de Bill Power, quem poderia imaginar um casaco de esporte cruzado — a não ser em Hollywood!

EM "LEADERS" da sociedade como Charles A. Munn você verá somente ombros estreitos e mangas de corte alado e justas. — observe o corte perfeito que distribui o peso do casaco nos dois ombros.

14-9-1940

REVISTA DO GLOBO

A-PREAR-DO olhar de encantamento de Charles Leibold, os estrotes belos de Clark não são característicos do esporte de sua família. — Por que razão devem se cobrir os melhores jogadores de Hollywood com enchementos tão aborridos? — pergunta Mr. Starback.

NEM POIR SHER um dos melhores dançarinos da cidade do cinema. — Norma Shearer que o diga. — George Bari exibe a figura que se poderia esperar, vestindo estas calças de largura exagerada e um casaco com muita cor decorativa. — Mas não há nada de mais fora do comum pelo nome. — pergunta Mr. Starback.

ANABELA parece não notar que a famosa "pouca-estrela" de Tyrone é um perfeito exemplo de exagero de ombros, lapelas e calças completamente fora de moda nesta estação. — Entretanto, Tyrone Power é um dos poucos homens de Hollywood que vestem mais ou menos.

14-9-1940

3

Fonte: *REVISTA DO GLOBO*, 14/09/1940, ed. 280, p. 2 e 3.

Os artigos acerca do cinema, dispostos em espaços centrais de grande parte dos fascículos, ocupavam de duas a quatro páginas e tratavam de aspectos referentes às filmagens, como o intitulado *O ritual do cabelo, no cinema* publicado nas páginas 30 e 31, da edição 344, do ano de 1943, destacado na Figura 66. O texto da publicação é assinado pelo correspondente americano Ernest Gwynn (1943), que enviava notícias colhidas diretamente em Hollywood para a *Revista do Globo*. Ele relata a importância do trabalho do cabelereiro que, em parceria com o figurinista, elaborava o visual das atrizes que, por meio de penteados e de figurinos, definiam o estilo segundo as características de cada personagem e do tempo da narrativa. O artigo enfatiza a transformação de Rosalind Russell (1907-1976), cuja

fotografia¹³⁶ a retrata pronta para atuar nas filmagens de *My sister Eileen* (1942), e comenta que, produzida daquela forma, ela não é a mesma que seus fãs estão acostumados a ver. Da mesma forma, o artigo mostra, na segunda página, a transformação da atriz Janet Blair (1921-2007), que teve os cabelos castanhos pintados de loiro pelas mãos de Helen Hunt, cabelereira da *Columbia Pictures*. O artigo referenda o posicionamento segundo o qual a moda contribui para firmar o caráter identitário de indivíduos e grupos.

Figura 66 – Artigo de variedades acerca do cinema nas páginas centrais da *Revista do Globo*



Fonte: *REVISTA DO GLOBO*, 24/07/1943, ed. 344, p. 30 e 31.

Os artigos acerca do cinema, publicados nas últimas páginas do periódico, compunham sessões fixas intituladas *Cine Globo*, *Hollywood por Dentro e por Fora* e *Filmes Recomendados por Cine Globo*¹³⁷. Essa última sessão ocupava uma página e divulgava a programação dos cinemas da capital gaúcha e a sinopse dos filmes. Já as sessões *Cine Globo*

¹³⁶ A fotografia da atriz Rosalind Russell foi publicada na primeira página da reportagem mencionada e foi obtida nos estúdios de filmagens de Hollywood.

¹³⁷ A sessão intitulada *Filmes Recomendados por Cine Globo* deixou de ser publicada a partir da edição 363, que data de 20 de maio de 1944. A interrupção dessa divulgação não foi previamente avisada ou justificada aos leitores. O espaço que era a ela destinado foi ocupado por publicidade.

e *Hollywood por dentro e por fora* ocupavam de duas a cinco páginas do periódico com a publicação de notícias e fotografias de Hollywood que chegavam à redação da revista por correspondência encaminhada via aérea pelo já citado Ernest Gwynn e pela gaúcha Vera Lawson¹³⁸, que estava radicada na capital do cinema. Os textos ali publicados tratavam de notícias da vida particular dos atores das quais são exemplo o surgimento de novos relacionamentos afetivos, casamentos, lua de mel, nascimento de filhos, traições, divórcios, escândalos e processos de julgamento nos quais atores se envolviam, acidentes domésticos e profissionais, problemas de saúde, falecimentos. Também informavam valores que envolviam os contratos assinados entre artistas e produtoras, filmes em produção, premiações da *Academia de Artes e Ciências Cinematográficas*. A Figura 67 expõe uma amostra da sessão *Hollywood por Dentro e por Fora*, publicada na edição 393, veiculada em 25 de agosto de 1945.

Figura 67 – *Hollywood por Dentro e por Fora*: sessão fixa acerca do cinema, na *Revista do Globo*

A capital do cinema está passando por uma fase nova, e há quem chame esse ano de 1945 de "ano das tragédias". Na verdade, além do suicídio de Luce Veler e da morte de uma filhinha do comediante Bud Abbott — afogada numa piscina — aconteceram os seguintes fatos:

- Roy Rogers, o jovem e popular cow-boy-cantor que apareceu no filme *Brasil*, fraturou a base do crânio ao bater violentamente num tronco de árvore, quando filmava uma cena de far-west. Sua morte foi instantânea.
- A atriz Glória Dickson morreu carbonizada como consequência de um incêndio que devorou sua residência durante a noite.
- Peggy O'Sell venceu para vencer em Hollywood. Mas venceu. Entretanto, um dia antes de assinar um longo contrato com a Paramount, suicidou-se na casa do escritor Al Marderstein Jr. O rapaz contava 21 anos de idade. Ninguém soube explicar as causas do seu suicídio.
- Após ter-se submetido a uma operação cirúrgica, faleceu Winfield Richard Sheehan, de 61 anos. Co-gerente dos estúdios da Fox em 1931 e produtor de filmes durante longo tempo (*O Preço da Glória*, *Cavalcade*) ele foi o descobridor de inúmeras estrelas de Hollywood, entre as quais, Janet Gaynor, Spencer Tracy e Shirley Temple.
- Em poucos dias, grave enfermidade mudou a vida de uma filhinha do ator John Garfield.
- Ann Elyth, de sessenta e seis anos, morreu, hontem, companheira de Donald O'Connor em alguns filmes e agora no ápice da chance que lhe foram fraturar a coluna vertebral num acidente de toboggan. Enfermidade do hospital São Bernardino: "Um ano de cama, no mínimo". Felizmente, Ann terá que ser substituída no seu primeiro papel importante — *Dance Signal*, da Warner — no qual trabalhou apenas quatro dias.
- Jean Pierre Armand, membro voluntário das Forças Francesas Com-

batentes, foi ferido diversas vezes quando em ação, recebendo duas medalhas de herói. Ao voltar a Hollywood, no mês passado, houve um verdadeiro rebulhão nos estúdios da Metro, pois todos desejavam vê-lo de perto e felicita-lo pelos seus atos de bravura. Disse sua esposa, a atriz Maria Montez: "Ele é o meu francêsinho...".

- O ator Sabu, com 21 anos, induzido ao suicídio, abateu dezessete aviões japoneses no teatro da guerra do Pacífico. Sua função: bombardeador de uma Fortaleza-Voadora. Sabu também recebeu medalhas.
- Quanto ao amor, como sempre, Hollywood anda fervilhando. Ele os mais recentes "casos":
- Anne Baxter e John Hodiak se amam. Toda a América sabe disso. Contudo, não podem casar. Motivo: John é descendente direto de uma família de camponeses russos, ao passo que Anne é aristocrata de genua.
- Virginia ("Ginny") Simms, de 27 anos, cantora do cinema e do rádio, estrela do colorido *Viva a Paixão*, casou-se recentemente com Robert Deane, de 24. Para ela, é a primeira experiência matrimonial, para ele, a segunda.
- Outro casamento foi o de Arline Judge com Vincent Morgan Ryan. Para ele, é o segundo casamento; para ela, o quarto. Os anteriores maridos de Miss Judge foram: o diretor cinematográfico Wesley Huggles, Dan Topping e o capitão da RAF James Adams, que foi para a Inglaterra oito dias após o enlace e... nunca mais voltou.

Outros casamentos:

- Frank Sinatra salvou uma criança de três anos na praia de San Pedro, Califórnia. Disse o galã-cantor: "É a quinta vida que eu salvo na minha vida".
- A atriz Bette Davis está fazendo uma grande campanha com a finalidade de angariar donativos para a construção de um monumento em Beverly Hills, Hollywood. O referido monumento será levantado em memória dos cineas que participaram da guerra ou morreram nela.

A MODA EM HOLLYWOOD

EDITH HEAD, uma das mais reconhecidas autoridades mundiais em assuntos de moda e beleza, é a grande responsável pelas tendências de Hollywood. Suas criações, e outras criadas em Hollywood, são usadas e conhecidas em todo o mundo. Entre as suas últimas criações, Miss Head considerou as seguintes: Betty Hutton, Virginia Lee Corbin, Claudette Colbert, etc. "Estas são algumas das últimas criações de Miss Head para a moda em Hollywood, onde existe um clima de mais prodigiosa fonte de inspiração, para o morrerem nela."

MISS EDITH HEAD É A MAIS DISPUTADA CONSELHEIRA DE HOLLYWOOD...

HOLLYWOOD POR DENTRO. E POR FORA

Correspondência enviada de Hollywood, via-aérea, por ERNEST GWYNN

MODELOS PARA AS ESTAÇÕES

Verônica Lake — outono; Evelyn Keyes — inverno; Betty Hutton — verão; Marguerite Chapman — primavera; 4 criações de Miss Head.

MODELOS PARA AS CIRCUNSTÂNCIAS

Sugestão de Miss Head para recepção, chá, teatro e reunião íntima. A partir das quatro fotografias à Janet Blair, elegante estrela do cinema.

78 REVISTA DO GLOBO 25/8/1945

Fonte: *REVISTA DO GLOBO*, 25/08/1945, ed. 393, p. 70 e 71.

¹³⁸ Vera Lawson passou a integrar o corpo de redatores da *Revista do Globo* a partir de 1943 quando trabalhou em parceria com Ernest Gwynn, dividindo a responsabilidade das publicações acerca do cinema. Laura Vargas também assinou algumas publicações sobre o cinema.

O texto é assinado por Ernest Gwynn (1945) que narra, inicialmente, a má fase de Hollywood devido a acidentes e falecimentos de atores, naquele ano. Registra, porém, que nem tudo foi tristeza na capital do cinema visto que alguns astros se revelaram grandes combatentes na guerra, outros casaram, Bette Davis (1908-1989) angariou fundos para construção de um monumento em memória dos cães que participaram da guerra e Frank Sinatra (1915-1998) salvou uma criança, vítima de afogamento, em uma praia da Califórnia. A matéria traz um motivo a mais para brindar: cita a figurinista hollywoodiana Edith Head (1897-1981) como uma das mais reconhecidas autoridades em assuntos de moda e destaca sua fotografia na parte superior esquerda da sessão. Também apresenta peças desenhadas por Head que são vestidas pelas atrizes Verônica Lake (1922-1973), Evelyn Keyes (1916-2008), Betty Hutton (1921-2007), Marguerite Chapman (1918-1999), Janet Blair (1921-2007). As fotografias das produções de Head são expostas na parte inferior da publicação, segundo a ordem do nome das atrizes citadas, estando a imagem de Janet Blair repetida nas quatro últimas fotografias. O artigo cita Barbara Stanwyck (1907-1990) como a modelo mais elegante da famosa figurinista e destaca sua fotografia no canto superior direito da publicação. Em nota, Gwynn expressa que, por meio dessas imagens, as leitoras poderão apreciar criações de moda oriundas de Hollywood. Desta forma, a sessão *Hollywood por Dentro e por Fora*, que era destinada a assuntos do cinema, comprova ser a moda, na década de 1940, inerente à arte cinematográfica.

Assim como o cinema, a moda era veiculada na *Revista do Globo* em sessões específicas, compostas por textos verbais e imagéticos, que refletiam circunstâncias do período de sua publicação.

3.2.2 Fotografias de moda da *Revista do Globo*: textos imagéticos do Brasil, na década de 1940

Durante a década de 1940, as publicações de moda da *Revista do Globo* sofreram importantes transformações, que se revelam como signos do período em que foram veiculadas. Uma delas refere-se à substituição da fonte de onde provinham as imagens e notícias acerca do tema. Até 1939, as fotografias e informações de moda publicadas no periódico, em sua grande maioria, eram oriundas de Paris. Todavia, Hollywood – que já colhia louros pela supremacia de suas obras cinematográficas – tentava se firmar no mercado da moda e disputava, com a capital francesa, a atenção dos consumidores ávidos por novidades acerca dos preceitos do bem vestir. A participação de Hollywood no cenário da

moda, a liderança da moda parisiense em detrimento da norte-americana e a preferência da *Revista do Globo* pelos preceitos europeus são evidenciadas na publicação veiculada na edição 248, que é reproduzida na Figura 68.

Figura 68 – A supremacia da moda parisiense, na *Revista do Globo*, antes da Segunda Guerra



Fonte: *REVISTA DO GLOBO*, 25/03/1939, ed. 248, p. 40 e 41.

A matéria, publicada no dia 25 de março de 1939¹³⁹ – data próxima à iminente eclosão da Segunda Guerra Mundial – ocupa duas páginas da revista para destacar imagens de quatro vestidos. O título da publicação, disposto na parte superior esquerda da primeira página, é símbolo que revela a origem das imagens: “Os quatro sucessos de Paris” (*REVISTA DO GLOBO*, 25/03/1939, ed. 248, p. 40). Da mesma forma, a divulgação da criadora das peças – a estilista francesa Maggy Rouff, cujo nome está exposto próximo ao rosto da modelo, na primeira página – é signo que reforça a origem francesa das produções. O texto verbal, discretamente disposto abaixo do título da publicação, expressa que

Algumas preferem Hollywood, outras Paris. A diferença é grande e Paris parece continuar na liderança da moda feminina. Damos aqui quatro modelos que foram

¹³⁹ O recorte temporal selecionado para análise das imagens, neste capítulo, é a década de 1940. Entretanto, se faz oportuna a exposição desta publicação, datada de 1939, para exemplificar a tendência, anterior à década citada, por publicações da moda francesa, e comprovar a mudança de posicionamento do periódico.

sucesso na última quinzena, em Paris. Eles marcam a última tendência da moda para as silhuetas longas (*REVISTA DO GLOBO*, 25/03/1939, ed. 248, p. 40).

A citação menciona a atuação de Hollywood, juntamente com Paris, no cenário da moda e indica a divisão das preferências femininas entre a moda hollywoodiana e a parisiense, que diferem entre si. Além disso, não deixa dúvidas sobre o posicionamento da *Revista do Globo* que, por meio da origem das imagens publicadas em suas páginas, assumia significativamente sua tendência pela moda europeia. Entretanto, as fotografias de moda divulgadas no periódico a partir do ano de 1940, são ícones que representam a mudança de posicionamento do periódico, conforme exemplifica a Figura 69, publicação de moda da edição 274, veiculada em 25 de maio daquele ano.

Figura 69 – Fotografias de moda oriundas de Hollywood, publicadas nas páginas da *Revista do Globo*



Fonte: *REVISTA DO GLOBO*, 25/05/1940, ed. 275, p. 30 e 31.

A edição divulga oito fotografias de moda com atrizes do cinema hollywoodiano posando como modelos, menciona seus nomes, cita as produtoras cinematográficas pelas quais elas estão contratadas e descreve os trajés que cada uma veste¹⁴⁰. Em destaque – na

¹⁴⁰ Na caixa de texto branca, exposta na parte central inferior da primeira página, são registrados os nomes das atrizes Ann Sheridan (1915-1967), da Warner, usando vestido para receber, confeccionado em veludo negro com

parte central superior da primeira página –, o título da matéria que afirma: “A moda vem de Hollywood” (*REVISTA DO GLOBO*, 25/05/1940, ed. 275, p. 30). O conjunto dos signos citados indica a mudança do posicionamento da revista – que passa a destacar a capital do cinema como lançadora de moda – mas também representa a articulação estabelecida entre moda e cinema e pontua um marco histórico do período: a tomada da França pelos nazistas alemães, durante a Segunda Guerra Mundial. A partir do mês de maio, os nazistas alemães interromperam a comunicação da França com o mundo o que impedia o fornecimento de imagens das criações de moda para as publicações da *Revista do Globo*. Com essa interrupção, o periódico passou a divulgar a moda hollywoodiana, que encontrou espaço para despontar.

Todavia, a divulgação da moda hollywoodiana pela *Revista do Globo*, a partir de 1940, representa não só a substituição da fonte de referências culturais por causa da tomada da França pelos alemães, mas também simboliza a aproximação do Brasil com os Estados Unidos, por meio do acordo da Política da Boa Vizinhança. No acordo, moda e o cinema mostraram-se relevantes manifestações para fortalecer o intercâmbio entre os dois países.

Diante disso, no final do ano de 1940, a *Revista do Globo* apresentou, como sua nova correspondente de moda, a estilista de atrizes de Hollywood, Irene¹⁴¹. O artigo veiculou na edição 283, de 26 de outubro daquele ano, sob o título “Irene: desenhista de Modas, líder em Hollywood, cria edições limitadas para estrelas do cinema” (*Revista do Globo*, ed. 283, 26/10/1940, p. 22). A publicação, exposta na Figura 70, destaca o prestígio da estilista, cita como suas fiéis clientes as atrizes Joan Bennett (1910-1990), Hedy Lamarr (1914-2000), Loretta Young (1913-2000), Marlene Dietrich (1901-1992), Claudette Colbert (1903-1996) e Dolores Del Rio (1904-1983); também apresenta a fotografia de Irene, posicionada no canto esquerdo inferior da primeira página. Aí são exibidos, também, dois vestidos por ela desenhados: no topo, um longo metalizado e, abaixo, uma peça elaborada para a comédia *The*

bordado prata; Laraine Day (1920-2007), da Metro, usando vestido para jantar, produzido em lã com detalhes de fitas de gorgorão; Jane Wyman (1917-2007), da Warner, exibindo *tailleur* de lã branca; e Jane Bryan (1918-2009), da Warner, trajando saia de veludo preto e jaqueta em pele de leopardo. Na caixa de texto exposta na parte central inferior da segunda página, são registrados os nomes das atrizes Bette Davis (1908-1989), da Warner, vestindo conjunto para noite, composto por um bolero branco e vestido confeccionado em gaze preta na parte inferior e branca na parte superior; Gloria Dickson (1917-1945), da Warner, exibindo vestido prateado e casaco de raposa branca; Gloria Dickson – destacada em mais uma fotografia – divulgando *tailleur* preto e blusa de organza branca; e Jane Bryan, que também é evidenciada pela segunda vez na reportagem, desta vez com vestido poá.

¹⁴¹ A reportagem publicada na ed. 283 da *Revista do Globo*, que apresenta Irene como nova correspondente da *Revista do Globo*, não divulga o sobrenome da colaboradora. As publicações assinadas por ela também não revelam esta informação. Entretanto, por meio de comparação entre a fotografia da estilista, exposta na publicação, e imagens divulgadas na internet é possível assumir que a colaboradora citada é a reconhecida figurinista Irene Lentz Gibbon.

housekeeper's Daughter (1939), usada pela protagonista do filme, a atriz Joan Bennett (1910-1990).

Figura 70 – Artigo de apresentação da correspondente hollywoodiana, da *Revista do Globo*

Irene
Desenhista de Modas, líder em Hollywood, cria edições limitadas para estrelas do cinema.

Quando as estrelas de Hollywood enumeram "Irene diz" — ou Irene prefere", referem-se a uma das pessoas mais conhecidas na capital do cinema, nos meios femininos. E não se trata de Irene Dunne, Irene Castle, ou Irene Hervey. Trata-se apenas de Irene — uma costureira que se tornou famosa depois alguns anos atrás. Ela é, provavelmente, a criadora de modelos que mais sucesso têm feito entre as belíssimas da cinematografia. Dolores Del Río, Loretta Young e algumas outras artistas descoltram-na, certa vez, cotando para as universidades de Los Angeles. Hoje, não há uma estrela do cinema que não possua, pelo menos, uma "suíte" desenhada por Irene, pagando-lhe de \$150 dólares para cima por cada modelo. "Revista do Globo" oferece às suas leitoras, algumas criações de Irene.

IRENE ADAPTA ESTE VESTIDO em metal lizado à si. Nota: Pausas. O corpo começa de um bolso aberto nas costas e o "diáfano" fica descoberto.

IRENE FISCALIZA pessoalmente os modelos apresentados em seus desfiles de moda. Esta jaqueta para tarde, em lamê-brilhante, usada sobre um vestido verde-oliva escuro é um exemplo típico de sua condição pelo vestido rico.

QUAL DE SUAS frequentes — Interroga-se Irene — estrela ou dama da sociedade californiana — excelsa? Não costuma para trás, em delirios de lá verde-oliva? As costas caem lisas, mas a saia é rodada na frente, e a frente do casaco tem quatro pregas abissas.

IRENE INSPECIONA em vestidônica em lamê deslavado. Nasceu Irene Lantz num "rancho" em Monterey, é hoje esposa do cenógrafo Elliot Gibbons.

JOAN BENNETT: UMA DAS ANSÍCIAS frequentes de Irene, escolheu este vestido de interior para fazer parte de sua guarda-roupa em "The Housekeeper's Daughter". É confeccionado em jersey novo-velho com tons de verde-oliva. A maior parte dos vestidos de Marlene Dietrich, Claudette Colbert e Hedy Lamour são desenhados por Irene.

ESTE DESFILE foi assistido por estrelas como Lily Damita, Virginia Bruce e Dolores Del Río. Garbo também estava lá e comprou dois vestidos.

Mrs. West, Carol Lombard, Glenn Rogers e Joan Crawford são frequentes as amigas do modelo veste uma jaqueta ferragusa sobre um vestido verde-oliva escuro.

Fonte: *REVISTA DO GLOBO*, 26/10/1940, ed. 283, p. 22 e 23.

A publicação também compartilha, na segunda página, quatro fotografias de um desfile de moda produzido pela estilista: as três primeiras imagens mostram os bastidores do evento, que aconteceu na capital do cinema, e a última destaca o desfile em andamento que conta com uma plateia composta por elegantes mulheres atentas ao traje apresentado.

A partir dessa data, a estilista hollywoodiana passa a assinar publicações de moda da *Revista do Globo* — tarefa que era também assumida por Fernando de Barros, português radicado no Rio de Janeiro, apresentado pelo periódico como técnico em beleza feminina¹⁴² e, eventualmente, por Edith Head, figurinista do estúdio cinematográfico *Paramount Pictures*. Fotografias de trajes produzidos pela figurinista Irene eram regularmente publicadas no periódico, e as modelos que posavam eram atrizes de cinema. As publicações demonstram o

¹⁴² Fernando de Barros assinou publicações de moda da *Revista do Globo* desde o início da década de 1940, entretanto só foi formalmente apresentado em reportagem, no periódico na edição 428, de 8 de fevereiro de 1946.

espaço oferecido pela *Revista do Globo* à moda norte-americana, a partir daquele período e, especialmente, representam a associação entre a moda e o cinema.

A Figura 71 mostra exemplos dessa articulação, por meio de fotografias que divulgam produções de Irene exibidas por atrizes americanas.

Figura 71 – Articulação entre moda e cinema, em fotografias de moda publicadas na *Revista do Globo*



Fonte: *REVISTA DO GLOBO*, 26/04/1941, ed. 294, p. 30 e 31.

A primeira página da publicação destaca a atriz Madeline Carrol (1906-1987), vestida com um conjunto composto por saia, camisa e casaco. A segunda página divulga uma série de sete fotografias – dispostas em duas colunas, uma na parte superior e outra na parte inferior da página – com trajes exibidos pelas atrizes Ruth Hussey (1911-2005), Tallulah Bankhead (1902-1968), Lynne Carver (1916-1955), Dina Merrill (1923-2017), Virgínia Grey (1917-2004), Bonita Granville (1923-1988) e Ann Sothern (1909-2001). Os nomes das atrizes aqui citadas e os detalhes das peças que elas vestem são divulgados próximos a cada fotografia¹⁴³. Entre as duas colunas de imagens, no centro da segunda página, é expresso o título da

¹⁴³Nas fotografias expostas na parte superior, Ruth Hussey veste saia azul, blusa branca e jaqueta; Tallulah Bankhead usa vestido branco decorado com rosas; Lynne Carver veste *toilette* confeccionada em musselina branca; e Diana Merrill exhibe blusa de jersey azul claro e calça na cor azul marinho. Na parte inferior da publicação as fotografias mostram, Virgínia Grey com costume de lã azul; Bonita Granville divulgando vestido cor cereja; e Ann Sothern usando conjunto composto de casaco listrado, blusa de crepe azul e saia de lã preta. O nome das atrizes é citado conforme a exposição das fotografias, obedecendo a ordem da esquerda para direita.

publicação: *Hollywood ordena...* Os signos verbais representam o sujeito de onde provém imposição e autoritarismo¹⁴⁴, característica que converge para a situação cotidiana vivida pelos brasileiros naquele período histórico: sob o aspecto político, o país vivia sob uma ditadura; sob o aspecto cultural, submetia-se a manifestações estrangeiras.

A publicação também conta com três ilustrações, dispostas junto às fotografias da parte inferior das páginas, que remetem a imagens de coristas, que eram dançarinas e cantoras atuantes em shows de casas de espetáculos, onde o talento de muitas atrizes de cinema foi descoberto. É oportuno destacar que, na obra cinematográfica hollywoodiana – *Entre a Loura e a Morena* (1943) – escolhida como fonte de análise deste capítulo, a atriz luso-brasileira, Carmen Miranda¹⁴⁵ (1909-1955), interpreta o papel da principal corista de um grupo de artistas brasileiras, que fazem shows em um luxuoso cabaré de Nova Iorque, motivadas pelo acordo de intercâmbio cultural firmado entre o Brasil e os Estados Unidos.

À parte da ficção cinematográfica hollywoodiana, as fotografias, reportagens e artigos de moda publicadas na *Revista do Globo*, também mostravam a valorização do Brasil no cenário norte-americano, como contraponto do intercâmbio entre os dois países, por meio do qual se impunha a soberania da moda e do cinema norte-americano no Brasil. As publicações que indicavam a presença brasileira na moda estadunidense versavam sobre a influência de Carmen Miranda, artista por meio da qual se instituiu um estereótipo de brasilidade no imaginário norte-americano, pautado pela figura da baiana estilizada, representada em shows da Broadway e em obras cinematográficas.

A matéria veiculada na edição 311, do ano de 1942, sob o título *De Hollywood para o Brasil*, expressa essa interferência, além de indiciar a importância da moda como moeda de troca do intercâmbio cultural. A estilista Irene, que assina o texto, relata que

A política da boa-vizinhança, em tão boa hora sugerida pelos diplomatas deste nosso continente, tem operado verdadeiros milagres [...]. As influências são mútuas e reciprocamente levadas pelo interesse que hoje norte e sul-americanos tem em conhecer-se e dar valor às coisas do seu bom vizinho. [...] Na moda, por exemplo, nenhum brasileiro é capaz de fazer ideia de quanto tem influído, nos Estados Unidos, a exótica maneira de vestir de Carmen Miranda. Os seus turbantes, as suas pulseiras, os seus sapatos. Tudo isso constitui, hoje em dia, o “béguin” de qualquer

¹⁴⁴ Outros artigos de moda na forma imperativa intitulavam os estadunidenses como “os ditadores da moda” (*REVISTA DO GLOBO*, 09/11/1940, ed. 284, p. 22).

¹⁴⁵ Carmen Miranda nasceu no ano de 1909, em Marco de Canaveses, no Distrito do Porto, em Portugal. No ano seguinte, seus pais e a menina imigraram para o Brasil e instalaram-se no Rio de Janeiro, onde Carmen viveu até 1939, quando se mudou para os Estados Unidos para atuar em shows da Broadway e em produções cinematográficas do cinema norte-americano. Por sua trajetória de vida no Brasil, Carmen intitulava-se cidadã brasileira (BRITO, 1986).

garota norte-americana. Por outro lado, nós nos esforçamos por enviar ao Brasil as nossas mais recentes criações (IRENE, 10/01/1942, ed. 311, p. 2).

Essa influência é corroborada na fotografia e na reportagem publicadas na edição 312, de 1942, que versam sobre a produção de uma coleção de moda inspirada em Carmen Miranda e lançada nos Estados Unidos pela marca *Bonwit Teller & Co.*, que tinha uma loja de departamento instalada na Quinta Avenida, em Nova Iorque. A coleção recebeu o título de *Brazilian Bravura*, e os modelos que a compunham foram expostos em manequins confeccionados em cera, que reproduziam as feições da artista destacando seu expressivo olhar, seu amplo sorriso e os gestos característicos de suas performances, que incluíam o movimento com as mãos, conforme mostra a fotografia, exposta na Figura 72:

Figura 72 – Manequim de cera com a imagem de Carmen Miranda, exposto em vitrines de NY



Fonte: *REVISTA DO GLOBO*, 24/01/1942, ed. 312, p. 25.

A imagem também destaca o turbante, a pulseira e a sandália de plataforma, objetos que, segundo o periódico¹⁴⁶, se tornaram elementos da moda associados à figura de Carmen.

¹⁴⁶ Alguns pesquisadores, dos quais Veillon (2004) é exemplo, argumentam que a inserção do turbante como artigo da moda feminina, na Europa, na década de 1940, se deu como forma de cobrir o descuido com os cabelos, decorrente da escassez de *shampoo* originada pela Guerra e da péssima qualidade dos produtos ofertados.

A curiosidade despertada pela coleção e seu possível sucesso é expressa no texto verbal que compõe a matéria visto que este relata frequentes interrupções do trânsito, na elegante avenida, que eram ocasionadas pelo número de apreciadores das vitrines que paravam para admirar as peças.

A moda destacada pelos estadunidenses como símbolo da brasilidade era divulgada na *Revista do Globo*, por meio de fotografias de origem norte-americanas, que informavam, às leitoras, as tendências supostamente brasileiras, em voga no exterior. As matérias também ensinavam a reproduzir as peças divulgadas, conforme mostra a Figura 73. A matéria, veiculada na edição 317, do ano de 1942, expõem duas fotografias com uma modelo exibindo um turbante, em frente e verso; declara que o estilo da peça favorece a beleza do rosto; guia os passos para a confecção; e publica um esboço de molde.

Figura 73 – Publicação de moda com orientação para confecção de turbante



Fonte: *REVISTA DO GLOBO*, 18/04/ 1942, ed. 317, p. 34.

As publicações de moda que representam o intercâmbio entre Brasil e Estados Unidos indiciam, portanto, que a aliança entre os dois países significava, para o Brasil, não só a anuência da absorção de uma cultura estrangeira, devido às lacunas culturais existentes, mas

também a possibilidade de valorização da cultura brasileira no exterior, mesmo que essa fosse forjada por meio de um estereótipo. Essa compreensão relaciona-se com a situação histórica vivenciada no Brasil, pois, ao mesmo tempo em que sofria influências estrangeiras, o país empenhava-se para alcançar a valorização e o reconhecimento da cultura brasileira.

O posicionamento nacionalista do período foi um fator que também estimulou a produção de produtos brasileiros, e as fotografias de moda publicadas na *Revista do Globo* refletiram esse avanço. Na edição 322, de 1942, foram publicadas as primeiras fotografias de moda produzidas no Brasil, para o periódico. As imagens – obtidas por Ed. Keffel¹⁴⁷, do *Stúdio os 2* – foram divulgadas na matéria intitulada *Moderna Galatéia*¹⁴⁸: *a personalidade atraente de um manequim*, que é exposta na Figura 74. A publicação é composta por duas fotografias que divulgam “criações da moda *made in U.S.A.*”¹⁴⁹ (*REVISTA DO GLOBO*, ed. 322, 11/07/1942, p. 34) à venda em uma loja situada em Porto Alegre – a *Casa Krahe*. As manequins utilizadas para a produção fotográfica eram peças de propriedade da loja citada e figurativizavam um biótipo que fugia do das atrizes de sucesso de Hollywood, convergindo para características sígnicas da brasilidade, conforme explicita o texto verbal que compõe a publicação. O trecho abaixo destacado expressa que a manequim é

Tão “SOPHISTICATED” como a mais encantadora das sobrinhas do Tio Sam, ela é, no entanto, bem brasileira, como revelam os seus brilhantes cabelos, ‘mais negros que a aza da graúna’ e o maravilhoso amorenado de sua tez (*REVISTA DO GLOBO*, ed. 322, 11/07/1942, p. 34).

Entretanto, os signos dessa publicação ainda marcam a presença norte-americana na cultura brasileira, visto que – além dos trajes estadunidenses divulgados nas imagens – palavras da língua vernácula daquele país são inseridas no artigo. Dentre elas, *sophisticated* que, traduzida para o português, significa sofisticada. A referência de sofisticação é designada

¹⁴⁷ O fotógrafo Eduardo Keffel foi apresentado para os leitores da *Revista do Globo*, em reportagem assinada por Juliano Palha, que veiculou na edição 301, de 9 de agosto de 1941. A matéria intitulada *Hollywood em Porto Alegre* informa que o fotógrafo europeu, radicado no Brasil desde 1936, produzia fotografias “tão perfeitas quanto as dos estúdios norte-americanos. [...] Pode-se dizer que temos Hollywood em Porto Alegre” (*REVISTA DO GLOBO*, 09/08/1941, ed. 301, p. 10). Ed. Keffel e Dieter Wickert eram socios-proprietários dos *Stúdio os 2*, com sede em Porto Alegre, que a partir de julho de 1942, passou a produzir fotografias de moda para o periódico.

¹⁴⁸ Galatéia, segundo a Mitologia Grega, era uma escultura feita por Pigmaleão, rei do Chipre. Ela representa o ideal de beleza feminina que assumiu forma humana para tornar-se esposa de seu criador, pela intercessão de Afrodite (BULFINCH, 2002).

¹⁴⁹ A moda *made in U.S.A* refere-se aos trajes produzidos nos *United States of America* (Estados Unidos da América), apresentados pelas manequins brasileiras desta publicação. A fotografia da primeira página traz conjunto de saia e bolero confeccionados em lã, na cor ferrugem; a imagem da segunda página divulga “casaquinho de lã branca com botão dourado” e saia de tricô. (*REVISTA DO GLOBO*, ed. 322, 11/07/1942, p. 35)

às americanas, chamadas de sobrinhas do Tio Sam¹⁵⁰. Todavia, traços autóctones, que até então não haviam aparecido nas imagens de moda da *Revista do Globo*, introduziam uma identidade nacional, com signos que se reportavam às origens da brasilidade.

Figura 74 – Primeira fotografia de moda de origem brasileira, publicada na *Revista do Globo*



Fonte: *REVISTA DO GLOBO*, 11/07/1942, ed. 322, p. 34 e 35.

A capacidade signífica inerente à moda que evidencia as imagens produzidas para sua divulgação como textos que espelham o tempo de sua produção – questão destacada no decorrer desta pesquisa – é expressa na publicação da edição 334, do ano de 1943, sob o título *A moda reflete as épocas*. A matéria é composta por texto verbal, assinado por Fernando Barros, e por seis fotografias de moda produzidas pelo fotógrafo Ed. Keffel. O texto verbal inicia com uma citação do célebre escritor francês Anatole France (1844-1924):

Se me fosse permitido escolher um livro entre todos os que se publicarão em cem anos após minha morte, sabeis qual eu escolheria? Pediria a meu amigo a revista de modas, para ver como se vestem as mulheres um século depois do meu desaparecimento. Os adornos de seus vestidos me diriam mais da sociedade daqueles futuros dias, do que todos os filósofos, novelistas, oradores e sábios (FRANCE *apud* BARROS, 13/02/1943, ed. 334, p. 33).

¹⁵⁰ Tio Sam é a tradução, em português, do termo norte-americano *Uncle Sam*, alcunha para Estados Unidos, internacionalmente reconhecida.

conforme descrito no início deste capítulo¹⁵¹. Nos cenários, a modelo brasileira Maria Della Costa (1925-1915) posa com ares singelos, naturais, discretos, que remetem a um clima de tranquilidade (Figura 75). A modelo é produzida com maquiagem neutra, penteado modesto¹⁵² e, além do discreto brinco, não ostenta joias. As vestimentas exibidas¹⁵³ tem modelagens básicas, com cortes retos, que resultam em peças com poucos detalhes e volumes. Os trajes são confeccionados em tecidos lisos (Figura 75a, b, c, f) ou com estampas geométricas (Figura 75d, e) e nenhum deles é bordado ou ornamentado com acessórios – característica que reforça a ideia de simplicidade. Signos que remetem a essa perspectiva também são expressos nas descrições, dispostas abaixo das fotografias: o pijama da Figura 75a é referido como peça de “linhas de absoluta simplicidade” e o vestido, exibido na Figura 75d, é “SIMPLES, também, e bonito” (BARROS, 13/02/1943, ed. 334, p. 33).

Já os signos que pontuam a influência dos Estados Unidos no Brasil se mostram na apresentação de uma blusa da marca estadunidense *Joan Kenley* (Figura 75c); no traje para modelo *cocktail* (Figura 75e); e no conjunto (Figura 75b) descrito como “um modelo ‘Hollywood’” (BARROS, 13/02/1943, ed. 334, p. 33), também remete à valorização do cinema. O impulso de valorização da cultura brasileira se dá pela produção fotográfica nacional, assim como pela escolha de uma gaúcha, que é reconhecida, pelo periódico, como a primeira brasileira a posar como “modelo vivo para modas”¹⁵⁴ (BARROS, 12/06/1943, ed. 341, p. 27).

¹⁵¹ Seguindo as indicações alfabéticas incluídas no canto superior esquerdo de cada imagem, as fotografias ‘a’ e ‘b’ são obtidas em áreas internas que destacam uma escada com corrimão e tapete (a), e uma sala composta por um confortável sofá contornado por móveis (b), elementos esses produzidos em linhas retas, simples. O sofá é encimado por uma almofada estampada, e ao móvel é acrescida uma luminária com a base em formato de círculo, com copa de tecido, e uma escultura de uma cabra montanhosa; as outras fotografias são feitas em áreas externas que mostram uma porta (c), uma parede (d) e jardins (e, f), que não correspondem às suntuosas edificações e hortos ao estilo europeu que haviam sido instalados nas capitais do Brasil em décadas anteriores.

¹⁵² A descrição do penteado é indicada pela ausência de adornos que, comumente, eram destacados nas cabeças femininas, e dos quais chapéu, turbante, presilhas são exemplo.

¹⁵³ Na fotografia ‘a’, é exibido um pijama descrito como uma peça de cor suave, de estilo simples, prático; na fotografia ‘b’, é divulgado traje de algodão na cor bege, descrito como “um modelo ‘Hollywood’” (BARROS, ed. 334, 13/02/1943, p. 33), elegante e confortável, que oferece liberdade de movimentos para quem usa; na fotografia ‘c’, é exposta uma blusa “Joan Kenley” – marca americana de sucesso na década de 1940 – e saia plissada azul marinho; na fotografia ‘d’, é exibido um vestido de sedalina nas cores rosa e bordô, descrito como uma peça simples e bonita; na fotografia ‘e’, aparece um conjunto *cocktail*; na fotografia ‘f’, um traje descrito como “Jardim América” (BARROS, ed. 334, 13/02/1943, p. 34).

¹⁵⁴ A publicação relata também o sucesso de Maria Della Costa o qual se evidenciou por meio das publicações do periódico, conforme mostra o trecho destacado: “Sem dúvida alguma estávamos criando uma atênica ‘estrela’. Para que fim? Não sabíamos... No Brasil, não há cinema. No Brasil, as revistas femininas, as revistas em geral, primam pelo estrangeirismo devido a uma série infinita de dificuldades e enchem suas páginas com fotografias providas, já prontas e bonitas, de Nova Iorque e de Hollywood [...] E, de súbito, não soubemos o que fazer com a estrela que nós mesmos havíamos feito brilhar” (BARROS, 12/06/1943, ed. 341, p. 27). Pela exposição das imagens de moda do periódico, Maria Della Costa assinou contrato com o Cassino de Copacabana e, em 1946,

Sobre os signos que apontam para os anseios acerca do futuro do Brasil, é possível destacar a amenidade – evidenciada nas cores das roupas descritas como suaves – e o conforto das peças que propiciam “liberdade de movimentos para quem usa” (*REVISTA DO GLOBO*, 13/02/1943, ed. 334, p. 34) (Figura 75b). Dentre esses signos, destaca-se o termo “liberdade” que converge para as manifestações ocorridas nas ruas do país, que reivindicam a redemocratização brasileira.

Os apelos de liberdade, que traduzem a retomada do regime democrático brasileiro, reinstituído no ano de 1946, também se faziam presentes em diversas publicações de moda da *Revista do Globo*, no período que coincidiu com o pós-guerra. Um dos pontos a destacar é que as fotografias deixaram de divulgar unicamente a moda estadunidense e passaram a publicar imagens de fontes nacionais, que se tornaram mais evidentes, e internacionais, que incluíam polos centrais da moda. As imagens norte-americanas mantiveram seu destaque, mas produções oriundas da França, da Inglaterra, da Itália, voltaram a circular no periódico. Além disso, as publicações expunham a possibilidade de vestimentas adequadas à diversidade brasileira, que inclui aspectos climáticos, biotípicos, culturais, sugerindo assim, a valorização da liberdade, por meio de uma moda que possibilitava a experiência de ares mais democráticos.

Em relação às opções de escolha propostas pela moda, motivadas por questões climáticas, é exemplo a matéria publicada na edição de 12 de julho de 1947, que, também revela o despontar do Rio de Janeiro como polo de moda e salienta, ainda, a submissão nacional a padrões internacionais:

As brasileiras que vivem nos quatro Estados do sul já compreenderam que, durante o inverno, não lhes é possível seguir a moda carioca. A diferença do clima é total. Se em Copacabana sopra no mês de agosto uma suave e morna brisa marítima ao entardecer (que mal justifica o uso do casaco de pele), em São Paulo a garoa e o vento úmido exigem abrigos pesados; em Curitiba a saudável temperatura ativa os corpos e, em Porto Alegre, o gelado minuano penetra por quanta abertura exista no vestuário, encarangando as gaúchas da Rua da Praia. Isso tem feito com que as mulheres do sul, principalmente as gaúchas, procurem inspirar-se cada vez mais na moda de inverno de Londres, Paris e Nova Iorque, encontrando soluções adequadas ao seu problema de abrigar-se do frio com o máximo de elegância e novidade. Lá, como aqui, o inverno é rigoroso. E vem daí a diferença que a moda sulina apresenta no inverno em relação a do Rio. O panorama da elegância gaúcha é caracteristicamente europeu: cores discretas, trajes pesados (*REVISTA DO GLOBO*, 12/07/1947, ed. 438, p. 43).

foi para Europa estudar artes cênicas no Conservatório de Arte Dramática de Portugal, país onde atuou como atriz (*REVISTA DO GLOBO*, 13/04/1946, ed. 408).

Em relação às possibilidades de escolha a partir do biótipo, é possível destacar, como exemplo, a publicação intitulada *Vista-se de acordo com seu tipo*, da edição 355, de 22 de janeiro de 1944. A matéria (Figura 76) é composta por um texto verbal, assinado por Fernando de Barros, e seis fotografias importadas dos Estados Unidos.

Figura 76 – Publicação sobre a importância da moda em acordo com o biótipo



Fonte: *REVISTA DO GLOBO*, 22/01/1944, ed. 355, p. 14 e 15.

O texto verbal expressa os problemas enfrentados por mulheres que se olhavam no espelho descontentes ao vestir “aquele modelo que lhe pareceu lindíssimo quando o viu na estrela do filme” (BARROS, ed. 355, 22/01/1944, p. 14) e explica que o descontentamento se dava pela seguinte situação: “o vestido lhe agradou e mandou fazer um igual não cogitando que a artista, absolutamente, não era do seu tipo” (Ibid., p. 14). O artigo orienta que, para as atrizes de cinema também existiam modelos que não ficavam bem, mas que “em Hollywood só se usam roupas que estejam de acordo com o tipo da artista” (Ibid., p. 15). Dessa forma, a publicação informa, por meio de texto verbal, modelos favoráveis para biótipos diferentes¹⁵⁵,

¹⁵⁵ Segundo a publicação, o modelo certo é aquele que favorece os traços mais bonitos da mulher. Quem tem rosto comprido demais não deve usar decote V, visto que o modelo acentua a característica citada; os vestidos mais longos dão a impressão de alongar a silhueta, assim como cores claras dão a impressão de engordar e cores escuras de emagrecer.

mas, paralelamente, expõe fotografias de moda com as esbeltas atrizes Jeff Donnell (1921-1988), Loretta Young (1913-2000), Maria Montez (1912-1951), Paulette Goddard (1910-1990), Ruth Husey (1911-2005) e Claire Trevor (1910-2000) e descreve – abaixo das imagens – as características físicas de cada uma¹⁵⁶ e os trajes que elas exibem, para que as leitoras pudessem analisar a si mesmas, fazer comparações com as exposições da publicação e eleger vestimentas elas adequadas elas. Os signos da publicação indicam a possibilidade da escolha de uma moda mais democrática e, principalmente, reforçam a evidência da articulação entre moda e cinema, que se revela pela cópia de trajes de atrizes hollywoodianas e, também, pela exposição das atrizes como modelos das fotografias.

Para finalizar esta etapa da pesquisa destaca-se a Figura 77, que é a publicação de moda veiculada na edição 404, que circulou em 09 de fevereiro de 1946. A matéria intitulada *Crie sua própria Moda* é exemplo das opções que permitem escolhas para atender o gosto pessoal, o que referenda a ideia de liberdade, associada ao espírito da retomada do regime democrático, no Brasil, naquele ano. A publicação é composta por texto verbal, assinado por Fernando de Barros, e por três fotografias de moda que não tem créditos, mas que indicam a possibilidade de serem oriundas de fontes internacionais distintas¹⁵⁷.

O texto verbal relata que qualquer mulher pode criar sua própria moda por meio da observação, pois

sendo observadora (e quase todas o são) uma dama está apta para fazer um apanhado geral do que vai pelo mundo. Os filmes, os figurinos, as revistas com seções de moda [...] dão à mulher uma noção [...] do que passou, do que ficou, do que se transformou no terreno da moda (BARROS, 09/02/1946, ed. 404, p. 44).

¹⁵⁶ O nome das atrizes, a descrição de suas características físicas e dos modelos que usam são os seguintes: na Figura 76a, a atriz Jeff Donnell, loira e clara, exhibe vestido de tafetá preto; na Figura 76b, Loreta Young, morena esbelta, divulga vestido estampado em vermelho e branco e sapatos e bolsa pretos; na Figura 76c, Maria Montez, morena de cabelo castanho claro, expõe conjunto *beige* e branco; na Figura 76d, Paulette Goddard, morena de cabelo cor de fogo, usa traje de noite branco; na Figura 76e, Ruth Husey, morena clara, cabelo claro, veste traje de baile azul e branco; na Figura 76f, Claire Trevor, loira, exhibe vestido verde com vermelho (*Revista do Globo*, ed. 355, 22/01/1944).

¹⁵⁷ Ao fundo do cenário, onde foi produzida a Figura 77a, aparece a imagem da famosa escultura *Nice de Samotrácia*, que compõe o acervo do *Museu do Louvre* – indício de que a imagem tenha referência parisiense; abaixo da Figura 77b, é expressa uma citação da figurinista do estúdio cinematográfico *Paramount Pictures*, Edith Head; e, abaixo da Figura 77c, consta a referência ao cinema – signo que remete à ideia de que as imagens possam ser de origem norte americana, visto que o cinema hollywoodiano exercia influências na moda do período da publicação.

Figura 77 – Publicação que expressa signos de uma moda com ares democráticos

para que as mulheres e o mundo no-
tadamente que Paris faça nova tentati-
va para reconquistar o seu título de
"centro da elegância feminina".

É a pretensão da cidade luz as jus-
tifica, porque não vivem as pessoas
de mais bom gosto órfãs de Paris. É
é exatamente esse bom gosto a ou-
tra qualidade indispensável para que
a mulher consiga criar a sua própria
moda. Uma vez ciente do que mata
se usa na ocasião, só lhe resta esco-
her um feitio que convém a seu cor-
po e a sua figura. Jamais partindo do
princípio errado — adotado por cer-
tas damas — de que o feitiço está em
copiar o modelo de outras amigas.
Isso é duplamente condenável. Pri-
meiro, porque a primeira vez que
alguém se encontrarem, a amizade po-
derá sofrer. Não irrita tanto a uma
mulher do que saber que alguém co-
piou o seu vestido ou o seu chapéu.
Segundo, porque, quase sempre, o que
"sentiu" para uma mulher, não "sen-
ta" para a outra. Por isso, a coisa
mais responsável para uma dama
que queira tornar-se elegante com seu
próprio esforço, é escolher um modi-
ficação.

Continua na Pág. 63

A ELEGÂNCIA e a discreção no vestir influem mais na aparência de uma mulher do que a
própria beleza. Por isso, todas as Dams devem procurar saber a que vai pelo mundo da moda.

Crie a sua própria Moda

COM BOM GOSTO E ESPÍRITO DE OBSERVAÇÃO, QUALQUER
DAMA PODERÁ SER ELEGANTE SEM O AUXÍLIO DE MODISTAS

Por FERNANDO DE BARROS

QUALQUER mulher pode criar a
sua própria moda, e trajar com
absoluta elegância. Para isso,
apenas duas qualidades são indispen-
sáveis: espírito de observação e bom
gosto.

Seja observadora (e quase todas
o são) uma dama será apta para fa-
zer um apanhado geral do que vai
pelo mundo. Os filmes, os figurinos,
as revistas com seções de moda, a
opinião dos cronistas de assuntos fe-
mininos, os tecidos expostos nas vi-
trines das grandes lojas — todas es-
sas coisas dão à mulher uma noção
mais ou menos exata do que passa-
do que ficou, e do que se transfor-
ma no terreno da moda, um ter-
reno verdadeiramente irregular e sutil.

Muitas vezes, modistas e confei-
teiros lançam inovações que não são
absolutamente aceitas em algumas ci-
dades, ao passo que, em outras, a

"moda pesa". Isso porque existem
modelos exagerados demais e modelos
pouco práticos. Se tomarmos como
exemplo alguns dos "últimos gritos"
de Paris de hoje, chegaremos à con-
clusão de que nenhuma mulher, por
muito avançada que seja, será capaz
de usá-los em Porto Alegre e, mes-
mo, no Rio de Janeiro.

Os sapatos com solado de madeira
dos mais variados formatos e feitos
com cetiladas ou matérias plásticas,
apenas encontram a sua razão de ser
em Paris mesmo, onde a falta obser-
vata do couro levou os artistas a in-
ventarem tais novidades.

O mesmo fenômeno se observa com
certos vestidos feitos com tecidos de
forte móvel, e com os chapéus de
papel. O próprio feitiço exótico e ex-
traordinário dessas inovações tem a
sua explicação, toda tornou-se neces-
sária a criação de algo "bombástico"

A MODA em si é simples, diz a fanteza de
dona Inez, as mulheres é que a complicam.

GENTIL LEITORA, você que vai ao cinema, que lê figurinos estrangeiros [...],
também poderá criar um modelo como este, utilizando-se apenas dos predicados co-
muns à quase todas as mulheres: espírito de observação e bom gosto.

Fonte: REVISTA DO GLOBO, 09/02/1946, ed. 404, p. 44 e 45.

A publicação incita a definição do estilo a ser usado, por meio de um olhar atento, que propicia um apanhado geral acerca dos preceitos em voga, e segundo o gosto pessoal. Ela também estimula as leitoras a produzir suas próprias peças “sem o auxílio de modistas” (BARROS, ed. 404, 09/02/1946, p. 44) conforme destaca o subtítulo¹⁵⁸ da publicação e o comentário abaixo da Figura 77c:

GENTIL LEITORA: você que vai ao cinema, que lê figurinos estrangeiros [...], também poderá criar um modelo como este, utilizando-se apenas dos predicados comuns a quase todas as mulheres: espírito de observação e bom gosto (BARROS, ed. 404, 09/02/1946, p. 45).

A publicação mostra que a cópia do modo de vestir faz parte do processo cíclico impulsionador da moda, comprova a prática da reprodução da moda por meio do figurino de atrizes de cinema e, especialmente, pontua a constância da relação estabelecida entre fotografias de moda e cinema, durante o período que abarca a década de 1940.

¹⁵⁸ O subtítulo da publicação é “com bom gosto e espírito de observação, qualquer dama poderá ser elegante sem o auxílio de modistas” (REVISTA DO GLOBO, ed. 404, 09/02/1946, p. 44).

A partir dos apontamentos expostos neste capítulo, é possível argumentar que fotografias de moda são textos que revelam aspectos do período de sua produção. Além disso, apontam o cinema como manifestação artística em evidência na década de 1940, constatação que se dá por meio da recorrente presença da sétima arte, expressa em signos de imagens produzidas para divulgação da moda, no período. Comprova-se assim, o elo estabelecido entre as imagens de moda e o cinema hollywoodiano, articulação que também será analisada por meio da obra cinematográfica *Entre a Loura e a Morena* e fotografias de moda publicadas na *Revista do Globo* entre os anos de 1940 e 1945.

3.3 RELAÇÕES ENTRE FIGURINOS DE OBRA CINEMATOGRÁFICA E FOTOGRAFIAS DE MODA

A obra cinematográfica *The Gangs' All Here* – veiculada no Brasil sob o título *Entre a Loura e a Morena* – é uma comédia romântica musical que foi lançada nos Estados Unidos, no dia 24 de dezembro de 1943 e, no Brasil, em 5 de novembro de 1944¹⁵⁹. O longa-metragem, que tem 103 minutos de duração, é uma obra da *Twentieth Century Fox Film Co.*, dirigida por Busby Berkeley e produzida por William de Baron, com roteiro de Walter Bullock, figurino de Yvonne Wood e maquiagem de Guy Pearce¹⁶⁰.

A produção conta com renomado elenco de artistas, entre os quais Carmen Miranda, que interpreta a personagem Dorita, uma artista brasileira que faz *shows* no luxuoso cabaré estadunidense *Club New Yorker*; Alice Faye (1915-1998), no papel da loura Eadie Allen, que também é integrante do grupo de bailarinas da citada casa de *shows*; James Ellison (1910-1993), que interpreta o jovem sargento Andy Mason, prestes a embarcar para uma missão do exército americano durante a Segunda Guerra Mundial; Eugene Palette (1889-1954), que faz o papel do milionário Andrew Mason, pai do sargento Andy; Edward Horton (1886-1970) e Charlotte Greenwood (1890-1977), que atuam como o casal de milionários Sr. e Sra. Peyton Potter, sendo ele sócio de Andrew; Sheila Ryan (1921-1975), no papel da morena Vivian

¹⁵⁹ A data de lançamento do filme *Entre a Loura e a Morena*, no Brasil, foi informada pela Cinemateca Brasileira, que utiliza a fonte "JIMS/OESP I", sigla de referência para a pesquisa de José Inácio de Melo Souza (*Filmografia do Cinema Brasileiro - Jornal O Estado de São Paulo: 1936-1946*. São Paulo, 1987). Os dados apresentados por esta investigação são, geralmente, o da primeira exibição de uma determinada obra na cidade de São Paulo.

¹⁶⁰ Acerca de outros dados técnicos da produção destacam-se os seguintes: coreografia e direção de dança: Busby Berkeley, que também participa como ator; direção de fotografia: Edward Cronjager; diretores de arte: James Basevi e Joseph Wright; cenografia: Thomas Little e Paul Fox; efeitos especiais: Fred Sersen; edição: Ray Curtiss. O filme é baseado em narrativa de Nancy Wintner, George Root e Tom Bridges.

Potter, que é filha do casal citado. Dentre outros, também atuam no filme – representando a figura artística pela qual eram reconhecidos na vida real – o ator, coreógrafo e produtor de shows Phil Baker (1896-1963); o músico Benny Goodman (1909-1986) e sua orquestra; o bailarino Tony De Marco (1898-1965); os músicos integrantes do *Bando da Lua*, grupo musical que atuou em parceria com Carmen Miranda.

Na trama, o sargento Andy – em noite que antecede seu embarque para a citada missão – faz sua despedida no *Club New Yorker*, onde encontra seu pai e o Sr. Potter. Na casa de espetáculos, ele conhece a corista Eadie Allen e por ela se apaixona. Ao procurá-la, no intervalo do *show*, o sargento é informado de que, durante as pausas, a artista costuma ir à *Broadway Canteen*. Andy vai até lá e, ao apresentar-se à loura, declara um nome falso com o objetivo de esconder sua identidade, que pode ser associada à fortuna da família e, principalmente, ao compromisso de noivado já firmado com a morena Vivian Potter. Eles retornam juntos para a casa de *shows* e Andy – apresentado como Casey – assiste à segunda parte do espetáculo, acompanhando, posteriormente, a loura até a porta de sua casa, onde se despedem com um romântico beijo. No dia seguinte, Eadie atende ao pedido do sargento e vai despedir-se dele na estação de trem. Em frente ao portão de embarque, eles trocam juras de amor, prometem enviar cartas durante o período da missão e seguir o namoro no final do compromisso com a guerra.

Meses após a despedida, o sargento retorna à Nova Iorque, condecorado, e é recepcionado com uma suntuosa festa, organizada por seu pai, na mansão da família Potter. Os artistas do *Club New Yorker* são contratados para animar o evento – que também tem o objetivo de angariar fundos para os prejuízos da guerra – e são hospedados na luxuosa mansão. Dessa forma, o encontro entre Eadie – a loura – e Vivian – a morena – é inevitável. Ambas conversam e contam sua espera pelo namorado: a loura fala sobre Casey e a morena, sobre Andy, sem saber que é um mesmo sujeito. A coincidência é revelada durante os preparativos do evento, quando o jovem sargento Mason precisa tomar uma decisão.

Na análise das cenas que compõem a trama, são analisados, especialmente, figurinos das personagens Dorita (Carmen Miranda), Eadie Allen (Alice Faye) e Vivian Potter (Sheila Ryan). Os figurinos dessas personagens e de algumas outras serão comparados com fotografias de moda publicadas na *Revista do Globo*. Também são destacados episódios que pontuam, por meio de seus signos, características correspondentes ao período histórico da diegese fílmica e traços identitários de personagens, com objetivo de justificar signos inerentes aos figurinos.

As cenas iniciais do longa-metragem mostram uma tela preta, na qual a imagem do cantor brasileiro Nestor Amaral (1913-1962) – integrante da orquestra *Bando da Lua* – é discretamente disposta no canto superior esquerdo da tela. O músico tem o corpo e a metade da face encobertos por uma sombra, e canta a música *Aquarela do Brasil*¹⁶¹, enquanto o plano de filmagem promove sua aproximação contínua, conforme mostra a sequência exposta na Figura 78:

Figura 78 – Cenas iniciais do filme *Entre a Loura e a Morena*: Nestor Amaral canta *Aquarela do Brasil*



Fonte: *Entre a Loura e a Morena* (*The Gang's All Here*), 1943, Twentieth Century Fox Film Co.

O movimento de aproximação e o fundo preto indiciam a chegada em local não revelado, mas o cantor se impõe como porta-voz da cultura brasileira, por meio da canção que interpreta, reconhecida como símbolo nacional. Sua voz é imponente – assim como a letra da canção – todavia, sua face e corpo ocultos pela sombra sugerem espaços a serem preenchidos, tais quais as lacunas culturais do Brasil, o qual se submetia aos padrões norte-americanos, exemplificados, nesta tese, por meio da moda e do cinema.

A cena seguinte revela o ponto de chegada, pois, mostra um porto, com uma paisagem cenográfica ao fundo que representa a cidade de Nova Iorque. Nele está atracado um navio

¹⁶¹ A música *Aquarela do Brasil* foi escrita pelo compositor mineiro Ary Barroso (1903-1964), no ano de 1939.

nomeado *S.S. Brazil*, de onde descem passageiros elegantemente vestidos, sorridentes e apressados (Figura 79).

Figura 79 – Passageiros desembarcam do *S.S. Brazil*



Fonte: *Entre a Loura e a Morena (The Gang's All Here)*, 1943, Twentieth Century Fox Film Co.

As imagens mostram homens vestidos de terno, colete, camisa, chapéu, objetos que diferenciam os passageiros da tripulação, visto que seus membros usam uniformes, que indicam o cargo por eles ocupado; outros, no canto inferior esquerdo, apresentam vestimentas menos sofisticadas, pois assumem o papel dos estivadores do porto. As mulheres usam conjuntos – conhecidos como *tailleur* – compostos por saias com o comprimento na altura dos joelhos e casacos fechados com botões; essas peças, de modelagem simples e cores discretas, são complementadas por chapéus, broches, luvas, bolsas. Os figurinos situam o espectador ao tempo da diegese fílmica, pois correspondem aos trajes de passeio da discreta moda vigente no período da Segunda Guerra Mundial, conforme mostra a Figura 80, que expõe fotografias de moda divulgadas na *Revista do Globo*, da primeira metade da década de 1940.

Na Figura 80a, a atriz Jo Ann exibe “um elegante *tailleur*” de veludo preto fechado com três botões dourados, chapéu de feltro, bolsa, luvas e sapatos de pelica (*REVISTA DO GLOBO*, 25/10/1941, ed. 306, p. 33). Na Figura 80b, a modelo divulga um “*tailleur* de linhas muito práticas [...] fechado por três botões”, do qual o periódico destaca o “estilo militarizado e o adorno da luva: o V da vitória” (*REVISTA DO GLOBO*, 25/07/1942, ed. 323, p. 36). O traje também é composto por chapéu e bolsa. Na Figura 80c, a modelo brasileira Maria Della Costa apresenta um costume estadunidense, confeccionado em “linho verde azulado” (*REVISTA DO GLOBO*, 06/03/1943, ed. 335, p. 36). Na Figura 80d, a atriz Jane Wyman (1917-2007) exibe um conjunto de saia e casaco que é “símbolo de um mundo apressado”

(*REVISTA DO GLOBO*, 22/07/1944, ed. 367, p. 41), em que se enquadram os passageiros que desembarcam do navio *S.S. Brazil*, na obra cinematográfica analisada.

Figura 80 – Conjuntos de saia e casaco, em voga no período da Segunda Guerra Mundial.



Fonte: *REVISTA DO GLOBO*, 1941, ed. 306, p. 33; 1942, ed. 323, p. 36; 1943, ed. 335, p. 36; 1944, ed. 367, p. 41.

Por meio do navio, também chegam produtos brasileiros ao país norte americano. A Figura 81 mostra sacas de açúcar e de café desembarcados pelas mãos dos estivadores anteriormente.

Figura 81 – Produtos brasileiros desembarcados do *S.S. Brazil*.



Fonte: *Entre a Loura e a Morena (The Gang's All Here)*, 1943, Twentieth Century Fox Film Co.

Os produtos – que no filme são identificados em língua vernácula estadunidense, como *sugar* e *coffee* – são símbolos do Brasil, desde sua trajetória como colônia portuguesa e contribuem para compor características identitárias do país. O traço agrário é reforçado pelo

posterior desembarque de hortifrutigranjeiros que, em outro espaço, posam delicadamente sobre um chapéu, em formato de cesta, usado pela personagem Dorita (Carmen Miranda), conforme mostra a sequência de imagens expostas na Figura 82:

Figura 82 – Frutas e verduras desembarcadas do S.S. *Brazil* repousam no chapéu de Dorita



Fonte: *Entre a Loura e a Morena (The Gang's All Here)*, 1943, Twentieth Century Fox Film Co.

A cena, além de indicar ao espectador que ele está diante de um espetáculo artístico, remete à nacionalidade da personagem, visto que vincula o produto brasileiro ao figurino da artista, representando-a como fruto do Brasil. Assim, simbolicamente, destaca a figura da atriz, Carmen Miranda, como égide da identidade nacional brasileira. Na sequência, a sorridente Dorita (Carmen Miranda) canta e dança a música *Aquarela do Brasil*, acompanhada do *Bando da Lua*, no palco do *Club New Yorker* (Figura 83).

Figura 83 – Dorita, interpretada por Carmen Miranda, canta e dança a música *Aquarela do Brasil*



Fonte: *Entre a Loura e a Morena (The Gang's All Here)*, 1943, Twentieth Century Fox Film Co.

O figurino de Dorita é um traje estilizado de baiana – pelo qual Carmen Miranda era reconhecida – composto por uma saia longa vermelha, com fenda central, sobreposta por uma túnica bordô, ajustada ao corpo e aberta sobre o ventre, com longa cauda traseira. O decote e o entorno da bainha desta peça são adornados com bordados de lantejoulas douradas e pompons em branco, vermelho e bordô. Como acessórios, ela usa pulseiras douradas dispostas nos dois braços, fartos colares dourados e brancos e, em destaque, um turbante – sobreposto por dois coques postiços laterais, arrematados com pingentes em formato de estrela, na altura das orelhas – e o citado chapéu, decorado com hortifrutigranjeiros. Os acessórios inspiram a moda do período, conforme divulgado na edição 348, da *Revista do Globo*, veiculada em 25 de setembro de 1943, por meio da matéria intitulada *Chapéus da Horta da Vitória: uma decorativa salada enfeitará sua cabeça na próxima primavera* (Figura 84).

A matéria é composta por sete fotografias¹⁶² e por um texto verbal, assinado por Fernando de Barros (1943), que divulgam a tendência da moda lançada em Nova Iorque – e também comercializada no Rio de Janeiro – que propõe turbantes, boinas e chapéus decorados com legumes e flores desidratadas.

¹⁶² A fotografia disposta na primeira página da matéria exposta na figura 84, destaca a modelo brasileira Maria Della Costa, vestindo um chapéu de caruá pernambucano; as três fotografias, dispostas na parte superior da segunda página, mostram, consecutivamente, um turbante de grama seca enfeitado com margarida; uma boina decorada com uma folha de repolho colorida; uma couve-flor cristalizada em formato de chapéu. As fotografias, dispostas na parte inferior, divulgam um pitoresco gorro confeccionado com uma couve lombarda; um chapéu produzido com uma couve cavalo e uma margarida; e um modelo executado com uma folha de espinafre e uma margarida.

Figura 84 – Divulgação de chapéus decorados com elementos orgânicos, como acessórios da moda



Fonte: *REVISTA DO GLOBO*, 25/09/1943, ed. 348, p. 36 e 37.

Dando sequência às cenas do filme, que mostram o andamento do espetáculo do *Club New Yorker*, Dorita é recebida no palco, por Phil Baker, produtor e apresentador dos shows, que lhe beija a mão e imediatamente pergunta se a brasileira trouxe café. A artista encena incômodo e responde que é ele quem deve lhe dar as boas-vindas. Assim, Phil entrega à Dorita a chave da cidade de Nova Iorque, e a brasileira retribui largando uma embalagem com café na cartola do apresentador, conforme mostra a sequência de imagens expostas na Figura 85.

As cenas simbolizam a aliança entre os dois países, firmada por meio da Política da Boa Vizinhança, e o laço é evidenciado quando Phil convida a plateia para sambar com as atrizes. Neste momento, o sargento Andy se retira para falar ao telefone, com a noiva, a morena Vivian Potter que está em casa, na companhia da mãe, enquanto a bailarina loura, Eadie Allen, desce do palco para dançar com espectadores do *show*.

Figura 85 – Política da Boa vizinhança representada em cenas do filme *Entre a Loura e a Morena*



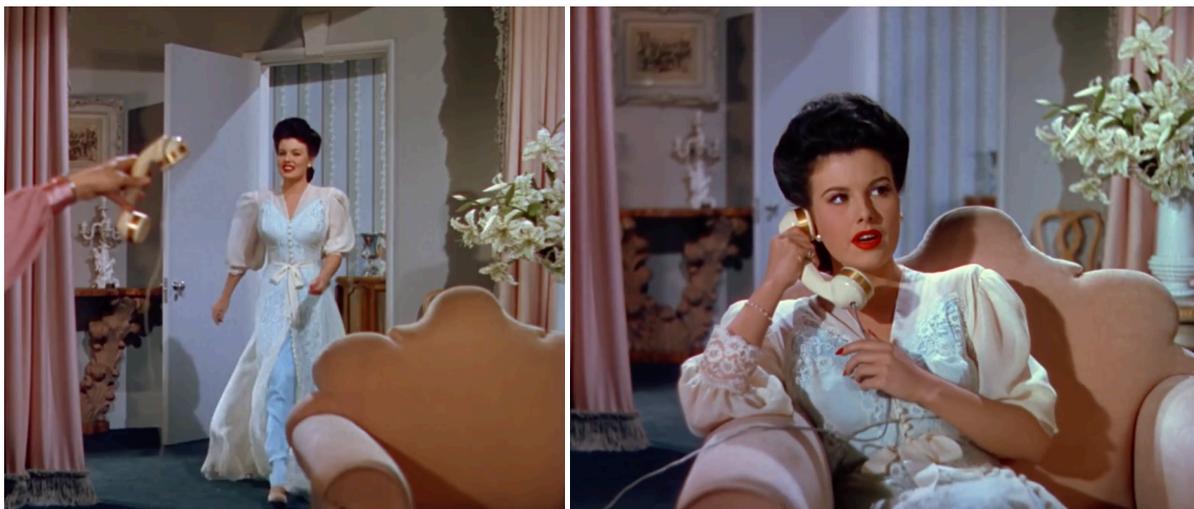
Fonte: *Entre a Loura e a Morena* (*The Gang's All Here*), 1933, Twentieth Century Fox Film Co.

Vivian – que é chamada pela mãe para atender a ligação – veste um elegante *négligé*¹⁶³, confeccionado em tecidos nobres, nas cores azul claro e marfim. A peça, sobreposta à camisola, tem suave transparência, é decorada com renda, fechada na parte superior com botões forrados e completada por um cinto de tecido. O figurino é realçado por um par de brincos de pérola, uma delicada pulseira, maquiagem, penteado e unhas longas, pintadas de vermelho, em combinação com o batom, conforme destaca a Figura 86.

O requinte das peças indica a classe social da família a que a moça pertence; a suavidade dos tecidos e suas cores sugerem delicadeza; o penteado, a maquiagem e o zelo pelas unhas enfatizam a vaidade da jovem. A composição do traje mostra conhecimento acerca da moda, conforme demonstra a comparação do *négligé* por ela usado e os modelos divulgados em publicações de moda da *Revista do Globo*. A matéria intitulada *Seja encantadora, mesmo na intimidade*, veiculada na edição 318, serve para destacar a semelhança na comparação (Figura 87).

¹⁶³ Nome designado ao traje feminino, usado na intimidade, composto por duas peças mais requintadas do que as convencionais camisolas e *chambres* (VEILLON, 2004).

Figura 86 – *Négligé* usado pela personagem Vivian Potter



Fonte: *Entre a Loura e a Morena (The Gang's All Here)*, 1933, Twentieth Century Fox Film Co.

Figura 87 – *Négligés* divulgados em publicação de moda da Revista do Globo

SEJA ENCANTADORA, MESMO NA INTIMIDADE

-- Três maravilhosos "Négligés" criados pelos mais famosos desenhistas de Hollywood --

por Linda Graziela

CHEGOU a hora de ir para a cama e as estrelas de Hollywood, elegantes até o último momento, nos mostram os mais modernos negligés e vestidos de interior. Como se pode observar, estas artistas são exigentes e meticulosas na indumentária para a intimidade como nos trajes de passeio ou de cerimônias.

Setim, lã e chiffon são os tecidos preferidos para os "deshabillés" luxuosos, ao passo que as lãs e fazendas de algodão são usadas para os modelos mais práticos. Como cor, estão em vigor os tons pastel vivos e claros. Depois de um dia de intenso trabalho nos estúdios, um negligé de uma cor viva, acalma os nervos cansados. As últimas criações neste gênero, em Hollywood, dispensam os enfeites e as rendas e fitas também quase desapareceram.

As estrelas de cinema quando estão na intimidade do lar, querem, antes de tudo, o conforto e são ainda mais atraentes dentro desta simplicidade.

Os tecidos usados para as confecções deste gênero não amarrutam, evitando assim as preocupações.

Três artistas que são as ditadoras da moda em Hollywood, posam para estas páginas. São elas: Paulette Goddard, Ellen Drew e Vera Zornina.

As leitoras da REVISTA DO GLOBO poderão inspirar-se nestas belas criações hollywoodianas, sempre tendo em conta o fato de que elas constituem o que de mais moderno e recente tem surgido, no gênero.

A DESENHISTA EDITH HEAD criou este luxuoso negligé que Paulette Goddard usou em "O Mistério da Dana", um último trabalho para a Paramount. E ao mesmo nível foram, com algumas pequenas alterações de estilo, também os modelos de lã e o fita de marfim. Insuperável, é uma bela criação criada por Edith Head, a desenhista especial da Paramount.

AQUI TEMOS UM NÉGLIGÉ de outra que Ellen Drew apresentou em "Festa de Haver", é coloridíssimo um negligé rosa com o plissado em tons de amarelo, nos trajes e na cintura. Por baixo, tem um magnífico fita de setim, com um verde forte, e qual é preso à cintura com um laço do mesmo tecido azulino.

COM ESTE NÉGLIGÉ, Vera Zornina vai aparecer na película "Ponte de Haver", da Paramount. É um negligé rosa pálido, sobre um fita de setim rosa intenso. As mangas são bordadas e bordadas de leveza refinada o cinto, e qual é o mesmo. Vera Zornina é uma grande bailarina russa. É famosa em Hollywood.

Fonte: REVISTA DO GLOBO, 09/05/1942, ed. 318, p. 36 e 37.

A publicação é composta por três fotografias estadunidenses e um texto verbal assinado por Linda Graziela (1942). As imagens divulgam “Três maravilhosos *Négligés* criados pelos mais famosos desenhistas de Hollywood” (GRAZIELA, 09/05/1942, ed. 318, p. 36), em que se destacam características similares ao figurino da personagem Vivian: o

comprimento, a leveza do tecido, a cintura contornada por um cinto, a combinação de duas cores na composição do conjunto¹⁶⁴. As peças apresentadas são descritas como propícias para serem usadas “na intimidade do lar” quando chega “hora de ir para a cama” (GRAZIELA, 09/05/1942, ed. 318, p. 36). A mensagem do texto verbal também remete à imagem de moça comportada da personagem Vivian, cujo figurino, próprio para a noite, delimita o ambiente familiar espaço da moça.

Como em um contraponto à cena familiar, no mesmo momento, Eadie – que dança com o Sr. Andrew Mason, pai do jovem sargento – usa um extravagante vestido, em que se combinam cores vivas e brilhos, conforme mostra a Figura 88.

Figura 88 – Figurino da personagem Eadie, em espetáculo no *Club New Yorker*



Fonte: *Entre a Loura e a Morena (The Gang's All Here)*, 1943, Twentieth Century Fox Film Co.

O traje da personagem tem corpo azul ajustado na cintura e duas amplas saias longas: uma de babados, confeccionados com tecido brilhoso branco com detalhes em rosa e, a outra, lisa, na cor azul, que se sobrepõe à primeira saia como uma espécie de cauda. O decote do vestido deixa o colo e ombros à mostra e é decorado com detalhes do mesmo tecido brilhoso da saia, que também é utilizado para nas volumosas mangas. A manga direita é ornamentada com duas flores, cor de rosa, que fazem composição com o acessório que decora o penteado. O traje indica a identidade profissional da personagem, visto que é o figurino do *show* da corista, para o espetáculo no *Club New Yorker*.

¹⁶⁴ Na primeira fotografia de moda da Figura 87, a atriz Paulette Goddard apresenta modelo em cetim azul, decorado com estrelas bordadas na cor prata; na segunda fotografia, a atriz Ellen Drew exhibe conjunto confeccionado em cetim de duas tonalidades da cor rosa; na terceira fotografia a atriz Vera Zorina divulga peça de chifon na cor “rosa pálido sobre um forro de cetim rosa intenso” (GRAZIELA, 09/05/1942, ed. 318, p. 36 e 37).

Fora da casa de *shows*, Eadie se veste de forma discreta, elegante, segundo os preceitos da moda vigente, conforme mostra a Figura 89. Essas características associam-se à identidade da jovem e agregam-se à doçura expressa no olhar e à ternura de sua atitude exibida em cena. As imagens mostram a sequência da narrativa fílmica, na qual o sargento, encantado pela bailarina, vai ao seu encontro na *Broadway Canteen*, onde a moça se disponibiliza a dançar – no intervalo do trabalho no *Club New Yorker* – para alegrar os soldados americanos que passam pela cidade em missão de guerra.

Figura 89 – Costume branco usado pela personagem Eadie na *Broadway Canteen*



Fonte: *Entre a Loura e a Morena (The Gang's All Here)*, 1943, Twentieth Century Fox Film Co.

A moça usa *tailleur* ajustado ao corpo, blusa de renda, brincos de pérola, broche e – para sair à rua, na volta para o trabalho – complementa o figurino com chapéu, luvas e bolsa. As peças são todas brancas, menos o broche que tem pedras vermelhas e azuis. A composição do figurino simboliza – por meio de sua cor que remete à paz – um momento de trégua, oferecido aos soldados por Eadie, ao dançar com eles. O broche azul e vermelho, disposto na altura do peito, na lapela esquerda do costume branco, reúne as cores da bandeira norte-

americana e, assim, indica o amor à pátria que as atrizes estadunidenses revelavam ao se dispor a cantar, dançar, contar piadas em *shows* gratuitos para distrair os soldados, como forma de colaborar com a nação, no período da Segunda Guerra Mundial.

Depois de apresentados, a corista e o soldado, voltam juntos para o *Club New Yorker*, onde ocorre o segundo ato do espetáculo da noite. Este, novamente, exhibe cenas que representam o imaginário norte-americano acerca do Brasil. As imagens iniciais do *show* exibem jovens bailarinas vestidas com blusas curtas, *shorts*¹⁶⁵ e turbantes, deitadas em uma paradisíaca ilha cenográfica, com bananeiras e macacos (Figura 90).

Figura 90 – Cenário que representa o Brasil, no segundo ato do espetáculo do *Club New Yorker*



Fonte: *Entre a Loura e a Morena (The Gang's All Here)*, 1943, Twentieth Century Fox Film Co.

A publicação de moda da edição 353, da *Revista do Globo*, veiculada em dezembro de 1943 – mês do lançamento do longa-metragem nos Estados Unidos – traz uma fotografia com elementos que a relacionam com cenas do filme: uma jovem deitada, vestindo *short* e blusa curta, segura um macaco. O texto verbal, exposto no lado esquerdo da imagem, declara que as peças exibidas na fotografia “reinam com incontestável soberania é nas areias luminosas batidas pelo oceano” (*REVISTA DO GLOBO*, 18/12/1943, ed. 353, p. 53), sugerindo uma semelhança com o cenário exposto no espetáculo musical do filme. A publicação citada está exposta na Figura 91.

¹⁶⁵ Os babados dispostos nas peças fazem com que elas pareçam minissaias, que lembram – devido ao comprimento reduzido e modelo simplificado – os trajés estilizados de baiana, usados por Carmen Miranda, que também compõem o figurino da personagem Dorita, representada pela atriz.

Figura 91 – Fotografia de moda com elementos que remetem a cenas do filme



Fonte: *REVISTA DO GLOBO*, 18/12/1943, ed. 353, p. 53.

No espetáculo exibido na obra ficcional, as jovens bailarinas correm para receber Dorita, que chega ao palco transportada por um carro de boi, conduzido por dois homens sem camisa e acompanhado por músicos que fazem o cortejo com acordes da música *The Lady In The Tutti-Frutti Hat* (*A dama de chapéu Tutti-Frutti*). Em meio à cena, que remete à ausência dos avanços da civilização, Dorita desce do carro vestida com traje estilizado de baiana. A sequência citada é exposta na Figura 92.

O vestido da artista é confeccionado na cor azul petróleo, com corpo ajustado, abertura sobre o ventre, saia longa com fenda na parte frontal, decote que deixa ombros à mostra, de onde saem dois babados laterais que encobrem parte dos braços. O figurino é complementado por pulseiras douradas, dispostas nos dois braços e – em destaque – por turbante amarelo, encimado por bananas e morangos confeccionados em tecido. Os morangos, que descem pelo colo e ornamentam o vestido, são bordados com pedras e trazem – na composição de suas folhas – a cor verde. Essa, conjugada ao azul do vestido e ao amarelo das bananas, simboliza as cores do Brasil. Entretanto, o vermelho da fruta, em destaque sobre o azul do vestido, marca significamente a presença norte-americana na simbologia da identidade cultural brasileira, representada pela personagem Dorita e seu figurino. Também, indicam o processo de socialização da personagem brasileira, radicada nos Estados Unidos.

Figura 92 – Recepção e chegada de Dorita, no segundo ato do espetáculo do *Club New Yorker*



Fonte: *Entre a Loura e a Morena (The Gang's All Here)*, 1943, Twentieth Century Fox Film Co.

A fusão cultural é corroborada na cena, por meio da música *The Lady in the Tutti-Frutti Hat (A dama de chapéu Tutti-Frutti)*, cantada por Dorita em inglês, mas com um sotaque que reafirma sua nacionalidade brasileira. Por meio da música, a artista relata o estranhamento dos americanos acerca do seu modo exuberante de vestir, mas explica que seus trajes expressam a alegria que traz consigo. A extravagância de Dorita, evidenciada em seu modo de vestir, é signo que reafirma a artista como estrangeira, visto que reforça seu não pertencimento ao grupo de americanos que ditam e vestem a moda padrão. Da mesma forma, ao pontuar a razão que a leva a apresentar-se de modo pouco usual, Dorita se expõe como aquela que pode inspirar novas e mais alegres formas de vestir.

A excentricidade de Dorita – enfatizada em outros figurinos que serão exibidos na sequência da análise – é realçada na cena final do espetáculo que exhibe a atriz e seu traje, integrados ao cenário ornamentado com bananas e morangos gigantes, conforme mostra a Figura 93.

Figura 93 – Cena final do espetáculo do *Club New Yorker*



Fonte: *Entre a Loura e a Morena (The Gang's All Here)*, 1943, Twentieth Century Fox Film Co.

Na sequência do filme, o jovem sargento aguarda a bailarina Eadie, na saída do *Club New Yorker*. Eles fazem um romântico passeio de barco, ocasião em que a moça revela o desejo de tornar-se cantora e, depois, ele a acompanha até a porta de casa, conforme mostra a sequência de imagens da Figura 94.

O figurino de Eadie é composto por um vestido na cor fúcsia: o corpo, a cintura e as mangas são justas, o decote é em V; há um discreto volume na lateral esquerda da perna e a saia fica na altura dos joelhos. Dentre os acessórios, destaca-se o pequeno chapéu preto, transparente, firmado na parte traseira da cabeça; flores da mesma cor do vestido, que enfeitam os cabelos; luvas pretas, broche com pedras e bolsa preta.

Figura 94 – O passeio de Andy e Eadie, após o espetáculo do *Club New Yorker*



Fonte: *Entre a Loura e a Morena (The Gang's All Here)*, 1943, Twentieth Century Fox Film Co.

Trajes com características e elementos similares, aos citados na descrição do figurino da corista, eram publicados em matérias de moda da *Revista do Globo*, como modelos em voga para passeios, ou “para o jantar com o namorado” (*REVISTA DO GLOBO*, 10/06/1944, ed. 364, p. 40), conforme exemplifica a Figura 95, que expõe duas fotografias de moda com a atriz Rita Hayworth. A primeira fotografia, publicada na edição 311, do ano de 1942, exhibe um modelo da estilista estadunidense Irene, que – na matéria por ela assinada – descreve Rita como “a ‘CARMEN’ da Califórnia” (*IRENE*, 10/01/1942, ed. 311, p. 2), referindo-se à atriz luso-brasileira que protagoniza o filme analisado. Rita Hayworth exhibe um vestido “num tom rosa forte” (*IRENE*, 10/01/1942, ed. 311, p. 2) evidenciando, assim, a mesma cor usada no figurino da personagem Eadie. A segunda fotografia, publicada na edição 341, do ano de 1943, traz mais elementos para a comparação, visto que o vestido e acessórios podem ser descritos da mesma forma que o figurino da personagem citada: corpo e cintura ajustados; decote em V, formado por trespasse frontal; saia com comprimento na altura dos joelhos; um

discreto volume na lateral esquerda da perna; e, dentre os acessórios, flores nos cabelos e luvas, também usados pela personagem Eadie.

Figura 95 – Rita Hayworth divulga peças associáveis ao figurino da personagem Eadie



Fonte: *REVISTA DO GLOBO*, 01/01/1943 ed. 311, p. 2; *REVISTA DO GLOBO* 12/06/1943, ed. 341, p. 20.

O figurino seguinte, representado na Figura 96, é usado por Eadie na cena de seu encontro com Andy – que ela acredita se chamar Casey – no portão de embarque da estação de trem, onde a bailarina vai se despedir-se do jovem sargento, que embarca para a missão do exército norte-americano. Eadie usa um vestido, cujo comprimento fica na altura dos joelhos; um casaco do mesmo comprimento, fechado por três grandes botões dourados e por um cinto, confeccionado com o mesmo tecido e amarrado na cintura por um nó; chapéu e sapato de salto; luvas e bolsa na cor caramelo.

Figura 96 – Eadie despede-se de Andy, que parte para uma missão da Segunda Guerra Mundial



Fonte: *Entre a Loura e a Morena (The Gang's All Here)*, 1943, Twentieth Century Fox Film Co.

O branco era evidenciado em fotografias de moda, publicadas na *Revista do Globo*, no início da década de 1940, como uma das cores de destaque para distintas ocasiões sociais. Dentre os modelos, expostos na Figura 97, salienta-se o *tailleur* em lã branca, adequado para passeio, que é exibido pela atriz Jane Wyman (1917-2007) na edição 275, do ano de 1940, e o vestido longo, descrito como “modelo de jantar” (*REVISTA DO GLOBO*, 06/06/1942, ed. 320, p. 34) confeccionado em crepe romano branco e bordado com *strass*, que é divulgado pela atriz Loretta Young (1913-2000), na edição 320, do ano de 1942. Cabe destacar que, nas fotografias, a atriz Jane Wyman também exibe um chapéu branco e Loretta Young, uma luva – dois acessórios em voga na moda feminina do período – que também compõem o figurino da personagem Eadie.

Figura 97 – Trajes na cor branca, sugeridos para distintas ocasiões sociais



Fonte: *REVISTA DO GLOBO*, 25/05/1940, ed. 275, p. 30; *REVISTA DO GLOBO*, 06/06/1942, ed. 320, p. 34.

Cenas subsequentes à despedida do casal indicam o passar do tempo da diegese fílmica, por meio de consecutivas imagens de capas de jornais – mescladas à figura do jovem sargento, em campo de batalha – e salientam as venturas do exército norte-americano, na Segunda Guerra Mundial, conforme exemplifica a Figura 98. As manchetes informavam as seguintes notícias: um barco afundara um submarino inimigo (Figura 98a); forças terrestres americanas haviam tomado uma ilha do Pacífico (Figura 98b); tropas americanas haviam destruído bases japonesas no Pacífico (Figura 98c); aviões do exército tinham derrubado vinte aeronaves japonesas (Figura 98d).

O passar do tempo da diegese – que traz o sargento Andy de volta para casa – também é destacado por meio dos figurinos de cenas subsequentes, que mostram diferenças em relação ao estilo de vestimentas até então apresentadas. O primeiro exemplo diz respeito aos vestidos confeccionados em composições de diferentes cores, conforme mostra a Figura 99, que expõe cenas da chegada de Dorita e Eadie à mansão da família Potter, onde acontecerá o grandioso evento de recepção ao sargento.

Figura 98 – Passagem do tempo contada por meio de manchetes de jornais



Fonte: *Entre a Loura e a Morena (The Gang's All Here)*, 1943, Twentieth Century Fox Film Co.

Figura 99 – Sra. Potter e Sr. Andrew recebem artistas para a comemoração da chegada de Andy



Fonte: *Entre a Loura e a Morena (The Gang's All Here)*, 1943, Twentieth Century Fox Film Co.

A primeira imagem da Figura 99 mostra a Sra. Peyton Potter, na companhia do Sr. Andrew Mason, recepcionando artistas contratados para abrilhantar o evento, como Eadie e Dorita, que chegam com Vivian Potter, à mansão da família. A Sra. Potter – que relata à

Andrew a estranheza do chapéu de Dorita e sua preocupação em vigiar a decoração da casa, insinuando que a artista poderia roubar algo para produzir um novo modelo – usa um vestido com a composição das cores laranja e marfim. Vivian e Eadie compartilham, em seus vestidos, tons de azul, amarelo e branco; somente Dorita se diferencia com *tailleur* e chapéu confeccionados inteiramente na cor roxa.

A característica multicromática dos figurinos relaciona-se aos padrões da moda divulgados a partir do ano 1943, quando foram diversificadas publicações destinadas ao público feminino¹⁶⁶ as quais orientavam o reaproveitamento de peças antigas – incluindo vestimentas e elementos de decoração da casa – para transformá-las em trajes novos, como reação aos racionamentos oriundos da guerra que afetaram o mercado têxtil (SEELING, 2000). Da mesma forma, as publicações instruíam o “aproveitamento de sobras de tecidos” (BRAGA, 2009, p. 79) – mesmo que estes diferissem entre si – por meio de modelagens que propiciassem detalhes nos quais os retalhos fossem usados (SEELING, 2000). A publicação de moda da edição 329, da *Revista do Globo*, veiculada em novembro de 1942, sinaliza a racionalidade na produção de figurinos de obras cinematográficas hollywoodianas e indica a customização como forma de remediar o problema (Figura 100). A publicação, intitulada *Economia no vestuário*, traz um texto verbal assinado por Fernando de Barros, três fotografias de origem estadunidense, que exibem a atriz Dorothy Lamour (1914-1996) vestida com modelos customizados pela estilista hollywoodiana, Edith Head, e dois croquis de moda da figurinista, que sugerem remodelagem de peças.

Dessa forma, como reflexo do período de sua produção, fotografias de moda passaram a divulgar modelos produzidos com a composição de cores, de que são exemplo as imagens expostas na Figura 101. A primeira, publicada na edição 336, do ano de 1943, apresenta um vestido confeccionado em crepe, nas cores preto e rosa forte; a segunda, publicada na edição 343, do ano de 1943, expõe um modelo produzido em veludo preto e crepe branco. Ambos, pela junção de tecidos de duas cores, relacionam-se aos figurinos do filme, por seus tons multicromáticos.

¹⁶⁶ A coletânea *Make Do And Mend* é exemplo de publicação que orientava o reaproveitamento de peças antigas e sobras de tecidos para a produção de vestimentas novas (MENDES; HAYE, 2003).

Figura 100 – Racionamento oriundos da Segunda Guerra Mundial, em figurinos cinematográficos

Hije em dia "desperdiço" e extravagância" são palavras que já não existem nos dicionários — principalmente no dicionário das modas do cinema. Mas do que nunca o poder de criação e a previdência são fatores indissociáveis, não só nos dias que atravessamos mas também nos que se seguirão depois da paz restaurada no mundo. Nunca antes tem sido criados ultimamente, todos muito atraentes e originais, fatos de roupas, blusas e outros subútilis de seda e lã.

Observemos o guarda-roupa moderno de Dorothy Lamour, a estrela de "Tudo por um Beliz" e "Além do Horizonte Azul", o romance das selvas que a Paramount vai apresentar dentro de pouco tempo. Depois de terminar seu último trabalho com Bob Hope e Bing Crosby, Dorothy partiu em excursão pelo país vendendo bondes de guerra, o que lhe valeu ser condecorada pelo Departamento do Tesouro dos EE. UU. No grande foi o sucesso deste empreendimento.

ECONOMIA NO VESTUÁRIO

Desnecessário dizer que ela voltou determinada a praticar o que pregou durante sua viagem — comprar bom e mais bom — e por isso não quis gastar muito dinheiro no seu guarda-roupa. Consultou os serviços profissionais de Edith Head, a famosa estilista de Hollywood. Ambas empregaram esforços de imaginação para reformar todo o guarda-roupa, sem fazer grandes gastos e o resultado foi um verdadeiro milagre. Criaram modelos lindíssimos sempre seguindo os padrões do seu anterior que se transformaram nos belíssimos extravagantes que Dorothy lançou nos seus últimos filmes.

Para começar, Edith Head, a estilista da Paramount, sugeriu que Dorothy cortasse um vestido preto, de um paqueto ao outro para, fazer uma saia, aberta na frente, própria para ser usada por cima do vestido existente. Da blusa, fez uma jaqueta.

Dorothy apresenta aqui a sua saia, já pronta, e que praticamente usará na frente. O turbante e as luvas fazem parte do seu guarda-roupa no filme "Road to Morocco".

Outro desenho de Edith Head apresenta Dorothy cortando um longo vestido de janta, para transformá-lo num belíssimo traje para tarde, e qual, por sua vez, com uma sola adaptável.

Como na fotografia da página anterior, resulta outro exemplo de economia nesta época de guerra. Edith.

Por FERNANDO DE BARROS

Fonte: REVISTA DO GLOBO, 07/11/1942, ed. 329, p. 26 e 27.

Figura 101 – Trajes confeccionados em duas cores de tecidos



Fonte: REVISTA DO GLOBO, 20/03/1943, ed. 336, p. 26; REVISTA DO GLOBO, 10/07/1943, ed. 343, p. 31.

A representação da passagem do tempo da diegese, por meio de figurinos, fica explícita pela inserção de calça e macacões como elementos do vestuário feminino. As peças são exibidas no texto filmico por personagens que desempenham atividades artísticas e aparecem nas cenas que narram um momento de tensão, como no ensaio dos *shows* para celebrar a chegada do sargento Andy. Na ocasião, o bailarino Tony DeMarco descobre que sua parceira de dança foi embora, pois era alérgica a rosas, e essas flores estavam plantadas nos jardins da mansão da mansão dos Potter. No episódio, a loura Eadie veste um macacão verde claro, com detalhes na cor marfim, um cinto que demarca a cintura e tênis; em contraponto, a morena Vivian usa um tradicional vestido na cor rosa, com cinto, cujas cores contrastam com a do vestido, sapatos com salto alto e tem os cabelos presos por um penteado (Figura 102).

Figura 102 – O tradicional vestido rosa da filha da família Potter e o macacão bicolor da artista Eadie



Fonte: *Entre a Loura e a Morena (The Gang's All Here)*, 1943, Twentieth Century Fox Film Co.

A significação do vestuário de Vivian e da inserção da calça como peça da moda feminina no contexto ficcional é esclarecida por acontecimentos da trama. Na cena da Figura 102, o bailarino Tony DeMarco discute com o Sr. Potter porque é obrigado a encontrar uma nova parceira para o espetáculo. Irritado, ele recusa a disposição da Sra. Peyton, argumentando que ela é muito alta; da mesma forma, desdenha outra bailarina, alegando que é muito baixa; e nega Dorita, dizendo que é muito louca. Mas, quando olha para Vivian, não tem dúvida de que ela será o par ideal. Vivian demonstra seu talento para dança, ao acompanhar breves passos com DeMarco. Todavia, nega o convite do bailarino para apresentar-se no espetáculo, explicando publicamente que o pai não poderia saber que dançava e que jamais permitiria sua inserção na vida artística. A habilidade da morena fora desenvolvida desde a infância – sem o conhecimento do preconceituoso Sr. Potter – por meio

de aulas ministradas pela mãe que havia sido exímia bailarina de cabaré na juventude, atividade que mantinha em segredo para o grupo social a que pertencia. Assim, o vestido tradicional usado pela morena Vivian, reforça uma identidade conservadora que é modelada pelo autoritarismo do pai. Ao contrário, o macacão usado pela loura Eadie, indica independência, liberdade, praticidade, popularidade – signos também destacados na reportagem divulgada na edição 319, da *Revista do Globo*, que circulou em maio de 1942, sob o título *CALÇA PARA MULHERES!* (Figura 103).

Figura 103 – Publicação divulgando o uso de calças, por mulheres norte-americanas



Fonte: *REVISTA DO GLOBO*, 23/05/1942, ed. 319, p. 2 e 3.

A publicação – recebida por via aérea, diretamente de Nova Iorque, e publicada em sessão intitulada *Vida Moderna* – relata, por meio de texto verbal e fotografias, a popularização das “calças masculinas” (*REVISTA DO GLOBO*, ed. 319, 23/05/1942, p. 2) entre as norte-americanas. Além das operárias de fábricas, funcionárias do comércio e escritórios – que usavam a peça, pela praticidade – mulheres elegantes de Nova Iorque e Washington já haviam assumido a novidade. Era, então, moda! Sua oficialização foi reforçada por meio do apelo feito pelo presidente norte-americano, Franklin Roosevelt (1882-1945), aos costureiros pedindo que “procurassem simplificar os modelos de calças masculinas para

mulheres, ao mesmo tempo que o Departamento de Guerra publicava normas sobre as medidas e os feitios dos *slacks*” (*REVISTA DO GLOBO*, 23/05/1942, ed. 319, p. 2).

Dias antes de completar um ano da reportagem citada, a *Revista do Globo* publicou fotografias de moda nacionais que divulgavam o uso de calças por mulheres. A matéria precursora circulou na edição 338, veiculada em 24 de abril de 1943, sob o título “O Slack na Rua...” (Figura 104).

Figura 104 – Fotografias nacionais que divulgam a calça como moda feminina, na *Revista do Globo*



Fonte: *REVISTA DO GLOBO*, ed. 338, 24/04/1943, p. 34 e 35.

As fotografias foram produzidas por Ed. Keffel e retratam a modelo Maria Della Costa “vestindo *slacks* em cenas tomadas nas ruas de Porto Alegre” (*REVISTA DO GLOBO*, 24/04/1943, ed. 338, p. 1). Entretanto, o periódico destaca que a modelo foi fotografada em fundo branco de estúdio e que essas imagens foram posteriormente sobrepostas a fotografias que registravam “cenas de POA devidamente proporcionais à figura de Maria¹⁶⁷” (*REVISTA DO GLOBO*, 24/04/1943, ed. 338, p. 1). Os signos da publicação indiciam a liberdade de

¹⁶⁷ A fotografia exibida na primeira página da publicação, retrata Maria Della Costa, juntamente com outra modelo que serviu de double de corpo, pois seu rosto foi substituído, na imagem publicada, pelo rosto da modelo citada (*REVISTA DO GLOBO*, 24/04/1943, ed. 338).

movimentos, o conforto, o olhar de desafio da modelo parece referendar a inserção de calças na moda feminina.

O terceiro exemplo que marca a passagem do tempo da diegese, por meio de figurinos, refere-se à transformação identitária da personagem Dorita. O traje é exibido em cenas que antecedem a grande festa, na mansão da família Potter, quando Dorita revela ter descoberto que o namorado de Eadie – apresentado à louca pelo nome de Casey – na verdade chamava-se Andy Mason, e que, assim, era o noivo da morena Vivian. Conforme mostra a Figura 105, Dorita veste camisa listrada em vermelho e branco, que é ornamentada por três broches; saia azul ajustada ao corpo, com comprimento abaixo da altura dos joelhos; turbante confeccionado com o mesmo tecido da blusa, decorado com dois grandes pompons azuis, com um broche e com dois coques postiços dispostos nas laterais inferiores da peça.

Figura 105 – O figurino vermelho, branco e azul da personagem Dorita



Fonte: *Entre a Louca e a Morena (The Gang's All Here)*, 1943, Twentieth Century Fox Film Co.

Os signos, expressos por meio do figurino, são parte da sequência de uma narrativa que conta as etapas de integração da artista brasileira nos Estados Unidos. A descrição tem início com as representações inerentes aos dois primeiros trajes com que Dorita é apresentada no filme e que foram exibidos preliminarmente nesta análise. A primeira etapa, o momento da chegada da artista, exibi-a como um dos frutos da terra brasileira, rodeada de hortifrutigranjeiros descarregados do *S.S. Brazil*, e que enfeitam seu chapéu, quando ela inicia

o espetáculo no *Club New Yorker*, cantando – na língua portuguesa – a música *Aquarela do Brasil*. A segunda, traduz o início da fusão entre a cultura brasileira e norte-americana, marcada por meio das cores verde, amarelo, azul e vermelho que compõe o traje de baiana, quando ela inicia o segundo ato do espetáculo, cantando – na língua inglesa, com um sotaque acentuado que não nega a origem brasileira – a música *The Lady in the Tutti-frutti Hat*. A terceira etapa representa a integração da artista brasileira à comunidade americana, que se apresenta vestida no padrão da bandeira dos Estados Unidos, que é composta pelas cores branca e vermelha – dispostas em listras, como a padronagem do tecido da camisa – e azul – igual ao tecido da saia; as estrelas da bandeira são representadas pelos broches e pela própria Dorita, que é aquela que mais brilha.

Outra questão que indica a assimilação de hábitos, próprios à comunidade norte-americana a que de Dorita pertence, se expressa por meio de seus figurinos que expõem elementos associados aos padrões vigentes, dentre os quais é possível destacar a padronagem do tecido da camisa e do turbante, ainda que esses objetos mantenham a extravagância típica da identidade da personagem. Ela é exibida em peças divulgadas por meio de fotografias de moda publicadas na *Revista do Globo*, das quais são exemplo uma camisa e um vestido confeccionados com tecido listrado, que foram exibidos, consecutivamente, na edição 353, do ano de 1943 e na edição 374, do ano de 1944 (Figura 106).

Figura 106 – A moda usada por Dorita, publicada na *Revista do Globo*



Fonte: *REVISTA DO GLOBO*, 18/12/1943, ed. 353, p. 52; *REVISTA DO GLOBO*, 11/11/1944, ed. 374, p. 40.

O desfecho da trama traz mais exemplos da passagem do tempo representada por meio de figurinos que remetem à alteração de identidade. Esses se referem aos trajes usados pelas personagens Eadie Allen e Vivian Potter, na noite das festividades na mansão da família Potter, por ocasião da chegada do sargento Andy Mason.

O traje da loura Eadie, no momento do *show*, é um vestido longo, ajustado ao corpo, na cor azul, bordado, com transparência no peito, costas e mangas. Ela traz os cabelos presos por um elaborado penteado, usa maquiagem discreta, um par de pequenos brincos e *scarpin* forrados com tecido da mesma cor do vestido, conforme mostra a Figura 107. Na apresentação, o traje de Eadie difere dos que são usados pelas outras artistas que com ela dividem o palco e que estão todas de branco; todavia ela está de acordo com a pompa da festa e, especialmente, com sua nova identidade profissional, visto que, agora, é a cantora principal.

Figura 107 – Figurino da personagem Eadie Allen, na celebração da chegada do sargento Andy Mason



Fonte: *Entre a Loura e a Morena (The Gang's All Here)*, 1943, Twentieth Century Fox Film Co.

Por fim, o traje da morena Vivian é composto por um vestido branco, ajustado na parte superior do corpo, com saia ampla composta por camadas de tecido leve. O modelo – que permite liberdade de movimentos – está de acordo com o novo posicionamento da morena, visto que aceitou o convite do bailarino Tony DeMarco para atuar como seu par no *show* (Figura 108), rebelando-se contra as imposições do pai. Seguindo esse ponto de vista, Vivian revela que seu noivado com Andy era um arranjo do interesse das famílias e decide pôr fim ao relacionamento de fachada para viajar em turnê de *shows* pelo país. Dessa forma, oferece-se a Eadie e Andy a possibilidade de viverem seu romance.

Figura 108 – Figurino da personagem Vivian Potter, na celebração da chegada de Andy Mason



Fonte: *Entre a Loura e a Morena (The Gang's All Here)*, 1943, Twentieth Century Fox Film Co.

Por meio dos apontamentos deste capítulo, é possível argumentar que fotografias de moda publicadas na *Revista do Globo*, na década de 1940, são textos que refletem, por meio de seus signos, acontecimentos históricos e características socioculturais do período em que foram produzidas. Disso são exemplos a interrupção da comunicação com Paris, a partir da tomada da capital da moda pelos nazistas alemães; o alinhamento do Brasil aos Estados Unidos, no advento da Segunda Guerra Mundial; a submissão e a fusão cultural, expressa por meio da moda, e que traduzia a Política da Boa Vizinhança, a partir do acordo firmado entre os Estados Unidos e o Brasil; a instalação do regime ditatorial no país e a posterior retomada do regime democrático. Além disso, a presença constante de referências ao cinema, nas imagens e nos textos verbais de moda, comprova a evidência da sétima arte, na década citada, e a articulação estabelecida entre ambas as manifestações culturais: o cinema inspirou a moda, assim com a moda inspirou figurinos de personagens, por meio de signos que a ela remetiam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer da realização desta pesquisa, ilustrações e fotografias elaboradas para divulgação da moda foram apresentadas como enunciados que se relacionam a acontecimentos históricos e revelam características socioculturais do período em que foram produzidas. Da mesma forma, o caráter híbrido pelo qual as imagens de moda se instituem – questão que é cerne da tese aqui defendida – foi comprovado por meio de argumentações, contínuas e complementares, costuradas por meio dos três capítulos que entrelaçam a moda ao contexto histórico e sociocultural, à literatura e ao cinema. Assim sendo, procede-se uma síntese de cada uma das etapas da investigação com o objetivo de expor conclusões dela resultantes.

No capítulo primeiro, a moda foi apresentada como parte de um processo cultural, iniciado entre os séculos XIV e XV, cujos objetivos são explicitados por sua simbologia e estratificação: a busca por distinções e associações identitárias por meio do vestuário foi estabelecida por um processo pelo qual nobres inovavam e burgueses copiavam, enquanto o estrato socialmente inferior assistia às lentas alterações das formas de vestir, que a poucos atingiam. Assim, a moda é uma manifestação de cultura; a cultura define diferenças; as diferenças moldam identidades. A partir desses pressupostos, a moda é apontada como um fenômeno social cíclico, revestido de conotações simbólicas, que instituem um sistema de representação – linha que propicia sua costura com a literatura e cinema – o qual expressa posicionamentos e distintas faces identitárias.

Desde o reconhecimento formal de sua existência, os ditames da moda têm percorrido o mundo, mesmo que muitas vezes o acesso ao luxo por ela imposto não perpassasse os limiares da visão e dos sonhos de grande parte da população. As fontes para sua disseminação acompanham as inovações da arte e da tecnologia, diversificam-se e multiplicam-se, ampliando horizontes e significações. Por isso, foi traçado um percurso histórico, ainda no capítulo primeiro, acerca dos meios de divulgação da moda, a fim de mostrar de que forma as imagens produzidas para este fim se impuseram como códigos sociais que perpassavam os do vestir.

Nos primórdios da emergência da moda, as pandoras, bonecas trajadas e toucadas tais quais os humanos, expunham as normas indicativas de *status* social, instituídas pelo modo de vestir e de pentear, a um seletivo e abastado grupo. Com o passar dos anos, as *fashion plates* – pranchas ilustradas e coloridas artesanalmente –

sobrepuseram-se às pandoras e permitiram a inserção da boneca, agora desenhada, em cenas cotidianas que expunham, além do modo de vestir, outros costumes sociais. Assim, por meio de narrativas imagéticas, os objetos produzidos para a divulgação da moda apresentaram-se como manifestações culturais híbridas, organizadas por relações sistêmicas de signos passíveis de interpretação. Isso propiciou a leitura da moda, compreendida em suas amplas manifestações, também para um público iletrado. Os enunciados hibridizados de moda evoluíram – lenta e gradativamente, ao longo dos séculos – para ilustrações publicadas em periódicos, e, posteriormente, para fotografias estampadas em revistas que já anunciavam ares de modernidade.

No capítulo segundo, ilustrações de moda são analisadas e comparadas ao contexto e à narrativa literária. O cotejo entre pautas, a partir de pesquisas históricas acerca do final do século XIX e de signos expressos em ilustrações de moda publicadas no periódico *A Estação*, entre os anos de 1886 e 1891, evidencia a convergência de informações dos textos historiográficos e pictóricos. Como textos sobrepostos, eles destacam, naquele período, a instituição da família patriarcal; a assimilação de hábitos europeus no reduto doméstico; a literatura como manifestação artística em evidência.

Dentre os aspectos destacados, cabe rememorar a valorização da literatura, tese depreendida pela presença de um grande número de ilustrações de mulheres leitoras no periódico. Tal dado quantitativo indica, *a priori*, a narrativa literária como espaço de acolhimento do hibridismo das imagens produzidas para a divulgação da moda.

As ilustrações de moda publicadas no periódico *A Estação* e o romance machadiano *Quincas Borba* são textos em consonância, sob o ângulo da carga semântica da moda como aparato social. Moda e literatura se conjugam por meio de descrições de elementos nos quais aquela se manifesta, e suas imagens são evidenciadas nesta. Os pontos da costura se firmam por meio da apreensão de signos que revelam hábitos e costumes sociais, representando identidades e ampliando o significado da trama ficcional.

No capítulo terceiro, fotografias de moda são analisadas e comparadas ao contexto e à obra cinematográfica. O cotejo entre pautas, previamente identificadas por meio de dados históricos acerca da década de 1940 e signos expressos em fotografias de moda publicadas na *Revista do Globo*, evidenciam novamente a convergência de informações entre o contexto histórico e a representação fotográfica

da moda. Os enunciados justapostos destacam a Segunda Guerra Mundial; a Política da Boa Vizinhança, que propunha trocas culturais entre os Estados Unidos e o Brasil, países representados nas fotografias por meio da moda e do cinema; o regime político ditatorial implantado no Brasil, evidenciado por meio da inserção de palavras impositivas nas imagens de moda; o nacionalismo exacerbado, por meio do qual foi estimulada a produção de produtos nacionais, de que decorreu a produção de fotografias brasileiras de moda; o retorno ao regime político democrático, salientado em fotografias que propunham uma moda adequada ao clima, ao biótipo, ao gosto particular dos brasileiros; e, em especial, a evidência do cinema como manifestação cultural, posição que justificou a análise entre fotografias de moda publicadas na *Revista do Globo* e a obra cinematográfica *Entre a Loura e a Morena*.

Nas imagens filmicas, a moda é representada por meio de figurinos das personagens. Ela informa o período da diegese e o passar do tempo na narrativa, questões que podem ser apreendidas por meio da comparação entre os figurinos apresentados e as fotografias de moda publicadas na *Revista do Globo*. Da mesma forma, a moda aponta dissemelhantes faces identitárias entre personagens e também revela transformações identitárias dessas, por meio de análise semiótica procedida na comparação entre os figurinos e os signos inerentes à moda divulgada nas fotografias do periódico.

A análise da articulação entre ilustrações de moda e o romance *Quincas Borba* e entre fotografias de moda e a comédia musical *Entre a Loura e a Morena*, no período de suas publicações, mostra o diálogo dos textos imagéticos de moda com a narrativa verbal e com a narrativa filmica, o que permite considerar a moda, a literatura e o cinema como manifestações culturais complementares entre si. O diálogo das linguagens literárias e cinematográficas com a linguagem da moda amplia o sentido das obras ficcionais e, também, o envolvimento dos leitores e espectadores a essas obras, pois eles são instigados a interagir no sentido de preencher lacunas propostas nos textos, por meio da apreensão dos signos da moda.

Diante das conclusões formuladas no cômputo desta tese, reconhece-se a contribuição dos signos das imagens de moda e de suas articulações com outras manifestações, analisadas a partir das concepções da Semiótica, como meios para interpretar aspectos culturais do Brasil

Dessa forma, pode-se afirmar que a pesquisa traz uma contribuição aos estudos interdisciplinares, especialmente aos da área da cultura. A tese também

promove avanços em relação ao conhecimento dos processos de afirmação de identidades e dos estudos da moda, da literatura e do cinema, visto que, por meio da apreensão de significações simbólicas aqui demonstradas, outros pesquisadores podem aprofundar a análise das linguagens, bem como correlacioná-las ao contexto de sua produção e aos traços identitários de grupos sociais.

Depois de percorrer os entrelaçados caminhos entre manifestações culturais, expostos aqui por meio de um panorama proposto pelas imagens de moda, pela narrativa literária e pela narrativa cinematográfica, surgem novos horizontes de investigação no espaço ilimitado da semiosfera. O processo cultural perpassado, ao explicitar diálogos entre as citadas manifestações artísticas, reforça o entendimento de que sempre há novos questionamentos a fazer. A nível pessoal, sob uma perspectiva que desenha a conexão entre moda e artes plásticas, já se esboçam novas perguntas e a inquietação por respostas.

REFERÊNCIAS

A ESTAÇÃO. A Estação: Jornal Ilustrado para a Família (RJ) - 1879 a 1904. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/estacao/709816>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

AGASSIZ, Jean Louis Rodolph; AGASSIZ, Elisabeth Cary. **Viagem ao Brasil (1865-1866).** Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. Os livros. **A Estação**, Rio de Janeiro, 30 jun. 1890. Suplemento Literário, ed. 12, p. 11.

ALVES, Vagner Camilo. **O Brasil e a Segunda Guerra Mundial: história de um envolvimento forçado.** São Paulo, SP: Editora Loyola, 2002.

AMATO, Rita de Cássia Fucci. **O piano no Brasil: uma perspectiva histórico-sociológica.** 2007. Disponível em: <<https://bit.ly/2J6alse>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

ARAÚJO, Jander Antonio Sá de. **A Poética do Sarau em A Moreninha: Liturgia e Semiose.** 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/2UJcbBz>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

ARAÚJO, Vicente de Paula. **A bela época do cinema brasileiro.** São Paulo: Perspectiva, 1976.

ARAÚJO, Viviane da Silva. Cidades fotografadas: Rio de Janeiro e Buenos Aires sob as lentes de Augusto Malta e Harry Olds, 1900-1936. **Nuevo Mundo, Mundos Nuevos**, [Online]. Disponível em: <<https://bit.ly/393U4On>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro.** Porto Alegre: L&PM POCKET, 1997.

_____. Quincas Borba. **A Estação**, de 1886 (ed. 11) até 1891 (ed. 17). Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/estacao/709816>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

AUMONT, Jacques. **A imagem.** Lisboa: Texto & Grafia, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal.** 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BANDEIRA, Júlio; LAGO, Pedro Corrêa do. **Debret e o Brasil: obra completa – 2ª edição.** Rio de Janeiro: Capivara Editora, 2008.

BARBOSA, Marialva. **História cultural da imprensa: Brasil, 1800-1900.** Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2010.

BARBOSA, Vanessa Maria. **O bota-abaixo de Pereira Passos: a tentativa de promover uma nova ética urbana no Rio de Janeiro.** Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, n. 5, 2011, p. 227-242. Disponível em: <<https://bit.ly/36WBqq6>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

BARROS, Fernando. A História de uma Modêlo. **Revista do Globo**, Porto Alegre, 12 jun. 1943, ed. 341, p. 27-29.

BARROS, Fernando. A moda reflete as épocas. **Revista do Globo**, Porto Alegre, 13 fev. 1943, ed. 334, p. 33.

_____. Chapéus da Horta da Vitória: uma decorativa salada enfeitará sua cabeça na próxima primavera. **Revista do Globo**, Porto Alegre, 25 set. 1943, ed. 348, p. 36-37.

_____. Crie sua própria moda. **Revista do Globo**, Porto Alegre, 9 fev. 1946, ed. 404, p. 44-45.

_____. Vista-se de acordo com seu tipo. **Revista do Globo**, Porto Alegre, 22 jan. 1944, ed. 355, p. 14-15.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. **Sistema da moda**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

BIARD, Auguste François. **Dois anos no Brasil**. Brasília: Senado Federal, 2004.

BLACKMAN, Cally. **100 years of fashion illustration**. London: Laurence King, 2007.

BRAGA, João. **Reflexões sobre a moda**. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2005.

BRITO, Dulce Damasceno de. **O ABC de Carmen Miranda**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1986.

BUITONI, Dulcilia Schroeder. **Fotografia e jornalismo**: a informação pela imagem. São Paulo: Saraiva, 2011.

BULFICH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: (a idade da fábula): história de Deuses e Heróis. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S/A, 2002.

BYSTRINA, Ivan. **Semiótica da cultura**: alguns conceitos semióticos e suas fontes. Palestra proferida na Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, em 17/10/1990. Disponível em: <<https://bit.ly/2L6T1WH>>. Acesso em: 27 abr. 2019.

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

CALMON, Pedro. **História da civilização brasileira**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002.

_____. **O Rei filósofo**: vida de D. Pedro II. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1938. Disponível em: <<https://bit.ly/2W5jUeR>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

CANSTATT, Oscar. **Brasil**: terra e gente (1871). Brasília: Editora do Senado, 2002.

CASTRO, Maria Helena Steffens. **A demanda da memória publicitária gaúcha**: percurso histórico. 2008 Disponível em: <<https://tinyurl.com/veohx3l>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

CHATAIGNIER, Gilda. **História da Moda no Brasil**. São Paulo: Estação das Letras, 2010.

CINEMATECA. **Entre a Loura e a Morena**. Disponível em: <<https://bit.ly/2OnKtu0>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

COSTA, Carlos. **A revista no Brasil do século XIX: a história da formação das publicações, do leitor e da identidade do brasileiro**. São Paulo: Alameda, 2012.

COSTA, Emília Viotti da. **Da monarquia à república: momentos decisivos**. São Paulo: UNESP, 1999.

_____. Introdução ao estudo da emancipação política do Brasil. In: MOTA, Carlos Guilherme (Org.). **Brasil em perspectiva**. São Paulo: Difel, 1968. p. 64-125.

DANTAS, Elynaldo Gonçalves. Palimpsesto Antissemita: desconstruindo o Plano Cohen. **ESCRITAS**, Araguaína, TO, v. 6, n. 2., p. 126-143, 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/3b8MAeU>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias da gente brasileira**. Vol. 3: República – Memórias (1889-1950). Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2017.

DEL FOS. **Espaço de Documentação e Memória Cultural, PUCRS**. Disponível em: <delfosdigital.pucrs.br>. Acesso em: 3 fev. 2020.

DUPIN, Nicolas; LE CLERC, Pierre Thomas. **Abbé galant et Poëte lisant avec enthousiasme une piece de vers qu'il a composé**. Gravura colorida a mão, 282 x 194 mm. Publicada em: Gallerie des Modes et Costumes Français, Paris, 1778. Acervo do Rijks Museum. Disponível em: <<https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-2009-1150>>. Acesso em: 2 fev. 2020.

_____. **Petite maitresse en Robe à la Polonoise de toile peinte garnie de mousseline, lisant une letter**. Gravura colorida a mão, 282 x 194 mm. Publicada em: Gallerie des Modes et Costumes Français: França, Paris, 1778. Acervo do Rijks Museum. Disponível em: <<https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-2009-1143>>. Acesso em: 2 fev. 2020.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador: uma história dos costumes**, v. 1. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

ENTRE a Loura e a Morena. Direção: Busby Berkeley. Produção: William LeBaron. Intérpretes: Carmen Miranda, Alice Faye, James Ellison, Eugene Pallette, Edward Evertt Hortin, Sheila Ryan. Los Angeles: *Twentieth Century Fox Film Corporation*, 1943. Filme, longa metragem, 35mm, cor, 103min, 3.126m, 24q, Technicolor, Western Electric Recording. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xZp-s4wIc_s>. Acesso em: 3 fev. 2020.

EXPOSIÇÃO. **Centenário da Independência do Brasil**: exposição. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], [entre 1922 e 1923]. 1 foto, cópia fotográfica de gelatina e prata, p&b, 16 x 22 cm em cartão suporte 16,3 x 22,3 cm. Disponível em: <<https://bit.ly/39g6QcX>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

FAUSTO, Boris. **História Concisa do Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2010.

_____. **História do Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

- FEIJÃO, Rosane. **Moda e modernidade na belle époque carioca**. São Paulo: Estação das Letras, 2011.
- FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e letra: introdução à bibliologia brasileira: a imagem gravada**. 2ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- FERREZ, Marc. **Princesa Isabel ao piano**. Fotografia monocromática, 9,6 x 12,7 cm. Coleção Dom João de Orleans e Bragança; Princesa Isabel. Rio de Janeiro: Paço Isabel em Laranjeiras, [1886]. Coleção Dom João de Orleans e Bragança. Acervo: Instituto Moreira Sales. Disponível em: <<https://bit.ly/2UmdY3a>>. Acesso em: 2 fev. 2020.
- FRANCE, Anatole. A moda reflete as épocas. **Revista do Globo**. Porto Alegre, RS, 13 fev. 1943, ed. 334, p. 33.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GIRON, Luís Antônio. O etnógrafo enfarinhado: Gonçalves Dias na guerra contra o entrudo. **METIS: história & cultura**. Caxias do Sul, RS, v. 1, n. 1, p. 185-200, 2002. Disponível em: <<https://bit.ly/31moh8N>>. Acesso em: 3 fev. 2020.
- GODART, Frédéric. **Sociologia da moda**. São Paulo: Editora Senac, 2010.
- GOMES, Laurentino. **1889: como um imperador cansado, um marechal vaidoso e um professor injustiçado contribuíram para o fim da monarquia e a proclamação da República no Brasil**. São Paulo: Globo, 2013.
- GONZAGA, Alice. **Palácios e Poeiras: 100 anos de cinema no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- GORBERG, Marissa. **Parc Royal: um magazine na belle époque carioca**. Rio de Janeiro: G. Ermarkoff, 2013.
- GRAZIELA, Linda. Três maravilhosos *Négligés* criados pelos mais famosos desenhistas de Hollywood. **Revista do Globo**, Porto Alegre, RS, 9 mai. 1942, ed. 318, p. 36-37.
- GWYNN, Ernest. Hollywood por dentro e por fora. **Revista do Globo**, Porto Alegre, RS, 25 ago. 1945, ed. 393, p. 70-71.
- _____. O ritual do cabelo, no cinema. **Revista do Globo**, Porto Alegre, RS, 24 jul. 1943, ed. 344, p. 30-31.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- _____. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio: Apicuri, 2016.
- IRENE. De Hollywood para o Brasil. **Revista do Globo**, Porto Alegre, RS, 10 jan. 1942, ed. 311, p. 2.
- JOFFILY, Ruth. **O Brasil tem estilo?** Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 1999.

LA SAISON. Disponível em: <<https://bit.ly/2PAI4eP>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo: Editora Ática, 1996.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: Um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2006.

LAVIER, James. **A roupa e a moda: uma história concisa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LEVI, Ruth Nina Vieira Ferreira. **Entre Palácios e Pavilhões: a arquitetura efêmera da Exposição Nacional de 1908**. 1998, 213 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 1998. Disponível em: <<https://bit.ly/311Ff7j>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LISBOA, Karen Macknow. Insalubridade, doenças e imigração: visões alemãs sobre o Brasil. **História, Ciências, Saúde**, Rio de Janeiro, RJ, v. 20, n. 1, p. 119-139, 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v20n1/07.pdf>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

LOPES, Valnia Clélia Crês. **Carmen Miranda e a Política da Boa Vizinhança**. Maringá, 2008. Produção didático pedagógico. Disponível em: <<https://bit.ly/2OjM6J9>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

LOTMAN, Iuri. **La Semiosfera**. Madrid: Catedra, 1979.

LUCCOCK, John. **Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil: tomadas durante a estada de dez anos nesse país, de 1808 a 1818**. São Paulo: Livraria Martins, 1942.

MACHADO, Irene. **Escola de Semiótica**. São Paulo: Ateliê Editorial/FAPESP, 2003.

MALTA, Augusto. **Avenida Central**. Fotografia p&b. Rio de Janeiro, RJ, 1906. Disponível em: <<https://bit.ly/393U4On>>. Acesso em: 2 fev. 2020.

_____. **Batalha das Flores**. Cópia fotográfica de gelatina e prata, 11,5 x 16,7. Rio de Janeiro, RJ, 1902. Acervo: FBN. Disponível em: <<https://bit.ly/381Nyry>>. Acesso em: 2 fev. 2020.

_____. **Exposição Nacional de 1908 (FPf0109)**. Fotografia p&b. Rio de Janeiro, RJ, 1908. Coleção Família Passos, Acervo: Museu da República. Disponível em: <<https://bit.ly/3b1nDIs>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

_____. **Exposição Nacional de 1908 (FPf0134)**. Fotografia p&b. Rio de Janeiro, RJ. Coleção Família Passos, Acervo: Museu da República. Disponível em: <<https://bit.ly/2v4mKYJ>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MAUAD, Ana Maria. Genevieve Naylor, fotógrafa: impressões de viagem. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, SP, v. 25, n. 49, p. 43-75, 2005. Disponível em: <<https://bit.ly/2RWomNa>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

MENDES, Valerie; HAYE Amy de la. **A Moda do Século XX**. São Paulo, SP: Editora Martins Fontes, 2003.

MEYER, Marlyse. Estações. In: _____. **Caminhos do imaginário no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1993. p. 73-107.

MICELI, Paulo. **O feudalismo**. São Paulo: Editora Atual, 1994.

MOLINA, Fabio Silveira. A produção da “Paris dos Trópicos” e os megaeventos no Rio de Janeiro no início do século XX. **Finisterra Revista Portuguesa de Geografia**, nº 102. Lisboa, 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2v4ofpP>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

MORA, Renzo. **Casablanca: A criação de uma obra-prima involuntária do cinema**. São José dos Pinhais: Editora Estronho, 2015.

MORAES, Mello. **História da transladação da corte portuguesa para o Brasil, em 1807-1808**. Rio de Janeiro: Livraria da Casa Imperial E. Dupont editor, 1872. Disponível em: <<https://bit.ly/2OqeAku>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

MOREL, Edmar. **A Revolta da Chibata**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2016.

MORETTIN, Eduardo. Cinema e Estado no Brasil: a Exposição Internacional do Centenário da Independência em 1922 e 1923. **Novos Estudos - CEBRAP**, São Paulo, SP, n. 89, p.137-148, 2011. Disponível em: <<https://bit.ly/3bctHrE>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

MOUTINHO, Maria Rita; VALENÇA, Máslova Teixeira. **A moda no século XX**. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 2005.

MUAZE, Mariana de Aguiar Ferreira. Por uma micro-história da família. In: FERREIRA, Tânia Maria Tavares Bessone da Cruz, NEVES, Lucia Maria Bastos Pereira das, GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal (Org.). **Elites, Fronteiras e Culturas do Império do Brasil**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2013. p. 13–32.

MURTHA, Ney Albert; CASTRO, José Esteban; HELLER, Léo. Uma perspectiva histórica das primeiras políticas públicas sanitárias de saneamento e de recursos hídricos no Brasil. **Ambiente e sociedade**. São Paulo, SP, v. XVIII, n. 3, p. 193-210, 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/2RTMff7>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

MUSEU das Telecomunicações. Disponível em: <<https://bit.ly/2RUYA8Z>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

OLIVEN, Ruben George. Cultura e modernidade no Brasil. **São Paulo em Perspectiva**. São Paulo, SP, v. 15, n. 2, p. 3-12, 2001. Disponível em: <<https://bit.ly/37WWY7B>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

PALATINADO, Ana Maria do. **Dräktdocka**. Pandora confeccionada em arame e seda, com vestido de tecido..., 160 x 165 mm. Acervo do Staten Historiska Museum. Disponível em: <<http://tiny.cc/eqmjiz>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

PANDORA dräktdocka. Detalhes. Disponível em: <<https://bit.ly/393mFDy>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

PANDORA. **Doll with dress and accessories**. Boneca esculpida em madeira, com vestido, 60 x 42 x 43 cm. Inglaterra, [c. 1755- 1760]. Acervo do *Victoria and Albert Museum*. Disponível em: <<https://bit.ly/2SgyL5j>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

PANDORA. **Pop van hout met glazen ogen...** Boneca esculpida em madeira com olhos de vidros e cabelos humanos..., 66 x 130 x 37 cm. C. 1760. Acervo do Rijks Museum. Disponível em: <<https://bit.ly/2Or0X4m>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

PARAIN, Charles. A evolução do sistema feudal europeu. In: SANTIAGO, Theo (Org.), **Do feudalismo ao capitalismo**: uma discussão histórica. São Paulo: Editora Contexto, 2003.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

PEREIRA, Lucia Miguel. **Machado de Assis**: estudo crítico e biográfico. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2017.

PERROT, Michelle. **História da vida privada, 4**: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

PINTO, Virgílio Noya. Balanço das transformações econômicas no século XIX. In: MOTA, Carlos Guilherme (Org.). **Brasil em perspectiva**. São Paulo: Difel, 1968, p. 126-145.

PONTES, Matheus de Mesquita. **Luiz Carlos Prestes e Olga Benário**: construções identitárias através da história e da literatura. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG, 2008. Disponível em: <<https://bit.ly/3bagpfa>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

PRADO, Luís André do; BRAGA, João. **História da Moda no Brasil**: Das influências às auto referências. São Paulo: Disal Editora e Pyxis Editorial, 2011.

QUELER, Jeferson José. Os sentidos do quererismo: disputas políticas em torno do conceito na redemocratização de 1945. **História (São Paulo)**, v. 35, e104, p. 1-21, 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2SjrpOw>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. Revolução das roupas e construção de gêneros na fotografia de moda dos anos 1960. In: BONADIO, Maria Claudia; MATTOS, Maria de Fátima (Org.). **História e cultura de moda**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011. p. 104-129.

REVISTA DO GLOBO [CD-ROM]. Porto Alegre: Globo, 1929-1967.

ROCHE, Daniel. **A cultura das aparências**. Uma história da indumentária (séculos XVII – XVIII). São Paulo: Editora SENAC, 2007.

SALINAS, Sérgio Samuel. **Do feudalismo ao capitalismo: transições**. São Paulo: Editora Atual, 1994.

SANCHES, Greiciane de Oliveira. **A educação como um direito: da efervescência social da década de 1920 à constituição brasileira de 1934**. 2018. 108 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade de Sorocaba, Sorocaba, SP, 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2UnbX6A>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

SANT’ANA, Thaís Rezende da Silva de. **A Exposição Internacional do Centenário da Independência: modernidade e Política no Rio de Janeiro do início dos anos 1920**. 2008. 172 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2008. Disponível em: <<https://bit.ly/31rzXqL>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

SANTAELLA, Lucia. **O que é Semiótica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

_____. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

SANTOS, Ciranda Campos Santana dos; SANTOS, Laís de Souza dos. A nova imprensa: como os veículos baianos de comunicação realizaram a cobertura do Estado Novo. In: ENCONTRO NACIONAL DA REDE ALFREDO DE CARVALHO, 7., 2007, Fortaleza. **Anais eletrônicos...** Fortaleza: Unifor, 2007. Disponível em: <<https://bit.ly/2vF7zFN>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

SANTOS, João Henrique dos; MARTINS, Nathalia Borgui Tourino. **Uma Rua chamada Direita: Arte e Patrimônio no Rio de Janeiro**. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, XXVIII, 2015, Florianópolis. **Anais eletrônicos...** Florianópolis: UFSC, 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/2GOAHNe>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

SANTOS, Luís Gonçalves dos. **Memórias para servir à História do Reino do Brasil: divididas em três épocas - da felicidade, honra e glória; escritas na Corte do Rio de Janeiro no ano de 1821**. Brasília: Editora do Senado Federal, 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/2Oq7uwj>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

SARAIVA, Juracy Assmann. Machado de Assis e o diálogo com Alexandre Dumas. In: SENNA, Marta de; GUIMARÃES, Hélio de Seixas (Org.). **Machado de Assis e o Outro: diálogos possíveis**. Rio de Janeiro: Móbile, 2012, v. 01, p. 72-92.

SCHLICHTHORST, C. **O Rio de Janeiro como é (1824-1826)**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000.

SEELING, Charlotte. **Moda – O século dos estilistas**. Colonia: Könemann, 2000.

SILVA, Ana Cláudia Suriani da. Moda e literatura: o caso da Revista A Estação. **Iara - Revista de Moda, Cultura e Arte**. São Paulo, SP, v. 2, n. 1, p. 1-26, set/dez. 2009.

SOLA, Lourdes. O Golpe de 37 e o Estado Novo. In: MOTA, Guilherme Carlos (Org.). **Corpo e alma do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Difel, 1977, p. 256-282.

SOMONSEN, Roberto C. **História econômica do Brasil: 1500-1820**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2005.

- SOMONSEN, Roberto C. **História econômica do Brasil: 1500-1820**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2005.
- SOUSA, Raquel Gomes de. **Cinemas no Rio de Janeiro: trajetória e recorte espacial**. 2014. 167 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/2RSdVKC>>. Acesso em: 3 fev. 2020.
- SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, C. F. P. von. **Viagem pelo Brasil (1817–1820) / Spix e Martius**. Tradução de Lúcia Furquim Lahmeyer. Brasília: Senado federal, Conselho Editorial, 2017. 3v.: il. 348 p. (Edição do Senado Federal; v. 244-A).
- SVARTMAN, Eduardo Munhoz. O Brasil de 1930 a 1945: as dinâmicas internas e externas. In: PADRÓS, Enrique Serra; RIBEIRO, Luiz H. T.; GERTZ, René (Org.). **Segunda Guerra Mundial: da crise dos 30 anos ao Armagedón**. Porto Alegre: Folha da História, 2000, p.45-56.
- SVENDSEN, Lars. **Moda: uma filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- TAUNAY, Félix-Émile. **Rua Direita, Rio de Janeiro**. Aquarela e grafite sobre papel, 22,2 x 28,2 cm. Rio de Janeiro, 1823. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Coleção Brasileira. Disponível em: <<https://bit.ly/36WA3rI>>. Acesso em: 3 fev. 2020.
- The Library of Congress (EUA). **Cinematic Treasures Named to National Film Registry**. 2014. Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/prn-14-210/>>. Acesso em: 3 fev. 2020.
- TREVISAN, Anderson Ricardo. Debret e a Missão Artística Francesa de 1816: aspectos da arte acadêmica no Brasil. **Plural, Revista do programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP**, São Paulo, SP, n. 14, p. 9-32, 2007. Disponível em: <<https://bit.ly/2RV252s>>. Acesso em: 3 fev. 2020.
- TRUEBA, Fernando. El Rey, El País, 23 nov. 1996.
- TYLOR, Edward. A Ciência da Cultura [1871]. In: CASTRO, Celso (Org.). **Evolucionismo cultural: textos de Morgan, Tylor e Frazer**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. Disponível em: <<https://bit.ly/2RUuTIt>>. Acesso em: 3 fev. 2020.
- URBIM, Carlos. **Rio Grande do Sul: um século de história**. Porto Alegre: Editora Mercado Aberto, 1999.
- VARGAS, LAURA. Hollywood vencerá a guerra! **Revista do Globo**, Porto Alegre, 6 mar. 1943, ed. 335, p. 2-3.
- VEILON, Dominique. **Moda & guerra: um retrato da França ocupada**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.
- VELHO, Ana Paula Machado. A Semiótica da Cultura: apontamentos para uma metodologia de análise da comunicação. **Revista Estudos em Comunicação**, v. 10, n. 23, p. 249-257, 2009.

VICO, Enea. **Cursor Germanus**. Gravura sobre papel, 150 x 92 mm. Publicada em *Diversarum Gentium Nostrae Aetatis Habitus*: Veneza, Itália, 1558. Acervo do Rijks Museum. Disponível em: <<https://bit.ly/2v4xJBr>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

_____. **Militis Germani Uxor**. Gravura sobre papel, 150 x 92 mm. Publicada em *Diversarum Gentium Nostrae Aetatis Habitus*: Veneza, Itália, 1558. Acervo do Rijks Museum. Disponível em: <<https://bit.ly/3b52RBw>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

VIEIRA, João Luíz; PEREIRA, Margareth. **Cinemas da Metro e a dominação ideológica**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 2010.

VIEIRA, Thaina Gomes. **Moda e controle: as vestimentas e adornos nas leis suntuárias em Valladolid na Baixa Idade Média**. 2017. 170 f. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG, 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/38YTSzU>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

VIGÉE-LEBRUN. **Erzherzogin Marie Antoinette (1755-1793), Königin von Frankreich**. Pintura sobre tela, 273 x 193,5 cm. Paris, França, 1778. Acervo do Kuns Historisches Museum Wien. Disponível em: <<https://bit.ly/2GOS9B5>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

VILAR, Pierre. A transição do feudalismo ao capitalismo. In: SANTIAGO, Theo (Org.). **Do feudalismo ao capitalismo: uma discussão histórica**. São Paulo: Eldorado, 2003, p. 35-47.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença**. Belo Horizonte: UFMG, 2010, p. 7-69.