

ESTUDOS DA
INDUMENTÁRIA
NA AMÉRICA LATINA

ORGANIZADOR
Thomas Walter Dietz

Organizador

Thomas Walter Dietz

Estudos da indumentária na América Latina contemporânea



1ª Edição
Foz do Iguaçu
2023

© 2023, CLAEC

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 5988 de 14/12/73. Nenhuma parte deste livro, sem autorização prévia por escrito da editora, poderá ser reproduzida ou transmitida para fins comerciais, sejam quais forem os meios empregados: eletrônicos, mecânicos, fotográficos, gravação ou quaisquer outros. Aplica-se subsidiariamente a licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

Diagramação: Valéria Lago Luzardo

Capa: Gloriana Solís Alpizar

Revisão: O organizador

ISBN 978-65-89284-44-4

DOI: 10.23899/9786589284444

Disponível em: <https://publicar.claec.org/index.php/editora/catalog/book/97>

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Estudos da indumentária na América Latina contemporânea
[livro eletrônico] / organização Thomas Walter Dietz. –
Foz do Iguaçu, PR: CLAEC e-Books, 2023. PDF.

Vários colaboradores.

Bibliografia.

ISBN 978-65-89284-44-4

1. Indumentária. 2. Brasil. 3. América Latina. I. Dietz,
Thomas Walter.

CDD: 390

Os textos contidos neste e-book são de responsabilidade exclusiva de seus respectivos autores e autoras, incluindo a adequação técnica e linguística.

Centro Latino-Americano de Estudos em Cultura – CLAEC

Diretoria Executiva

Me. Bruno César Alves Marcelino
Diretor-Presidente

Dra. Danielle Ferreira Medeiro da Silva de Araújo
Diretora Vice-Presidente

Dra. Cristiane Dambrós
Diretora Vice-Presidente

Dr. Lucas da Silva Martinez
Diretor Vice-Presidente

Editora CLAEC

Me. Bruno César Alves Marcelino
Editor-Chefe

Me. Fernando Vieira Cruz
Editor-Assistente

Dr. Lucas da Silva Martinez
Editor-Chefe Adjunto

Me. Ronaldo Silva
Editor-Assistente

Dra. Danielle Ferreira Medeiro da Silva de
Araújo
Editora-Assistente

Bela. Valéria Lago Luzardo
Editora-Assistente

Conselho Editorial

Dra. Ahtziri Erendira Molina Roldán
Universidad Veracruzana, México

Dra. Marie Laure Geoffray
Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, França

Dra. Denise Rosana da Silva Moraes
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Dra. Ludmila de Lima Brandão
Universidade Federal do Mato Grosso, Brasil

Dr. Djalma Thürler
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Dr. Marco Antonio Chávez Aguayo
Universidad de Guadalajara, México

Dr. Daniel Levine
University of Michigan, Estados Unidos

Dr. Marcus Fernando da Silva Praxedes
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil

Dr. Fabricio Pereira da Silva
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Dra. Sandra Catalina Valdetaro
Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Dr. Francisco Xavier Freire Rodrigues
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Dra. Susana Dominzain
Universidad de la República, Uruguai

Dra. Isabel Cristina Chaves Lopes
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Dra. Suzana Ferreira Paulino
Universidade Federal Rural de Pernambuco, Brasil

Dr. José Serafim Bertoloto
Universidade de Cuiabá, Brasil

Dr. Wilson Enrique Araque Jaramillo
Universidad Andina Simón Bolívar, Equador

Sumário

Apresentação	5
<i>Thomas Walter Dietz</i>	
Têxteis arqueológicos no Brasil: uma introdução	7
<i>Sarah Victória Marques Ribeiro, Rita Moraes de Andrade</i>	
DOI: 10.23899/9786589284444.1	
A moda como categoria decolonial: Ações contemporâneas entre os povos originários no Brasil	19
<i>Paulo César Marques Holanda</i>	
DOI: 10.23899/9786589284444.2	
Retratos do Nego Fugido: a análise dos trajes do folgado a partir de um mini-doc	31
<i>Silvia Bispo da Silva, Débora Pires Teixeira</i>	
DOI: 10.23899/9786589284444.3	
Repasseos de gênero: reflexões sobre o fazer artesanal têxtil no campesinato goiano	43
<i>Livia Teixeira Duarte, João Paulo Pereira Marcicano</i>	
DOI: 10.23899/9786589284444.4	
Um percurso pelas exposições de moda na cidade de São Paulo	56
<i>Thomas Walter Dietz</i>	
DOI: 10.23899/9786589284444.5	
El gaucho sem fronteiras: hibridismo cultural traduzido em vestimenta	72
<i>Joana Bosak, Ana Carolina Acom</i>	
DOI: 10.23899/9786589284444.6	

Apresentação

A motivação para a realização deste e-book partiu do texto de Maria do Carmo Teixeira Rainho: “A roupa e a moda como objetos: um balanço historiográfico” (2019)¹; em que a autora retoma o percurso dos estudos teóricos sobre indumentária e moda no Brasil. Em seu texto, a historiadora afirma que os primeiros estudos dedicados à pesquisa da indumentária desenvolveram-se a partir do final do século XX, alicerçados na literatura europeia (e eurocêntrica) do fim do século XIX.

O período de desenvolvimento dos primeiros estudos de indumentária no Brasil coincide com o estabelecimento dos primeiros cursos de graduação de moda no país. Bastante influenciados por modelos estrangeiros, currículos e empresas buscaram se adequar às complexidades dos contextos regionais, nacionais e globais.

Com empenho e tempo, a produção de moda brasileira se consolidou e conquistou alguns atributos próprios, como a visualidade tropical e sensual. Por outro lado, os estudos da indumentária seguiram restritos a poucos pesquisadores no âmbito acadêmico, fundamentados em pesquisas e referenciais que pouco consideravam a história e a produção de vestuário latino-americana.

Nos últimos anos, questões como essa têm sido debatidas em diversos campos acadêmicos e sociais. Os estudos da indumentária recentes também estão atentos a esses debates. Em diálogo com outros campos, pesquisas e produções de moda contemporâneas têm viabilizado a revisão e reescrita da história da indumentária no contexto brasileiro e latino-americano.

Promover o encontro de pesquisas baseadas em metodologias e perspectivas que questionem uma “história da indumentária canônica” é o principal propósito deste e-book. Apresenta-se nesta publicação um retrato das pesquisas desenvolvidas atualmente em cursos de graduação e pós-graduação brasileiros, uma vez que reúne autoras e autores de várias regiões do país e em diferentes momentos de formação acadêmica e profissional. Para alguns de nós, autoras e autores que contribuíram com este e-book, é a primeira oportunidade de divulgar nossas pesquisas em uma publicação; já para os mais experientes, é uma oportunidade para compartilhar saberes e estimular a continuidade dos estudos sobre indumentária e moda.

¹ Texto publicado em VOLPI, Maria Cristina; OLIVEIRA, Madson de (Orgs.). *Estudos de indumentária e moda: tributo a Sophia Jobim*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2019. p. 13-26. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/MHN/65128>. Acesso em: 10 abr 2020.

Agradeço a todas e todos que contribuíram para a realização deste livro. Torço para que nossas pesquisas permaneçam em contato e possamos continuar contribuindo para a consolidação do campo da indumentária em nosso contexto latino-americano.

A você, que agora poderá ler os textos aqui reunidos, desejo que suas leituras sejam tão instigantes quanto foram para nós!

Thomas Walter Dietz
Organizador

Têxteis arqueológicos no Brasil: uma introdução¹

Sarah Victória Marques Ribeiro*

Rita Morais de Andrade**

Introdução

A roupa ou artefato têxtil, muito antes de ser um dos objetos principais dos sistemas de produção da cadeia têxtil e de vestuário, incluindo seus sentidos sociais, cumpria uma função que permanece até hoje: a de proteger o corpo. O tecido cobrindo o corpo confere às pessoas proteção ao ambiente que habitam e aos animais que poderiam ameaçar-lhes a vida. Porém, além disso, notamos que há características distintivas na produção têxtil que revelam identidades culturais específicas. No Brasil, por exemplo, desde os povos originários, havia formas ou padrões de desenhos densos de informação e expressão culturais especiais.

As publicações relacionadas ao tema desta pesquisa² - os têxteis arqueológicos no Brasil -, de acordo com nosso levantamento bibliográfico, ainda são escassas ou

¹ Este trabalho resulta de projeto de pesquisa de Iniciação à Pesquisa realizado na Universidade Federal de Goiás que recebeu o 2º lugar do XVIII Prêmio de Iniciação Científica e VIII Prêmio de Iniciação Tecnológica da UFG com a pesquisa intitulada “Têxteis Arqueológicos no Brasil”, em 2021.

* Graduada em Tecnologia em Gastronomia pelo Ceuni Fаметro e em Design de Moda na Universidade Federal de Goiás. Pós-graduanda no MBA Negócios e Estética da Moda pela ECA-USP. Foi bolsista de Iniciação Científica (IC) e vencedora em 2º lugar do XVIII Prêmio de Iniciação Científica e VIII Prêmio de Iniciação Tecnológica da UFG com a pesquisa intitulada “Têxteis Arqueológicos no Brasil”. Ainda pela IC, pesquisou indumentárias indígenas em museus brasileiros (2021-2022). Integra o Grupo de Pesquisa Indumenta: *dress and textiles studies in Brazil* (UFG/CNPq). Interesses de pesquisa: história da Moda, do vestuário e dos bordados no Brasil.

E-mail: sarahribeiro@gmail.com

** Professora Associada da Universidade Federal de Goiás. Mestre em *History of Textiles and Dress* (Univ. Southampton/UK), Doutora em História Social (PUC/SP), realizou estágios de pós-doutorado com os temas “Indumentária em museus no Brasil” (PACC/UFRJ) e “Tramas e coisas de museus: interfaces entre museologia e vestuário” (Université de Liège/Bélgica). Líder do Grupo de Pesquisa Indumenta: *dress and textiles studies in Brazil* (UFG/CNPq). Coordena e apresenta o Podcast Outras Costuras. Pesquisa histórias dos tecidos, do vestuário e dos muitos modos de vestir no Brasil de Abya Ayala.

E-mail: ritaandrade@ufg.br

² Originalmente, o objetivo central desta pesquisa incluía a apresentação de referências arqueológicas no que diz respeito aos têxteis brasileiros, um levantamento das coleções têxteis arqueológicas com ênfase nos estados de Goiás, São Paulo e Amazonas, e, por fim, a identificação das principais características dos têxteis arqueológicos brasileiros. A partir da necessidade de distanciamento social causada pela

superficiais e, as que existem, limitam-se a descrever as poucas formas de vestimenta indígena e, por vezes, com um viés colonizador eurocêntrico. Aliás, o levantamento bibliográfico foi o primeiro desafio enfrentado na pesquisa já que o tema foi pouco investigado no Brasil. A razão para isto pode estar associada à falta de familiaridade com o material têxtil pela comunidade arqueológica, dada a raridade de sobrevivência desse tipo de material. Mesmo nas áreas de Design de Moda, Engenharia têxtil e áreas afins, encontramos pouquíssimo material publicado relativo à têxteis arqueológicos.

Os têxteis arqueológicos possuem uma riqueza de informações para os estudos culturais, como o modo que viviam os seus portadores, quais matérias-primas eram mais usadas, a importância do vestuário em sua vivência e o ambiente em que eram utilizados. Desta forma, através de um cuidadoso exame, análise e comparações entre os artefatos têxteis de diferentes origens, podemos conhecer melhor a vida social das populações estudadas. Assim, de acordo com Sherry Doyal (2000), quando um objeto, ou parte deste, sobrevive, pode contar como uma evidência documental capaz de informar tanto quanto registros escritos, sendo necessário que o interlocutor saiba decodificar suas marcas.

No levantamento bibliográfico, foi encontrada apenas uma pesquisa baseada em estudos de depósitos arqueológicos no Estado de Minas Gerais (SILVA; OKAMURA, 2018). Mesmo no Portal de Periódicos Capes e na *Scientific Electronic Library Online - Scielo*, não localizamos artigos relacionados ao tema da pesquisa. Acreditamos que um dos motivos que leva a essa ausência seja a falta de interesse de estudo por esse tema. Um dos pontos que colabora para a permanência dessa lacuna está relacionado às características do objeto têxtil que se decompõe mais rápido em climas tropicais como o do Brasil. A ausência ou degradação de têxteis torna ainda mais dificultoso os processos de investigação.

A falta de informação proveniente de análise técnica sistematizada também dificulta o aprofundamento de pesquisas sobre os possíveis tecidos encontrados em sítios arqueológicos. De acordo com Katia Johansen (2000), a análise sistemática facilita a descrição de um artigo de vestuário na medida em que o campo vai construindo um rol de informações que resultam das pesquisas sobre tecidos arqueológicos. Assim, por associação ou semelhança, pesquisadores terão maior facilidade na identificação de artefatos com base em pesquisas anteriores.

Os têxteis, como dissemos antes, são materiais que se deterioram com facilidade pela ação das condições ambientais (temperatura, umidade relativa do ar, etc.).

pandemia do Covid-19, foi preciso alterar parte dos objetivos do trabalho, uma vez que dados e imagens de algumas coleções de museus não estão disponíveis digitalmente.

Contudo, há estudos que demonstram diferentes estados de conservação dos tecidos arqueológicos, resultantes de diferentes técnicas de investigação. Para superar problemas relacionados ao desenvolvimento de estudos arqueológicos dos tecidos e da indumentária em relação a deteriorização pelo ambiente, um centro de pesquisa na Dinamarca fez uso da fotografia de alta resolução para o estudo de uma saia datada da Idade do Bronze³ (BERGERBRANT *et al.*, 2012). Em casos peculiares, a ação do tempo em conjunto com as características do lugar onde os têxteis se encontram, também colabora para a sua preservação, como foi o caso de tecidos que revestem espelhos de metal no Egito e ao longo dos anos tiveram suas fibras preservadas pelo contato com os metais que os mineralizaram (GLEBA; PRINCE, 2012).

Essa mineralização atua em benefício à sobrevivência do têxtil em solos arqueológicos, principalmente, solos de sepulcros. Esta acontece porque o ambiente influencia na corrosão do metal e suas ligas unem-se ao material orgânico, neste caso o têxtil, e o protegem da ação microbiológica que ocorre ali devido a presença de um corpo em decomposição ou não. Assim, preserva traços do tecido em que estiver diretamente em contato. Segundo dados de Janaway (2001, p. 411), a estabilidade de cada metal em relação a corrosão sofre influências diretas desse ambiente e dependem da combinação do pH e do redox⁴. O ouro e o aço cirúrgico são mais resistentes à corrosão, enquanto cobre possui uma resistência média e ferro, baixa.

Usualmente, os tecidos arqueológicos são encontrados por meio de escavações e, em casos frequentes, nas sepulturas. Contudo, até que o objeto seja encontrado durante uma expedição arqueológica, o têxtil percorre um caminho para sua sobrevivência que é diretamente influenciada pelo solo em que está enterrado e pelo tipo de fibra que o constitui. Quando utilizado como vestimenta fúnebre, tende a ter menos chances de preservação pela alta exposição a microorganismos e mudanças causadas pela decomposição do corpo que envolve. O congelamento e a presença de íons de metal podem retardar esse processo (JANAWAY, 2001), como foi exposto no caso de tecidos que revestem os espelhos de metal do Egito.

Outro fator que influencia a preservação desses tecidos nos sítios é o tingimento. Janaway (2001) afirma que o tingimento afeta a resistência da fibra têxtil e tecidos

³ O uso da Idade de Bronze foi uma escolha do autor para melhor compreensão do período, mas em seu texto, aponta o período Montellius III, i.e 1300 - 1100 a.C.

⁴ As reações redox ou de oxirredução são reações em que ocorre a transferência de elétrons a um meio entre os agentes oxidantes e agentes redutores. A espécie química redutora cede elétrons enquanto a oxidante tem a tendência de receber esses elétrons. Assim, o número de oxidação de uma espécie aumenta enquanto o da outra diminui.

Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Rea%C3%A7%C3%A3o_redox. Acesso em: 19 abr. 2023.

tingidos de maneira natural que estão depositados em solos de enterramento alagados se degradam com mais facilidade além de ocorrer a modificação de sua cor. Um exemplo de produto da degradação da cor no tingimento natural é o estudo de Rodrigues (2008) que aponta a isatina como principal degradante da cor índigo. Contudo, quando esse beneficiamento é feito com mordentes de metais, tende a proteger a fibra pela presença de íons de metais tóxicos aos microorganismos que causam a deterioração do têxtil.

Em relação às evidências de têxteis arqueológicos no Brasil, temos alguma informação fragmentada na literatura consultada. Através da carta de Pero Vaz de Caminha⁵, por exemplo, é possível afirmar que houve uma produção têxtil, inclusive com o cultivo de algodão, anterior à colonização no país (FUJITA; JORENTE, 2015). Porém, até o final desta pesquisa não foram encontrados documentos que apresentem dados confiáveis sobre a produção têxtil dos povos originários anteriores à presença europeia na terra que é conhecida hoje como Brasil.

A falta de informação técnica sobre os artefatos têxteis arqueológicos nas instituições de pesquisa, apresenta-se como problema por dificultar o acesso aos dados básicos desse material como as características de identificação, tendo como barreira inicial da pesquisa a sua própria localização nessas instituições. Respondendo à necessidade de sistematização de dados técnicos sobre têxteis, e estando sensível à essa necessidade no âmbito da pesquisa científica, foi proposto um dicionário internacional dos termos de tricot, que também abrange a terminologia têxtil de uma forma geral, na língua inglesa, de fácil compreensão a especialistas e não especialistas (GILBERT *et al.*, 2018) e de acesso livre⁶.

Estudos específicos sobre têxteis arqueológicos, ressaltamos, são muito raros. Um exemplo importante de trabalho que contribui para compreender a história têxtil no Brasil, está em Silva e Okamura (2018) que recorreram à junção de técnicas para catalogar e classificar artefatos têxteis e trançados encontrados em depósitos terrestres no Vale do Peruaçu, em Minas Gerais. A partir dessa organização, as pesquisadoras puderam analisar os costumes que tinham os povos habitantes daquela região e em quais circunstâncias os têxteis, trançados e cordados⁷ eram utilizados, pois

⁵ Escrita em 1500. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000283.pdf>. Acesso em: 25 set. 2020.

⁶ Disponível em: <http://textilnet.dk/index.php/Forside>. Acesso: 19 abr. 2023.

⁷ Silva e Okamura (2018) apresentam em seu artigo uma definição para artefatos cordados trançados e têxteis. Os artefatos trançados compreendem objetos como cesto e são feitos a partir do entrelaçamento de dois ou mais elementos, podendo ser de materiais fiados ou não. São feitas a mão e provêm da imaginação criativa do artesão. Prescinde moldura e tear. Os artefatos têxteis são mais complexos e necessitam da transformação prévia da fibra em fio. Faz o uso de tear ou agulha. Por fim, os objetos

todo dado proveniente de um sítio arqueológico é consequência de um ato humano (CHILDE, 1969).

Para Silva e Okamura (2018), a ausência da sistematização e de um inventário próprio desses materiais, que foram preservados pelas condições ambientais do meio onde se encontram, pode privá-los de ter o valor adequado como objetos de pesquisa e retirar-lhes, ao mesmo tempo, a proteção por sua falta de identidade com o seu espaço procedente. Um objeto contém informação que narra as características culturais de um povo. Assim, o contexto histórico em que o objeto foi produzido e circulado pode ser perdido. A missão da arqueóloga, que se estende aos demais pesquisadores, segundo Childe (1969), é de reconstruir o pensamento do povo ao qual esse objeto pertence, ou, para traduzir a uma visão mais atual das ciências sociais, interpretar os fragmentos do passado. A investigação de depósitos como esses localizados no Vale do Peruaçu é significativa para a arqueologia têxtil do Brasil por evidenciar os têxteis arqueológicos no país e acentuar a necessidade de estudo científico direcionado a eles.

Observa-se ainda a presença dos têxteis em rituais funerários, contudo, nem tudo sobrevive. Há, por exemplo, artefatos indígenas trançados da comunidade Wayana no Amazonas que são queimados após a morte de seus artesãos. Para os Wayana, a cestaria é uma prática importante e notória dentro de sua cultura e há uma relação forte entre pessoas e objetos na execução desse saber. Assim, quando da morte da artesã ou artesão, é como se seus trançados morressem também e, por isso, são queimados para que nada permaneça além de uma cesta com tampa; ela é a herança de seu filho mais velho para a continuação desse exercício (VELTHEM, 2007).

Considerando essa informação e analisando os baixos números de artefatos têxteis de origem indígena brasileira em sítios arqueológicos, é possível fazer algumas inferências. Uma delas diz respeito aos rituais funerários, as semelhanças e diferenças entre eles. A outra, tem a ver com a permanência dos artefatos pós-morte e o destino dado a esses, como, por exemplo, o enterro nos túmulos e o sentido dessa prática. Essas questões nos chamam a atenção para as relações sociais agenciadas pelos artefatos têxteis, cordados ou trançados, que constroem formas distintas da história brasileira e seus objetos de vestir.

Em um panorama nacional, se comparado a outros países da América do Sul, como o Peru, por exemplo, que possui estudos sobre sua indumentária, tecidos, matérias-

cordados são feitos a partir de torções dos materiais fiados ou não. Exemplos de torção: a) torção Z: da direita para a esquerda; torção S: da esquerda para a direita.

primas, estilo e até mesmo as ferramentas utilizadas para a fiação (CAMPENY, 2016), o Brasil possui poucos estudos sobre os tecidos de seus povos ascendentes.

Para contribuir com o avanço da pesquisa sobre os têxteis arqueológicos no Brasil, buscamos levantar os estudos das culturas indígenas, porém, a atenção dada a elas tem uma parte significativa do seu foco voltada para a cerâmica e suas técnicas de cestaria em palha. Há vestimentas feitas com esses materiais. As tangas marajoaras da Ilha de Marajó, cujos exemplares podem ser vistos no Museu Nacional⁸, são feitas de cerâmica. A história têxtil indígena brasileira, contudo, permanece pouco estudada e talvez com histórias que não poderão ser contadas dado o apagamento reiterado dessas culturas desde a colonização. Deste modo, torna-se dificultoso entender as estruturas, padronagens, cores, funcionalidades, significados e outras características desses tecidos mais antigos.

A busca para fundamentar o conhecimento sobre têxteis arqueológicos deu-se através de instituições como bibliotecas públicas, especialmente universitárias, laboratórios de pesquisa em institutos de pesquisas, museus e museus digitais, a partir de uma seleção de palavras-chaves específicas com interesse em localizar documentos arqueológicos tanto os de origem indígena quanto de outros tipos. Importante lembrar que, nos últimos anos, o país vem sofrendo com a precária manutenção das coleções e dos museus que abrigam tecidos. Apenas nos últimos dez anos, vimos o fechamento do Museu Paulista/USP, em São Paulo (reaberto em setembro de 2022), e do Museu Nacional, no Rio de Janeiro, por deterioração dos edifícios. Esse último sofreu um dos maiores incêndios da história dos museus nacionais⁹. Aliás, vem do Museu Paulista uma pesquisa que discutiu a presença de tecidos nesse museu e a separação dos acervos etnográficos que foram destinados ao Museu de Arqueologia e Etnografia da USP (PAULA, 2006).

Pelo contexto mundial afetado pela COVID-19, a busca digital passou de ser apenas uma aliada para ser a maneira principal de levantamento de dados em pesquisa bibliográfica e documental. Nesse processo de investigação digital, foi curioso notar que a procura por artigos, imagens, pesquisas e livros conduziam muitas vezes para assuntos de preservação e conservação museológica têxtil. É possível que esse fato reflita o maior interesse de pesquisadoras(es) da área de Museologia pelo tema têxteis arqueológicos em comparação aos das áreas de Design, Moda e Arqueologia. Essa ainda é uma conclusão que poderá ser investigada com maior cuidado.

⁸ Disponível em: <http://www.museunacional.ufrj.br/dir/exposicoes/arqueologia/arqueologia-brasileira/arqbra008.html>. Acesso em: 20 abr. 2023.

⁹ Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-48550660>. Acesso em: 20 abr. 2023.

Metodologia

A metodologia para o desenvolvimento do tema se deu por meio da pesquisa bibliográfica e documental em museus e em revistas científicas que contivessem publicações pertinentes aos campos que se relacionam com têxteis arqueológicos. As pesquisas de campo foram interrompidas devido às medidas de saúde relacionadas à pandemia causada pelo coronavírus.

No ciberespaço e com sua extensa quantidade de informação hospedada é fundamental estabelecer critérios para encontrar os elementos que possam contribuir com o nosso estudo. Como observado no decorrer da pesquisa, o assunto “têxteis arqueológicos” é multidisciplinar, entretanto, filtrá-lo através de ciências como Arqueologia, História, Antropologia, estudos etnográficos e o Design de Moda permite maior aderência aos interesses desta pesquisa.

Outro critério definido foi a seleção de palavras-chave para refinar a busca no último processo que foi a pesquisa documental. As palavras-chave mais utilizadas foram “têxteis arqueológicos”, “tecidos arqueológicos”, “fibras têxteis”, “*archaeological textile*”, “*archaeological garments*”, “*tejido arqueológico*”, “*textile fibers*”. Optou-se por realizar a busca com o filtro “revistas científicas” relacionadas aos campos supracitados, pelo Portal de Periódicos da Capes e por meio do Google Acadêmico. As revistas com publicações de relevância foram os Anais do Museu Paulista, o Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, a Revista de Arqueologia produzida pela Sociedade de Arqueologia Brasileira e *Archaeological Textiles Review* com publicações dos estudos provenientes do *The Centre for Textile Research in Copenhagen* (Figura 1).

Para apurar a busca por uma bibliografia relevante para esta pesquisa, foi necessário sistematizar a coleta de dados nas revistas científicas digitais para que ao mesmo tempo em que essa pesquisa trouxesse referências especializadas e atualizadas. O recorte temporal aplicado nos campos digitais, salvo *Archaeological Textiles Review* (2008 a 2018), Google Acadêmico e Portal de Periódico da Capes, foi de 2010 a 2020. As três exceções deram-se por (1) a ATR tinha como publicação mais recente a edição de 2018; (2) para um apanhado geral de artigos e autores, optou-se por não aplicar recorte no Google Acadêmico (3) de acordo com as palavras-chave, a quantidade de material disponível no Portal de Periódicos da Capes era baixa e o recorte poderia excluir alguma referência relevante. O detalhamento do recorte se encontra na Figura 2.

A busca realizada no Portal de Periódicos da Capes teve esse processo de sistematização mais detalhado por conta das áreas que interferiram nessa busca mais coesa. Ao todo, o site apresentou 9.391 arquivos como resultado (em 2020). Algumas

palavras-chaves tiveram seu recorte temporal alterado, caso de “Têxteis arqueológicos”, “Tecidos Arqueológicos”, “Fibras Têxteis” e “*Archaeological garments*”. Desses quase dez mil documentos localizados na busca, apenas um era relativo a têxteis arqueológicos e publicado em língua portuguesa. Artigos, livros, capítulos de livros, resenhas e outros foram incluídos depois no campo de busca. Esse processo foi importante, especialmente com termos estrangeiros, pelo alto número de documentos não relevantes para a pesquisa recuperados nessa busca. Exemplos disso são os termos “*Tejido arqueológico*” e “*Textile Fibers*” que tiveram seus resultados reduzidos com a exclusão de assuntos relacionados ao campo das ciências biológicas e outros.

Resultados e discussão

Para alcançar o objetivo de referências bibliográficas referentes aos têxteis arqueológicos brasileiros, o artigo de Silva e Okamura (2018) denominado *Cestos enterrados no Vale do Peruaçu: classificação e utilização dos artefatos têxteis e trançados dos sítios sob abrigo do norte de Minas Gerais* foi a única referência encontrada até a escrita original do relatório de iniciação à pesquisa. Seus estudos sobre enterramentos assim como a análise dos artigos da *Archaeological Textile Review* ampliaram a busca pelos têxteis arqueológicos entre estudos forenses e a presença deles em sepulturas arqueológicas.

Com a presença comprovada nesses ambientes de sepultura, surgiram detalhes sobre sua preservação ali. Essa preservação do têxtil se dá, além das características no solo e seu depósito, pela influência de íons de metais e do tingimento que protegem a fibra ou inibem o começo do processo de deterioração. Por conta da fragilidade do tecido quando em contato pelo seu meio, é necessário estudá-lo através de outras maneiras como o exemplo das fotografias com alta resolução de uma saia da Idade do Bronze.

Ainda que seja complementar ao estudo do tema, a conservação têxtil não era o assunto principal da pesquisa, mas foi a associação mais frequente encontrada durante o levantamento. Por isso, para refinar os resultados foram escolhidas palavras-chave que se relacionassem aos têxteis arqueológicos em revistas científicas. A quantidade e outras características desse número tiveram como resultado as Figuras 1 e 2.

Figura 1 – Fontes de pesquisa digital

FONTES DE PESQUISA DIGITAL - PIP Têxteis Arqueológicos no Brasil 2019 a 2020

HOSPEDEIRO	SITE	RECORTE TEMPORAL	OBSERVAÇÕES
Anais do Museu Paulista	https://www.revistas.usp.br/anaismp/	2010 a 2020	-
Archaeological Textile Review	https://www.atnfriends.com/	2008 a 2018	Revista internacional de arqueologia têxtil.
Boletim do Museu Emílio Goeldi	http://editora.museu-goeldi.br/humanas/	2010 a 2020	Pesquisa feita na coleção de ciências humanas.
Google Scholar	https://scholar.google.com.br/	-	Palavra-chave: "conservação de têxteis". Todos os resultados sem recorte de tempo.
Portal Periódicos CAPES	http://www.periodicos.capes.gov.br/	2010 a 2020	Analisando o resultado da palavra-chave o recorde de tempo pode ser maior.
Revista de Arqueologia	https://www.revista.sabnet.org/	2011 a 2020	-

Fonte: As autoras (2023).

Figura 2 – Tabela de dados de palavras-chave

TABELA DE DADOS DE PALAVRAS-CHAVE										TOTAL DE ARQUIVOS
Hospedeiro	Site	Palavras-chave	Data	Artigos	Livros	Outros	Refinados por:	Áreas	Total	
Portal Periódicos CAPES	http://www.periodicos.capes.gov.br/	Têxteis arqueológicos	2009-2019	11	1				12	9492
		Tecidos arqueológicos	1994-2009	26	9	1			36	
		Fibras têxteis	1800-2019	69	10	4			83	
		Archaeological textile	2010-2020	970	0	154	Inclusão	Archaeology, Anthropology, History & Archaeology, Visual Arts, Museums, Silk, Material Culture, Conservation, Bronze Age, Textiles	1124	
		Archaeological garments	2000-2019	520	0	132	Inclusão	Sociology & Social History, Behavioral sciences, Anthropology, Ethnology, Culture, Clothing, Material Culture, Textiles, History, Archaeology, Anthropology, History & Archaeology	652	
		Tejido arqueológico	2010-2020	78	2	0	Exclusão	Neotrophagous Insects, Dystopia remover Geomorfositos, Citizen Participation, Education remover Architecture	78	
		Textile fibers	2010-2020	7.405	1	0	Exclusão	Textilfaseril, Wool, Electrospinning, Physics, Nanoparticles, Scanning Electron Microscopy, Polymers, Cellulose, Mechanical Properties, Economics, General and Nonclassified (Ep), Chemistry, Engineering.	7.406	
								9391		
Anais do Museu Paulista	https://www.revistas.usp.br/anaismp/	Tecidos	2010-2020	79					79	
		Têxteis arqueológicos	2010-2020	9					9	
		Fibras têxteis	2010-2020	13					13	
								101		

Fonte: As autoras (2023).

Conclusão

A busca por têxteis arqueológicos no Brasil procura disponibilizar informações organizadas, analisadas e acessíveis a pesquisadores que possuem interesse em estudar a indumentária brasileira. O estudo desse material arqueológico atualiza a história do vestir no Brasil e de nossa tecnologia têxtil. Para isso, é necessário investigar os lugares onde estão preservados, sejam eles sítios arqueológicos ou museus.

Ainda por ser um objeto de estudo frágil e, por vezes, de difícil sobrevivência às condições de enterramento, há dificuldade em encontrar referências bibliográficas e documentais sobre os têxteis arqueológicos. Isso ocorre pela falta de familiaridade ao material têxtil pela comunidade arqueológica ou de interesse ao tema. Sem profissionais especializados, não há a decodificação das informações contidas nos tecidos nem a sistematização dos objetos encontrados e a elaboração de seu inventário próprio.

Como resultado da pesquisa, uma referência aos cestos têxteis e trançados foi encontrada com estudos que analisavam depósitos arqueológicos no Vale do Peruaçu em Minas Gerais. O Vale é referência para arqueologia pré-histórica no Brasil Central. Através desses artefatos foi traçado, pelas autoras, o perfil dos humanos que viviam ali e o que cultivavam na terra. Desse modo, é possível ter o exemplo de como a análise de têxteis informa sobre o local onde foi encontrado e ajuda no levantamento de hipóteses sobre a cultura.

As investigações de sepulturas e suas características por meio da ciência forense favoreceram a compreensão sobre sobrevivência ou degradação dos têxteis em sítios arqueológicos. Particularidades, como o pH da água do ambiente, a presença de oxigênio, o tingimento do tecido e a reação de íons de metais no ambiente onde o tecido está, podem inibir sua degradação ou acelerá-la.

Atualmente, buscamos localizar têxteis arqueológicos relacionados aos povos originários do Brasil. Essa busca visa documentar a indumentária indígena que possa contribuir para o não-apagamento das maneiras de vestir desses povos. Isto inclui a não-presença dos artefatos de vestir nos museus em decorrência, por exemplo, da cultura de queima de objetos associados a artesãs e artesãos do povo Wayana quando da sua morte.

Através da metodologia da pesquisa bibliográfica e documental sistematizadas, foi possível reunir e analisar informações que contribuíssem com o panorama apresentado aqui. Artigos de estudos sobre os processos têxteis do Peru e a matéria-prima assim

como as influências culturais de povos latino americanos foram importantes para situar os tecidos arqueológicos brasileiros.

No contexto da pandemia causada pelo coronavírus, a pesquisa digital foi o principal recurso de captação de documentos relevantes. Os resultados dessa pesquisa evidenciam a multidisciplinaridade do tema totalizando quase 10 mil arquivos. O resultado de apenas uma pesquisa relacionada aos têxteis arqueológicos brasileiros dentro desse número impulsiona quem tem interesse pelo tema, mas também evidencia o quanto falta para a história da indumentária brasileira ser atualizada.

Referências

- BERGERBRANT, S. *et al.* Ginderup - Textiles and Dress from the Bronze Age Gleaned from an Excavation Photograph. In: STRAND, E. A. *et al.* (Eds.). **Archaeological Textiles Review**. Copenhagen: University of Copenhagen, 2012. Disponível em: <https://www.atnfriends.com/download/ATR54samlet.pdf>. Acesso em: jan. 2020.
- BROOKS, M. M. **Textiles Revealed**: Object lessons in historic textile and costume research. London: Archetype, 2000.
- CHILDE, V. G. **Para uma recuperação do passado**: a interpretação dos dados arqueológicos. São Paulo: Difel, 1969.
- DOYAL, S. Preserving the Evidence: Survival Issues and Research on Ethnographic Objects. In: BROOKS, M. M. **Textiles Revealed**: Object lessons in historic textile and costume research. London: Archetype, 2000. p. 29-30.
- FUJITA, M.; JORENTE, M. J. V. A Indústria Têxtil no Brasil: uma perspectiva histórica e cultural. **Modapalavra e-periódico**, Florianópolis, v. 8, n. 15, p. 153-174, 2015. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/5893>. Acesso em: jun. 2020.
- GILBERT, R.; MALCOLM, J.; LEVARD, S. Unravelling the confusions: Defining concepts to record archeological and historical evidence for knitting. In: STRAND, E. A. *et al.* (Eds.). **Archaeological Textiles Review**. Copenhagen: University of Copenhagen, 2018. Disponível em: https://www.atnfriends.com/download/ATR_60_gesamt_revised.pdf. Acesso em: fev. 2020.
- GLEBA, M.; PRINCE, K. Textiles on Egyptian Mirrors: Pragmatics or Religion? In: STRAND, E. A. *et al.* (Eds.). **Archaeological Textiles Review**. Copenhagen: University of Copenhagen, 2012. Disponível em: <https://www.atnfriends.com/download/ATR54samlet.pdf>. Acesso em: jan. 2020.
- JANAWAY, R. C. Degradation of Clothing and Other Dress Materials Associated with Buried Bodies of Both Archaeological and Forensic Interest. In: HAGLUND, W. D.; SORG, M. H. (Orgs.). **Advances in forensic taphonomy**: method, theory, and archaeological perspectives. Flórida: CRC Press LLC, 2001. p. 394-417.
- HARRIS, J. (Ed.). **5000 years of textiles**. London: British Museum Press, 1995.

HEIBERGER, B. J. Looking at costume. In: BROOKS, M. M. **Textiles Revealed**: Object lessons in historic textile and costume research. London: Archetype, 2000. p. 109-112.

JOHANSEN, K. How to read historic textiles. In: BROOKS, M. M. **Textiles Revealed**: Object lessons in historic textile and costume research. London: Archetype, 2000. p. 53-66.

LOPEZ CAMPENY, S. El textil antes del textil...: Análisis de instrumental arqueológico como referente de prácticas de producción textil. **Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino**, Santiago, v. 21, n. 2, p. 119-136, 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-68942016000200008>. Acesso em: 15 abr. 2019.

MELCHIOR, M. R.; SVENSSON, B. **Fashion and Museums**: theory and practice. London: Bloomsbury, 2014.

MIDA, I.; KIM, A. **The dress detective**: a practical guide to object based research in fashion. London: Bloomsbury, 2015.

PAULA, T. C. T. de. O tecido como assunto: os têxteis e a conservação nas revistas e catálogos dos Museus da USP. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 13. n. 11, p. 315-371, jan./jun. 2005.

PAULA, T. C. T. de. Tecidos no museu: argumentos para uma história das práticas curatoriais no Brasil. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 14 n. 2, jul./dez. 2006. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-47142006000200008>.

RODRIGUES, I. S. **A cor dos têxteis Andinos**: análise da cor em têxteis da cultura milenar de Paracas. 2008. 41 f. Dissertação (Mestre em Conservação e Restauro – Área de Têxteis) – Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal, 2008. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/7829>. Acesso em: ago. 2020.

SILVA, L. D. R. DA; OKUMURA, M. Cestos enterrados no Vale do Peruaçu: classificação e utilização dos artefatos têxteis e trançados dos sítios sob abrigo do norte de Minas Gerais. **Revista de Arqueologia**, Pelotas, v. 31, n. 1, p. 131-150, jun. 2018. Disponível em: <https://revista.sabnet.org/index.php/SAB/article/view/538>. Acesso: abr. 2020.

TAYLOR, L. **The study of dress history**. Manchester: Manchester University Press, 2002.

VELTHEM, L. H. van. Trançados indígenas norte amazônicos: fazer, adornar, usar. **Revista de Estudos e Pesquisas – FUNAI**, Brasília, v. 4, n. 2, p. 117-146, dez. 2007. Disponível em: http://www.funai.gov.br/arquivos/conteudo/cogedi/pdf/revista_estudos_pesquisas_v4_n2/Artigo_3_Lucia_Hussak_Trancados_indigenas_norte_amazonicos_fazer_adornar_usar.pdf. Acesso em: jun. 2020.

WILD, J. P. **Textiles in Archaeology**. London: Shire Archaeology, 1988.

A moda como categoria decolonial: Ações contemporâneas entre os povos originários no Brasil

Paulo César Marques Holanda*

Introdução

O vestir traz consigo a formulação de identidades socioculturais e as relações com o consumo, nos delineando um universo simbolicamente rico e fascinante para a compreensão das sociedades. Quando abordamos esta temática, a primeira coisa que vem à cabeça é que a roupa é moda. Uma categorização pré-concebida e pautada na definição de formas do vestir e suas efemeridades.

Decorrente da revolução tecnológica aportada pela Revolução Industrial, a moda dissemina e populariza-se na Europa, invadindo as fronteiras geográficas, políticas, sociais e econômicas. As confecções artesanais familiares ganharam concorrências com as indústrias têxteis e o invento da máquina de costura possibilitou maior escala a produção de roupas, acessórios e adornos. O século XIX despontou como o século da consagração da moda, das ciências físicas e naturais, dos avanços tecnológicos, da prosperidade financeira de muitas famílias e da revolução.

Não distante destas transformações na Europa, aportamos no Brasil, um país de clima tropical e extensão continental, localizado na América do Sul e que foi fortemente massacrado por processos civilizatórios decorrentes de povos invasores ultramar. Território em recente exploração e que posteriormente seria conhecido por sua profusão no ouro vermelho, conhecido como pau-brasil. Casarões e monumentos foram erguidos e exaltavam o potencial destas terras, assim como a implantação de vários serviços urbanos: redes de esgoto, iluminação elétrica, pavimentação das ruas,

* Doutorando no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre pelo Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade do Estado do Amazonas. Licenciado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Amazonas. Integra os grupos de pesquisa: L'Image - Laboratório de Pesquisa, Produção e Análise da Imagem (UFF/CNPq); Grupo de Pesquisa em Indumentária e Moda em Museus (IBRAM/CNPq). Membro da Association of Dress Historians - UK.

E-mail: paulomarquesholanda@gmail.com

circulação de bondes e o sistema de telégrafo que garantia a comunicação com os principais centros mundiais.

Por outras formas de (re)existências: (re)significações

Nos grandes centros urbanos, ergueram-se comércios como confeitarias, restaurantes, bares direcionados às elites, armazéns, ferragens, ateliês de modistas e de alfaiates, além de inúmeros hotéis. Como parte desta construção, a moda importada da Europa conquistou a elite já consolidada que se apropriou desse novo estilo de vestir. Assim, a vestimenta representava uma das imposições do que se era considerado como modernidade, sobre o estilo do morador local, além de ser marcador visível das divisões de classes.

Entretanto, antes destas terras serem nomeadas como Brasil ou Terra de Santa Cruz, eram povoadas por inúmeros povos indígenas detentores de complexas estruturas sociais e culturais. A pesquisadora Souza (2001) em seu artigo explicita que

A possibilidade dos vários nomes e dos múltiplos sentidos está diretamente ligada à questão da indefinição que marcou o nascimento do Brasil. Tal indefinição, por sua vez, não pode ser compreendida fora do contexto em que se montou o império português, de início muito mais voltado para a África e a Ásia do que para o Brasil. Durante os primeiros 50 anos do século XVI, o Atlântico português não foi o Atlântico do Sul dos séculos posteriores, onde o Brasil e a África formaram um sistema que teve papel fundamental na redefinição do império (Boxer 1950; Alencastro 2000), mas o Atlântico da costa ocidental africana e o da rota para as Índias. A nomenclatura flutuava pois sobre um espaço que era vago e não despertava interesse (SOUZA, 2001, p. 82).

É importante ressaltar que a dicotomia criada, assim como a queda de braço, para a seleção de um nome que indicasse estas terras recém invadidas, se estendeu por anos e em inúmeros documentos oficiais ou não da coroa portuguesa. Antes de submergirmos nesta pesquisa, é necessário explicitar que a mesma não utilizará o termo “índio” em referência aos povos indígenas, também conhecidos como povos originários ou primeiras nações. Como justificativa para estas escolhas, expurgo nas palavras Márcia Wayna Kambeba, em seu poema acerca do que é o sentir indígena:

Índio eu não sou

Não me chame índio
Porque esse nome nunca
Me pertenceu

Nem como apelido eu
Quero levar
O erro que Colombo cometeu.

Por um erro de rota
Colombo em meu solo desembarcou
E com desejo de nas
Índias chegar
Com nome de índio me apelidou.

Esse nome traz muita dor
Uma bala em meu peito transpassou
Meu grito na mata ecoou
Meu sangue na terra jorrou.

Chegou tarde eu já estava aqui
Caravela aportou bem ali
Eu vi homem branco subir
Na minha uka me escondi

Ele veio sem ter permissão
Com a cruz e a espada na mão
Nos seus olhos uma missão
Dizimar em nome da civilização

Índio eu não sou
Sou Kambeba, Tembê, Suruí
Sateré, Mura, Guarani, Apinaé
Tikuna, Kokama, Pankararu, Truká
Tuxá, Fulni-ô, Guajajara
E existi com garra e com muita fé.
Mas índio eu não sou.

O poema expresso nos presenteia com esta imagem de luta por uma leitura crítica e de ressignificação, nos lembrando que a estética deve estar apurhada constantemente com a ética. Doravante, reitero que uma das expressões culturais mais significantes presente nestas novas relações, se fazia manifesta no vestir. Entre os povos na região amazônica, por exemplo, é narrado por Reis (1989) baseado nos escritos de Frei Gaspar de Carvajal, explicitando que

Quase à foz do Nhamundá, precisando suprir-se de comestíveis, procuram aproximar-se de terra. Travou-se violenta refrega com os habitantes da aldeia para onde aproaram. Saraivadas de flechas obrigaram-nos a tornar ao bergantim, completamente desbaratados. No encontro notaram, entre os contrários, dez ou doze mulheres que pelejavam sem o menor temor e os incitavam à pugna como se os comandassem, matando a pau quantos recuavam. Segundo frei Gaspar de Carvajal, na preciosa e interessantíssima relação, que

escreveu da viagem, eram muito brancas e altas, com abundante cabeleira, de membros desenvolvidos. Cobriam-se apenas com uma ligeira tanga. Já no povoado de Aparia, léguas antes, os índios falavam nessas mulheres, com respeito, emprestando-lhes altas qualidades (REIS, 1989, p. 44).

Os registros mesclam a narrativa histórica com o mítico e o fantástico, relembrando o tema da mulher independente na mitologia grega, porém agora pertencente à floresta amazônica. Além de servir como registro das relações existentes entre cá e acolá, que conforme narrativa é de longa data, e nos informam que o modo de vestir entre estas, eram com poucos tecidos. Também é possível localizar referências na Carta de Pero Vaz de Caminha, referindo-se à tintura vermelha do urucum que cobria os corpos dos Tupinambás. Onde na narrativa de Hans Staden (2019), encontramos uma descrição mais detalhada sobre o vestirentre os Carijós, reiterando que

Eles usam as peles de animais selvagens e preparam-nas com esmero e se cobrem com elas. Suas mulheres produzem tecidos de fios de algodão parecidos com sacos, abertos em cima e embaixo. Vestem-nos e, na língua deles, chamam-nos de tipoi (STADEN, 2019, p. 133).

Estes indivíduos, ao cobrirem seus corpos estão constituindo uma nova pele, assumindo uma personagem social, partindo do entendimento que esta pele, será uma fabricação do indivíduo. Esta ornamentação do corpo é a forma mais direta e concreta de comunicarmos nossa identidade pessoal e sociocultural. O corpo e a vida corporal adquirem características universais, não sendo separados do resto do mundo. Ideias que seguem em embate às de Descartes (1596-1650) que sustentou seu discurso filosófico no dualismo corpo/espírito, onde o corpo deveria ser uma máquina a ser controlada pela razão, que por sua vez, deveria controlar todo o humano.

Para Soares (1999) a compreensão que temos do corpo nas sociedades contemporâneas – o binômio indivíduo-corpo – não é referencial que permita o avanço que se faz necessário para a pesquisa. Compreender o conjunto de valores, crenças, atitudes e modos de vida que delineiam estes sujeitos é apoiar a singularidade de todo o processo histórico-social dos mesmos. Seeger, Matta e Viveiros de Castro (1987) afirmam que a originalidade das sociedades indígenas brasileiras reside numa elaboração particularmente rica da noção de pessoa, com referência especial à corporalidade enquanto idioma simbólico focal. Estas potencialidades se metamorfoseiam no vestir, sendo um sistema de comunicação visual que permite o

exercício da memória social, atuando como meio fértil da expressão e criatividade cultural.

As relações entre o visual e seu impacto nas sociedades são discutíveis uma vez que o vestir está em constante transição e perpassa um longo processo de transformação para melhor se adaptar às mudanças socioculturais. Desde o século XIX, com a consagração da moda e sua temporalidade, surgiram conceitos na academia como: pós-moderno ou pós-modernidade, sociedade do consumo e sociedade pós-industrial. Seeling (1999) demarca que a moda só se tornou moda com os estilistas e o espírito de revolta dos anos 60. Foram eles que reconheceram que, numa época de produção em série, o vestuário não tinha de ser único para ser uma criação e foi desde então que as marcas se impuseram. São pontos de vista divergentes e que lançam tentativas sobre como melhor compreendermos esta ‘modernidade’ que vivemos atualmente.

Para Jameson (2005) o próprio conceito de “modernidade” se caracteriza como conflituoso, pois estabelece e postula uma data e um começo para estes processos, cujas transformações estão em decorrência desde tempos antigos. Estas problematizações estão longe de serem visualizadas em toda a sua integridade e aproximam-se de algumas determinações importantes. Por suposto, para alcançar este desafio, são necessárias incursões na história, na sociologia, nas artes e na antropologia. Recentemente, são múltiplos os estudos que aproximam as áreas das artes para com a antropologia, principalmente os estritamente ligados pelo eixo de arte e cultura, provenientes do debate entre as chamadas “artes primitivas”.

Alguns esboços destas possibilidades já eram circunscritos em meados das décadas de 60 e 70 em nosso país, através de artistas e críticos como por exemplo, Mário Pedrosa em seu discurso acerca do futuro da arte no Brasil. Ao retornar de seu exílio no exterior em 1977, apresenta ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro uma possível exposição dedicada aos povos indígenas brasileiros, entretanto, em decorrência de um trágico incêndio no acervo da instituição a exposição nunca foi concretizada. Para o crítico, estava clara a necessidade e apoio em fomentarmos esse revés no campo da história da arte brasileira, considerava que a mostra planejada:

[...] não é apenas uma exposição de arte. Ela transcende seus objetivos imediatos. Ela deve aparecer aos olhos do público brasileiro, elite e povo, como uma espécie de reparação histórica, cultural e moral de toda a população à Nação Matriz de nosso povo, os Índios. Será esta a primeira vez na história do Brasil que a cultura e a arte indígena estarão representadas de modo científico, artístico e museográfico em sua totalidade. Pela primeira vez teremos a

possibilidade de uma comparação estética e antropológica justa das artes indígenas do Brasil com a grande arte pré-colombiana dos povos irmãos da América. Poderemos aferir com precisão e objetividade o que na arte e na cultura de nossa gente indiana pode ser equiparado e distinguido como próprio, em face das formidáveis culturas pré-colombianas (PEDROSA, 1977).

A dimensão desses estudos recebe grande importância, pois são capazes de compreender práticas artísticas existentes na esfera cultural de diferentes povos. Os mesmos, também são responsáveis em questionar estilos e significados, assim como pela criação de novas visões em relação às concepções clássicas da história da arte. A interpretação destes fatos, sua compreensão e análises de discursos derivam de uma motivação em entender as permanências e forças em relação ao vestir de acordo com estas concepções indígenas.

Estamos falando de indígenas que em sua maioria não são aldeados, mas sim moradores de grandes centros urbanos e que em seu cotidiano utilizam-se de indumentárias caracterizadas pela ocidentalidade, representando uma das imposições modernas sobre o estilo de vida destes povos. Porém, hoje ganham destaques por estarem realizando um movimento contra-hegemônico através de suas produções no campo têxtil.

Processos como esses, mutáveis, nos provocam a pensar em aproximações entre significados e conceitos para compreendê-los de forma translúcida. Barthes consolida o campo da moda em três eixos: a transitividade, a temporalidade e a localidade que exprime as vontades humanas, em confluência com sua transcendência, personalidade, entre outros fatores. Defendendo que a moda é exterior à história, pois se transforma de maneira cíclica, referenciando que

[...] a imprecisão maciça do significado retórico, portanto, é na verdade uma abertura para o mundo. Com seu último significado, a Moda atinge o limite de seu sistema: é aí que, tocando o mundo total, esse sistema se desfaz. Compreende-se então que, penetrando no nível retórico, a análise, carreada nesse movimento, seja levada a abandonar suas premissas formais e, tornando-se ideológica, reconheça os limites que lhe são impostos ao mesmo tempo pelo mundo histórico no qual ela se enuncia e pela existênciadaquele que a enuncia (BARTHES, 2009, p. 346).

O imaginário destes povos se constitui através de práticas cotidianas, ainda que ocorram embates por sua condição de diversidade cultural e de motivações estéticas capazes de reorganizar o contexto representativo no qual vivem. Os diferentes hábitos destes indivíduos são responsáveis em promover a fusão de estruturas sociais e

artísticas com suas cosmogonias. A força destes trajes produzidos por indígenas se intensifica frente aos processos modernos, mesmo quando outras formas e produtos despontam em nossas sociedades.

Fio, agulha, ação: Produções contemporâneas de moda

A produção de moda por indígenas contemporâneos indicia alerta para a importância deste movimento, que busca representar corpos invisibilizados em espaços de privilégio, como o caso da estilista Dayana Molina e seu ativismo, que perfaz na materialização de vestes que sustentam traços de sua ancestralidade (Figura 1).

Figura 1 – Manto, quimono em algodão de Dayana Molina



Fonte: Molino (2022)¹.

Esse posicionamento fortalece a noção de que o vestir pode se tornar um ato de crítica, podendo ser interpretado como subversivo e contra-hegemônico às posturas e modelos operantes. A potencialidade transformadora destes trajes em contato com realidades distintas possibilita a faculdade do observar e analisar, estabelecendo relações com os sujeitos através de reflexões sistemáticas.

¹ Disponível em: <https://www.nalimo.com.br/product-page/manto>. Acesso em: 20 mar. 2022.

É importante ressaltar que a própria Dayana Molina se autodenomina em sua bio do Instagram como artista, sendo este um conceito fruto da mescla entre a arte e o ativismo. Compreendendo que em nosso tempo, as relações entre campos artísticos e políticos aproximam-se e abalam estruturas fundamentadas no campo estético, o cientista social Miguel Chaia (2007) pondera que,

O artista ativista situa-se no interior de uma relação social, isto é, engendra uma esfera relacional fundada no desejo de luta, na responsabilidade ou na vocação social que reconhece a existência de conflitos a serem enfrentados de imediato. Portanto, torna-se fundamental no ativismo o reconhecimento do outro e também a crítica das condições que produzem a contemporaneidade. Neste forte envolvimento social, tem-se, assim, reduzida a autonomia da arte e, em contrapartida, amplia-se a relação entre ética e estética (CHAIA, 2007, p. 2).

Desta forma, o movimento artista ganha a cada dia mais adeptos em suas produções, endossando que esta urgência categórica é decorrente de hegemonias opressoras nos campos estéticos das artes. Dayana responde em entrevista à Vogue que seu “ativismo hoje é essencial para que se enxergue os povos originários com respeito e que se abra espaços para que possamos abraçar e expandir criativos indígenas”. A artista também foi a responsável pela criação da hashtag *#DescolonizeAModa* em 2020, onde nas redes sociais, iniciou o debate acerca dos reais protagonistas no setor da indústria têxtil brasileira, e a baixa participação de indígenas na construção deste campo artístico e setor econômico. Sua mobilização ganhou extensão e se transformou no ajuntamento destes criadores indígenas.

Em conjunto com a modelo Zaya Ribeiro, do povo Guarani Mbya, ambas criaram a página em rede social no Instagram *@indigenasmodabr*, cujo foco é justamente dar a visibilidade que estes criadores tanto necessitam para seus trabalhos. Atualmente², a página alcança a quantidade de mais de 10 mil seguidores, com postagens que ressaltam os trabalhos artísticos, de moda, memórias e também o cenário político de ativismo destes sujeitos pelo mundo. Entrelaço estes fatos com a análise de Rancière (2009), onde defende que atualmente,

O regime estético das artes é antes de tudo um novo regime de relação com o antigo. De fato, ele transforma em princípio de artisticidade essa relação de expressão de um tempo e um estado de civilização que antes era considerada a parte “não-artística” das obras (aquela que se perdoava alegando a rudeza dos tempos em que vivera o autor). Ele inventa suas revoluções baseado na mesma

² Este dado acerca da página em rede social foi coletado através de acesso no mês de outubro de 2022.

ideia que o leva a inventar o museu e a história da arte, a noção do classicismo e as novas formas da reprodução ... E se entrega à invenção de novas formas de vida com base em uma ideia do que a arte *foi, teria sido* (RANCIÈRE, 2009, p. 36-37).

Neste cenário de novas possibilidades, encontro com a We'e'na Tikuna em solo amazônico, mais precisamente na cidade de Manaus. Esta, possui produção de moda com coleções que carregam a grande presença de grafismos de seu povo Tikuna nas peças (Figura 2). Com site especializado para vendas e páginas em redes sociais, sua trajetória é permeada pela formação em nutrição e em cursos nas artes visuais, atuando também como cantora. Na descrição de sua plataforma, a artista reitera ser proprietária da primeira grife criada por uma indígena e que seu local de nascimento foi na Terra Indígena Tikuna Umariáçu no Amazonas, em contexto da trílice fronteira no Alto Rio Solimões.

Figura 2 – Vestido produzido e utilizado por We'e'na Tikuna



Fonte: Veículos da Hora (2020)³.

³ Disponível em: <https://www.veiculosdahora.com.br/feira-virtual-de-pequenos-vendedores-tera-participacao-de-indigenas/>. Acesso em: 20 mar. 2022.

A dimensão do fenômeno humanos e suas diferenças é abordada por Gomes (2011) como sendo esta responsável ao reconhecimento do Outro, qualquer outro, que se opõe ao Mesmo, o Ser-em-si, o ser determinado e o ser subjetivo. Esse Outro é o vizinho, nas relações sociais cotidianas, mas também o coletivo. Estas alteridades no vestir para Crane (2006), são caracterizadas como decorrentes da liberdade e variedade que os indivíduos possuem em nossa sociedade para a construção de sua autoidentidade significativa, pois

a construção e a apresentação do eu tornam-se preocupações importantes na medida em que uma pessoa reavalia continuamente a importância de eventos e compromissos passados e presentes. O indivíduo constrói um senso de identidade pessoal ao criar “narrativas próprias” que contenham sua compreensão do próprio passado, presente e futuro. Essa compreensão muda continuamente através do tempo, conforme ele reavalia seu eu “ideal” segundo suas percepções variáveis de seu eu mental e físico, com base em experiências passadas e presentes (CRANE, 2006, p. 37).

Cada vez mais estes processos estão se multiplicando, com retomadas de processos estéticos de indígenas em busca de suas ancestralidades que por vezes servem de embates para o conhecimento de suas próprias culturas e a formação de nossa cultura nacional. É claro que nos falta muito. Entretanto, seguimos na disputa por frestas que possibilitem estes diálogos de forma institucional e que abram caminhos para a compreensão da moda como importante dispositivo para pensarmos as artes e as outras identidades presentes em nossas sociedades. A proeminência destas, surge como expurgo ao ofuscamento identitário que vários povos e etnias sofreram conjuntamente ao de glorificação de culturas europeias, alavancados em seus discursos preconceituosos e difundidos cientificamente, tanto no cenário brasileiro como no âmbito internacional.

O reconhecimento da condição de pessoa indígena em nossa atualidade é potencial valia para luta e pesquisa de suas vivências, é emergente a necessidade em desacoplar este conceito à imagem enquanto alegoria social destes povos. Cunhando relações que se afastem dos conceitos negativos acerca desta construção e que abandonem o senso de superioridade ou inferioridade em detrimento do outro, humanizando estas identidades que por muito tempo foram distanciadas do simbólico humano.

Considerações finais

Diante destes dilemas emanados pelo sistema de moda, presentes e ausentes, torna-se indispensável vislumbrarmos decolonialidades neste vasto campo de estudo, principalmente na concepção desta moda elaborada por indígenas. Assim como o rompimento com visões hegemônicas cristalizadas, que continuam parte dos processos coloniais e se tornam desafiantes para a autonomia e efetivação dos valores culturais destes sujeitos. Estaria a (re)configuração do sistema da moda no caminho decolonial, amplificando e potencializando a voz de indígenas brasileiros?

Pensar em reduzir a “autenticidade” de indígenas no tempo presente, conforme reforçado em instituições como escolas, universidades e em muitos noticiários, é cristalizar a imagem destes ao sujeito nu ou de tanga, sentenciados a viverem na floresta com seu arco e flecha, conforme narrado por Pedro Álvares Cabral e descrito por Pero Vaz de Caminha em 1500. Os atuais indígenas no campo da moda, trazem para o debate, corpos e trajes que subvertem a lógica cidadina ocidental.

Neste contexto, compactuo com o contemporâneo Sennett (2020), onde reforça que “em cenários complexos ou não familiares, o indivíduo tende a classificar o que vê de acordo com categorias simples e genéricas, baseadas em estereótipos sociais”. Consolidou-se assim, uma imagem acerca destes povos de maneira tal, que quando os mesmos não se encaixam nestas representações, tornam-se passíveis de questionamentos acerca de sua identidade e origem. Através destas produções indígenas e seus entrelaces, repensamos também a história da arte, buscando desestabilizar antigos cânones. Com isto, demonstramos estas iniciativas que estão acontecendo pelo país, como forma hipotética e particular destes novos horizontes e construções.

Referências

BARTHES, R. **O Sistema da Moda**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

CHAIA, M. W. Artivismo – Política e Arte Hoje. **Aurora, revista de arte, mídia e política**, São Paulo, n. 1, p. 9-11, 2007.

CRANE, D. **A Moda e seu papel social**: Classe, gênero e identidade das roupas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

GOMES, M. P. **Antropologia hiperdialética**: ciência do homem, filosofia da cultura. São Paulo: Contexto, 2011.

JAMESON, F. **Modernidade Singular**: Ensaio sobre a ontologia do presente. Tradução de Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

PEDROSA, M. Mário Pedrosa: confissões de um livre pensador. Entrevista concedida a Cláudio Kahns, Sergio Gomes e João Marcos Pereira. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, São Paulo, 20 dez. 1977.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

SEEGER, A.; MATTA, R. da; CASTRO, E. B. Viveiros de. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. In: OLIVEIRA, J. P. de (Org.) **Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1987.

SEELING, C. **Moda**: O Século dos Estilistas. [S. l.]: Köneman, 1999.

SENNETT, R. **Carne e Pedra**: O Corpo e a cidade na Civilização Ocidental. Rio de Janeiro: BestBolso, 2020.

SOARES, A. de A. **O Corpo do índio amazônico**: Estudo centrado no ritual Worecu do povo Tikuna. 1999. 368 f. Tese (Doutorado) – FCDEF, Universidade do Porto, Porto, 1999.

SOUZA, L. de M. e. O nome do Brasil. **Revista de História**, [S. l.], n. 145, p. 61-86, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18919>.

STADEN, H. **Duas Viagens ao Brasil**: Primeiros registros sobre o Brasil Tradução Angel Bojadsen. Porto Alegre: L&PM, 2019.

Retratos do Nego Fugido: a análise dos trajes do folguedo a partir de um mini-doc

Silvia Bispo da Silva*
Débora Pires Teixeira**

Introdução

Esse é um trabalho documental elaborado a partir da análise dos figurinos que participam do folguedo Nego Fugido representados no mini-doc *Nego Fugido*, produzido pelo Projeto Território do Brincar, em 2012.

Como destaca a *release* do documentário: “Não é fácil explicar o Nego Fugido: brincadeira, teatro, ritual? Mas é fácil sentir a intensidade da energia que pulsa, misturando o som dos atabaques, o barulho da palha de bananeira da saia dos caçadores e a imagem dos rostos pintados de preto com a boca vermelho sangue (PROJETO TERRITÓRIO DO BRINCAR, 2012).

Segundo Pinto (2014), o folguedo Nego Fugido é uma manifestação cênica com mais de duzentos anos e está muito relacionada com a independência do Brasil na Bahia. Nasceu nos terreiros de Candomblé, mais precisamente na comunidade quilombola de Acupe (Quilombo Kaonge), distrito de Santo Amaro da Purificação, no recôncavo Baiano e acontece todos os domingos de julho. Essa dramaturgia é contada pelos quilombos, foi escrita com o corpo, com a palavra falada, com a música e passada de geração em geração pela tradição oral, na qual os moradores externam suas próprias impressões sobre a instituição escravista e a forma pela qual o escravo teria viabilizado sua libertação.

Sobre o processo de desenvolvimento do folguedo, de acordo com Albuquerque e Silva (2021), os moradores dizem que não há ensaios para a realização do evento, cada personagem sabe exatamente sua ação seguindo o som do atabaque com batidas referentes ao samba de roda do Candomblé, e as letras das músicas mesclam o português com o Ioruba. Nesse caso o Nego Fugido se apropria das canções, dos

* Licenciada em Belas Artes; Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

E-mail: sbispodasilva@yahoo.com.br

** Doutora em Economia Doméstica; Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

E-mail: deborapires@ufrj.br

instrumentos, das analogias musicais, das danças e dos gingados. Ela torna-se profana para narrar uma saga histórica (ALBUQUERQUE; SILVA, 2021).

Maria Antonieta Antonacci (2014), em *Memória Ancoradas em Corpos Negros*, resgata cosmovisões africanas e a memória em comunidades negras orais, com sua “experiência do vivido”, algo que não se reduz apenas ao pensamento, mas que transborda os limites do corpo, na voz, na cantiga, nas rezas e nos rituais e porque não em suas vestimentas?

Nesse sentido, a proposta desse trabalho é refletir sobre a indumentária no contexto da festa popular, considerando-se que nesse espaço de trocas simbólicas ela sinalizaria diversas questões através de imagens-vestimentas, máscaras e performances. O objetivo geral é analisar o traje do folguedo Nego Fugido, em suas possibilidades de linguagem plástica, estética, simbólica e religiosa.

Traje de folguedo, segundo Viana e Bassi (2014), são indumentárias usadas nas festas, nos divertimentos, nas brincadeiras de caráter popular, incluindo os trajes folclóricos. A indumentária é encarada, portanto, como objeto de grande poder revelador, que permitirá um conhecimento mais profundo sobre as próprias manifestações populares e identidades sociais mais amplas que se formam em seu contexto.

Viana e Bassi (2014), também destacam a importância dos registros dos folguedos e de seus trajes. Segundo os autores:

Acima de tudo, deve-se incentivar registros do que acontece hoje nas manifestações, porque a única certeza que se pode ter é de que elas vão mudar, vão se transformar, como acontece geralmente com as artes do povo. Nós não só queremos que isso aconteça, para que a festividades ou celebração continuem existindo, mas também para mantermos um olhar atento aos novos trajes que serão propostos nessas renovações do futuro (VIANA; BASSI, 2014, p. 256).

Durante a realização desse trabalho, o que nos motivou foi a possibilidade de trazer a roupa como dispositivo ressignificador, na qual as vestimentas e adornos extrapolam o objetivo de “cobrir o corpo” e ganham o sentido de marcadores indenitários e festivos para a comunidade de Acupe.

Metodologicamente esse trabalho pode ser considerado documental, pois utilizamos uma fonte primária (mini-doc *Nego Fugido*), bem como outras reportagens veiculadas sobre o tema. Para a análise dos trajes dos personagens foram usadas fontes

secundárias, como teses, dissertações, artigos científicos e livros publicados sobre o tema.

O mini-doc *Nego Fugido*

O programa Território do Brincar é um trabalho de escuta, intercâmbio de saberes, registro e difusão da cultura infantil. Entre abril de 2012 e dezembro de 2013, os documentaristas Renata Meirelles e David Reeks percorreram o Brasil visitando as comunidades rurais, indígenas, quilombolas, grandes metrópoles, sertão e litoral, revelando o país através dos olhos das crianças brasileiras (PROJETO TERRITÓRIO DO BRINCAR, 2012).

O mini-doc *Nego Fugido* está sediado na página do Projeto Território de Brincar, na plataforma de vídeos YouTube¹, tem 6,08 minutos de duração e foi postado no dia 20 de setembro de 2012. O vídeo tem início com as crianças e adultos recolhendo folhas secas de bananeiras em Acupe, um distrito do município de Santo Amaro da Purificação no Recôncavo Baiano, onde ocorre o folguedo Nego Fugido. Essas folhas são amarradas e quantificadas para cobrir a circunferência da cintura um adulto para o preparo da saia de uma das fantasias: os caçadores.

A cena posterior antecede a encenação e retrata os ensaios da percussão do folguedo e as crianças e os adolescentes maquiando o rosto com uma mistura a base de carvão (para configuração dos escravos) e na boca um pigmento vermelho (anilina), que representa o sofrimento. É a preparação das negas.

Em seguida, já com o rosto pintado, esse grupo forma uma roda e interage com os músicos cantando e dançando. De acordo com Alves (2019), os tocadores de atabaque, puxadores das músicas do Nego Fugido, que embora não possuam o papel de atuação como o dos outros personagens, se posiciona no centro do palco e “dita” a ordem da narrativa através dos toques e das músicas.

No entorno da encenação, outros personagens também se fazem presentes como o rei, os soldados e o capitão do mato. A população assiste ao desenvolvimento do folguedo bem próximo a atuação do grupo.

Os caçadores entram na roda, giram as saias de folhas de bananeiras, apontam as espingardas, perseguem e matam algumas negas – os personagens aparecem com a tinta vermelha no peito, se atiram-se no chão e começam a tremer, estrebuchando e simulando a morte.

¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=syLTtH2M6CA>.

Por se tratar de um folguedo que narra a história da escravidão, a negas (escravos fugidos) levam tiros de festim dos caçadores, vão ao chão, sujam-se com a lama das ruas sem pavimentação, por onde também corre esgoto a céu aberto. Uma baba sangrenta escapa-lhes da boca. Os caçadores, seus adversários são figuras bizarras: negros caçadores de negros. Também se pintam e mastigam anilina vermelha, também babam e se jogam no chão. Carregam espingardas de madeira com as quais simulam tiros por meio de estrondos de espoleta. Como as negas, tremem e parecem estar fora de si. Reviram os olhos, também babam “sangue”, num quase transe (MONTEIRO, 2016).

Com as mãos amarradas aos caçadores, as negas pedem dinheiro a população que assiste, balbuciando e gesticulando para arrecadar as doações para comprar sua carta de alforria. Em outro espaço, as negas são alforriadas pelo rei mediante o pagamento.

Os soldados que protegem o rei entram na roda, dançando e lutando contra os capitães do mato e em favor dos caçadores e das negas. Segundo Alves (2019), o capitão do mato é aquela figura que vai impor respeito sob os demais, é hierarquicamente superior aos caçadores. O rei é uma figura que está, durante todo percurso, acompanhado de seus guardas que asseguram sua proteção enquanto ele arrecada o dinheiro que as negas conseguiram. Os guardas representam a força militar e agride fisicamente os que tentarem chegar perto da figura do monarca.

Nesse momento, há uma reviravolta no enredo e os caçadores de negros fugidos voltam-se contra o personagem do capitão do mato e contra os soldados que protegem o rei, em lutas teatralizadas que resultam na prisão do rei (MONTEIRO, 2016).

Essa reviravolta é o ato final, que acontece no último domingo de julho, que é quando escravizados e caçadores se juntam para se rebelar e travam uma batalha contra os militares, exigindo do rei o fim da escravidão. Esse é considerado o momento no qual as figuras se fazem mais violentas, os caçadores não obedecem mais ao comando do capitão do mato e passam a investir contra os militares. O capitão do mato, furioso, tentava impor sua autoridade, sem sucesso. Assim, no último dia, a prisão do rei significa revolta contra os senhores de engenho, é como se fosse uma greve, a revolta dos negros dizendo não mais à escravidão (ALVES, 2019). Uma vez presa a autoridade, todos exigem a carta de alforria que finalmente é trazida e lida pelo capitão do mato (MONTEIRO, 2016).

A mulher de branco gira um tecido branco sobre a sua cabeça. Para Alves (2019), a madrinha, ou mulher de branco do Nego Fugido, também entendida por alguns como a princesa Isabel, única mulher com papel de destaque no folguedo, que convence o rei a

dar a carta de alforria para os escravos. No fim, público e brincantes celebram, com um samba de roda, o fim da escravidão (MONTEIRO, 2016).

Trajes do Folguedo

Sobre os trajes dos personagens, no folguedo Nego Fugido eles nos remetem a seu valor enquanto produto cultural, símbolo estético da cultura em que está inserida, podendo, nesse sentido, configurar relações com o corpo tais como ornamentação, fantasia e teatralização, além de expressar linguagem simbólica que transcende seu valor funcional, uma vez que propõe a reinvenção do sujeito pela construção do personagem. Segundo Merlo (2016), é o tipo de traje que ganha sentido e significado da festa, pois, sem a festa, a roupa não teria o menor sentido e, sem a roupa, não haveria o reconhecimento do papel de cada um na festa.

O caçador

O caçador é um dos principais personagens do folguedo, nos remete a imagem do Caboclo Boiadeiro da umbanda e também possui características do vaqueiro nordestino. Têm uma customização mais detalhada, chapéu de couro, colete de couro, uma blusa de algodão com botões. Seu rosto é pintado igualmente aos das negas com óleo e carvão, fumam e mascam um charuto com a boca avermelhada também. Usam uma saia de folhas secas de bananeira, preso a ela há cabaças e sinos de ferro, que ressoam alto com os movimentos bruscos e gingas dos caçadores, estes são interpretados por integrantes mais velhos. A saia além de camuflar faz referência a outro relato: os escravos que morriam com os maus tratos e punições eram enterrados aos fundos do engenho onde havia uma grande plantação de bananeira, dizem os moradores que as mesmas ao serem cortadas escorriam sangue (ALBUQUERQUE; SILVA, 2021). Esses detalhes do traje do caçador podem ser conferidos na Figura 1.

Figura 1 – Caçador



Fonte: Projeto Território de Brincar, 2012.

Para Alves (2019), nas “aparições” do Nego Fugido, o caçador torna-se um dos principais personagens da cena, é ele quem mais chama a atenção e atrai os olhares dos espectadores: nativos, turistas, pesquisadores e dos fotógrafos. O que faz com que esta personagem mais chame a atenção são as suas roupas, especialmente, a saia feita com as folhas secas da bananeira que permitem que eles despistem o som de suas pegadas ao adentrar as matas para capturar “as negas” e vendê-las ao público que assiste ao espetáculo.

Na época da escravidão, os escravos de Acupe eram torturados, mortos e enterrados nos fundos da fazenda do senhor de engenho Francisco Gonçalves. Não se sabe o motivo, em cada cova Gonçalves mandava plantar uma árvore. Várias bananeiras teriam sido plantadas naquela época. Hoje, o local se transformou num bananal e se alguma bananeira é cortada, a lenda contada pelos moradores é de que o sangue dos escravos enterrados ali é visto escorrendo sobre seus troncos (PINTO, 2014).

Nesse sentido, a saia feita com as folhas de bananeira tem o poder de proteção para quem a usa e de simbolizar os ancestrais que foram mortos aos pés da bananeira, além disso, auxilia na função de captura das negas.

A cabaças são incorporadas às saias e ao colete do caçador. Carregam simbolicamente as poções mágicas e o Axé, formando um círculo de proteção entorno da parte superior do corpo. É uma forma de reverenciar os seus ancestrais, já que elas são o símbolo da sabedoria e poder.

O capitão do mato

O capitão do mato é a figura que impõe respeito, com chicote na mão e bradando ele ordena a venda das negas que tentam juntar dinheiro para comprar a carta de alforria.

Segundo Pinto (2014), o capitão do mato é a figura que retrata a experiência trágica da violência social que representou o regime da escravidão. É por meio dele que a comunidade de Acupe faz uma releitura, de forma jocosa, dos conflitos nas relações entre negros escravos, libertos e os senhores de engenho.

O capitão do mato se difere dos demais negros, pois este é o representante do senhor de engenho, não pinta seu rosto de preto e nem tem sua boca sangrenta, veste um chapéu de couro, calça jeans, bota, um colete de couro também, característico do vaqueiro do Nordeste, o único que usava couro, tendo em vista que os escravos de engenhos longe do litoral usavam o couro dos animais que caçavam para fazer vestes;

brande diversas vezes seu chicote controlando e ordenando os caçadores para vender e caçar os escravos (ALBUQUERQUE; SILVA, 2021).

Figura 2 – Capitão do Mato



Fonte: Projeto Território de Brincar, 2012.

Nesse sentido, o capitão do mato é um misto de representações de poder, seja pelo seu papel na captura de escravos seja na incorporação visual do vaqueiro nordestino.

As negas

As negas são os escravos no folgado Nego Fugido representados por crianças e adolescentes do sexo masculino, como o torço nu e uma calça de algodão branca ou azul, pés descalços o rosto pintado com óleo e carvão, e na boca utiliza-se a anilina, que avermelhada simboliza o sofrimento (ALBUQUERQUE; SILVA, 2021).

Figura 3 – As negas



Fonte: Projeto Território de Brincar, 2012.

Segundo Pinto (2017), a ideia da máscara negra ou *blackface* representa o sistema escravista no Nego Fugido, já que o rei e os militares, não usam a máscara preta. E, ao contrário do que algumas pessoas pensam sobre a máscara preta, o uso da maquiagem está longe de ser associada à exploração de uma imagem estereotipada do negro nas sociedades atuais, ridicularizando-o, enquadrando-o como pessoa ou classe inferior. A máscara do Nego Fugido escancara as diferenças como processo de luta de classes, um teatro crítico da luta diária.

As negas ficam presas por cordas, mas frequentemente se desprendem, escapando dos caçadores. É possível notar uma aproximação visual da indumentária das negas com a roupa de ração, traje utilizado diariamente no Candomblé, religião de matriz africana. As roupas de ração são roupas simples feitas de morim ou cretone.

Outra observação se dá na questão de gênero. No mini-doc *Nego Fugido*, de 2012, as negas, bem como os demais personagens, eram representadas por homens, com exceção da personagem madrinha. Como mostra a Figura 4, no ano de 2022, o programa televisivo Bem Bahia exibido pela TVE Bahia mostrou a inclusão de meninas vestidas de negas.

Figura 4 – Meninas Negas



Fonte: TVE BAHIA, 2022.

Na memória local, o Nêgo Fugido era um grupo composto exclusivamente por homens. Embora estivessem presentes nas atividades de manutenção do grupo (proteção da propriedade material e da imaterialidade do grupo e trabalhos da cozinha e lavagem das indumentárias), as mulheres não apareciam (VILLAS BOAS, 2019).

Hoje, é possível observar um número pequeno de meninas que participa da performance das negas. Mulheres não executam esse papel. As meninas, à medida em que ficam mais velhas, passam a ocupar o lugar de caçadoras. Mulheres que ingressam adultas, assume o papel de caçadoras (VILLAS BOAS, 2020). Em uma apresentação com cerca de 50 participantes, é possível contar 5 a 7 mulheres e meninas encenando as personagens de nega e de caçadora. Muitas vezes esse contingente é menor e atinge somente 2 ou 3, assim como há apresentações em que elas não estão presentes (VILLAS BOAS, 2019). Elas, entretanto, nunca exerceram o lugar de capitã do mato, guarda ou rainha, por exemplo (VILLAS BOAS, 2020).

A Figura 4 revela que o folguedo, tal como a cultura, é fluído e acompanha as demandas sociais por representatividade de gênero em diferentes espaços, embora existam obstáculos a serem vencidos para a participação plena das mulheres no grupo.

O rei e os seus soldados

O rei (com seu traje branco sobreposto por um manto vermelho. bolsa traspassada no corpo e coroa dourada) é a figura que aparece cercada pelos militares, que vestem uniformes ligados à corporação na cor azul escura, bota coturno, quepe e armas que protegem o monarca dos caçadores, como mostra a Figura 5.

Figura 5 – O rei e seus soldados



Fonte: Projeto Território de Brincar, 2012.

Quando comparada a história do Brasil essa figura representa Dom Pedro Segundo, entretanto, sua indumentária remete muito aos trajes dos reis de outros folguedos populares no Brasil, como é o caso dos reis do Congado. De acordo com

Oliveira (2003), o Rei Congo é a maior autoridade e responsável por todo reinado, que aparece sempre com uma coroa e manto sagrado.

A mulher de branco (Princesa Isabel)

Dona Santa é uma figura importante, chamada de Madrinha, uma alusão à Princesa Isabel, correspondente na narrativa histórica. É ela que acalma os ânimos dos atores ali presentes durante os conflitos, além de ser uma organizadora do evento extremamente respeitada na comunidade. Sua casa inclusive é onde permanecem todos os materiais referentes ao evento, maquiagem, roupas, instrumentos etc. É o local de reunião para dar início aos preparativos da encenação (ALBUQUERQUE; SILVA, 2021).

Além de uma referência à Princesa Isabel, a imagem daquela mulher acenando o lenço branco para “fazer a paz” do Nego Fugido é a lembrança de Nossa Senhora da Glória, glorificada como “Rainha no céu e na terra”, mas também podia representar o papel de uma *Ekele*, função de respeito que é dada a mulheres no Candomblé, já que as aparições são sempre acompanhadas por homens que tocam os atabaques e entoam cânticos que muitas vezes são desta religião. Nesse sentido, pode haver uma multiplicidade de sentidos em um mesmo personagem, como as que estabelecem as relações de gênero dentro do grupo, a de colocar uma pessoa esquálida para ser o rei, dando a ele aquele lugar de pequenez e trazendo a Isabel com a braveza de Dona Santa (ALVES, 2019).

A mulher de branco, apresenta-se com um vestido, sandália e um lenço branco (como mostra a Figura 6) movimentando-o sempre que necessário para que não haja um acidente, pois em meio a apresentação é notável a efervescência das atuações, por mais que sejam improvisadas parecem convencer-nos de que realmente estão brigando (ALBUQUERQUE; SILVA, 2021).

Figura 6 – A mulher de branco



Fonte: Projeto Território de Brincar, 2012.

A cor branca além de representar a paz, a harmonia e a pureza, também estabelece a conexão com as religiões de matriz africana. É nesse contexto que a cor branca é usada como elemento de paz, celebração e renascimento no folguedo Nego Fugido.

Atualmente por conta da idade avançada Dona Santa já não participa mais, no lugar, um dos integrantes expõe um cartaz fazendo referência à sua pessoa (ALBUQUERQUE; SILVA, 2021).

Considerações finais

Ao analisar o folguedo Nego Fugido entendi que as vestimentas acabam por ganhar dimensões simbólicas e culturais, ocupando um espaço importante dentro da lógica desse folguedo.

São os trajes que caracterizam e dão identidade aos personagens de uma narrativa histórica real. A indumentária possui associação a trajes de outros folguedos, como é o caso do Congado, e também tem vínculo com religiões de matriz africana, como o Candomblé. Ao mesmo tempo, dialogam com a história da escravidão e com os personagens regionais, como o vaqueiro nordestino. Nesse sentido, associa-se às manifestações de fé, cultura e resistência.

Por fim, esta pesquisa se propôs, além disso, ser instrumento de abertura de caminhos para novas possibilidades de desdobramentos quanto aos estudos das indumentárias nos folguedos, universo vasto a ser explorado de infinitas maneiras, por meio da semiótica, história, antropologia, indumentária e estudos sobre o corpo.

Referências

ALBUQUERQUE, J. V. A.; SILVA, M. B. Nego fugido. **Apotheke**, Florianópolis, v. 7, n. 1, p. 115-132, abr. 2021.

ALVES, J. L. do S. **A aprendizagem de História em outros espaços educativos**: narrativas sobre a escravidão e o pós-abolição entre os participantes do Nego Fugido em Santo Amaro, BA. Trabalho de conclusão de curso (Graduação) - Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, 2019.

ANTONACCI, M. A. **Memórias Ancoradas em Corpos Negros**. 2. ed. São Paulo: Educ., 2014. 382 p.

VILLARPANDO, V. É tempo de Nego Fugido, a 'ópera popular da liberdade' no Recôncavo. **Correio 24 Horas**, 16 jul. 2018. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/e-tempo-de-nego-fugido-a-opera-popular-da-liberdade-no-reconcavo/>. Acesso em: 20 set. 2021.

MERLO, M. Traje de Tradição: elementos da contemporaneidade na cultura de rua. **Moda Palavra E-periódico**, São Paulo, ano 9, n. 18, jul./dez. 2016.

MONTEIRO, M. F. M. Teatro contra a barbárie: nego fugido encontra o “agitprop” paulistano. **Revista Anais Abrace**, [S. l.], v. 17, n. 1, p. 2071-2094, 2016.

OLIVEIRA, M. L. M. **IPAC-2003**. Minas Gerais: Prefeitura de Itaúna, 2003. Disponível em: <https://www.itauna.mg.gov.br/ingeditor/file/Vestimentas%20do%20Congado.pdf>. Acesso em: 20 set. 2021.

PINTO, M. dos S. **Nego Fugido**: Teatro das Aparições. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2014.

PINTO, M. dos S. A dialética da máscara negra: nego fugido contra o blackface. **Revista Aspás**, São Paulo, v. 7, n. 1. p. 155-166, 2017.

PROJETO TERRITÓRIO DE BRINCAR. **Nego Fugido**. Alana Filmes, 20 set. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=syLTtH2M6CA>. Acesso em: 01 dez. 2021.

PROJETO TERRITÓRIO DE BRINCAR. **Nego Fugido**, 18 mar. 2014. Disponível em: <https://territoriodobrincar.com.br/videos/nego-fugido/>. Acesso em: 01 dez. 2021.

TVE BAHIA. Manifestação Cultural 'Nego Fugido'. **Programa Bem Bahia**, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ndnZs56jqns>. Acesso em: 10 jan. 2022.

VIANA, F.; BASSI, C. **Traje de Cena**. Traje de Folguedo. São Paulo: Estação das Letras, 2014.

VILLAS BOAS, M. J. V. B. As mulheres são as lideranças: uma reflexão foto-etnográfica sobre participação das mulheres no Nego Fugido em Acupe/BA. **Fotocronografias**, 30 abr. 2020. Disponível em: <https://fotocronografia.medium.com/as-mulheres-s%C3%A3o-as-lideran%C3%A7as-uma-reflex%C3%A3o-foto-etnogr%C3%A1fica-sobre-a-participa%C3%A7%C3%A3o-das-mulheres-no-af23aaba600d>. Acesso em: 01 dez. 2021.

VILLAS BOAS, M. J. V. B. Masculinidade entre crianças negras: uma reflexão sobre raça e gênero no Nêgo Fugido em Acupe/BA. **Cadernos de Gênero e Diversidade**, v. 5, n. 2, p. 103-122, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.9771/cgd.v5i2.29231>. Acesso em: 01 dez. 2021.

Repastos de gênero: reflexões sobre o fazer artesanal têxtil no campesinato goiano

Livia Teixeira Duarte*

João Paulo Pereira Marcicano**

Durante grande parte da trajetória humana a produção de tecidos ocorreu de maneira artesanal. Seja em âmbito doméstico visando a subsistência do lar ou em pequenos negócios familiares empregando mão de obra qualificada, até finais do século XVIII, os trabalhadores têxteis utilizavam, majoritariamente, técnicas manuais para realizar seus ofícios. Com o advento da Revolução Industrial esse cenário começa a se alterar. Avanços tecnológico permitiram que máquinas realizassem o trabalho humano, diminuindo custos e produzindo mais em menor tempo (PEZZOLO, 2019).

Contudo, mesmo que a partir deste momento as máquinas tenham ganhado preponderância em muitos locais do planeta, no interior do Brasil, durante grande parte do século XX, muitas pessoas continuaram a produzir artigos artesanais têxteis em seu cotidiano (DUARTE, 2009; GARCIA, 1981; GEISEL; LODY, 1983; MAUREAU; FONSECA; ALTAFIN, 1984; MIRANDOLA, 1993). O principal fim desses produtos não era a comercialização, mas sim o uso pela família e comunidade, dentro de uma cultura campesina¹. Calças, camisas, toalhas, itens de montaria e cama, assim como os tecidos dos quais eles eram feitos, eram produzidos quase que inteiramente por mulheres, fato que, segundo Harris (1993), repete-se na maioria das culturas.

Eram elas as responsáveis por todas as etapas da produção têxtil: limpeza e processamento da fibra têxtil; fiação, tingimento e formação dos novelos; passagem dos fios no tear e tecimento; e acabamentos dos artigos. Processos de produção do vestuário e outros artigos costurados também eram suas obrigações, bem como realizar remendos e descarte de materiais que não seriam mais utilizados (DUARTE, 2021).

* Mestre em Têxtil e Moda pela Universidade de São Paulo. Pesquisadora e educadora nas áreas de moda e fabricação digital.

E-mail: liviatduarte@gmail.com

** Engenheiro mecânico pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo. Mestrado e doutorado pela mesma instituição. Professor no Programa de Mestrado em Têxtil e Moda da EACH/USP.

E-mail: marcican@usp.br

¹O campesinato é definido, de maneira genérica, como uma forma social de produção ligada ao campo e as demandas da família, gerando modos de viver e cultura próprios (WANDERLEY, 2014).

Mas as atividades têxteis não eram as únicas tarefas presentes na rotina dessas mulheres. Brandão e Ramalho (1986, p. 31) relatam a rotina de uma mulher campesina no município de Diolândia, Goiás:

[...] a vida de uma mulher no tempo antigo começava às 4:00 horas da madrugada com a pilagem do arroz e a moagem do café, acompanhadas das primeiras providências para o almoço. Terminava por volta de 17:00 horas da noite, quando, sob a luz precária de lamparina, remendava as roupas rasgadas do marido e dos filhos. Durante o dia, era seu o cuidado dos filhos menores, o preparo de refeições, algum trabalho da lavoura do marido e muito trabalho no terreiro (cuidando dos porcos e aves, etc.) [...] A informante considera muito fácil a vida nas fazendas de hoje e simplesmente não sabe do que se ocupam as desocupadas mulheres das cidades.

Como é possível observar, as mulheres exerciam uma série de atividades vitais para a manutenção da sociedade em que estavam inseridas. Contudo, suas vidas sofreram um apagamento histórico, algo comum à maioria das mulheres, mas que, segundo Perrot (2006), é mais acentuado para as mulheres camponesas, pois estas se fundem à família e a um trabalho cotidiano. Assim, nos raros casos em que suas vidas geram interesse de serem contadas, o são mais pelo campo da etnografia do que pela história.

Da mesma maneira que a vida dessas mulheres sofreram apagamentos, seus fazeres e os artefatos deles advindos também encontraram fins semelhantes. O trabalho artesanal têxtil, por exemplo, foi historicamente invisibilizado. Por se tratar de um fazer da ordem do privado (como outros fazeres executados pelas mulheres campesinas) e visto como saber naturalmente feminino, não era considerado um ofício complexo e, portanto, digno de ser registrado pela história (CASTRO; EGGERT, 2015). Os artefatos têxteis também recebiam a mesma desvalorização, por serem artesanais e não apresentarem valor de mercado, pois seriam apenas utilizados pela família ou trocados dentro da comunidade. Consequentemente, não constam na maioria das historiografias do design, da moda ou da arte (BUCKLEY, 1986).

Pensando nesses apagamentos e invisibilizações, o presente estudo pretende contribuir com o registro histórico das técnicas artesanais têxteis e compreender como esses fazeres se relacionavam com as mulheres que os praticavam. Este texto é um aprofundamento na temática de gênero, a partir dos dados da pesquisa de mestrado da autora “O fiado da memória: estudo do fazer artesanal têxtil no âmbito doméstico em Ipameri-GO”, que busca compreender de que forma ocorriam os processos artesanais

têxteis no citado município, em um contexto campesino e anterior ao domínio dos têxteis industrializados (1940-1980).

A matriz metodológica que conduziu o estudo foi a história oral, que procura, por meio de relatos gravados em áudio, obter dados para o entendimento de dimensões do real de um indivíduo ou um grupo social (MEIHY, 2000). Nesta pesquisa foram realizadas entrevistas com 10 mulheres com idades entre 37 e 88 anos, que realizaram atividades têxteis em contexto campesino. São trechos das entrevistas com algumas dessas mulheres que são aqui reproduzidos e, junto com a literatura sobre as temáticas abordadas, constroem a estrutura lógica do texto.

O texto está dividido em cinco partes. Após a introdução, é abordado o papel das mulheres e dos homens na sociedade campesina e suas relações com os processos artesanais têxteis. No próximo tópico é questionado se o artefato têxtil seria uma ferramenta de manutenção das relações sociais entre os sexos. O terceiro tópico trata das implicações da urbanização no fazer artesanal têxtil e na vida das mulheres campesinas. Por fim, são tecidas as considerações finais.

Fazer artesanal têxtil e a divisão sexual do trabalho

Divisão sexual do trabalho é um termo que define como ocorre a distribuição dos trabalhos sociais realizados por homens e mulheres em uma determinada sociedade. Historicamente – na sociedade europeia ocidental – foi delegado às mulheres os trabalhos domésticos, enquanto aos homens cabia os serviços de produção em âmbito público e com maior prestígio social. Essa divisão ocorre não apenas devido as relações sociais entre os sexos, mas também ajudam a perpetuar essas relações. A noção funcionalista de complementariedade entre esses trabalhos – doméstico/externo, público/privado, reprodutivo/produtivo – é outro discurso que contribui para a aceitação desta divisão tradicional do trabalho sexual, que na sociedade ocidental atual teve suas configurações alteradas, mas ainda mantêm grandes distâncias entre os grupos de sexo (HIRATA; KERGOAT, 2007).

Na sociedade campesina goiana, no período abordado pela pesquisa, a divisão sexual do trabalho segue o modelo tradicional, ainda que ocasionalmente possa haver desvios. Brandão e Ramalho (1986), no contexto do município de Diolândia, relatam que nessa sociedade era papel dos homens, pais e filhos mais velhos, cuidar das lavouras e pastos e dos serviços de comercialização dos bens produzidos. As mulheres, mães e filhas mais velhas, por outro lado, costumavam realizar tarefas ligadas, principalmente, ao domínio da casa e do quintal. Como mencionado em trecho anterior, eram elas que deveriam preparar comidas, realizar a limpeza do lar, cuidar dos filhos mais novos,

alimentar os animais e cuidar das plantas do quintal, além de realizar os processos têxteis.

Quanto a estes últimos, a literatura existente sobre a tecelagem artesanal na região de Goiás confirma que eram essas tarefas predominantemente femininas. Desde a fiação até a costura, todos os processos eram realizados pelas mulheres, que aprendiam a partir da observação das atividades realizadas por familiares e outros membros da comunidade. A exceção era o auxílio dos homens e meninos no descaroçamento do algodão (GARCIA, 1981; GEISEL; LODY, 1983; MIRANDOLA, 1993).

Nas entrevistas com as artesãs de Ipameri, estava presente a indagação de se homens realizavam tarefas têxteis. Segundo as entrevistadas, no tempo em que elas viviam no campo, não tomaram conhecimento de algum homem que realizasse essas tarefas, excetuando o caso do descaroçamento (DUARTE, 2021). A relação mais próxima dos homens com o têxtil se dava mesmo na confecção dos instrumentos.

Os “carapinas” eram os homens que trabalhavam a madeira. Alguns dedicam-se exclusivamente ao ofício, mas a maioria também se dedicava parcialmente à serviços da lavoura/pasto. Entre os artigos por eles confeccionados estavam banquetas, carros de boi e mesas. Já as ferramentas têxteis eram a roda de fiar, urdideira, o tear (DUARTE, 2006). Apesar dos homens não dominarem o conhecimento têxtil, eles acabavam por exercer, de certo modo, domínio sobre essas tecnologias, pois eram eles que detinham o saber da fabricação das ferramentas necessárias a esse tipo de produção. Entre as entrevistadas não foi relatado nenhum caso de mulher que dominasse as técnicas da carpintaria.

Uma outra questão importante de se pontuar é que, mesmo havendo um modelo de divisão sexual do trabalho na sociedade campesina, havia casos de exceção à regra. O relato sobre a vida da entrevistada Ana é ilustrativo de como os papéis sociais podem ser flexíveis:

Ana Carolina Vaz. Casada, mas sou viúva. Eu nasci no município de Catalão em 04/04/1939. Aí depois eu casei e vim para cá. Nasci na fazenda. Moravam meus pais, né? Minha mãe e meus irmãos, porque meu pai já tinha falecido. Quando o meu pai morreu, eu tinha 8 meses. Nem conheci meu pai. Como a minha mãe sustentava a gente? Ela mesma trabalhava nas roças. Largava a gente com as meninas mais velhas, que eu sou a caçula, e ia para a roça trabalhar. Tocar roça, que naquele tempo era tocar roça e mais nada, né? Então tocou roça. Depois os meninos, eu tenho dois irmãos homens, os dois irmãos cresceram mais um pouquinho, aí eles tomaram conta da roça e minha mãe foi fiar... Fiar para os outros para ganhar dinheiro, para tratar de nós, né? Aí ela fiava em troca

de arroz, feijão, essas coisas... E com isso a gente foi criando aquele momento de eu fiando, tecendo, ela tecia... (DUARTE, 2021, p. 77-78).

Apesar da mãe de Ana ser mulher, devido a morte precoce do marido e a falta de alguém que exercesse o papel de trabalhador externo à casa, ela precisou assumir um papel normalmente destinado aos homens: o de lavradora. Quando os filhos homens cresceram e se tornaram aptos ao trabalho na “roça”, ela então retorna à casa e ao exercício dos trabalhos tidos como femininos, como a tecelagem.

Saindo do contexto campesino, Buckley (1986) apresenta outro caso de apropriação de papéis masculinos pelas mulheres. Em tempos de guerra, em que os homens estão no campo de batalha, as mulheres são empregadas em áreas de trabalho normalmente dominadas pelos homens, como engenharia, construção de navios e produção de armamentos. Terminando a guerra, as mulheres são encorajadas a retornar ao lar e aos serviços domésticos.

Contudo, mesmo a divisão sexual do trabalho não sendo fixa, é possível presumir que aqueles que cruzassem as fronteiras desta separação recebessem algum “ônus” social. A entrevistada Ana não sente saudade da época em que morava no campo e se refere a ela sempre como um período de muitas dificuldades (DUARTE, 2021). É possível que a falta de uma figura masculina na família a desfavorecesse na hierarquia social. Isso porque a ausência do homem tornava-se um duplo “desqualificador” social para a mãe de Ana, implicando em consequências práticas para sua família: primeiro porque ainda que ela realizasse tarefas tidas como masculinas, essas nunca receberiam igual valor social e econômico do que se fossem realizadas por homens; segundo porque ao realizar essas tarefas ela deixava de executar atividades femininas que moldavam o que era ser mulher nessa sociedade, portanto dentro da hierarquia social sua posição era inferiorizada.

Outro tensionamento passível de ser realizado é que, mesmo as mulheres não podendo adentrar espaços públicos e ocupando papéis de menor prestígio social, elas ainda assim encontravam espaços de resistência. Era o caso dos eventos conhecidos como “mutirões de fiadeiras”. Ivone descreve os mutirões dessa maneira:

Uai, aí você ia, convidava as fiadeiras. Aí tinha vez que tinha dez, doze fiadeiras. Aí umas ficavam descaroçando algodão, a outra... A outra cardava, a outra fiava, a outra tirava... Umas tinham... Faziam novelo, outras faziam meada... Era assim que era mutirão. Aí cantava, cantava verso... Era muito bom! Mas a gente ia em muitos. Aí convidava os vizinhos tudo, para render a linha. [...] Era comida simples. Matava frango, quando queria fazer uma coisa melhor. Aí era muito

bom. Eu já fui em vários, mutirões. Uma vez eu fui num lá na... No pai da comadre Neide. Ele morava doze quilômetros de casa. Aí nós fomos a cavalo com a rodinha nas costas, a cavalo com a roda nas costas. Aí fiamos lá o dia inteiro e de tarde fomos embora. Aí ficava assim... É... Como é que é fala assim? Competindo para ver quem fiava mais, sabe? (DUARTE, 2021, p. 105).

Os homens não costumavam frequentar estes eventos (GARCIA, 1981), isso porque tinham outras tarefas a realizar e fiar era papel feminino. Os mutirões de fiadeiras acabavam por funcionar como espaços de sociabilidade em que as mulheres podiam gozar liberdades e poderes exclusivos. Portanto, se por um lado o fazer têxtil era uma forma de aprisionamento das mulheres em papéis impostos ao gênero, por outro, em eventos como este, possibilitavam que elas se reunissem e criassem espaços exteriores ao lar em que os homens não podiam exercer seu domínio.

O produto têxtil como artifício de manutenção da diferenciação entre os gêneros

Mudando o foco da discussão dos fazeres para os artefatos, é possível tensionar se certos artigos artesanais têxteis não teriam uma função de aprofundamento das diferenças sociais entre os gêneros. Pode-se pensar no caso dos itens do enxoval. Na cultura campesina, o enxoval consistia principalmente nos artigos têxteis que a noiva leva para a nova residência ao se casar, como peças do vestuário, toalhas, lençóis e mantas. Estas últimas, chamadas “cobertas de repastos”, além de seu caráter utilitário, serviam também como garantias financeiras, pois sendo itens de bastante valor agregado, poderiam ser trocados por mantimentos em tempos de escassez (DUARTE, 2019).

O enxoval também poderia funcionar como um índice de adequação de uma artesã na categoria mulher. Quanto maior a beleza, a diversidade e complexidade das peças produzidas, mais admirada ela era. Assim, seu poder relativo naquela sociedade aumentava. Isso porque aos olhos dos homens seria vista como uma esposa que saberia prover ao lar itens essenciais, como as cobertas, artigos do vestuário, cama e banho. Perante à comunidade também alcançaria prestígio, pois aquelas que não soubessem realizar certas atividades recorreriam a ela, bem como as artesãs que buscassem o conhecimento das técnicas mais avançadas. Para as mulheres das classes mais baixas esses atributos eram ainda mais valorizados, visto que as mulheres abastadas poderiam comprar seu enxoval e o consumo de têxteis por sua família não necessariamente dependeria de sua própria produção.

As cobertas de repastos eram assim nomeadas devido à sua padronagem característica, criada por modos específicos de se passar os fios no tear e selecionar os pedais no momento de entrelaçamento dos fios do tecido. Repastos também era o nome dos papéis que registravam essas instruções de confecção como notações gráficas. Cada padronagem recebia um nome particular, que remetia a uma imagem da cultura campesina: laranja partida, balão, caramujo, carta de “baraio”, céu com as estrelas, cruzeiro, entre outras. Observando o inventário de nomes registrados por autoras como Garcia (1981) e Mirandola (1993), é possível perceber que a maioria dos nomes remetia a objetos, seres, elementos muito mais próximos ao doméstico e ao feminino do que do ambiente masculino. Seria, portanto, interessante questionar se esses padrões não serviriam como símbolos de aprisionamento das mulheres em papéis e espaços a elas destinados.

Maureau, Fonseca e Altafin (1984) sugerem que os repastos seriam elementos que reforçariam outro tipo de dominação: a colonial. Segundo os autores, estudos comparativos demonstram que, apesar dos repastos serem conhecidos em inúmeras culturas produtoras de têxteis artesanais, foram em países colonizados que eles se difundiram mais profundamente. Nos Estados Unidos e Canadá, por exemplo, quase a totalidade da história da tecelagem proveniente da Europa se resume ao uso de repastos. Os autores questionam se os repastos não seriam métodos eficientes de uma transferência tecnológica que permitiriam o suprimento de material têxtil nas colônias, mas que ao mesmo tempo impediriam a criação de uma autonomia criativa pelos colonos, o que representaria uma ameaça à produção da metrópole. Isto porque o repastos são produzidos a partir de notações que facilitam ao extremo a reprodução, dificultando novas criações a partir de erros.

Como os estudos decoloniais atestam hoje, a relação entre colonialismo e gênero são bastante próximas (CORREAL, 2014) e a relação dos repastos com o tema merecem ser estudados em pesquisas posteriores. Mas se eles podem ser observados a partir de sua capacidade de perpetuar dominações, também é possível enxergá-los por um outro viés. A nomeação e produção de artefatos poderiam ser percebidos como formas possíveis de criação e expressão das mulheres campesinas, modos de adentrar espaços simbólicos além-lar que lhes eram negados.

O reflexo da urbanização no fazer artesanal têxtil

O trabalho é possivelmente a dimensão mais importante da vida do campesinato goiano. O elemento que o estrutura é a família, pois é visando suprir suas necessidades e contando com a cooperação dos seus membros que as atividades laborais são

realizadas. Assim, o sujeito campesino permanece envolvido no trabalho o dia inteiro e sabe que sua sobrevivência depende diretamente da quantidade e qualidade dele. Contudo, isso não significa que ele não tem acesso ao lazer, pelo contrário. Na cultura campesina os limites entre o trabalho e lazer estão bastante diluídos. Exemplificando, as atividades de colher laranjas no pomar ou pescar, podem tanto objetivar a alimentação quanto o divertimento. Por outro lado, o tempo de execução do trabalho é bastante demarcado, pois possui relação direta com os ciclos da natureza, como dia/noite e estações de ano (AGRICOLA, 2012; WANDERLEY, 2014). É interessante notar que a noção de trabalho coincide com a dos povos indígenas da América (ACOSTA, 2019).

Esse modo de trabalho é bastante distinto do que se observa no meio urbano. Na cidade a lógica de trabalho é a da mais valia e não a da subsistência. Os laços de cooperação entre os membros da família, bem como os da comunidade, afrouxam-se e o trabalho passa a ser dependente de um desempenho individual. Foi esse o cenário que camponeses tiveram que se defrontar nas décadas de 1960-1980, período em que a modernização do campo e adoção de um modelo agrícola industrial levou milhares de pessoas a migrarem para as cidades (AGRICOLA, 2012; WANDERLEY, 2014).

No meio urbano costumes e saberes do campo já não tinha o mesmo valor, o que causava desorientação e frustração nos antigos produtores rurais (AGRICOLA, 2012). A divisão sexual do trabalho também foi desestabilizada com os novos papéis de homens e mulheres condicionados ao trabalho assalariado. A antropóloga Ellen F. Woortmann narra uma situação que ocorre no litoral do nordeste do país, mas que poderia também ter se passado no interior goiano. Em suas pesquisas de campo junto a comunidades pesqueiras, a pesquisadora percebe que até 1960/1980 prevalecia uma complementariedade equilibrada nos entre os papéis exercidos por homens e mulheres. A elas caberia o cultivo da terra e a eles a pesca. Contudo, durante o período mencionado, em que os ideais da modernidade são inseridos à lógica da comunidade, a degradação ambiental e a grilagem de terras usurpam das mulheres seu papel principal de mantenedoras do cultivo da lavoura, causando um desequilíbrio nas relações sociais. O homem continua com seu trabalho na pesca, mas as mulheres jovens agora são desrespeitadas por não contribuírem com a subsistência familiar. As únicas mulheres que ainda gozam de respeito nessa comunidade são as idosas, testemunhas de uma época de fartura alimentar que ficou no passado (DAINESE; CARNEIRO; MENASCHE, 2018). O caso narrado, poderia encontrar semelhante correspondente na trajetória dos campesinos goianos, inclusive na das entrevistadas da pesquisa, que mudaram para a cidade de Ipameri nesse mesmo período.

Trabalhadoras e trabalhadores rurais viram muitas das suas antigas tarefas perderem utilidade ou serem dificultadas ao chegarem nas cidades. O trabalho artesanal têxtil é um exemplo. Nas novas casas muitas vezes não havia espaço para grandes teares. As matérias primas tradicionais também não eram fáceis de encontrar. A criação de caprinos era cada vez mais rara e o algodão herbáceo, de descaroçamento manual mais fácil, tinha dado lugar ao algodão arbóreo, do qual somente máquinas conseguiam separar as sementes. Os carapinas que dominavam a confecção de instrumentos têxteis quase não existiam mais (DUARTE, 2009; GARCIA, 1981; MAUREAU; FONSECA; ALTAFIN, 1984).

Contudo, um fator determinante para que as mulheres campesinas abandonassem a confecção de têxteis foi o cultural. Como visto, o modo de vida moderno e urbano tinham princípios conflitantes com os do campo. Em uma cultura baseada na produtividade e inovação como a industrial urbana, produzir apenas o necessário para a sobrevivência e manter apego a certas tradições, era razão para que os campesinos fossem taxados de preguiçosos e atrasados. Portanto, exhibir nas cidades costumes campesinos, “caipiras”, era motivo de escárnio. Assim, os novos moradores acabavam por rechaçar seus antigos hábitos, linguajar próprios e até os modos de vestir. Sendo um artigo que remetia ao campo, o produto artesanal têxtil, principalmente os tecidos feitos em tear manual, logo deixou de ser desejado e sua demanda diminuiu (DUARTE, 2021).

Muitos produtos artesanais tiveram destino parecido. A categoria artesanato como um todo sofreu um processo de desvalorização em seu contato com a cultura moderna. A artesã e pesquisadora Luciana de Maya Ricardo sintetiza bem esse processo no contexto da região de Brasília, mas que pode ser transposto para outras localidades:

O que a gente chama de artesanato hoje em dia eram os objetos do cotidiano das pessoas. Com a industrialização eles começam a comprar e não mais produzir essas coisas em casa, essa coisa até com a chegada de Brasília aqui, aquele texto que fala sobre Olhos d'água, tem uma parte que fala como foi a chegada de Brasília para o pessoal da região e na realidade tudo o que elas tinham certeza de verdade era saber fazer sua gamela, e ela não tem mais valor porque a gamela é uma bacia de plástico, a panela de barro vira uma panela de metal, a viola de cocho que aquele cara fazia e tocava era a radiola, o radinho de pilha, ou seja, então tudo o que é verdade pra essas pessoas, perde o seu valor, tudo o que eles tem como identidade perde o seu valor e aquilo acaba sendo sinal de pobreza, porque se você não tem a bacia de plástico, você é pobre, imagina, o moderno é isso e tem o culto da modernidade, aqui na região, com a chegada de uma cidade modernista, mais do que nunca, então você usar uma roupa feita de tecelagem, artesanal, toda roupa é uma tecelagem, é um completo

sinal de pobreza e de desmerecimento e tudo isso acontece na década de 70, 80 (RODRIGUES, 2010, p. 161).

Negar o valor e importância do artesanal é realizar o mesmo com parte considerável da produção de artefatos pelas mulheres, pois muitas vezes esse era a única maneira possível delas expressarem sua criatividade e habilidades artísticas em um mundo dominado pelo design dos homens. Aqui cabe mencionar brevemente a discussão do pertencimento ou não do artesanato à categoria de design e/ou arte e refletir como a negativa pode se tornar uma forma de exclusão das mulheres na história de ambas (BUCKLEY, 1986).

A urbanização e o contato com a modernidade também afetaram outro aspecto importante do fazer artesanal têxtil. Para as artesãs, o importante não era ser uma artista genial que produzisse novos repastos, mas sim que os reproduzisse com maestria. A reprodução dos repastos era uma forma de socialização, já que as artesãs precisavam ter contato com outras artesãs para obter os papéis com as notações. Reproduzir esses padrões, que foram transmitidos por gerações, era uma forma de pertencimento à sociedade campesina (MAUREAU; FONSECA; ALTAFIN, 1984).

Os valores cultuados na cidade pregavam o valor oposto, da diferenciação e do ineditismo, assim não havia mais sentido em fazer igual e em comunidade. O fazer artesanal têxtil reduziu seu poder de sociabilidade e as artesãs perdiam mais uma das razões para continuar a produzir têxteis artesanais, limitando ainda mais seus laços sociais.

Considerações finais

Na sociedade campesina goiana o fazer artesanal têxtil estava intimamente ligado às mulheres. De acordo com a divisão sexual do trabalho nessa sociedade, era papel delas dominarem as técnicas têxteis e executarem todas as suas etapas da melhor forma possível. Apesar de muitas mulheres gostarem de realizar tais tarefas, elas não deixavam de ser obrigações, e restringiam o acesso a outras atividades de maior privilégio exercidas pelos homens. É possível inferir que, por mais que estes pudessem ter interesse na atividade em certos casos, não costumavam realizá-las, pois estar no papel de mulher seria um tanto constrangedor aos olhos das outras pessoas da comunidade. Assim, o principal contato dos homens com os têxteis era a partir da fabricação de ferramentas destinadas à realização das atividades para esse fim. Dessa maneira, apesar das mulheres serem responsáveis pelos têxteis, elas não possuíam autonomia para fabricar seus próprios instrumentos de produção. O fazer têxtil artesanal poderia ser

tido como um fazer que conformava as mulheres em certos papéis de gênero, distanciando-as dos locais reais e simbólicos ocupados pelos homens naquela sociedade.

Sendo os fazeres têxteis qualificadores das mulheres como tais e determinadores de seus papéis, os produtos deles resultante também o eram. Categorias de produtos, como os enxovais e itens específicos, como a coberta de repassos, carregavam significados importantes para a representação das artesãs como mulheres. Os repassos, padronagens nomeadas com símbolos da cultura campesina, contribuíam para gravar em nome, papel e linha as experiências cotidianas e as expectativas de ser uma mulher campesina. Dessa forma, quanto melhor uma pessoa atuasse em suas obrigações como mulher, tais como as atividades têxteis, melhor posição dentro da hierarquia social ela poderia alcançar.

Entretanto, não se pode dizer que os fazeres artesanais têxteis se prestavam apenas de forma a aprisionar as mulheres em seus papéis. O tecimento dos repassos, por exemplo, representava um momento em que a artesã possuía autonomia para criar artefatos com características simbólicas e de acordo com seus próprios desejos. Também funcionava como modo de socialização no ato de compartilhar os papéis que continham as instruções de execução das padronagens.

Os têxteis também proporcionavam espaços de liberdade para as mulheres. Os mutirões de fiandeiras permitiam que as mulheres exercessem sua sociabilidade e fazeres com maior autonomia. Possibilitava ainda, que tivessem um respiro de suas obrigações, mesmo em um ambiente com as divisões sociais de gênero bastante demarcadas. Ainda não podem ser considerados *spaces-off*, locais além das representações de gênero, como Lauretis (1994) defende, mas já são espaços de resistência.

Hirata e Kergoat (2007) afirmam que a divisão sexual do trabalho não é uma condição imutável, mas a distância que separa os sexos continua sendo a mesma. As mulheres campesinas que migraram para a cidade precisaram encontrar novos papéis sociais e se adaptarem a uma sociedade que rechaçava tudo aquilo que provinha do campo. Assim, o contato delas com modernidade nem sempre representava uma conscientização de seus direitos e melhora na sua qualidade de vida. Pelo contrário, muitas vezes sem um lugar nessa sociedade, elas viam a relação com os homens piorar e se tornavam cada vez mais sozinhas.

Por fim, cabe observar que essa pesquisa priorizou a análise a partir de um viés de gênero devido à natureza dos dados obtidos, mas seria altamente recomendável que

pesquisas futuras levem em conta dimensões que atravessam o existir das artesãs, como as de raça e classe social.

Referências

- ACOSTA, A. **O bem viver**: uma oportunidade para imaginar outros mundos. São Paulo: Editora Elefante, 2019.
- AGRICOLA, N. P. A. Tradição cultural e sustentabilidade no campo. In: AGRICOLA, J. M. A. **Cerrado, energia e sustentabilidade**. Goiânia: Editora da PUC Goiás, 2012.
- BRANDÃO, C. R.; RAMALHO, J. R. P. **Campesinato goiano**. Goiânia: UFG, 1986.
- BUCKLEY, C. Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design. **Design Issues**, v. 3, n. 2, p. 3-14, 1986.
- CASTRO, A. M.; EGGERT, E. A Tecelagem Manual em Minas Gerais: elementos para uma análise feminista da produção artesanal. **Revista Latino-Americana de Geografia e Gênero**, Ponta Grossa, v. 6, n. 1, p. 114-126, 2015.
- CORREAL, D. M. G. Feminismo y modernidad/colonialidad: entre retos de mundos posibles y otras palabras. In: MIÑOSO, Y.; CORREAL, D.; MUÑOS, K. **Tejiendo de otro modo**: feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala. Colômbia: Editorial Universidad del Cauca, 2014.
- DAINESE, G.; CARNEIRO, A.; MENASCHE, R. Campesinato, Gênero, Pesquisa de Campo: Ellen F. Woortmann com a palavra. **Tessituras**: Revista de Antropologia e Arqueologia, v. 6, n. 2, p. 10, 2018.
- DUARTE, L. T. **O fiado da memória**: estudo do fazer artesanal têxtil no âmbito doméstico em Ipameri-
GO. 2021. 210 f. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades,
Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.
- DUARTE, C. R. **A tecelagem manual no Triângulo Mineiro**: história e cultura material. Uberlândia:
EDUFU, 2009.
- GARCIA, M. M. **Tecelagem artesanal**: estudo etnográfico em Hidrolândia-Goiás. Goiânia: Universidade
Federal de Goiás, 1981.
- GEISEL, A. L.; LODY, R. G. da M. **Artesanato brasileiro**: tecelagem. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto
Nacional do Folclore, 1983.
- HARRIS, J. (Ed.). **5000 years of textiles**. London: British Museum Press, 1993.
- HIRATA, H.; KERGOAT, D. Novas configurações da divisão sexual do trabalho. **Cadernos de pesquisa**, [S.
l.], v. 37, p. 595-609, 2007.
- LAURETIS, T. A tecnologia do Gênero. In: HOLLANDA, H. B. **Tendências e impasses**: o feminismo como
crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MAUREAU, X.; FONSECA, M. C. L.; ALTAFIN, G. **Tecelagem Manual no Triângulo Mineiro**: uma abordagem tecnológica. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

MEIHY, J. C. **Sebe Bom**. Manual de história oral. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

MIRANDOLA, N. S. A. **As tecedeiras de Goiás**: estudo linguístico, etnográfico e folclórico. Goiânia: CEGRAF/UFG, 1993.

PERROT, M. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2006.

PEZZOLO, D. B. **Tecidos**: história, tramas, tipos e usos. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2019.

RODRIGUES, A. I. P. **A tecelagem manual em Brasília**: uma investigação antropológica sobre o universo têxtil. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

WANDERLEY, M. de N. B. O campesinato brasileiro: uma história de resistência. **Revista de economia e sociologia rural**, Brasília, v. 52, p. 25-44, 2014.

Um percurso pelas exposições de moda na cidade de São Paulo

Thomas Walter Dietz*

Começamos este percurso pelas feiras industriais, que desempenharam função relevante para o desenvolvimento das práticas expositivas na capital paulista e no país, anunciando as novidades do setor e atualizando o modo de apresentar tais inovações. A Fenit (Feira Nacional da Indústria Têxtil), conforme aponta Maria Claudia Bonadio, foi idealizada pelo empresário Caio de Alcântara Machado a fim de divulgar as novas tecnologias “[...] em máquinas têxteis, fios, tecidos e roupas prontas” (BONADIO, 2014b, p. 79).

Além de contribuir para que a capital paulista se estabelecesse como centro de difusão e profissionalização da indústria do vestuário nacional, a Fenit introduziu e desenvolveu algumas das primeiras técnicas expositivas do setor, por meio de *stands* e desfiles extraordinários, que fizeram do evento um marco histórico na produção e divulgação têxtil e de moda no Brasil.

Conforme aponta Bonadio, “[...] nos primeiros anos da feira, predominavam as exposições de máquinas e amostras de novos fios e tecidos em *stands* sisudos e desfiles tradicionais [...]” (2014b, p. 82), produzidos ainda de forma precária e pouco agradável aos visitantes, em sua maioria investidores e profissionais do setor. Por outro lado, os organizadores da feira preocuparam-se com a formação de seu público, promovendo exposições especiais, como relata a matéria da publicação carioca *Manchete*, edição 347 de 6 de dezembro de 1958 (apud PRADO; BRAGA, 2011, p. 249):

No recinto magnificamente iluminado, as exposições especiais atraíam a curiosidade dos visitantes. Era, por exemplo, o caso dos trajes usados por artistas de cinema em filmes famosos. Num amplo painel, viam-se expostos vestidos de Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Anne Baxter, Rita Hayworth, Jennifer Jones, além de costumes masculinos, como o fardão verde que Yul

* Doutorando em História e Teoria da Arte no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Artes, Cultura e Linguagens pela Universidade Federal de Juiz de Fora, Bacharel em Design de Moda pelo Centro Universitário Senac São Paulo, Licenciado em Artes Visuais pelo Centro Universitário Claretiano e Técnico em Museologia pelo Centro Paula Souza.

E-mail: tomwdietz@hotmail.com

Brynner usou em “Os Irmãos Karamazov”. Um casal de velhinhos, certa noite, ficou longos minutos a contemplar o manto com que Gloria Swanson brilhou em “Crepúsculo dos Deuses”.

Em 1958, a exposição “Trajes históricos do Museu de Indumentária de Sophia” foi apresentada durante a Fenit, ocasião na qual foram exibidas onze peças da coleção de Sophia Jobim Magno de Carvalho, colecionadora e professora da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro - Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro. A realização desta exposição comprova o propósito dos organizadores do evento em instruir os visitantes a respeito da história da indumentária e ainda fomentar o início do estudo sobre a moda no âmbito acadêmico brasileiro e paulista, uma vez que ainda não existiam cursos superiores de moda na cidade.

Além de costureiros e marcas estrangeiras, criadores nacionais desfilaram suas criações na Fenit com o apoio de tecelagens e grandes empresas do setor têxtil, tais como: Clodovil, Dener, Guilherme Guimarães, José Nunes e Ney Barrocas. Entretanto, quando se tratava da representação da moda nacional na Fenit, destacavam-se os desfiles-espetáculo promovidos pela Rhodia Têxtil a partir de 1963.

Fomentando a valorização das artes e da identidade brasileira por meio do vestuário, a Rhodia Têxtil (empresa francesa de filamentos sintéticos) a fim de promover o seu produto, realizou desfiles com peças criadas por costureiros brasileiros e confeccionadas em tecidos estampados com desenhos de artistas plásticos de prestígio nacional. Idealizados, em sua maior parte, por Lívio Rangan (então gerente de publicidade da empresa francesa), os desfiles-espetáculo da Rhodia eram grandes produções temáticas, contando com cenários concebidos por Cyro Del Nero e shows musicais de astros da música nacional, como: Elza Soares, Gal Costa, Nara Leão, Sérgio Mendes e Rita Lee (BONADIO, 2014b).

Com seus desfiles, a Rhodia conquistava um número crescente de público a cada edição da Fenit, reforçando o perfil de entretenimento associado ao evento. Entretanto, quando no início da década de 1970 a Rhodia decidiu modificar a sua diretriz de publicidade no país, os desfiles cessaram e a empresa deixou de participar da feira. Com a ausência da Rhodia Têxtil e outros fatores, a feira começou a vivenciar seu declínio de público e decadência.

Perceber a importância da Fenit como espaço fértil para o desenvolvimento de negócios da moda na capital paulista e como precursor de técnicas expositivas em território nacional, fez direcionar esta retrospectiva histórica para o MASP (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand), que salvaguarda parte das criações exibidas

nos desfiles da Rhodia. O MASP deu continuidade ao projeto de impulsionar a criação de uma identidade artística brasileira e desempenhou função pioneira nas práticas museológicas dedicadas ao campo da moda.

Pietro Maria Bardi, diretor-fundador do MASP, cultivou interesse na indumentária e almejava, desde os anos 1950, formar um acervo dedicado aos têxteis e ao vestuário nos moldes de prestigiadas instituições museológicas internacionais, tais como o Costume Institute do Metropolitan Museum of Art de Nova York (BONADIO, 2014a). No histórico do MASP, foram desenvolvidas atividades formativas nas oficinas do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) e promovidos desfiles no interior da instituição durante o início da década de 1950¹. Neste período, foram realizadas algumas exposições que apresentavam objetos de vestuário e moda, tais como “A Mão do Povo Brasileiro” (1969), “1922 - 50 anos” (1972) e “Perfume e maquiagem numa exposição” (1978).

As atividades e exposições do museu foram relevantes para a formação embrionária da sua Seção de Costumes, como é o caso da “Exposição retrospectiva da moda brasileira” (1971), que apresentou algumas das peças criadas para os desfiles da Rhodia na Fenit e, que no ano seguinte de sua realização, motivou a empresa têxtil francesa a doá-las para o acervo do MASP, como mencionado anteriormente. Seleccionadas por Pietro Maria Bardi, o conjunto doado integra atualmente a Coleção MASP-Rhodia, um dos únicos registros remanescentes deste período para a história da moda brasileira.

Durante o período que esteve à frente do museu, Bardi mostrou-se atento às discussões e realizações expositivas internacionais. Muito possivelmente, o rebuliço promovido por Diana Vreeland² e suas exposições no Costume Institute do Metropolitan Museum of Art de Nova York, chegaram ao conhecimento do diretor do museu e estimularam a continuidade dos projetos expositivos e museológicos relacionados à moda no MASP.

¹ Em 1951, o MASP promoveu o “Desfile de Costumes Antigos e Modernos” com o intuito de relacionar a moda do passado, do presente e do futuro, que apresentou peças dos séculos XVIII e XIX, provenientes dos acervos do Costume Institute do Metropolitan Museum of Art e da Union Française des Arts du Costume; criações recentes de Christian Dior e o “Costume de 2045” criado por Salvador Dalí. No ano seguinte, em 1952, o museu realizou o desfile “Moda Brasileira”, que apresentou uma coleção de vestuário desenvolvida por alunos e mentores do IAC (BONADIO, 2014a).

² Diana Vreeland foi uma influente editora de moda e editora chefe das revistas americanas Harper’s Bazaar e Vogue. Em 1972, Vreeland assumiu o cargo de Consultora Especial do prestigiado Costume Institute do Metropolitan Museum of Art de Nova York e durante o período em que esteve vinculada à instituição, realiza diversas exposições de moda que contrariavam as práticas curatoriais e museológicas tradicionais, tais como “Twenty-five Years of Yves Saint Laurent” (1983), primeira mostra dedicada a um estilista vivo e com produção ativa, fato bastante criticado e discutido naquele período. Para saber mais, consultar Dietz (2017).

A partir dos anos 1980, a cidade de São Paulo começou o gradual processo de profissionalização do setor criativo de moda, sobretudo com a formação de grupos de jovens criadores, tais como o Núcleo Paulista de Moda (1980), o Grupo São Paulo de Moda (1985) e a Cooperativa de Moda (1986)³. O MASP acompanhou este processo e realizou as exposições “Roupas Bordadas” (1986) com obras da artista Glaucia Amaral Rodrigues e “Traje: um objeto de arte?” (1987), com curadoria de Liana Bloisi da Galeria Paradoxart.

Aliás, Pietro Maria Bardi estava tão atento ao desenvolvimento do campo da moda nacional e das notícias no cenário internacional, que entre os anos de 1987 e 1988 (período de comemoração do 40º. aniversário da instituição), o diretor do museu empenhou-se na realização do evento “Fashion Show”, com o intuito de apresentar a moda e os costureiros/estilistas de renome internacional. Ciente da revolução japonesa que inquietou a moda francesa e internacional no início dos anos 1980, Bardi se mobilizou junto à Fundação Japão, para trazer alguns destes criadores japoneses e suas obras para o evento. Alguns nomes são mencionados pelo diretor do museu em carta à fundação, como Kansai Yamamoto e em especial Issey Miyake, que não somente havia realizado um feito inédito: ter uma criação impressa na capa da edição especial de fevereiro de 1982 da prestigiada revista *Artforum*, revista de arte internacionalmente consagrada (BONADIO, 2014a); como também teve suas criações exibidas na exposição “Issey Miyake Spectacle: Bodyworks” (1983-1985)⁴, que foi apresentada em algumas cidades do mundo.

Mesmo com o empenho de Bardi, o evento “Fashion Show” não foi realizado, bem como não há registros da vinda desses e de outros criadores japoneses para o Brasil neste período. O insucesso da organização do evento pode ser considerado um dos fatores para que o MASP e o seu diretor à época tenham interrompido o projeto de exposições dedicadas à moda e à formação de uma coleção de vestuário. Outro fato que também explicaria a descontinuação dessas ações do museu foi o afastamento de Pietro Maria Bardi da instituição, logo após as comemorações do 40º. aniversário do museu.

Nos anos finais da década de 1980, entretanto, outra instituição museológica paulistana disponibilizou seu espaço para a realização de exposições dedicadas ao campo da moda: o MAB-FAAP (Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado), cuja história se entrelaça com a história do MASP.

³ PRADO; BRAGA, 2011, p. 429.

⁴ A exposição foi apresentada em 1983 no Laforet Iikura Museum em Tóquio, Japão; na Otis/Parsons Gallery de Los Angeles e no San Francisco Museum of Modern Art, ambos nos Estados Unidos; e em 1985 no Victoria and Albert Museum de Londres, Reino Unido.

Após sua fundação no ano de 1961, o MAB-FAAP instituiu o 1º. Museu do Traje Brasileiro (1966), setor da instituição dedicado à formação e salvaguarda de uma coleção de vestuário, sob a coordenação de Darcy Penteado, cenógrafo, figurinista e artista múltiplo; e Lourdes Milliet, diletante das artes e esposa de Sérgio Milliet (MUSEU, 2018). O pioneirismo da instituição parece não ter conseguido prosperar, já que não foram encontrados registros sobre atividades e peças de vestuário incorporadas ao acervo neste período.

Somente a partir de meados dos anos 2010, o MAB-FAAP concretiza o desejo de constituir um acervo próprio de vestuário, cujo marco é a exposição “Moda no MAB: Uma nova coleção no acervo” (2017). Composta por peças de vestuário, acessórios e registros de estilistas representativos da moda brasileira contemporânea, como André Lima, Lino Villaventura, Jum Nakao, Fause Hatén e Reinaldo Lourenço. O acervo diversificado do MAB-FAAP compreende também uma coleção fotográfica com obras de Pierre Verger, Otto Stupakoff, J.R. Duran, Bob Wolfenson, entre outros nomes que compõem a história da fotografia e da fotografia de moda no Brasil.

Retomando o histórico do MAB-FAAP, a primeira mostra dedicada ao campo da moda foi apresentada no museu em 1989. A exposição “80 modelos de Lacroix” (1989), composta por croquis de Christian Lacroix, foi realizada concomitantemente à apresentação de uma companhia de ballet francesa, cujo figurino do espetáculo foi criado pelo costureiro francês.

A exposição “Pierre Cardin: passado, presente e futuro” (1994) foi a segunda mostra dedicada à moda realizada no MAB-FAAP. As peças apresentadas na ocasião pertenciam ao acervo pessoal do costureiro francês e atualmente compõem o Musée Pierre Cardin localizado em Paris. Com curadoria de René Tapolier, então assistente do costureiro, a exposição seguiu padrões internacionais e apresentou a retrospectiva da vida e obra de Cardin. Durante sua carreira, o costureiro manteve vínculos com o Brasil, realizando desfiles na Fenit e negociando licenciamentos de sua marca para empresas nacionais.

Até meados dos anos 1990, a produção de exposições dedicadas ao campo da moda na cidade de São Paulo seguiu de forma esporádica. As exposições “Modos da Moda” (1992), realizada em uma residência na Alameda Northman pela rede Sesc/Senac São Paulo; “Labirinto da Moda: uma Aventura Infantil” (1996) no Sesc Pompéia; e “Fantasia Brasileira: o balé do IV Centenário” (1998) no Sesc Belenzinho, são relevantes pela qualidade com que foram executadas, bem como por indicarem como as práticas expositivas de moda se desenvolveram no país.

O empenho de Glaucia Amaral Rodrigues, curadora de todas as exposições mencionadas acima, comprova que a fase inicial das práticas expositivas de moda no Brasil dependeu do esforço de algumas pessoas interessadas nos estudos, na salvaguarda, na exibição e no desenvolvimento da moda em território nacional.

A exposição “Modos da Moda” (1992), projeto da rede Sesc/Senac e patrocinada pela Rhodia (CASTRO, 1992), apresentou obras de arte, mobiliário, artefatos têxteis, peças de vestuário e registros audiovisuais da história da moda no Brasil datados entre 1890 e 1990. Organizada de forma cronológica, a grande mostra exibiu trajes de batismo, camisolas e espartilhos do início do século XX, oriundas do Museu Histórico Nacional; e o vestido de noiva criado pelo costureiro francês Paul Poiret para Tarsila do Amaral para o seu casamento com Oswald de Andrade, que atualmente integra o acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Peças dos guarda-roupas de outras personalidades da Semana de Arte de 1922, tais como um vestido de noite de Jenny Klabin Segall e broches, gravatas e sapatos de Mário de Andrade também estavam na exposição (CASTRO, 1992).

A alta-costura francesa também esteve representada pelas *maisons* de Jeanne Paquin e Christian Dior, acompanhadas de modelos da Casa Vogue, da Casa Canadá, de Dener e de Madame Rositta. O New Look - Traje do Novo Homem dos Trópicos - Experiência N^o. 3 de Flávio de Carvalho também esteve presente na exposição, que contou ainda com desenhos de Alceu Penna, peças desfiladas pela Rhodia na Fenit nos anos 1960, criações da estilista Zuzu Angel, diversos registros fotográficos e audiovisuais, além de uma biblioteca com livros e revistas sobre moda para consulta pública.

O grande volume de peças exibidas em “Modos da Moda” foi fruto do trabalho árduo de pesquisa. Estima-se que a exposição foi bem sucedida, uma vez que recebeu o Prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte)⁵ de melhor evento na categoria de artes visuais do ano de 1992 (CUNHA, 2017). O sucesso da exposição provavelmente compensou o alto valor investido em sua realização em um período de instabilidade econômica e hiperinflação no país (LAZARETTI, 1992) e possibilitou a sequência de outras exposições dedicadas ao campo da moda com a curadoria de Glaucia Amaral Rodrigues e apoio do Sesc/Senac.

⁵ O Prêmio APCA é uma premiação concedida anualmente, desde 1956, inicialmente pela Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT) e, a partir de 1972, pela Associação Paulista de Críticos de Arte, entidade que sucede a APCT (CUNHA, 2017). Esta premiação reconhece o mérito de realizações no campo da arte nas categorias: arquitetura, artes visuais, cinema, dança, literatura, música erudita e popular, rádio, teatro e teatro infanto-juvenil, televisão e, desde 2015, moda.

Em “Labirinto da Moda: uma Aventura Infantil” (1996), Glaucia dedicou-se a aproximar a história do vestuário ao universo infantil. A mostra apresentou roupas antigas de crianças, bonecas e brinquedos de pano e registros audiovisuais de momentos no campo, na cidade e na escola. Seu discurso curatorial aliado à atividade socioeducativa conseguiu ilustrar o desenvolvimento do complexo sistema da moda de forma lúdica, descomplicada e envolvente, como registra o catálogo da mostra:

“É para elas [crianças] esta exposição-espetáculo, um grande brinquedo de panos, imagens, invenções, verdades e fantasias. Um passeio que começa pelo fio [...], passa pela trama do tear, pela costura na oficina e vê o molde, o tecido, o figurino e o vestido, desvendando a construção da roupa, esta estranha arquitetura que envolve, protege e transforma o corpo” (SESC, 1996).

“Fantasia Brasileira: o balé do IV Centenário” (1998) completa a tríade de exposições sobre o campo da moda realizadas pela rede Sesc e com curadoria de Glaucia Amaral Rodrigues nos anos 1990. Realizada paralelamente à 24ª. Bienal de São Paulo (ou Bienal da Antropofagia, como ficou conhecida) concebida pelo curador-geral Paulo Herkenhoff, a exposição “Fantasia Brasileira” resgatou a história do Ballet IV Centenário, companhia criada em 1954 para comemorar os quatrocentos anos da cidade de São Paulo.

Na mostra, realizada na unidade do Sesc Belenzinho (ainda em suas instalações provisórias), foram exibidos registros documentais, fotográficos e audiovisuais sobre a breve, porém significativa história da companhia para a profissionalização da dança no Brasil. Os figurinos e cenários criados por artistas consagrados da arte brasileira, como Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, Heitor dos Prazeres, Lasar Segall e outros, foram admirados pelo público, que pode também conhecer um pouco mais sobre a história da capital paulista dos anos 1950 e sua relação com o movimento modernista de 1922 (SESC, 1998).

“Fantasia Brasileira” é também o prelúdio para uma nova fase do desenvolvimento das práticas expositivas de moda na cidade. Com a reconfiguração do cenário econômico e a inevitável globalização do início dos anos 1990, o Brasil passou por diversas transformações, que impactaram a consolidação do campo da moda nacional. O sucesso e a multiplicação das exposições dedicadas à moda no contexto internacional fomentaram, no final da década de 1990, o gradual aumento de produções expositivas dedicadas ao tema na capital paulista, que já se estabelecia como polo de difusão e profissionalização da moda em território nacional.

Neste cenário, a moda começou a ganhar espaço em galerias de arte e locais pouco convencionais para a realização de exposições sobre o tema. Exemplo disso é a exposição individual do jovem Alexandre Herchcovitch na Galeria Cohn Edelstein em 1997, que exibiu criações do estilista novato com status de obras de arte, inserindo-o no prestigiado e concorrido campo da arte.

Por outro lado, a mostra “100 anos de Moda em Uniformes Escolares” (1998), exemplifica como as exposições dedicadas à moda e ao vestuário propagaram-se pela capital paulista. Realizada na estação Clínicas do metrô, a exposição exibiu diversos registros documentais e fotográficos pertencentes ao acervo do Colégio Caetano de Campos⁶, num percurso histórico dos uniformes escolares. Mais recentemente, outras exposições também trataram da relação entre a moda e os uniformes, tais como “Ramos de Azevedo e a Escola Caetano de Campos” (2014), realizada no Arquivo Histórico Municipal de São Paulo; “Brasil, um país, um mundo” (2014) no Pavilhão das Culturas Brasileiras - Museu da Cidade; “Uniformes da aviação brasileira” (2015), apresentada durante a 38ª Casa de Criadores em um hangar do Campo de Marte; e “Indumentária dos profissionais [de enfermagem] ao longo do tempo” (2016), organizada na Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo (ALESP).

No final dos anos 1990, o MAB-FAAP continuou a receber regularmente exposições dedicadas ao campo da moda. As mostras “Da inspiração à criação, Christian Lacroix” (1997), cujo projeto expográfico foi concebido pela diretora teatral e cenógrafa Bia Lessa (Beatriz Ferreira Lessa), “Flávio de Carvalho - 100 anos de um revolucionário romântico” (1999) e “Femmes, plus que femmes. Mulheres, sobretudo mulheres” (2000) apresentaram obras relacionadas aos campos da moda. Neste mesmo período, o MAB-FAAP também sediou a mostra “Mario Testino fashion photographs” (1998), a primeira exposição retrospectiva do fotógrafo de moda peruano no Brasil.

Outra produção expositiva relevante deste período foi “Metamorfoses do Consumo” (1999), que integrou o evento “Cotidiano/Arte: o consumo”, fruto de uma série de atividades realizadas naquele ano pelo Instituto Itaú Cultural em torno da relação do cotidiano com a produção artística. Com curadoria de Cyro del Nero, cenógrafo dos desfiles da Rhodia na Fenit, a exposição exibiu vários desenhos, registros fotográficos, peças e tecidos criados pela empresa têxtil, oriundas do acervo do MASP e também das coleções de Carlos Mauro e do próprio curador.

A exposição “Metamorfoses do Consumo” (1999), além de resgatar um fragmento significativo da história da moda nacional, também propôs um novo olhar acerca das

⁶ Primeira escola Normal de São Paulo, fundada em 1856, na região central da cidade de São Paulo.

criações da Rhodia, ressaltando a sua importância como marco da valorização da cultura brasileira pela moda e das transformações “[...] no comportamento do mercado com a introdução do fio sintético na roupa brasileira” (RIBENBOIM, 1999, s.p.).

Neste período, o Museu de Arte Moderna de São Paulo realiza, com curadoria de Ricardo Resende, uma série de exposições dedicadas à moda e à produção de estilistas nacionais. As exposições “Projeto Imagem Experimental: Arte em moda – criações de Marcelo Sommer e Rochelle Costi” (2001), “Projeto Imagem Experimental: Monica Schoenacker e Walter Rodrigues” (2001) e “Projeto Imagem Experimental: Ronaldo Fraga - política, moda e arte” (2002) ocuparam o Espaço MAM Higienópolis⁷, enquanto as mostras “Nefelibatas – para aqueles que vivem nas nuvens” (2002) e “Construtivismo e a forma como roupa” (2003) ocupam a sede da instituição no Parque Ibirapuera.

Em 2003, Ricardo Resende também realizou a curadoria da exposição “Leonilson e a moda”⁸ (2003) na Galeria do Hotel Lycra⁹, buscando aproximar a obra do artista cearense com o campo da moda. No mesmo ano, a exposição “Coletiva – Vizinhos”, também relacionada à obra de Leonilson, foi realizada na Galeria Vermelho, que reuniu jovens estilistas e artistas plásticos brasileiros para realizar performances de moda produzidas com o intuito de mostrar as influências do artista e sua obra na nova geração.

Instituições de ensino que ofereciam cursos de graduação de moda passaram a organizar exposições de trabalhos desenvolvidos por alunos, docentes e profissionais. Exposições como “O Vestir em São Paulo pela lente de Um Só Coração” (2004), realizada no Centro de Design e Moda da Universidade Anhembi Morumbi; “Roupas de Bethy Lagardère” (2005), realizada no Centro Universitário Senac - Campus Santo Amaro; e “Barbie na Moda - Do Egito Antigo ao Século 21” (2005) realizada no Senac Lapa Faustolo certamente não foram as primeiras, mas retratam o modo como as instituições de ensino superior começaram a fomentar as práticas expositivas de moda na cidade de São Paulo.

⁷ O Espaço MAM Higienópolis, extensão do Museu de Arte Moderna de São Paulo, foi a ocupação temporária de uma residência localizada no bairro de Higienópolis, para a realização de algumas exposições da instituição museológica.

⁸ Na pesquisa realizada, encontrou-se também o título “A Moda e Leonilson” referindo-se à mesma exposição.

⁹ Espaço criado pela marca de filamentos têxteis Lycra® para a apresentação de seus produtos e lançamentos, o Hotel Lycra estava localizado na rua Oscar Freire, endereço paulistano tradicionalmente conhecido pelo comércio de moda de luxo. Além da galeria, o espaço abrigou também uma loja de design e um restaurante. Em seu breve período de existência (pouco mais de um ano), a galeria apresentou algumas outras exposições individuais e coletivas com obras de diversos artistas, como Alex Vallauri e Gustavo von Ha (GALERIA, 2018).

Tratando do estabelecimento de novas práticas expositivas, a exposição “Fashion Passion - 100 anos de moda na Oca” (2004) introduziu o modelo de megaexposições de moda no país. Ocupando todo o Pavilhão da OCA no Parque Ibirapuera, a mostra reuniu um grupo de curadores nacionais e internacionais de prestígio, exibiu peças de criadores relevantes para a história da moda internacional, enquanto reforçou a visualidade exótica das artes e da moda brasileiras.

Em 2005, período em que Adélia Borges esteve à frente da diretoria do MCB (Museu da Casa Brasileira), a instituição realizou suas primeiras exposições dedicadas ao vestuário e à moda: “A Chita na Moda” e “Fio da Trama”. Anos mais tarde, o museu voltou a sediar exposições que apresentavam o campo da moda, tais como: “Moda coreana - arte e tradição” (2009), “Glória Coelho Linha do Tempo” (2011), “Joias contemporâneas: Brasil e Dinamarca” (2012), e “Op-Art Ilusões do Olhar: arte, design, moda e arquitetura” (2015). Ressalta-se, que além das exposições, o Prêmio Design MCB¹⁰ contempla objetos e peças de vestuário na categoria Têxteis.

A partir de meados dos anos 2000, percebe-se que as práticas expositivas colaboraram para a valorização da moda nacional, sobretudo devido ao aumento gradativo de estudos acadêmicos desenvolvidos sobre a moda no Brasil. Exposições como “Carmen Miranda para Sempre” (2006) realizada na Galeria Marta Traba do Memorial da América Latina, “O Brasil na Ponta do Lápis - Alceu Penna, modas e figurinos (2007) exibida no Centro Universitário Senac - Campus Santo Amaro, “Elke Quântica Maravilha” (2007) apresentada na Caixa Cultural São Paulo; e “Dener: Desenhando a moda no Brasil” (2010) realizada no MuBA (Museu de Belas Artes), difundiram, cada uma ao seu modo, o conhecimento sobre a vida e obra desses personagens da cultura de moda brasileira.

As semanas de moda, além de estruturarem o calendário de lançamentos de novos produtos e colaborarem para a consolidação do campo no Brasil, também estão associadas ao desenvolvimento das práticas expositivas que valorizam a moda nacional. O MorumbiFashion e o SPFW (São Paulo Fashion Week), por exemplo, realizaram diversas mostras. Dentre as muitas exposições realizadas por esses eventos, estão: “40 Anos de Fenit” (1998), “O Brasil já conhece o Brasil” (2000), “Chica Chica Boom Chic” (2001), “Livio Rangan” (2002), “A Cara e o Corpo da Moda Brasileira” (2002), “Tripolli - 40 anos de fotografia” (2003), “Otto Stupakoff - Fotografias - 1955-2005” (2005), “i-Identity” (2006), “Olhar Contemporâneo” (2008), “Olhar da Tradição” (2008), “Carmen

¹⁰ Criado em 1986, o Prêmio Design MCB é um concurso realizado anualmente, que visa promover a produção do design brasileiro. Além da seção dedicada aos têxteis, também há a seção de textos publicados e não publicados, que inclusive já premiaram pesquisas sobre moda.

Pop Miranda” (2009), “Bethy Lagardère” (2009), “Exposição da Federação Francesa de Alta-Costura” (2009), “Exposição Sakina M’as” (2009), “Pretty much everything” (2011), “Universo Criativo - Projeto Brasil 2” (2012), “MOVE! Plasticity” (2014), “Do Princípio ao Início” (2015), “Fazendo a Cabeça” (2015), “Equals” (2017), “Pow! Explosão Criativa” (2018) e “Arte plumária no acervo do Pavilhão das Culturas Brasileiras” (2018).

Por outro lado, o MAB-FAAP estabeleceu-se como um espaço habitual de exposições de moda internacionais, sediando periodicamente exposições dedicadas ao tema. A exposição “Gran Sera: moda italiana - 1950-1990” exibiu peças concebidas por diversos criadores italianos, a fim de exaltar a importância da Itália na história da moda; enquanto “Papiers à la Mode” (2008)¹¹, exibiu trajes históricos confeccionados em papel, cujo trabalho artístico e curatorial realizado por Isabelle de Borchgrave e Rita Brown rendeu-lhes o Prêmio APCA de exposição internacional daquele ano (CUNHA, 2017).

Em 2009, a obra de Christian Lacroix foi tema de mais uma exposição no MAB-FAAP; “Christian Lacroix - Trajes de Cena” (2009) ressaltou o trabalho do costureiro como criador de figurinos para o teatro e contou com o acervo e a curadoria do CNCS (Centre National du Costume de Scène) da França. Anos mais tarde, o MAB-FAAP recebeu a exposição “Os Anos Grace Kelly, Princesa de Mônaco” (2011), dedicada a vida da atriz e Princesa de Mônaco Grace Kelly.

Durante esse período, a cidade de São Paulo sediou diversas exposições monográficas de profissionais de prestígio no campo da moda. Em 2008, foi a vez da estilista inglesa Vivienne Westwood ter sua produção exibida em duas exposições: “Vivienne Westwood Multimídia”, realizada na Galeria Melissa em comemoração ao lançamento da coleção da estilista para a marca brasileira de calçados de plástico Melissa; e “Vivienne Westwood Shoes - 1973-2006”, exibida primeiramente durante o SPFW no prédio da Bienal de São Paulo e posteriormente aberta ao público no Centro Brasileiro Britânico.

No final dos anos 2000, o MuBE (Museu Brasileiro de Escultura e Ecologia) abrigou uma série de exposições fotográficas, que apresentavam a obra de profissionais estrangeiros. Em 2008, David LaChapelle teve suas obras expostas em “Heaven to Hell: Belezas e Desastres” e no ano seguinte, as exposições “Chop Off Their Heads” (2009), “A Message for You” (2009) e “Diane Von Furstenberg” (2009), exibiram,

¹¹ A exposição foi apresentada inicialmente em 1998 no Musée de l'Impression sur Etoffes de Mulhouse, na França. Posteriormente, a exposição foi reapresentada em algumas outras instituições e cidades, como no Museum of Fine Arts de Boston (1999), no Fashion Institute of Technology em Nova York, no Hôtel Braquenié em Paris (2000), no Victoria e Albert Museum de Londres (2001), no Royal Ontario Museum em Toronto (2002), no Japão (2002), na Bélgica (2004), em Istambul (2005) e em Luxemburgo (2006).

respectivamente, obras dos fotógrafos Rankin (John Rankin Waddell), Guy Bourdin e registros fotográficos da vida e obra da estilista Diane Von Furstenberg. Em 2011, a exposição “USAnatomy” exibiu fotografias de Steven Klein, enquanto “Rizzo no Brasil” (2012) apresentou a retrospectiva da carreira do fotógrafo Willy Rizzo.

No mesmo período, o MuBE abrigou exposições dedicadas à moda contemporânea brasileira. Em “Flávio de Carvalho desveste a Moda Brasileira da Cabeça aos Pés” (2010), os curadores Agnaldo Farias e Mariana Lanari relacionaram a obra do artista múltiplo Flávio de Carvalho com a moda brasileira contemporânea. Em 2012, a exposição retrospectiva “Ui!” foi dedicada à carreira de Regina Guerreiro e exibiu registros fotográficos de revistas de moda por onde passou a jornalista de moda brasileira.

Em 2010, a fotografia de moda também foi tema de exposições em outros espaços da cidade de São Paulo. O Instituto Tomie Ohtake abrigou a exposição “Visionaire: para todos os sentidos”, uma retrospectiva da publicação americana homônima, cujo conceito experimental envolve arte, moda, design, cinema e uma infinidade de elementos sensoriais que resultam em itens de colecionador. Já a exposição “A Dazzling Beauty”, realizada no Pavilhão OCA do Museu da Cidade, exibiu obras do fotógrafo britânico Miles Aldridge.

Para além de instituições museológicas e espaços culturais, as exposições de moda também ocuparam corredores e saguões de shoppings centers da capital paulista. Um ano após a exposição fotográfica dedicada à sua carreira no MuBE, Diane Von Furstenberg promoveu a exposição “Diane Von Furstenberg – Journey of a Dress” (2010) na ocasião da abertura de sua primeira loja no país localizada no Shopping Iguatemi, muito provavelmente como forma de apresentar a história e o valor agregado da marca ao público consumidor brasileiro.

Em 2011, o costureiro francês Pierre Cardin foi novamente tema de uma exposição monográfica. Com curadoria de Denise Mattar, a exposição “Pierre Cardin: criando moda revolucionando costumes - 60 anos de moda, arte e design” exibiu peças emblemáticas e registros documentais do acervo pessoal do costureiro. A mostra ocupou todo o último andar do Shopping Iguatemi São Paulo e apresentou a obra de Cardin para uma nova geração de interessados em moda.

A rede de shopping centers Iguatemi (Iguatemi Empresa de Shopping Centers S.A.) cedeu espaço de seus empreendimentos paulistanos para a realização de algumas outras exposições dedicadas ao tema, como a exposição “Gucci Museo: Forever Now” (2014) no Shopping JK Iguatemi, que exibiu uma seleção de peças do acervo do museu da marca de luxo italiana, e “Leather Forever – uma exposição sobre o couro da Hermès”

(2018) no Shopping Iguatemi São Paulo, que expôs a tradição e o *savoir-faire* em produtos de couro da grife francesa.

Essas exposições permitem perceber o interesse de grandes marcas de luxo internacionais em apresentar-se ao público brasileiro, escolhendo a capital paulista como sede. Outro exemplo é a exposição “The Little Black Jacket: Chanel’s Classic Revisited by Karl Lagerfeld and Carine Roitfeld” (2013), que apresentou um extenso conjunto de fotografias de personalidades vestindo o característico *tailleur* da marca francesa Chanel no Pavilhão OCA - Museu da Cidade.

A exposição “MOVE!”¹², realizada em 2013 no Sesc Belenzinho, com curadoria de Cecilia Dean e David Colman (ambos editores da revista americana *Visionaire*), promoveu a aproximação entre artistas e estilistas brasileiros e internacionais. Em dupla e trios de artistas e estilistas, Alexandre Herchcovitch, Cynthia Rowley, Dudu Bertholini, Francisco Costa (então diretor criativo da marca americana Calvin Klein), Marc Jacobs, Oskar Metsavaht, Pedro Lourenço, Maurício Ianês, Olaf Breuning, Peter Coffin, Rob Pruitt, Vik Muniz, entre outros, apresentaram “obras-performances” que promoviam a interação do público com objetos de arte e moda.

Assim como a “MOVE!”, a exposição “David Bowie” (2014) realizada no MIS-SP (Museu da Imagem e do Som de São Paulo) também contou com grande volume de público. Organizada pelo Victoria and Albert Museum de Londres em 2013, a rerepresentação da exposição em solo paulista exibiu peças do acervo do museu inglês e também do The David Bowie Archive, coleção que salvaguarda o acervo pessoal do músico. Entre vários registros documentais e audiovisuais, foram apresentados quarenta e sete figurinos emblemáticos da carreira de Bowie e que marcaram a história da moda.

Apesar da grande visibilidade das exposições internacionais, a moda brasileira continuou como tema de outras exposições, como em “Rio São Francisco navegado por Ronaldo Fraga: cultura popular, moda e história” (2011), apresentada no Pavilhão das Culturas Brasileiras - Museu da Cidade, que teve curadoria do estilista mineiro e exibiu seu processo criativo inspirado em sua viagem à região do Rio São Francisco.

Outro exemplo é a “Ocupação Zuzu” (2014), primeira grande retrospectiva da estilista mineira, que se tornou personagem importante da moda nacional e símbolo da

¹² Concebida e apresentada primeiramente no MoMA PS1 de Nova York, nos dias 30 e 31 de outubro de 2010, a exposição “MOVE!” na cidade de São Paulo foi adaptada para o público local: algumas obras da primeira edição não foram apresentadas, enquanto novas obras, idealizadas por artistas e estilistas brasileiros, foram incluídas. O tempo de duração da exposição também foi ampliado para contemplar um número maior de visitantes.

luta contra a ditadura militar brasileira. Realizada no Instituto Itaú Cultural, a exposição retratou a vida e obra de Zuzu Angel e ocupou todos os espaços expositivos do prédio da instituição. A mostra serviu também como embrião para a fundação da Casa Zuzu Angel de Memória da Moda do Brasil, instituição museológica carioca dedicada à preservação da memória da moda nacional.

O vestir e o artesanato brasileiro também foram temas frequentes nas exposições realizadas pela instituição A CASA - museu do objeto brasileiro. A mostra “Renda-se” (2015), com curadoria de Dudu Bertholini, apresentou diversas peças de vestuário criadas por ele e outros estilistas, confeccionadas em rendas produzidas por artesãos de várias regiões do país. Esta e outras exposições promovidas pela instituição, como em “Joias em Fios: Formas e Cores” (2016), destacaram o valor sociocultural e a potencialidade estética do artesanato popular nacional.

Do mesmo modo, com a consolidação do campo e dos cursos de moda no Brasil, diversas instituições educacionais e universitárias paulistas continuaram a promover exposições dedicadas à moda. A unidade do Senac Lapa Faustolo (especializada em moda e beleza) realizou diversas exposições sobre o assunto, como a “Exposição Casa de Criadores” (2011), “Arquivo Urbano: 100 anos de Fotografia e Moda no Brasil” (2015) e “Mario Queiroz - 20 anos de ruptura na moda masculina” (2015). O Centro Universitário Senac - Santo Amaro também realizou exposições sobre a moda brasileira, como: “Cápsula do Tempo: identidade e ruptura no vestir de Ney Matogrosso” (2012), “Revisitando Walter Rodrigues” (2014), “40 anos de Gloria - Acervo de Moda Senac” (2015), “Ugo Castellana - costurando memórias” (2017).

Neste mesmo período o MAB-FAAP também deu sua contribuição à valorização da moda brasileira contemporânea, sediando as exposições “Moda no Brasil: criadores contemporâneos e memórias” (2012), “WORK: Klaus Mitteldorf - Photographs 1983-2013” (2013) e “#afábricadoR.F.” (2013). No ano de 2014, a instituição voltou a receber exposições internacionais, entre elas estão: “In Your Face”, que exibiu obras fotográficas de Mario Testino pela segunda vez na cidade; e “Blumenfeld Studio: New York 1941 - 1960”, que reuniu registros da carreira do fotógrafo Erwin Blumenfeld. Em 2015, o MAB-FAAP sediou as mostras “Festival des Métiers: um encontro com os artesãos da Hermès”, uma exposição interativa sobre o *savoir-faire* da grife francesa Hermès; e “Agatha vs Agatha: Agatha Ruiz de la Prada”, dedicada à obra da estilista espanhola.

A partir de 2015 e após um período de reestruturação, o MASP revisita sua história e seus propósitos institucionais. O interesse de Pietro Maria Bardi por formar uma coleção foi retomado e a exposição “Arte na moda: coleção MASP-Rhodia” (2015)

apresentou novamente as peças dos desfiles da Rhodia na década de 1960 salvaguardadas pelo museu desde 1972 (PEDROSA, CARTA, TOLEDO, 2015).

A partir dessa exposição, o museu deu continuidade ao desenvolvimento da Seção de Costumes idealizada por Bardi. Nos moldes da Coleção MASP-Rhodia, o museu convidou artistas e estilistas para conceber colaborativamente peças de vestuário, que posteriormente foram incorporadas ao acervo do museu. Durante as três primeiras edições do projeto intitulado Coleção MASP-Renner, exerceram as funções de curadoras-adjuntas de moda (cargo criado após a reestruturação da instituição): Patrícia Carta, Lilian Pacce e Hanayrá Negreiros, respectivamente.

Neste momento de encontro com o passado, encerra-se este percurso pelas exposições de moda na cidade de São Paulo. Com essa visão panorâmica das exposições de moda realizadas na capital paulista é possível identificar diferentes momentos e contextos que contribuíram para o desenvolvimento das práticas curatoriais de moda em território paulistano e nacional.

A diversidade de locais que sediaram exposições de moda na cidade de São Paulo, indica que o desenvolvimento das práticas expográficas dedicadas ao tema ocorreu de forma independente de acervos e de instituições museológicas. Consequentemente, as práticas e os processos curatoriais de moda se desenvolveram de forma pulverizada e inconstante, fato que também está relacionado com a formação dos profissionais que foram responsáveis pela concepção e organização das exposições dedicadas ao tema na capital paulista.

A história da indumentária, sem sombra de dúvida, tem muito a ganhar com o estudo das exposições e práticas curatoriais, uma vez que as possibilitam múltiplas narrativas e revelam relações ainda desconhecidas, tanto entre obras quanto fatos e contextos históricos, pessoas e comunidades. A moda perpassa por inúmeras questões que dialogam com um amplo e variado grupo de indivíduos. As exposições são oportunidades únicas para vivenciar a moda em outra dinâmica, observar por novas perspectivas e perceber suas subjetividades.

Referências

BONADIO, M. C. A moda no MASP de Pietro Maria Bardi (1947-1987). **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 22, n. 2, p. 35-70, jul. 2014a. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-47142014000200003>. Acesso em: 19 maio 2023.

BONADIO, M. C. **Moda e publicidade no Brasil nos anos 1960**. São Paulo: nVersos, 2014b.

CASTRO, E. Fascinante turnê por 100 anos de moda. Caderno 2. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 47, 13 out. 1992. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19921013-36154-nac-0047-cd2-1-not>. Acesso em: 19 maio 2023.

CUNHA, A. C. R. da (Org.). **APCA 60 anos**. São Paulo: Monolito, 2017.

DIETZ, T. W. Curadoria de moda: evidenciando algumas singularidades. In: 4º CONGRESSO INTERNACIONAL DE MEMÓRIA, DESIGN E MODA. Moda Documenta: Museu, Memória e Design, ano 4, n. 1. **Anais...** São Paulo, 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/35495249/Curadoria_de_moda_evidenciando_algunas_singularidades. Acesso em: 19 maio 2023.

DIETZ, T. W. **Mapeamento de exposições de moda na cidade de São Paulo (1980-2018)**. 2019. 202 f. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) - Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/11314>. Acesso em: 19 maio 2023.

GALERIA do Hotel Lycra (São Paulo, SP). In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao364469/galeria-do-hotel-lycra-sao-paulo-sp>. Acesso em: 19 maio 2023.

LAZARETTI, M. Salão à moda antiga. **Jornal da tarde**, São Paulo, 1992. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/ateliernadrecita/2610264567/in/photostream/>. Acesso em: 19 maio 2023.

MUSEU de Arte Brasileira - Fundação Armando Alvares Penteado. A Instituição - História. 2018. Disponível em: <https://www.faap.br/museu/historia.asp>. Acesso em: 19 maio 2023.

PEDROSA, A.; CARTA, P.; TOLEDO, T. **A arte na moda**: coleção MASP-Rhodia. São Paulo: MASP, 2015.

PRADO, L. A. do; BRAGA, J. **História da moda no Brasil**: das influências às autorreferências. 2. ed. Barueri: Disal, 2011.

RIBENBOIM, R. O Momento do consumo. In: BORGES, A.; NERO, C. del; MORAIS, F. **Cotidiano/Arte**: o consumo. São Paulo: Itaú Cultural, 1999.

SESC SÃO PAULO. **Fantasia Brasileira**: O Balé do IV Centenário. São Paulo: Sesc São Paulo, 1998.

SESC SÃO PAULO. **Labirinto da moda**: uma aventura infantil. São Paulo: Sesc São Paulo, 1996.

El gaucho sem fronteiras: hibridismo cultural traduzido em vestimenta

Joana Bosak*
Ana Carolina Acom**

Introdução

Este artigo é resultado da convergência das pesquisas das autoras: Joana Bosak (2010; 2011; 2022), que pesquisa as traduções da identidade *gaucha*, em desdobramentos da literatura, artes visuais e vestimentas, há muitos anos nos níveis de mestrado, doutorado e pós-doutorado. E Ana Carolina Acom que desenvolve, atualmente, a pesquisa pós-doutoral “Fronteiras e Estéticas no Cinema Latino-Americano – Entre Personagens, Traduções e Culturas”, em que a figura deste habitante dos pampas na América Latina ganha destaque como signo de formação de um povo, culturas e transbordamento fronteiriço.

Pensar a indumentária do *gaucho*, ou gaúcho como compreendido no território brasileiro, é aportar uma discussão sobre hibridismo cultural na gênese de um personagem e também provocar indagações sobre os limites e entrecruzamentos de fronteiras. As fronteiras, entre geopolíticas, naturais, imaginárias e móveis, são limites e entrecruzamentos transbordantes; são políticas ou metafóricas, que mostram como a cultura compõe outros caminhos, e os povos ao construírem suas próprias relações sociais de miscigenação, comércio ou comportamentos, não aderem, necessariamente, a barreiras e tratados. Por isso é tão desconcertante quando pensamos sobre a separação de famílias indígenas e o alagamento dos locais sagrados Avá-Guarani durante a construção da Usina Hidrelétrica de Itaipu (1975-1982)¹, em que membros de

* Docente no curso bacharelado em História da Arte no Instituto de Artes da UFRGS; líder do Grupo de Pesquisa História da Arte e Cultura de Moda (CNPq). Possui pós-doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS. Doutora em Literatura Comparada pela UFRGS; graduada e mestre em História pela mesma instituição.

E-mail: joanabosak@gmail.com

** Doutora em Sociedade, Cultura e Fronteiras pela (UNIOESTE), Pós-doutoranda também pelo PPGSCF/UNIOESTE. Mestre em Educação pela UFRGS, na linha de Filosofias da Diferença, Graduada em Filosofia pela mesma instituição e Especialista em Moda, Criatividade e Inovação pelo SENAC/RS.

E-mail: anacarolinaacom@gmail.com

¹ “O alagamento das áreas e a certificação pelo Estado da inexistência de presença indígena na área – com a chancela da Funai, por meio de diagnósticos precários – causaram danos que são sentidos até hoje

uma mesma aldeia de repente passaram a “pertencer” a países diferentes, no caso Brasil e Paraguai. Este ato desnuda a insensatez de algumas arbitrariedades identitárias impostas durante acordos ou movimentos de formação de Estados-nação, do período da invasão colonial até a contemporaneidade.

Gaucho sem fronteiras

Durante grande parte do período colonial o território onde hoje é o Rio Grande do Sul “pertencia” à Espanha e posteriormente foi alvo de disputas travadas entre espanhóis, portugueses e jesuítas². Os espaços do que viriam a ser o Uruguai, a Argentina e até mesmo o Paraguai, desde os Tratados de Tordesilhas (1494), confundiam-se, muitas das vezes, em sua economia, política e, principalmente, na cultura, em territórios ainda não atravessados por limites políticos. Além de terem uma população sempre em trânsito, não contavam com a interrupção de alguma barreira geográfica significativa.

Com isso, não adentrado a história dessas disputas territoriais, que possuem vasta bibliografia sobre o tema, buscamos uma investigação muito específica deste personagem que foi forjado entre indígenas, ibéricos e negros, em um território comum de miscigenação e sem fronteiras demarcadas. Mais do que pensar sobre a identidade gaúcha, esta investigação procura traduzir estes elementos nas formas vestíveis que compõem a figura do *gaucho*.

Para a pesquisa são consideradas, além de fontes historiográficas em mapas e documentos, os escritos em literatura, obras de artes visuais, poesias e narrativas que transcriam a figura do *gaucho*/gaúcho para dimensionar suas formas e extensões. Ao longo de nossas pesquisas apontamos que a investigação, na própria formação do Rio Grande do Sul, necessitava de fontes outras, como nas artes e nos entre-lugares da história. Para além das bibliografias históricas, a poética de construção gauchesca se dá em narrativas e criação.

por esse povo. Aldeias inteiras foram alagadas, moradias foram destruídas e redes de parentesco foram afetadas. A obra afetou lugares históricos e sagrados, como o famoso Salto de Sete Quedas, localizado em Guaira, além de cemitérios e sítios arqueológicos que servem de referência à ocupação indígena na região” (ALCÂNTARA; OMOTO; JUNIOR; RAMOS, 2019, p. 9).

² Companhia de Jesus, cujos membros são conhecidos como jesuítas, é uma ordem religiosa fundada em 1534 por um grupo de estudantes da Universidade de Paris, liderados pelo conhecido posteriormente como Santo Inácio de Loyola. No Brasil chegaram em 1549 e posteriormente fundaram as missões jesuíticas na América, também chamadas de reduções, foram os aldeamentos indígenas de cunho “civilizador” e evangelizador. Na região onde hoje localizamos o Rio Grande do Sul, regiões da Argentina e do Paraguai, foram fundados mais de 30 povoamentos dessa natureza, muitos deles ainda é possível visitar suas ruínas.

Dessa forma, começamos pela citação da canção “Frontera” de Jorge Drexler (1999), que pode ser compreendida como uma das composições identitárias de alguém, como o autor, nascido no Uruguai, com sucesso internacional, mas que se destaca principalmente na Argentina e Espanha. “Yo no sé de dónde soy/ Mi casa está en la frontera [...] Soy hijo de un desterrado/ Y de una flor de la tierra/ Y de chico me enseñaron/ Las pocas cosas que sé/ Del amor y de la guerra”.

Buscando outras definições para *el gaucho*, desde essa perspectiva fronteiriça que nomeio um povo e uma cultura de nascidos entre Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina, encontramos em Nestor Garcia Canclini (1990) algumas menções ao cartunista argentino Roberto Fontanarrosa (1944-2007). Fontanarrosa criou o personagem *gaucho* Inodoro Pereyra: “un gaucho que no nace de la pampa sino de la literatura gauchesca” (CAMPRA, *apud* CANCLINI, 1990, p. 317). O personagem cômico e da ficção, Inodoro, compõe mais um modo de traduzirmos o gaúcho. Assim, não é possível pensar as identidades dessa região, sem recorrer ao imaginário poético que a literatura e as percepções da própria tradição oral compuseram.

Antes do termo “gaúcho” designar os habitantes do Rio Grande do Sul, no sul do Brasil, este “tipo” passa por um longo processo de elaboração cultural e de origens, algumas possíveis de serem mapeadas e outras movediças como qualquer fronteira não natural. De etimologia controversa, a palavra “gaúcho”, pode ter origem nos idiomas árabe, francês, quíchua, araucano ou guarani, designou primeiramente o habitante do campo, descendente de indígenas, portugueses e espanhóis, muitas vezes com significado pejorativo: errante sem domicílio, marginal, pária social e mestiço da região sul da América Latina (BOSAK, 2010). A adoção identitária do “gaúcho rio-grandense” remonta um pós-Guerra dos Farrapos³, em que estava em jogo “uma autonomia provincial, amparada por um forte sentimento regionalista acumulado em mais de duas centúrias de história e justificada por ideias federalistas emprestadas dos vizinhos platinos” (BOSAK, 2010, p. 25). Após a guerra, o “gaúcho” transformado em protagonista histórico, aos moldes do herói “Capitão Rodrigo” (VERÍSSIMO, 2013) não era mais o bandido social dos pampas.

O regionalismo e o federalismo na literatura mantêm o recorte historiográfico regional de oposição ao Estado nacional e às autoridades centrais; e, nesse sentido, o tipo social passa pela historiografia, mas antes pela literatura, com o

³ Guerra dos Farrapos foi um conflito, de caráter republicano, contra o governo imperial do Brasil, iniciou-se em 20 de setembro de 1835, perdurando por dez anos entre Império e fazendeiros produtores de charque da então Província de São Pedro do Rio Grande do Sul, que estavam descontentes com as políticas econômicas e os impostos atribuídos ao sul do país.

uso político posterior – havendo toda a reinvenção de uma sociedade e mesmo de uma história (BOSAK, 2010, p. 32).

De todo modo, independente do país ou da época, a imagem construída do gaúcho, como “centauro do pampa”: “cuja existência seria marcada pela vida em vastos campos, a presença do cavalo, a fronteira cisplatina, a virilidade e a bravura do homem ao enfrentar o inimigo ou as forças da natureza” (OLIVEN, 2006, p. 66) sempre vem trajando botas, bombachas ou chiripá; no inverno, o poncho cobrindo ele e o cavalo; nas paragens lhe acompanha o mate e quiçá um assado bovino. Como nos diz Luis Carlos Barbosa Lessa (1929-2002), intelectual do Movimento Tradicionalista Gaúcho (1948) e literato das coisas do sul:

No grande painel da história do Rio Grande, as principais figuras se destacam projetadas sobre manchas, difusas, ao fundo, que foram em boa parte pinceladas por homens guaxos. Estes se chamaram inicialmente ‘gaudérios’, que é o mesmo que dizer gente sem pouso, corre-mundo. Na Guerra do Paraguai, ganharam um nome bonito: os ‘Voluntários da Pátria’. Depois veio a paz e empenharam chinas mestiças de cujo ventre nasceram novos andarengos para esperarem novas guerras. [...] Tropeiros, chasques, carreteiros ou andarengos, todos escutam a mesma voz: ‘Apeia e vem tomar um mate’. E a nenhum deles se pede carteira de identidade. Nem mesmo o nome se pede, pois muitos guaxos não sabem se ao nascer tiveram isso (LESSA, 1984, p. 7).

Apontamos que na Argentina e no Uruguai, a palavra *gaucho* ainda tem um sentido mais próximo do original, conforme já explicitado em “De Guaxos e de Sombras”, entendemos a identidade do gaúcho como “guaxa”⁴, e, por que não, sombria. O *gaucho*, seja relacionado à sua função como peão, na lida com o campo e com o gado, ou nos movimentos de independência dos estados-nação, é pensado historicamente como guaxo e, em seu percurso andarengo de pampeano, constantemente às sombras:

Os guaxos e as sombras são, antes de tudo, percebidos nesta reflexão como duas das grandes metáforas da literatura, da identidade e da memória – ou mesmo da história – gaúcha. Quando me refiro à memória gaúcha, estou pensando no conjunto de uma cultura que circula pelo território platino. Não existe a preocupação em definir o “gaúcho brasileiro” em oposição necessária, comparação ou anterioridade ao “gaucho uruguayo” ou “argentino”, até porque,

⁴ Guaxo ou guacho: diz-se do animal que não foi criado ou não foi alimentado pela própria mãe; ou do ovo posto fora do seu ninho pela ave. Em outro sentido, também se refere à muda de erva-mate. Em suma, é um orfão, um desvalido.

nesta proposta, a diferenciação não interfere na reflexão e não se torna valor de análise (BOSAK, 2010, p. 26).

Traduções em vestimentas

Ao trazer o assunto das indumentárias buscando o que é de comum às culturas de lugares, nos dias de hoje separados pelas fronteiras nacionais, é necessário apontar que os elementos da pesquisa se distinguem de grande parte dos artificialismos construídos pela “tradição gaúcha” no Rio Grande do Sul. Os CTGs (Centro de Tradições Gaúchas) buscam divulgar e preservar tradições e folclores da cultura gaúcha do Rio Grande do Sul tal como registrado por folcloristas reconhecidos pelo movimento. Estes centros, junto aos MTG (Movimento Tradicionalista Gaúcho), têm sido questionados por alguns pesquisadores e habitantes do estado quanto à legitimidade de serem os “arautos” da cultura gaúcha, e, sobretudo, por “legislarem” sobre o que é de fato um traje tradicional. O primeiro CTG foi criado em 1948, e desde então está repleto de artificialismos, como o próprio vestido da prenda, que é, ela mesma, figura inventada neste passado recente e sua roupa postulada por regras de usos e costumes.

Em um período histórico anterior, era a *china* ou *chinoca* a companheira do gaúcho. Em obras como de Jean-León Pallière (1823-1887), presentes no acervo do Museo Nacional de Bellas Artes em Buenos Aires; *Idílio Criollo* (1861) e *La pisadora de maís* (1868), podemos ver o contraste da complexa indumentária do gaúcho e seus apetrechos com a simplicidade da *china*, a mulher trabalhadora dos campos do interior do Rio da Prata. As *chinas*, das obras citadas, mas que também aparecem em pinturas de outros artistas⁵, trazem os pés descalços, saias longas godê, que às vezes deixam o calcanhar à mostra, a cintura sempre marcada e blusas que são quase trapos brancos, em geral decotadas e exibindo os ombros:

A *china*, por sua vez, ainda não convertida em prenda, é a mulher com certa liberdade de ação, que tem o benefício da dúvida e, aparentemente, o poder da escolha, de entregar-se ou não, ao tipo másculo e viril que se insinua junto a ela. Pés descalços, ela não difere tanto de uma escravizada, trabalha de sol a sol, podendo ser qualificada como “morena”. A roupa simples confere certa liberdade, que para além da moda ocidental da época, permite que essa mulher trabalhe e se realize, de alguma maneira, através de atividades que provêm a sua subsistência. Essas características propõem que a *china*, mais que mulher da cidade ou a “prenda” legislada pelo futuro Movimento Tradicionalista, no Brasil,

⁵ Ver obra “Los tres chiripas” (Museo Histórico Nacional – Montevideo), do uruguaio Juan Manuel Blanes (1830 – 1901), conhecido em seu país como “el pintor de la patria” (MANGO, 2017).

por exemplo, detém algum poder de escolha em relação à sua sucessora inventada (BOSAK, 2020, p. 1).

O termo *china* para a mulher do campo, trabalhadora livre, com o tempo vai ganhando um significado mais associado às prostitutas, não conveniente para chamar a esposa do estancieiro, por exemplo. Desse modo, para as tradições do Rio Grande do Sul, foi necessário criar a figura da prenda, recatada, sem decotes e trajando cores discretas⁶, a base do vestido de prenda remonta a moda feminina do início do século XX, sobretudo o que trajava a classe alta rural no Rio Grande do Sul (ZATTERA, 1999; ANDRADE; MAKARA, 2018).

Os movimentos tradicionalistas do Rio Grande do Sul também legislaram sobre o traje do gaúcho, mas esta figura não precisou ser inventada. *El gaucho* está presente desde os tempos coloniais, nos primeiros tropeiros e nas miscigenações forçadas ou desejáveis, ele sobrevive nas dobras das indumentárias e nos hábitos dos viventes por toda a esfera do pampa, mesmo sem frequentar movimentos ou estudar “tradições”.

⁶ De acordo com a 67ª Convenção Tradicionalista Gaúcha, foram aprovadas as seguintes diretrizes para a “Pilcha Gaúcha feminina”, conforme determina o parágrafo único do Art. 1º da Lei nº 8.813 de 10 de janeiro de 1989, com alterações introduzidas pela 69ª Convenção Tradicionalista Extraordinária, em 2006.

[...] 2. PILCHA FEMININA

- *Saia e blusa ou bata*: Saia com a barra no peito do pé, godê, meio godê ou em panos. Blusa ou bata de mangas longas, três quartos ou até o cotovelo (vedado o uso de “boca de sino” ou “morcego”), decote pequeno, sem expor os ombros e os seios, podendo ter gola ou não. [...]

- *Vestido*: Inteiro e cortado na cintura ou de cadeirão ou ainda corte princesa com barra de saia no peito do pé, corte godê, meio-godê, franzido com ou sem babados. Mangas – longas, três quartos ou até o cotovelo, admitindo-se pequenos babados nos punhos, sendo vedado o uso de “mangas boca de sino” ou “morcego”. Decote – pequeno, sem expor ombros e seios. Cores – devem ser harmoniosas, sóbrias ou neutras, evitando-se contrastes chocantes. Não usar preto, as cores da bandeira do Brasil e do Rio Grande do Sul. Na categoria mirim: não usar cores fortes (ex: marrom, marinho, verde escuro, roxo, bordô, pink, azul forte).

- *Bombachinha*: Branca, de tecido, com enfeites de rendas discretas, abaixo do joelho, cujo comprimento deverá ser mais curto que o vestido.

- *Meias*: Devem ser de cor branca ou bege e longas, o suficiente para não permitir a nudez das pernas.

- *Sapatos*: Nas cores preta, marrom e bege, com salto 5 ou meio salto, com tira sobre o peito do pé, que abotoe do lado de fora ou botinhas pretas ou marrom. Não é permitido: uso de sandálias e nem de sapatos abertos com vestidos, saias e casacos e saia e blusa. Em nenhum momento é permitido o uso de sapatos abertos com pilcha feminina.

- *Cabelos*: Podem ser soltos, presos ou em tranças, enfeitados com flores naturais ou artificiais, sem brilhos ou purpurinas.

- *Maquiagem*: Discreta de acordo com a idade e o momento social. (MOVIMENTO TRADICIONALISTA GAÚCHO DO RIO GRANDE DO SUL, 2006). À prenda também é vedado o uso de colares, relógios e permitido o uso de brincos discretos.

La gauchesca vive, no es momia ni mausoleo. Transfigurada sin arqueologías disciplinadoras. De donde proviene – la oralidad, el soporte efímero, la circulación no convencional de las piezas (no digamos textos, la escritura y el soporte libro son postrimerías) [...] Convengamos en que siempre hay artificio. Gauchesca y no gaucha, decimos bien [...] Lugar de paso y encrucijada, objeto habitual de manipulación y taxidermia, lo gauchesco vive (más que sobrevive) en modos y gestos de dicción y de escritura cada vez más liberados de asumir la (pesada) carga identitaria de la equívoca nacionalidad siempre en tránsito de definición (SASTURAIN, 2021, p. 9).

A indumentária do *gaucho* de todos os pagos é testemunhada hoje nas bombachas de diferentes larguras e estilos; a camisa é uma peça recorrente; a adaga como utensílio laboral; botas ou alpargatas dependendo da ocasião; e o poncho durante as geadas. Se observarmos as pinturas que retratam o cotidiano platino do século XIX e início do XX, em nomes como: o já citado franco-brasileiro Jean-León Pallière, os uruguaios Juan Manuel Blanes (1830 – 1901), Horacio Espondaburu (1855 – 1902) e Pedro Figari (1861 – 1938), o argentino Carlos Morel (1813–1894), o germânico Johann Moritz Rugendas (1802 – 1859) e os franceses Raymond Quinsac Monvoisin (1790 – 1870) e Jean-Baptiste Debret (1768 – 1848), o brasileiro Pedro Weingartner (1853-1929), entre outros; veremos nestas retratações peças recorrentes do vestuário masculino, muitas ainda usadas hoje, seja na rotina campeira ou em eventos, e outras que demonstram o desenvolvimento de certas formas e manifestam o trânsito de culturas que as compõem.

Em muitas das obras dos artistas citados teremos a constância da vestimenta masculina com visual complexo, repleta de elementos característicos, em forte contraste com as vestes simples das mulheres. O *chiripá* antecede o uso das bombachas e vem acompanhado das *bragas* europeias, adornadas com franjas e vestidas como ceroulas; as botas de garrão de potro vêm se utilizando de esporas, e no cinturão “boleadeiras que não deixam dúvida sobre sua faina: ele é um gaúcho, um homem do campo, um andejo, talvez um guacho” (BOSAK, 2022, p. 10). Cobrindo os membros superiores temos a camisa completada pelo poncho nas épocas gélidas; o lenço no pescoço varia e já foi signo de disputas por poder político no sul do Brasil, iniciadas em torno de 1890: Maragatos (lenço vermelho) e Chimangos (lenço branco), inimigos em guerra (1893 – 1895), antecederam a divisão atual entre azuis e vermelhos no futebol do Rio Grande.

Na contemporaneidade, a bombacha é a peça do vestuário gaudério masculino mais emblemática desta cultura e no Rio Grande do Sul ela é traje “oficial”. Na Argentina e Uruguai a bombacha também é muito comercializada, sendo trazida por brasileiros que atravessam a fronteira em versões mais ajustadas e, até mesmo, influenciando o uso feminino. Contudo, a bombacha somente é introduzida na região da Prata com o

final da Guerra do Paraguai (1864 – 1870). Inclusive, na escola, no Rio Grande do Sul, este tema é tarefa de casa: “investigar o que a bombacha do gaúcho tem a ver com a Guerra da Criméia (1853 – 1856)?” As bombachas orientais, usadas por exércitos como o da Turquia, teriam sido trazidas por comerciantes ingleses, e remontam a praticidade para cavalgar, por suas pernas largas. Durante a Guerra da Criméia, a Aliança Anglo-Franco-Sarda (coligação integrada pelo Reino Unido, França, o Reino da Sardenha e o Império Otomano (atual Turquia), que lutaram contra o Império Russo, teriam tido contato com o uso da bombacha, que restara como legado e espólio de guerra.

Além da origem da bombacha e sua relação com o Oriente, propomos uma série de relações sobre a influência do orientalismo na estética *gaucha*. Bosak (2022) traz o escritor rio-grandense Manoelito de Ornellas (1948, 1952, 1961) que pensa cultura de sua terra, com um forte apelo regionalista, mas com um olhar que se estende para além do nativismo cuja origem seria uma mescla do europeu com o indígena. Manoelito de Ornellas, a partir de sua vivência no entre-lugar, que é a grande zona de fronteira entre o mundo luso e o castelhano no sul da América do Sul, percebe suas permanências e mudanças, face às culturas de origem. Dentre a origem do habitante sul-americano regional, fixado no Cone Sul, o autor evoca a estética da cultura ibérica aferrada ao tipo social anterior à Espanha moderna, lembrando da presença moura nesta região. “[...] o que norteia, fundamentalmente, diversas características do gaúcho seriam a sua herança árabe, recebida através dos 800 anos de permanência na Península Ibérica e ainda notáveis nos tipos humanos” (BOSAK, 2022, p. 4).

Embora essa aproximação tenha sido refutada por historiadores, que viram em Ornellas mais “imaginação” do que “documentação” (FLORES, 1995), a investigação indumentária deve conter caminhos poéticos, a fim de procurar traduzir hibridismos forjados entre culturas distantes, pois o tradicionalismo parece, muitas vezes, um recurso parco para pensar contradições contemporâneas entre elementos e suas origens (CANCLINI, 1990).

Desse modo, podemos observar que a investigação de Ornellas (1948) trafega por índices (GINZBURG, 2007; PIERCE, 1972) nas representações desses gaúchos-beduínos em que reconhecemos através de vestes e hábitos comuns aos povos árabes. Ao lançar o livro “Gaúchos e Beduínos”, Manoelito de Ornellas (1948) propõe a figura *gaucha* em gênese para além da formação entre indígena, português e castelhano, mas atravessada por uma herança árabe trazida pelos espanhóis.

Para apoiar a “tese” de Manoelito de Ornellas, Bosak (2022) encontra os estudos de Roberto Amigo (2007), “Beduínos en la Pampa – apuntes sobre la identidad del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses”. Amigo (2007), ao analisar pintores

“orientalistas”⁷ que passaram por terras sul-brasileiras, argentinas, uruguaias e chilenas nos anos entre 1840 – 1850, aponta as conexões entre esses artistas europeus ao retratarem o exótico do estrangeiro, tanto no oriente como na América do Sul. Os elementos do “orientalismo” do que “orientaria” imagens de pintores como Raymond Quinsac de Monvoisin, León Ambroise Gauthier e Jean-León Pallière aproxima árabes de rio-platenses. “É notável o apelo ao aspecto fisionômico e à indumentária, composta de botas de garrão ou de ‘potro’, no linguajar platino, assim como as bragas rendadas, o chiripá, a camisa larga” (BOSAK, 2022, p. 5).

Manoelito de Ornellas (1952) coloca neste trecho uma outra vertente histórica para o chiripá, veste que antecedeu a bombacha e remonta origens diversas e mestiças.

É de se crer que conhecido e trajado na Arábia, com franjas rendadas como aqui, não fosse o chiripá uma influência dos mamelucos do pampa sobre aqueles homens dos longínquos países orientais [...] A conclusão deve ser lógica: os povos da África e da Ásia, que o usaram, desde os primeiros séculos, com o nome de cheruel emprestaram-no ao gaúcho, através dos iberos, não só no rigorismo do modelo como até no próprio radical da palavra [...] (ORNELLAS, 1952, p. 9).

Em outro trecho, Ornellas (1968) descreve os zaraguelles (antecessor do saruel, calções largos árabe-hispano) como preso pelo cinto, ao mesmo modo dos retangulares chiripás:

Os zaraguelles eram calças amplas, soltas, de dois panos, pregueadas ao lado, que chegavam à metade da perna, deixando assomar as pontas das ceroulas brancas, feitas de crivo, e franjadas de renda, que caíam sobre os tornozelos... Se a marmota dispensava el cinturón, os zaraguelles não podiam dele prescindir, pois eram calções soltos na cintura. Prendiam-no por meio de um cinto largo [...] (ORNELLAS, 1968, p. 187).

⁷ Sobre o Orientalismo, também ele um instrumento cultural da engrenagem colonial europeia, nos fala Camila Dazzi: "Haréns com odaliscas de pele acetinada, serpentes encantadas por flautas e paisagens desérticas adornadas por mesquitas não foram representações incomuns na arte europeia do século XIX, notadamente em países como Alemanha, Inglaterra, Itália e França. Esse Oriente exótico e fantasioso é uma construção que teve início do século XVII e atingiu o seu auge em meados do século XIX. Para o pintor-escritor Ary Renan (filho do grande historiador), Oriente era “a vague word defined quite clearly by the frontiers of the ancient Muslim conquests”. Essa percepção tão comum na Europa oitocentista procurava dar conta de um Oriente multifacetado: otomano, no início do século XVIII, - associado à 'Sublime Porta', nome diplomático dado ao Império Otomano, com o qual os estados europeus mantinham relações diplomáticas desde o Renascimento -, e essencialmente árabe-muçulmano, no século XIX (DAZZI, 2019).

Para pensar no chiripá, e suas múltiplas influências, podemos ver em Paixão Côrtes (1978, p. 135) a citação ao romance “O Campeiro Rio-Grandense”, de João Mendes da Silva (1884), que caracteriza o uso do chiripá, e mesmo a figura do gaúcho, como alguém de classes baixas: “Chiripá – pano que os gaúchos rio-grandenses, à imitação dos orientais, passam por entre as pernas e sobre as ceroulas, indo prender na cintura. É só usado pela gente *baixa*, peões de estância” (grifo nosso).

O chiripá nas regiões do Brasil, Argentina e Uruguai é narrado como remetendo à cultura indígena, mas, que no entanto, sofre adaptações com o passar dos anos, tendo diferenças entre o chiripá primitivo ou indígena (xiripá ou txiripá) (CÔRTEZ, 1978) e o Chiripá Farrroupilha (termo do Rio Grande do Sul, porém remete ao modelo conhecido em toda região platina): um tecido retangular, de comprimento médio de um metro e meio, que é passado entre as pernas por sobre as ceroulas e preso à cintura pela guaiaca ou faixa, como um fraldão.

O chiripá primitivo, de origem indígena, é registrado por volta do século XVII, trajado por indígenas charruas e minuanos, que cavalgavam com essa espécie de saia rústica. Já o chiripá na forma de tecido enrolado, ganha a alcunha de “chiripá farrroupilha” por ter sido as vestes mais utilizadas na Guerra dos Farrapos, em que já podemos refletir sobre o sentido do gaúcho como alguém estropiado, aos farrapos da miscigenação e esfarrapado em panos e franjas. Hoje em dia, o chiripá é utilizado em festejos e para remontar as origens do *gaucho*⁸, relatos apontam que foi vestido por combatentes até a Revolução Federalista (1893-1895). Durante a Guerra do Paraguai (1864 – 1870), quando começa a se desenvolver o uso da bombacha, o chiripá ainda fora utilizado pela tropa Guarani do Paraguai (FAGUNDES, 1977).

Outro elemento presente em representações do *gaucho*, é a chamada “bota de garrão de potro” ou “bota de potro” em espanhol, que muitas vezes confunde os desavisados, imaginando que o tipo está de pés descalços⁹, já que as versões originais e mais rústicas deixam as pontas dos dedos de fora¹⁰. De acordo com João Antunes (2018),

⁸ Ver Esgrima Criolla na Argentina: praticantes atuais de uma espécie de luta *gaucha* antiga, além de trajarem vestes tradicionais com o chiripá, se utilizam de facão, boleadeiras e uma espécie de poncho ou manta grande que faz parte da prática (www.youtube.com/@esgrimacriolla).

⁹ Um exemplo é a Estátua do Laçador, monumento da cidade de Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul. Trata-se da representação de um gaúcho pilchado (pilcha é roupa completa tradicional dos gaúchos, pode ser a masculina ou a feminina da prenda). A Estátua do Laçador foi definida por lei municipal como Símbolo Oficial de Porto Alegre em 1992. Sua autoria é do escultor pelotense Antônio Caringi. Ver Beck (2019).

¹⁰ Garrão no Rio Grande do Sul é uma gíria rústica, ainda usada em algumas regiões para calcanhar. O Garrón no espanhol se refere à pata de alguns animais e é também uma expressão de mal-estar que a pessoa esteja vivendo, “*qué garrón*”, quando não entende ou não se conforma de sofrer certa situação.

embora o nome, hoje em dia não são mais confeccionadas com couro de potro. É um calçado rústico feito de couro das pernas de vacas, burros ou éguas e que se “encaixam” na perna humana: o couro era sovado à mão e também remonta a origens indígenas, no entanto, temos registros da “bota de potro” nos séculos XVII e XVIII, como parte da indumentária de montaria do sul da América.

Es un calzado típico parte del atuendo tradicional del gaucho, habitante de lo que hoy son la Argentina, el sur de Brasil y Uruguay que se empezó a usar en el siglo XVII. La bota de potro es siempre de cuero crudo y de fabricación propia por su usuario, cualquier gaucho o criollo se hacía las suyas en forma económica usando un recurso barato y abundante en la época (cuero de caballo). ¿Cómo se confeccionan? Consiste básicamente en un “tubo” de cuero sacado de las patas posteriores de un equino. Para obtenerlo se hacen cortes transversales en el animal, uno en el muslo y el otro un poco más arriba del vaso. Se quita tironeándolo y dándole vuelta y se corta el extremo de la pata para que el cuero pueda despegarse. Luego de quitar ese tubo, se realiza el descarne, que es retirar la mayor cantidad de tejido, salvo en el garrón (codo), que es donde irá el pie y suele ser la parte más firme y resistente (se usa de suela). Se quita el pelo. Luego llega el turno del “amolde”, que es cuando se engrasa la pierna del portador de la bota y se calza para que tome forma. [...] No está muy claro el origen de la bota de potro. Hay quien sostiene que los indios de nuestro país ya las usaban previo a la conquista (no eran de caballo obviamente ya que fue introducido por los españoles), otros que es fruto del ingenio gauchesco rioplatense y, según Fernando Assuncao en su célebre libro “Pilchas Criollas”, propone que se trata de una herencia de los arrieros peninsulares de mulas, asnos y burros, probablemente de las provincias españolas de Asturias, Galicia y León. (JACQUELIN, 2022, s/p).

Para encerrar essa apresentação de alguns elementos tradutórios do hibridismo cultural na indumentária *gaucha*, podemos citar o poncho, que pode apresentar variações entre palas e bicharás. O poncho é bastante trajado no inverno e seu termo e origem derivam do quíchua “*punchu*”: tem origem andina e à época do Brasil colônia, há relatos que, além dos gaúchos e tropeiros, também fora utilizado por bandeirantes (NEGRI, 2019). Os palas são as vestimentas para o frio mais leve, mas que protegem do vento e da chuva, é uma peça quadrada de tecido com um buraco para a cabeça. O pala é sabidamente de origem indígena e surge desde os *gauchos* da Cordilheira dos Andes até os mais meridionais e é uma vestimenta tradicional da América do Sul, tendo versões *mapuches* e mexicanas também. O bichará é um pala mais rústico, feito em tear manual e com lã crua de ovelha, normalmente com dois panos retangulares e costurados, sua origem remonta o período de reduções jesuíticas (NEGRI, 2019).

Últimos alinhavos fronteiriços

Com isso, este artigo busca, a partir de uma análise da indumentária, eliminar as disputas de valor, propostas por alguns autores ou movimentos tradicionalistas, que julgam importante diferenciar culturalmente o *gaucho* “argentino” ou “uruguaio” do luso-brasileiro. Na história, na literatura e no cinema a figura do herói marginal que liderou bandos, desbravou fronteiras e lutou pela independência de seus estados é característica do pampa como um todo, o *gaucho* se faz presente nos movimentos políticos, nas guerras e mitos fundadores. A cisão do *gaucho* platino parece descontextualizada, mas não há conformidade literária e tampouco histórica nessa separação. Se pensarmos o personagem como um representante de toda a região e seus caudilhos é possível pensar a existência de uma comunidade platina comum, em que hábitos, costumes e sociabilidades tenham um mesmo pertencimento cultural. Até mesmo na cultura futebolística, fortíssima na região, os times do Rio Grande do Sul são constantemente comparados ao estilo de jogo dos times uruguaios e argentinos, além disso, há jogadores-ídolos comuns e os cânticos das torcidas no Sul do Brasil são traduções de *las hinchas* fronteiriças:

En el principio está la carne. La carne de vaca. Luego, el caballo. El caballo y su jinete, aquel que fuera llamado el “centauro de las pampas”. El complejo ecuestre, como llaman los antropólogos a la adopción del caballo por parte de los indígenas y sus sucesores, los gauchos, con el desarrollo de la gauchesca desde la emancipación de la corona española, toma el lugar de la nación de un modo tan evidente que a veces se torna invisible. Esa figura social sustenta una cultura, la gauchesca, que atraviesa las construcciones estatales y las barreras sociales y resulta en modos de vida comunes a varios pueblos (DAVID, 2021, p. 11)

Guillermo David (2021) aponta duas dimensões do *gaucho*: aquele que persiste em habitar os pampas e nos campos, e por outro lado temos a imagem cultural, literária, cinematográfica, da publicidade e da música – a saber – a mitológica ou narrativa. Gauchesco: é antes uma linguagem, uma gramática “de la asimilación criolla cuya eficacia como estructura invisible de la nación estriba en aquello que sutura, en lo que calla, en lo que dice y en lo que propone” (DAVID, 2021, p. 11). Contudo, mais do que isso o autor diz o que não pode ser esquecido, inclusive para expormos o hibridismo miscigenado, por vezes sangrento:

Es preciso no olvidar que en el principio está el genocidio, el largo proceso histórico diseñado para el exterminio de un grupo étnico y la reorganización de

las relaciones sociales en una nueva modalidad de producción. La América indígena fue reestructurada tras el proceso de apropiación territorial, las matanzas indiscriminadas y la subordinación de los grupos sociales sobrevivientes producidas por la invasión española y portuguesa. De ese devenir surgen figuras históricas nuevas, producto del mestizaje, el etnocidio —es decir, la destrucción parcial o total de una cultura de base étnica—, tales como el caboclo, el bugre, el sertanejo, el caíçara, el guaso, el llanero o el gaucho (DAVID, 2021, p. 11).

Sendo assim, ao colocar o que as culturas do Sul da América têm em comum, sobretudo, na simbologia dos seus trajes e origens, não olvidamos a carnificina e as práticas beligerantes também comuns e intercambiadas nesses processos. Se o próprio sentido do “gaúcho rio-grandense” só é menos pejorativo e torna-se gentilício de um povo pós-Guerra dos Farrapos, é preciso sempre atentar para consequências por vezes nefastas em expressões racistas e xenófobas. O bairrismo deve ser encarado com humor, com senso do ridículo na possibilidade de autocrítica. O reconhecimento identitário como cultura e patrimônio é de importante preservação como documento histórico, mas não o do orgulho opressor ufanista, que torna patética, por vezes, a própria expressão da cultura, quando signo de preconceito e suposta supremacia.

Para encerrar o *gaucho* sem fronteiras, ou transbordando fronteiras políticas, temos uma tira em quadrinhos de Roberto Fontanarrosa apresentada por Canclini (1990) no livro “Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidade”.

[...] Fontanarrosa tematiza la situación incierta de las fronteras territoriales. El relato parte con una oposición entre Inodoro y otro personaje que llamaremos el Perseguido. Inodoro está sentado, tomando mate; a su situación de descanso y serenidad, se oponen la carrera y la desesperación del que huye. También se confrontan lo trágico (“Me persiguen policías de quince países”) y la respuesta humorística del gaucho (“¿y por qué tanto éxito?”). En la segunda escena, el humor surge cuando el Perseguido aclara que lo buscan por hacer algo que podríamos llamar metacontrabando. No contrabandea a través de las fronteras, sino que contrabandea fronteras: “Mojones, barreras, hitos, alambres de púa, líneas de puntos.” [...] “Pero vendi uma frontera fayada y se armó la guerra Chaco-Paraguaya” (CANCLINI, 1990, p. 318–320).

Mais uma vez, Canclini, invoca o personagem cômico Inodoro para pensar a mitologia do *gaucho*, como aquele que não reconhece fronteiras, o habitante de “la inmensidad de la pampa”. Perseguido seria o *gaucho* contrabandista, na origem pejorativa do termo de outrora: ele transgride fronteiras ao ponto de distribuir novas e as vender com falhas. Antes era um contrabandista comum - atravessava peles, agora “mexe” com fronteiras: da prática ilegal no comércio à ação ilegal na política.

Dessa forma, com poética, humor e literatura se constrói e se renovam deslocamentos da identidade *gaucha*. Assim como nos provoca Fontanarrosa, o *gaucho* é forjado em fronteiras móveis, instituídas ou usurpadas, em que personagens e temas se confundem. A incerteza e as continuidades imprevistas entre territórios não são uma invenção de culturas criadas por autores, poetas ou mesmo historiadores; as indeterminações híbridas gauchescas exortam sociedades em que as fronteiras podem estar em qualquer lugar.

Referências

- ALCÂNTARA, G. K.; OMOTO, J. A.; JUNIOR, J. J. A.; RAMOS, L. M. de M. **Avá-Guarani: a construção de Itaipu e os direitos territoriais**. Brasília: ESMPU, 2019.
- AMIGO, R. Beduínos en la Pampa. **História y sociedad**, Medellín, n. 13, 2007.
- ANDRADE, J. E. C. de; MAKARA, E. **Indumentária Feminina no Tradicionalismo Gaúcho: Desenvolvimento de coleção de moda a partir da legislação do MTG**. Trabalho de Conclusão do Curso Superior (Tecnologia em Design de Moda) – Instituto Federal de Santa Catarina, Câmpus Gaspar, 2018.
- ANTUNES, J. Botas de Garrão de Potro. **Portal das Missões**, Santo Ângelo: 2018. Disponível em: <https://www.portaldasmissoes.com.br/noticias/view/id/1336/botas-de-garrao-de-potro-por-joao-antunes.html>. Acesso em: abr. 2023.
- BECK, D. **A representação do gaúcho na obra O Laçador, de Antonio Caringi: memória, cultura e tradição**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.
- BOSAK, J. **De guaxos e de sombras: um estudo sobre a identidade do gaúcho**. Porto Alegre: Dublinense, 2010.
- BOSAK, J. **A invenção do Rio Grande – Ou de como escrevemos o passado**. Primeira aula do curso: Tópicos em História da Arte no Rio Grande do Sul. Secretaria de Estado da Cultura (Sedac) e Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Canal do Youtube: @museuMARGS, 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=p_uGPuQg89Q. Acesso em: abr. 2023.
- BOSAK, J. Idílio Criollo, Jean-León Pallière, 1861. **Histórias e Práticas Artísticas**. UFRGS, Instituto de Artes, 2020. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/historiasepraticasartisticas/2020/07/30/idilio-criollo-jean-leon-palliere-1861-profa-dra-joana-bosak-de-figueiredo/>. Acesso em: abr. 2023.
- BOSAK, J. O outro, o mesmo, o gaúcho e suas vestes. **ARJ – Art Research Journal**, Buenos Aires, v. 9, n. 1, 2022.
- BOSAK, J. O Texto revestido: a indumentária como tradição de identidade *gaucha* em textos literários e historiográficos do século XIX. In: XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. **Anais...** São Paulo: ANPUH, 2011.

- CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas**: Estrategias para entrar y salir de la modernidade. México: Grijalbo, 1990.
- CÔRTEZ, J. C. P. **O gaúcho**: danças, trajes, artesanato. Porto Alegre: Garatuja, 1978.
- DAVID, G. El relato del honor. In: DAVID, G.; DÍAZ, E. R. (Orgs.). **El mito gaucho**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2021.
- DAZZI, C. “Uma Rua de Tanger,” de Pedro Américo - representações do Oriente islâmico no Brasil Oitocentista. **19&20**, Rio de Janeiro, v. XIV, n. 2, jul./dez. 2019.
- DREXLER, J. **Álbum Frontera**. Espanha: EMI International, 1999.
- FAGUNDES, A. A. **Indumentária Gaúcha**. Martins Livreiro: Porto Alegre, 1977.
- FLORES, M. **Gaúchos e Gauchos**. Porto Alegre: EdiPucrs, 1995.
- GINZBURG, C. **O fio e os rastros**: verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- JACQUELIN, A. R. La bota de potro criolla, un calzado típico del atuendo tradicional. **La Nacion**, 2022. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/economia/campo/la-bota-de-potro-criolla-un-calzado-tipico-del-atuendo-tradicional-nid29012022/>. Acesso em: abr. 2023.
- LESSA, L. C. B. **São Miguel da humanidade**: Uma proposição antropológica. Porto Alegre: SAMRIG, 1984.
- MANGO, E. Juan Manuel Blanes – el pintor de la patria. **ANEP – Uruguay Educa**, 2017. Disponível em: <https://uruguayeduca.anep.edu.uy/sites/default/files/2017-05/Juan%20Manuel%20Blanes%2C%20el%20Pintor%20de%20la%20Patria.pdf>. Acesso em: abr. 2023.
- MOVIMENTO TRADICIONALISTA GAÚCHO DO RIO GRANDE DO SUL. **Diretrizes para a Pilcha Gaúcha**. Bento Gonçalves: MTG, 2006.
- NEGRI, L. Pilchas pro frio - Pala, Bichará, Poncho. **Linha Campeira**, 2019. Disponível em: <https://linhacampeira.com/pilchas-pro-frio-palas-ponchos-e-bicharas/>. Acesso em: abr. 2023.
- OLIVEN, Ruben. **A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação**. Petrópolis: Vozes, 2006.
- ORNELLAS, Manoelito. **A filigrana árabe na tradição gaúcha**. Porto Alegre: Oficinas Gráficas Líder, 1952.
- ORNELLAS, M. **Gaúchos e Beduínos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.
- ORNELLAS, M. **Entre a cruz e o alfange**. Porto Alegre: Editora Progresso, 1961.
- ORNELLAS, M. **Máscaras e Murais de Minha Terra**. Porto Alegre: Editora do Globo, 1968.
- PEIRCE, C. S. **Semiótica e filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1972.
- SASTURAIN, J. Usos *gauchos* e *gauchos* usados. In: DAVID, G.; DÍAZ, E. R. (Orgs.). **El mito gaucho**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2021.
- VERÍSSIMO, É. **O tempo e o vento** (parte 1). São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ZATTERA, V. S. **Iconografia do gaúcho**. Caxias do Sul: UCS, 1999.

Editora CLAE

2023