




albuquerque

revista de história

issn 1983-9472

e-issn 2526-7280



**DOSSIÊ:**

APARÊNCIAS OUSADAS:  
NOVAS HISTÓRIAS SOBRE  
O VESTIR, O CONSUMO E  
A EMANCIPAÇÃO  
FEMININA ENTRE 1850 E  
1950



VOL. 15, N. 29, JAN-JUN



## SUMÁRIO

Expediente ..... 4

Editorial ..... 7

Aguinaldo Rodrigues Gomes, Miguel Rodrigues de Sousa Neto

### Dossiê

**APRESENTAÇÃO - APARÊNCIAS OUSADAS: NOVAS HISTÓRIAS SOBRE O VESTIR, O CONSUMO E A EMANCIPAÇÃO FEMININA ENTRE 1850 E 1950** ..... 09

Claudia de Oliveira, Everton Vieira Barbosa, Carolina Casarin da Fonseca Hermes

**JUPE ENTRAVÉE: SENTIDOS DE UMA SAIA JUSTA NA BELLE ÉPOQUE (1898-1914)** ..... 13

Marissa Gorberg

**CARMEN MIRANDA: DO DO-IT-YOURSELF À HISTÓRIA DA ESTÉTICA DA BRAZILIAN BOMBSHELL** ..... 41

Sofia Sousa, Paula Barros

**VIRGÍNIA LANE E O VESTIR COMO PRÁTICA EMANCIPATÓRIA NA ERA VARGAS** ..... 61

Carolina Quintella

**COSTUREIRAS, MODISTAS E COSMOPOLITISMO ESTÉTICO EM PORTUGAL E NO BRASIL ENTRE-DUAS-GUERRAS** ..... 84

Paula Guerra

### ARTIGOS

**DE EXPROPRIADOS E EXCLUÍDOS A DEGENERADOSEXPANSÃO AGRÍCOLA E OS DISPOSITIVOS JURÍDICO-POLICIAIS NO CONTROLE DOS INDESEJADOS PELO PROCESSO MODERNIZADOR. MATO GROSSO:1913 A 1914.** ..... 105

Odemar Leotti

**COMBATENDO O APAGAMENTO LÍNGUISTICO: AS LÍNGUAS INDÍGENAS DE SINAIS NO BRASIL** ..... 123

Bruno Roberto Nantes Araujo

## Caderno Especial

**ZÉ CELSO, UM EXÚ IMPRESSO EM CENA** ..... 148  
Robson Pereira da Silva, Thaís Leão Vieira

## Princípios

**PROJETO POLÍTICO E REPRESENTAÇÃO: A DUALIDADE DO LIBERALISMO DA UDN** .....  
..... 167  
Marina Olinda Calori de Lion

## Resenhas

**GOIÁS +300 REFLEXÃO E RESSIGNIFICAÇÃO** ..... 180  
Rafael Alves Pinto Junior

**A DENSA E COMPLEXA EXPERIÊNCIA SOCIAL GOIANA: HISTÓRIA DAS MULHERES,  
RELAÇÕES DE GÊNERO E SEUXUALIDADES EM GOIÁS** ..... 184  
Lucas Rodrigues do Carmo

**MULTIPLAS VOZES E OS SEUS ENFRENTAMENTOS, EM ESTUDOS CULTURAIS:  
IDENTIDADES FRATURADAS, MEMÓRIA CULTURAL E PROCESSOS DIASPÓRICOS** .....  
..... 189  
Jéssica Ferreira Alves

**O CINEMA BRASILEIRO SOB ÓTICA AUTOBIOGRÁFICA DE ZELITO VIANA** ..... 194  
Lucas Campos da Silva

**O PAPEL DO EDITOR SEGUNDO ROBERT DARNTON: PIRATARIA, PUBLICAÇÃO E O  
COMÉRCIO LIVREIRO NA ERA DO ILUMINISMO** ..... 199  
Victória Benevenuto Parisi

**FASCISMOS BRASILEIROS? UMA DISCUSSÃO SOBRE O INTEGRALISMO E O  
BOLSONARISMO** ..... 206  
Sergio Schargel



# EXPEDIENTE

vol. 15, n. 29, jan. — jun. de 2023

## Editores-Chefes

Aguinaldo Rodrigues Gomes, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Câmpus de Aquidauana, Brasil

Miguel Rodrigues de Sousa Netto, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Câmpus de Aquidauana, Brasil

## Editores de Seção

Robson Pereira da Silva, Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), Brasil

Antonio Ricardo Calori de Lion, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP/Assis), Brasil

## Revisão de Língua Inglesa

Maíra Dutra de Oliveira, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

## Coordenador do Programa de Pós-graduação em Estudos Culturais

Miguel Rodrigues de Sousa Netto, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS), Câmpus de Aquidauana, Brasil

## Conselho Consultivo

Alexandre Busko Valim - Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil

Alexandre de Sá Avelar - Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Brasil

Ana Paula Squinelo - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

Camila Soares López - Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Brasil

Durval Muniz de Albuquerque Junior - Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Brasil

Eduardo José Reinato – Pontifícia Universidade de Goiás (PUC Goiás), Brasil

Edvaldo Correa Sotana - Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Brasil

Fábio Henrique Lopes - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), Brasil

Flávio Vilas Boas Trovão - Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Brasil

Helen Paola Vieira Bueno - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

Iara Quelho de Castro - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

Jiani Fernando Langaro - Universidade Federal de Goiás (UFG), Brasil

João José Caluzi - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Brasil

João Pedro Rosa Ferreira - Universidade Nova de Lisboa (NOVA), Portugal

José Marin - Université de Genève, Suíça Leonardo Lemos de Souza – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Brasil

Lúcia Helena Oliveira Silva- Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Brasil

Lúcia Regina Vieira Romano - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Brasil

Luisa Consuelo Soler Lizarazo – Universidad Autónoma de Chile (UA), Chile

Márcio Pizarro Noronha – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil

Maria Betanha Cardoso Barbosa - Universidade Federal do Oeste do Pará (UFOPA), Brasil

Marcos Antonio de Menezes – Universidade Federal de Jataí (UFJ), Brasil

Murilo Borges Silva - Universidade Federal de Jataí (UFJ), Brasil

Nadia Molek - Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina

Patrícia Zaczuk Bassinello - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

Raquel Gonçalves Salgado - Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Brasil

Regiane Corrêa de Oliveira Ramos – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), Brasil

Renan Honório Quinalha - Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Brasil

Robson Corrêa de Camargo - Universidade Federal de Goiás (UFG), Brasil

Rosangela Patriota Ramos - Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil

Sebastián Valverde – Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina

Tadeu Pereira dos Santos - Universidade Federal de Rondônia (UNIR), Brasil

Tanya Saunders - University of Florida (UF), Estados Unidos da América

Thaís Leão Vieira – Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Brasil

Tiago Duque - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

Zélia Lopes da Silva - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Brasil

## **Capa**

Imagem: “Drag Woman” de Robson Pereira da Silva

Capa: Roger Luiz Pereira da Silva

## **Projeto Gráfico e Diagramação**

Roger Luiz Pereira da Silva

## **Contato**

albuquerque: revista de história

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Câmpus de Aquidauana

Unidade I

Praça Nossa Senhora Imaculada Conceição, 163 - Centro, Aquidauana/Mato Grosso do Sul, Brasil.

CEP 79200-000. Aquidauana - MS, Brasil

Telefone +55 67 3241-0309.

E-mail: revista.albuquerque@ufms.br

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.19364>

Chegamos ao décimo quinto ano de publicação de **Albuquerque: revista de história**. Neste 29º número a revista volta-se à discussão sobre a moda, seu consumo, sua história, suas práticas. Os estudos culturais e a história desempenham um papel significativo na análise e compreensão da moda, que não é apenas sobre roupas, mas uma expressão cultural que expressa valores, identidades, normas sociais e econômicas. Além disso, ela envolve uma série de atores sociais, do capitalista à artesão e ao artesão que estão envolvidos no processo.

As pesquisadoras e os pesquisadores reunidos nesse dossiê examinam como a moda está intrinsecamente ligada à sociedade e como ela influencia e é influenciada por fatores culturais, políticos e econômicos. A ação emancipatória feminina é parte significativa dos debates trazidos por autoras e autores, assim como as marcas de transformação social que da moda podemos obter e, por elas, compreender grupos sociais e relações transnacionais.

As análises se dirigem também para as performances e a influência que os palcos exercem sobre os modos de vestir. As vedetes destacaram-se no imaginário estilístico brasileiro a partir do teatro de revista, dos musicais e do cinema. Em trajes extravagantes e sensuais, com plumas, lantejoulas e decotes ousados, elas atraíram a atenção do público e ditavam modas. A figura icônica de Carmem Miranda também é lembrada no dossiê. A tropicalidade de sua vestimenta com seus turbantes, saias fendadas e volumosas e belos decotes deixaram uma marca indelével na moda nacional e no imaginário internacional.

Os artigos publicados nesse número refletem sobre a exclusão social de alguns sujeitos de Mato Grosso do Sul e de Mato Grosso do Sul.

A ideologia do desenvolvimentismo e da modernização conservadora no processo de colonização das terras desta região afetaram fortemente os povos originários, que enfrentaram o deslocamento forçado, a violência, a eliminação física e o epistemicídio. Os colonizadores enxergavam esses "outros" como obstáculos para o progresso. Imbuídos de controlar as terras férteis e os recursos naturais, promoveram conflitos armados e massacres contra esses povos.

As violências perpetradas contra essa população não se localizaram apenas no passado: o apagamento linguístico, uma estratégia colonial, ainda se faz presente em diversas comunidades linguísticas ao redor do mundo, levando à marginalização e manipulação das línguas e culturas, a exclusão e ao linguicídio. No caso específico de Mato Grosso do Sul, a reflexão presente acerca das Línguas de Sinais emergentes presentes em comunidades indígenas busca evidenciar os apagamentos ocorridos em ambientes escolares e extra-esco-



lares, combatendo o apagamento deliberado de línguas e culturas indígenas – o linguicídio.

O Caderno Especial é povoado pela multiplicidade da performance do encenador e pessoa de teatro José Celso Martinez Corrêa. O diretor, falecido aos oitenta e seis anos no dia 6 de julho de 2023, foi o responsável por uma série de espetáculos que participaram da construção do teatro nacional. Zé Celso buscou reinterpretar a realidade histórica e cultural brasileira a partir de inspirações antropofágicas e tropicalistas que o tornaram um pensador sobre o Brasil. Os autores buscaram homenagear o artista a partir de uma hermenêutica de sua prática artística, constituída a partir da sátira, do deboche, do grotesco e da carnavalescação uma forma de conceber o mundo.

A seção Princípios traz um instigante artigo sobre a dubiedade do projeto liberal político desenvolvido pela União Democrática Nacional, a UDN. A sigla foi uma das importantes presenças da história política nacional, seja organizando a oposição cotidiana ao governo e Vargas e seus sucessores, seja participando no golpe que interromperia a democracia no Brasil a partir de março de 1964.

Por fim, na seção de resenhas, autores e autoras buscaram apresentar obras relevantes para a compreensão dos campos da História e dos Estudos Culturais, a exemplo da história das mulheres das relações de gênero em Goiás, bem como o próprio processo de formação e urbanização do estado, as múltiplas vozes as disputas por memórias na sociedade contemporânea, a produção estética, notadamente a cinematográfica, a figura obliterada do editor e a ascensão dos regimes totalitários como o integralismo e o neo-integralismo brasileiros.

Boa leitura!

*Aguinaldo Rodrigues Gomes*  
*Miguel Rodrigues de Sousa Neto*  
**editores**




# APRESENTAÇÃO - APARÊNCIAS OUSADAS: NOVAS HISTÓRIAS SOBRE O VESTIR, O CONSUMO E A EMANCIPAÇÃO FEMININA ENTRE 1850 E 1950

---


## PRESENTATION - BOLD APPEARANCES: NEW STORIES ABOUT DRESSING, CONSUMPTION AND FEMALE EMANCIPATION BETWEEN 1850 AND 1950

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.19295>

### Organizadores:

Claudia de Oliveira  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
 <https://orcid.org/0000-0001-6625-7114>  
olive.clau@gmail.com

Everton Vieira Barbosa  
Universidade Paris  
 <https://orcid.org/0000-0003-2480-7397>

Carolina Casarin da Fonseca Hermes  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
 <https://orcid.org/0000-0003-0631-5188>

O dossiê *Aparências ousadas: novas histórias sobre o vestir, o consumo e a emancipação feminina entre 1850 e 1950* se insere no campo dos Estudos Culturais e nos estudos da Moda. O foco dos artigos apresentados não incide sobre as teorias amplas sobre a moda, mas ao contrário, nos seus usos sociais. O historiador da moda Malcolm Barnard (1996), partindo das reflexões de Raymond Williams (1958), tem chamado a atenção para o uso de modas e de roupas como versões da criatividade individual ou de subgrupos sociais. Nessa perspectiva, a moda e o vestuário são produtos do mundo em que vivemos e apontam para as maneiras pelas quais indivíduos ou subculturas utilizam as roupas para articular identidades e valores próprios. Adentramos, então, o campo da subjetividade na ótica sociológica que se traduz no conceito de agência, onde a noção de ator social, ou sujeito ativo, ganha notoriedade. “Os agentes interpretam as coisas da ‘sua’ maneira, de seu modo, dão um colorido especial, atribuem um sentido subjetivo ao mundo ao mesmo tempo em que isso

permite ao agente exercer influência sobre as estruturas” (HUBNER, 2021, p. 86).

Assim, a perspectiva dos artigos apresentados no dossiê rompe com a visão trivial e simplista da moda como o reflexo do *status quo* e a posiciona como um potente marcador visual de experiências vividas e práticas performativas. Os artigos que se seguem contemplam as experiências vividas e as práticas performativas que se unem em dois movimentos complementares, a saber, as tendências e estilos que projetam e estimulam novos comportamentos e as expressões pessoais capazes de traduzir em agência a habilidade do indivíduo em criar uma aparência própria, possibilitando a criação da sua *persona*. Os dois movimentos podem indicar tanto uma inconformidade do indivíduo ator ou a necessidade do mesmo em se sentir independente e livre de expectativas sociais, criando personalidade(s) através do seu estilo, evocando a expressão de espíritos livres e artísticos que valorizam a autoexpressão e a criatividade, construindo guarda-roupas singulares.

O artigo “*Jupe entravée: sentidos de uma saia justa na Belle Époque (1898-1914)*” de Marissa Gorberg apresenta ao leitor um olhar questionador sobre os sentidos dados pela historiografia da moda sobre o uso da saia *entravée*, peça do vestuário feminino usado entre a virada do século XIX e a primeira década do século XX. Aprofundando a compreensão dos significados atribuídos à *jupe entravée* em sua conexão com experiências de feminilidade, o artigo explora a complexidade das interrelações entre moda, corpo e gênero para demonstrar que a peça não esteve na contramão das conquistas femininas levadas a cabo pelas pautas feministas na modernidade.

Lançada pelo estilista francês por Paul Poiret na coleção de verão de 1910, a *jupe entravée*, como o próprio nome sugere, limitava o andar das mulheres. Porém, a peça também possibilitou, pela primeira vez, uma forma ao corpo feminino. Segundo Gorberg, *jupe entravée* “promovia, efetivamente, uma notória inovação estética, moral e simbólica; a primeira, em função do estreitamento das formas; a segunda, em função da inédita exibição corporal que proporcionava; a simbólica, como epíteto de modernidade e de uma outra feminilidade possível”.

O artigo “Carmen Miranda: do *do-it-yourself* à história alternativa da estética da *brazilian bombshell*”, de Sofia Sousa e Paula Barros dá especial atenção à relação entre vestuário e atitude, revelando-nos não apenas como as roupas fazem o indivíduo parecer ser, mas como elas fazem o indivíduo significar-se no mundo. Neste aspecto, Carmen Miranda deu sentido não apenas a quem representou, mas quem foi em relação ao seu pertencimento, o lugar que fundamentou e promoveu a oportunidade para se tornar uma atriz do mundo. O guarda-roupa de Carmen Miranda reflete um indivíduo criador que utilizando-se da cultura *DIY* (“faça você mesmo”) ou da customização de peças de roupas e acessórios, como suas famosas sandálias plataforma e sua baiana estilizada projetou em si a história e os símbolos culturais brasileiros no contexto da política da Boa Vizinhaça entre o Brasil e os Estados Unidos da América entre 1930 e 1950.

Por outro lado, não podemos deixar de salientar que as escolhas de Carmen Miranda no vestir apontam para o fato de que não existe uma ligação natural ou autêntica entre

nações e estilo-moda-roupa. Hoje compreendemos que as referências nacionalistas nos trajes da cantora se entrelaçam com a história do colonialismo e a apropriação dos símbolos culturais e religiosos das populações africanas escravizadas no Novo Mundo. Compreender os significados e as referências do estilo de Carmen Miranda faz-nos recuar quase 300 anos na história do Brasil para entendermos como e por que a colonialidade moldou e posicionou uma criação entre o nacional-étnico (tradicional ou exótico) e o moderno universal na construção de um sujeito transnacional.

Na sequência, o artigo “Virgínia Lane e o vestir como prática emancipatória na Era Vargas” de Carolina Quintella, permite enxergar o papel da vedete na propagação de novos estilos ligado à moda da época. Sua atuação na imprensa, no rádio e no Teatro de Revista foram importantes para darem visibilidade pública à artista, que soube construir sua imagem em um misto de pudor, necessário para agradar o público conservador, e ousadia, fundamental para cativar as mulheres que reivindicavam novos direitos.

O repertório educacional e cultural adquirido por Virgínia Lane desde sua infância foram essenciais para conscientizar a artista dos dilemas sociais enfrentados pelas mulheres em uma sociedade patriarcal ao mesmo tempo em que forneceram as ferramentas necessárias para que ela pudesse encarar tais dificuldades de modo magistral. Assim, ela compreendeu desde cedo que a feminilidade e a beleza eram atributos que, sendo bem usados, poderiam levá-la ao alcance de seus objetivos, e que uma pitada de audácia era fundamental para distingui-la das demais mulheres que almejavam o mesmo caminho artístico.

Neste sentido, a moda foi um fator-chave para projetar a carreira de Lane e, por conseguinte, propagar novos estilos de se vestir e se maquiar entre o público feminino. O uso do batom, de saias curtas e de sapatos foram alguns dos acessórios e vestimentas que foram disseminados pela imprensa, pelo rádio e pelo Teatro de Revista por onde Virgínia Lane passou. Ela foi precursora no uso de turbantes, pulseiras, colares e saias e vestidos franjados, adotados logo em seguida por Carmen Miranda. Neste sentido, o artigo demonstra a importância da artista nas configurações das modas no plural, no consumo de produtos de beleza, mas sobretudo ilustra como o contexto nacional e internacional e a atuação da vedete em diferentes veículos de comunicação e espaços de sociabilidade contribuíram para projetar sua imagem e, assim, ampliar os perfis de feminilidade.

E para fechar o dossiê, o artigo “Das Evas às Melindrosas. Costureiras, modistas e cosmopolitismo estético em Portugal e no Brasil entre-duas-guerras”, de Paula Guerra, empreende uma análise sócio-histórica da moda para compreender de que forma as mulheres que atuavam como costureiras e/ou modistas contribuíram com o desenvolvimento do modernismo e do cosmopolitismo estético nos dois países nas décadas de 1920 e 1930.

Para tal empreendimento, a autora parte das teorias sociológicas da moda para demonstrar que as formas de apropriação desse fenômeno social podem se deslocar das altas camadas sociais até as classes populares, num movimento chamado *top-down*, assim como esse deslocamento pode ocorrer no sentido inverso, partindo da classe operária e das subculturas juvenis até alcançarem indivíduos da classe social mais abastada, chamada

de *bottom-up*. Nesse duplo fluxo, o contexto de crescimento da publicidade pela imprensa, rádio e cinema, gera novos sentidos aos bens culturais, proporcionando aos consumidores, em especial os de modas, outras dimensões simbólicas.

A principal dimensão tratada por Guerra é o da cosmopolitização que permite internalizar aqueles indivíduos de outras sociedades sem assimilá-los. Essa forma de enxergar o mundo permite compreender os modos de identificação de si, do outro e a relação estabelecida entre ambos no tempo e no espaço, mobilizando as relações de poder entre ambos. Quando essa interação concerne à moda, diferenciações entre os indivíduos surgem, tais como as mulheres que atuam como modistas ou costureiras. A autora explica que enquanto as primeiras pertenciam às classes mais abastadas, cujo trabalho era reconhecido pela criatividade aplicada às invenções, portanto um ofício intelectualizado, as segundas eram de origem popular, quando não escravas, como no Brasil, exercendo tarefas manuais. Apesar dessas duas funções possuírem seus contrastes, ambas contribuíram no desenvolvimento do modernismo e do cosmopolitismo estético, reforçando o gosto de brasileiros e portugueses pela moda francesa e, dada a condição emergente de desenvolvimento, revelava o desejo latente de se aproximar das mesmas características emanadas pela França, de modernidade, elegância e progresso.

Com isso, o dossiê agrega um conjunto de artigos que revelam de modo diversificado as estratégias empreendidas por diferentes indivíduos para mobilizarem a aparência por uma causa específica. Seja para subverter a ordem, se adequar aos padrões sociais de determinada época, aceder a espaços de poder ou criar novos sentidos e significados através das vestimentas e acessórios, o visual foi flexionado em diferentes verbos de ação com o intento de atrever-se, decidir-se, arriscar-se e ousar.

## Referências

BARNARD, Malcolm. **Fashion as communication**. Londres: Routledge, 1996.

HUBNER, Alysson. Agência na sociologia: os diferentes usos do conceito de agência em Weber, Giddens e Latour. **Caderno Eletrônico de Ciências Sociais**, Vitória, v. 9, n. 2, p. 86-103, 2021.

WILLIAMS, Raymond. **Culture & Society. 1780-1950**. New York: Anchor Books Editions, 1958.



# JUPE ENTRAVÉE: SENTIDOS DE UMA SAIA JUSTA NA *BELLE ÉPOQUE* (1898-1914)

---

## HOBBLE SKIRT: MEANINGS OF THE JUPE ENTRAVÉE IN THE *BELLE ÉPOQUE* (1898-1914)

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.17648>

Marissa Gorberg

CPDOC da Fundação Getúlio Vargas

 <https://orcid.org/0000-0003-2382-6537>

marissagor@gmail.com

Recebido em: 24 de novembro de 2022.

Primeira revisão: 08 de fevereiro de 2023.

Revisão final: 20 de março de 2023.

Aprovado em: 10 de abril de 2023.

**RESUMO:** Este artigo busca analisar, sob perspectiva transnacional, representações publicadas na mídia impressa sobre a saia afunilada lançada em 1910. Ao descortinar uma produção balizada pela masculinidade, entrecruzada com (raros) registros de opiniões de mulheres acerca daquela tendência de moda, visamos aprofundar a compreensão dos significados atribuídos à jupe entravée em sua conexão com experiências de feminilidade. Para isso, consideramos a complexidade das interrelações entre moda, corpo e gênero como categorias socialmente e culturalmente constituídas e historicamente mediadas.

**ABSTRACT:** This article seeks to analyze, from a transnational perspective, portrayals of the hobble skirt launched in 1910 published in the print media. By shedding light on a product marked by masculinity, interspersed with (rare) records of women's opinions about that fashion trend, I aim to gain a better understanding of the meanings attributed to the jupe entravée in connection with experiences of femininity. To do so, I consider the complex interrelationships between fashion, the body, and gender as socially and culturally constituted and historically mediated categories.

**Palavras-chave:** saia afunilada, gênero, moda, corpo.

**Key words:** hobble skirt, gender, fashion, body.

## Introdução

No período convencionalizado como *belle époque* (1898-1914) houve significativas mudanças político-indumentárias em diversas capitais no Ocidente. Influenciada por preocupações higienistas, a disseminação da prática dos esportes, a crescente mobilidade por meio de bicicletas e automóveis, o aumento da participação das mulheres nas esferas laborais e nos espaços públicos, bem como pela luta feminista pela equiparação de direitos, a moda sofreu alterações notáveis.

O declínio do uso do espartilho e a adoção da *jupe-culotte* por mulheres são exemplos de transformações da moda feminina ocorridas no início do século passado que estavam em consonância com mobilizações sociais de seu tempo, ora em prol da saúde, ora pela igualdade de gêneros; poder vestir uma saia-calça seria uma forma de se apropriar de um item simbolicamente identificado com o gênero e o poder masculino.

Em meio àquelas emblemáticas alterações materiais, uma peça específica entrou em voga em 1910: a *jupe entravée*.<sup>1</sup> Divulgada em Paris pelo estilista Paul Poiret, a saia longa e estreita tornou-se um ícone da moda naquele momento, e é comumente associada ao período. Nas palavras de Dominique Kalifa sobre o imaginário da *belle époque*: “os homens usavam cartolas e cravos na lapela; as mulheres vestiam *jupe entravée* e chapéus gigantes” (KALIFA 2021, p. 2). A saia funil teve vida breve, entrando em declínio cerca de 1914; mas sua aparição provocou uma forte reação social à época, tanto condenatória quanto aprovatória, sublinhando sua ousadia.

Os significados associados ao uso da *entravée* não escaparam ao exame da historiografia de moda; para Alison Lurie, a introdução daquela saia seria um “esforço contrarrevolucionário” às conquistas femininas (LURIE, 1981, pg. 223); nos termos de James Laver, “parecia que todas as mulheres – e isso no ano dos protestos das sufragistas – estavam determinadas a ter o aspecto de uma escrava de harém do Oriente” (LAVÉ, 1989, p. 224); Herbert Blau considerou que “a popularidade da *hobble* era um paradoxo” (BLAU, 1999, p. 179); Rosane Feijão apontou que as *entravées* eram um capricho estético de seu criador, “desprezando as demandas da modernidade por corpos mais leves e flexíveis” (FEIJÃO, 2012, pg. 15); Christine Bard sentenciou: “A *belle époque*, “era de ouro do feminismo”, é também aquela do “entrave”” (BARD, 2010, p. 29).

Visamos a acrescentar novos matizes aos debates que envolvem a saia afunilada, tomando a um só tempo como fonte e objeto representações voltadas a essa peça de roupa publicadas no momento de sua aparição. Sob prisma transnacional, o exame de publicações brasileiras, francesas, inglesas e norte-americanas trazem à tona aquele modelo de saia como um assunto palpitante e recorrente naquele momento, e atestam a inovação que ela

---

1 Entre nós, esse modelo de saia foi traduzido à sua época literalmente como “saia entravada”. Optamos pela designação “saia funil” ou “saia afunilada”, em consonância com a tradução de obras da historiografia contemporânea. Nos países anglófonos, o termo utilizado é *hobble skirt*, ou “saia de mancar”.



configurava diante de padrões estéticos e morais vigentes.

A mídia impressa do início do século XX, controlada por homens que integravam a maior parte do quadro de seus colaboradores, demonstrava grande interesse pela indumentária; uma série de editoriais, caricaturas, fotografias e cartões-postais versavam sobre a *entravée*, com respostas à moda marcadas pela masculinidade. Não obstante, é possível entrever alguns vestígios de sentimentos das mulheres em relação àquela ousada tendência, complexificando os sentidos a ela associados.

Em um mundo ordenado pelo modelo capitalista-industrial, a moda constitui uma categoria importante nas concepções de feminilidade e nas representações corporais das mulheres, inseridas em sistemas hierarquizados que não estavam circunscritos a fronteiras geográficas. O exame do conjunto de representações pode auxiliar na compreensão de performances de gênero mediadas pelas práticas do vestir, em um circuito ampliado de produção, divulgação e comercialização de moda. Como relembra Diana Crane: “As roupas da moda são usadas para fazer uma declaração sobre classe e identidade sociais, mas suas mensagens principais referem-se às maneiras pelas quais mulheres e homens consideram seus papéis de gênero” (CRANE, 2006, p. 47).

A partir de um determinado objeto – no caso, a saia afunilada –, é possível uma abordagem política da cultura material: aquela moda ousada representaria uma conquista das mulheres ou uma reação contrária aos movimentos emancipatórios? Em que medida a *entravée* concorria à identidade de gêneros e à manutenção de hierarquias sociais? Quais seriam as razões para o alarde por ela provocado? Quais foram as condições para sua aparição e os motivos para seu ocaso?

Motivados por essas questões, buscamos reconhecer a moda como uma prática socialmente constituída que não pode ser compreendida a partir de motivações isoladas, mas sim como parte de um vasto espectro de forças sociais. Somos inspirados pelo questionamento de Joanne Entwistle (2015) a teorias – para ela simplistas e metodologicamente ingênuas – que tentam decifrar as transformações da moda em função de causas e efeitos singulares.

A historiadora contesta a referência ao *Zeitgeist*, ou seja, a ideia de que a moda sofre alterações unicamente em função de mudanças políticas e sociais, como uma abordagem mecanicista que pode levar a generalizações reducionistas. Percepção alinhada com as críticas de Elizabeth Wilson (1985) e Quentin Bell (1976) a determinismos firmados entre moda e o clima social: “embora conexões possam ser estabelecidas em certos momentos, a conexão não é de uma causalidade mecânica” (ENTWISTLE, 2015, p. 63).

Nesse sentido, adotamos o ponto de vista de Ilya Parkins (2012), expresso em suas investigações sobre o modo como a feminilidade e a modernidade estavam relacionadas, simbolicamente e materialmente, através da moda. Atenta ao *status* temporal da moda na modernidade, ela considera o fenômeno crucial para as articulações de modelos de feminilidade, com poder para interferir na conformação de ideias e práticas orientadas por discursos de novidade, dinamismo e fragmentação.

É preciso estarmos atentos à força da moda na modernidade como um vetor capaz



de desestabilizar noções conservadoras que engessavam atribuições de gênero; na tensão entre a agência individual e os parâmetros estruturais, a moda proporcionava uma oportunidade para as mulheres experimentarem a modernidade sob outras formas de feminilidade, tanto na esfera pública quanto na esfera privada, provocando fissuras na ideia de que suas atribuições seriam estáticas e imutáveis.

Parkins observa que, como uma forma de conhecimento altamente feminilizada, marcada pela incerteza, pela contingência e pela mudança, a moda era capaz de oferecer representações de mulheres substancialmente modernas:

“roupas diferentes são, no mínimo, sugestivas de diferentes modos de ser, diferentes identidades. No contexto no início do século XX, há evidência de que o caráter efêmero da moda provocou um desafio material às concepções de identidade feminina, e por isso ameaçou o controle social das mulheres” (PARKINS, 2012, p. 35).

Uma abordagem que contempla as negociações diárias no ato de vestir, os investimentos na construção da identidade, os aspectos criativos envolvidos, as ambiguidades das representações de feminilidade e o lugar da moda como parte da experiência do moderno, talvez possibilite um entendimento de suas inovações - aparentemente contraditórias - sem perder de vista suas complexidades.

### Uma saia justa na *belle époque*

Na primeira década do século passado, as roupas de homens e mulheres apresentavam um dimorfismo acentuado, sob influência de arquétipos cujas funções sociais eram pré-determinadas em clivagens e hierarquias bem demarcadas (SOUZA, 2009). Enquanto eles faziam uso continuado do trio calça-colete-paletó sem grandes alterações na silhueta e no volume das peças, a elas a moda devotava peculiaridades inéditas, verificadas por exemplo na forma e na estrutura das saias, nos chapéus e nos modeladores corporais que usavam sob as roupas. Através de uma diferenciação exagerada, era justificado um duplo padrão de moralidade no qual caberia ao homem todas as liberdades e às mulheres uma série de limitações e obrigações (FREYRE, 2003, p. 262-265).

Em que pese a permanência de distinções que remontavam ao século XIX, baseadas no sexo e no binômio de gêneros, em 1910, houve uma mudança fundamental nas vestes femininas. Citando James Laver: “Tem-se discutido muito o que provocou essa mudança, mas era evidente que o Balé Russo tinha alguma responsabilidade, bem como Paul Poiret, e não precisamos nos preocupar qual deles era o principal” (LAVÉRE, 1989, p. 224).

O *couturier* sediado na capital francesa, então epíteto mundial de lançamentos de moda, alcançou renome internacional conjugando inventividade com o desejo de quebrar convenções, empreendendo modelos inovadores de negócio, estratégias de publicidade e vendas, tais como o lançamento de perfumes, e viagens e festas promocionais (KODA, BOLTON, 2007).

Inspirado por vanguardas artísticas, o estilista alterou radicalmente a forma e o modo de construção das roupas; aboliu o uso de anáguas e crinolinas em 1903 e do espartilho em 1906, sendo por isso considerado por muitos um feminista; alongou a silhueta e criou modelos pioneiros que poderiam ser colocados sem a ajuda de terceiros (BAUDOT, 1997, p. 12). Poiret acreditava que os vestidos deveriam ser caracterizados por linhas simples: “a mulher deveria chamar atenção, não seu traje” (TROY, 2007, p. 18).

Suas clientes por excelência eram mulheres atrevidas, de personalidade marcante, que valorizavam criações *avant-garde*: artistas como Sarah Bernhardt, Isadora Duncan, Réjane, Josephine Baker, entre tantas; “mulheres que seriam mais conhecidas por suas próprias conquistas do que aquelas de uma esposa” (MILBANK, 2007, p. 31).

Em 1910, a *jupe entravée* de Poiret ganhou acentuada popularidade: tratava-se de uma saia em formato tubular e comprimento longo, com pouco menos de um metro de diâmetro.<sup>2</sup> Para evitar que a mulher desse um passo que pudesse rasgar a saia, muitas vezes era utilizada com uma tira larga abaixo dos joelhos (LAVIER, 1989, p. 224). Poiret declarou em sua autobiografia: “Libertei o busto, mas algemei as pernas” (POIRET, 2009, p. 36).

É possível que a inspiração para sua criação fosse proveniente da saia utilizada por mulheres pioneiras que voaram em aeroplanos, pois elas amarram suas saias a fim de evitar que esvoaçassem indevidamente ou enroscassem em partes do motor (BLAU, 1999; DAVID, 2015). Uma delas foi a americana Edith O. Berg - esposa de Hart O. Berg, sócio dos irmãos Wright -, que em 1908 acompanhou Wilbur Wright durante um teste de aviação realizado em França, e foi retratada na capa de um magazine francês com a saia amarrada por um cordão (McCULLOUGH, 2015):

**Fig. 1. La Vie Au Grand Air, n. 526, 17 out.1908**



Fonte: Gallica BnF

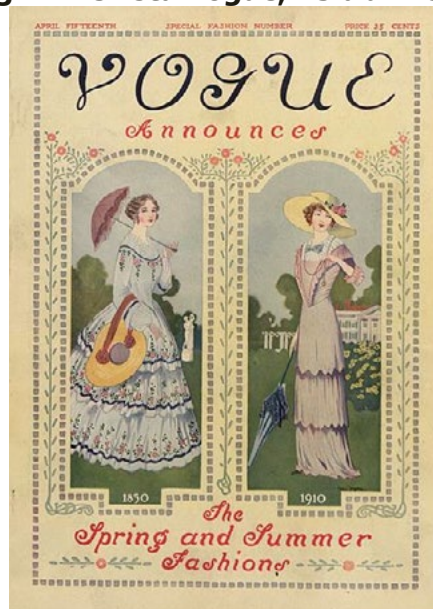
Os feitos da aviação eram amplamente noticiados e celebrados como inovações técni-

cas representativas de modernidade, do triunfo da racionalidade sobre limitações da natureza, e a participação de mulheres nesse processo não passou despercebida. A própria Edith, em entrevista concedida ao *The Evening Journal*,<sup>3</sup> relatou sua experiência como a primeira mulher que singrou os ares num aeroplano e outorgou, para si, a origem da *hobble skirt*, como modelo para um costureiro francês.

Em 1910 o jornal americano *The New York Times*<sup>4</sup> noticiava que Alice Bleriot, esposa do aviador Louis Bleriot, teria cruzado o Canal da Mancha em 1909 com a “saia de aviação”. A matéria reconhecia o sucesso da tendência e a comoção que causava nas ruas, mas também se valia da saia para ironizar as pretensões feministas das mulheres, com argumentos que foram reiterados em inúmeras representações do período. Por fim, o artigo era encerrado com uma indagação: “Qual será o resultado se as mulheres insistirem em usar roupas para aeroplanos? Elas irão parar de andar ou aprender a voar?” Com sarcasmo, o jornal imprimia um teor de absurdo à possibilidade de as mulheres pilotarem aviões, enquanto deixava entrever uma preocupação com o comportamento – rumo aos ares de liberdade? – das adeptas daquele tipo de moda.

Os modelos de saia mais estreitos contaram com a divulgação favorável de publicações especializadas e outras que contemplavam a moda entre seus temas de interesse. Foram capas de revistas, retratados com patente diferenciação em relação ao antigo padrão de vestuário, mediante comparações bem demarcadas de modelos femininos em função da época e sua respectiva tendência de moda:

**Fig. 2. Revista Vogue, 15 abr. 1910**



Fonte: Vogue Archive

Na norte-americana *Vogue*, há um claro contraste entre os padrões de 1850 e a novi-

<sup>3</sup> *The Evening Journal*, Wilmington, Delaware, 14/12/1928.

<sup>4</sup> *The New York Times*, New York, 12/06/1910.

dade de 1910. A jovem do século XIX ostenta vestido com saia ampla e armada, enquanto sua versão contemporânea à revista posa com modelo estreito e rente ao corpo; ambas usam uma sombrinha e chapéu como acessórios; até então, não era comum esse tipo de comparação da moda “antes e depois” em publicações especializadas. Naquele mesmo número, em suas páginas internas, a revista apresentava a saia estreita com amarração abaixo do joelho como uma das novas tendências.

A temporalidade que contornava os distintos estilos de vestuário estabelecia um binarismo entre presente e passado, moderno e arcaico, novo e velho, com a valorização da efemeridade e da mudança – dimensão própria da moda e da modernidade – materializada nas roupas.

**Fig. 3. Revista Fon-Fon n. 24, 11 jun. 1910**



Antigamente,  
Fosse na rua ou nas praias,  
Vendo-as, só via a gente,  
Saías, saías e mais saías  
Hoje, na moda presente  
Seja na rua ou na praia,  
Vendo-as, logo vê a gente  
Que o que lhes falta é...só saia

Fonte: Hemeroteca Digital

Na representação gráfica da revista Fon-Fon naquele mesmo ano, o teor de comparação permanece. A conjugação texto-imagem não deixa dúvidas sobre mudanças em jogo no vestuário associadas às concepções de tempo: a saia balão “de antigamente”, utilizada com crinolina, anáguas e conjugada com chapéu pequeno do tipo bonnet vitoriano, aparece substituída por um vestido com saia estreita de “hoje, na moda presente”, demarcada por uma fita que circundava seu diâmetro abaixo do joelho, sob enorme chapéu adornado com um vistoso alfinete. Fica evidente uma inversão de volumes no binômio saia-chapéu; as sombrinhas que portam pontificam como acessório que permanece. A personagem, pensativa diante das opções que se apresentam, parece oscilar entre um modelo de feminilidade tradicional que “vai embora” com a saia mais pesada, e o outro mais moderno, esguio, que caminha “para frente”, na direção da abertura da revista.

**Fig. 4. Revista *La Vie Parisienne* n. 49, 03 dez. 1910**



Souvent Femme Varie Pour S'Habiller  
Autrefois: Trois pièces d'étoffe...25 louis  
Aujourd'Hui: Um mouchoir de  
soie...100 louis

As mulheres sempre variam para se vestir  
Antigamente: três peças de tecido...25  
*louis*  
Hoje: um pedaço de seda: 100 *louis*  
(tradução do autor)

Fonte: British Library

A utilização do feito das roupas femininas como sinal de uma nova era é retratada também na capa de *La Vie Parisienne*, que destaca a inversão nas proporções da metragem do tecido utilizado no feito e o preço final, utilizados “antigamente” e “hoje”. A caricatura de Georges Léonnec usa um tom jocoso que insinua uma subjacente crítica à observância da moda e ao consumo feminino, no texto que “acusa” as mulheres de sempre variar o estilo de vestir, e o aumento do valor gasto nesse investimento.

Historicamente associadas, mulheres e moda eram caracterizadas como inconstantes e sujeitas a mudanças arbitrárias. O interesse e as atenções destinados por elas às novidades do vestir eram interpretados como formas de fraqueza, vaidade e individualismo, indicativos de uma suposta lassidão moral e deficiência social (ENTWISTLE, 2015, p. 147). Em um mundo onde a racionalidade era valorizada como valor inconteste, as mulheres seriam inaptas a participar, devido à sua suposta irracionalidade em seguir uma moda por vezes considerada frívola e desprovida de bom senso.

No entanto, como salienta Parkins, é preciso reconhecer que a estreita conexão da moda com as mulheres as aproximava do tempo da modernidade, ou seja, há que se considerar o que a temporalidade impressa à moda significava para as elaborações de gênero associadas a ela (PARKINS, 2012). O modelo conservador de feminilidade, marcado por uma “essência inflexível” de seres estáticos, à margem da História, era desafiado pelo ritmo peculiar da moda, como uma categoria que relacionava a consciência abstrata da temporalidade moderna ao corpo de suas usuárias e consumidoras.



Fig. 5. Careta n. 130, 26 nov. 1910



Tristes recordações

O velho - O' decrepitude inclemente!  
Quando eu tinha os meus vinte anos  
vigorosos e ardentes... as mulheres  
usavam saia balão.

Fonte: Hemeroteca Digital

Na acepção de J. Carlos, "o velho" lamenta sua decrepitude e lembra o estilo de moda feminina utilizada pelas mulheres de sua época, as saias-balão. Os novos modelos afunilados demarcavam o corpo de uma nova geração de mulheres, estabelecendo diferenças entre "velhas" e "jovens", oferecendo possibilidades de feminilidade que, nas roupas e nos corpos, as distanciava de suas mães e avós. Enquanto no modelo patriarcal predominante no século XIX a mulher ideal deveria ser casta e recatada com as formas ocultas sob roupas pesadas e volumosas, no início do século XX as saias afuniladas correspondiam a uma nova concepção corporal feminina, mais evidente, mais leve e menos desproporcional ao modelo do corpo masculino.

A saia *entravée* promovia, efetivamente, uma notória inovação estética, moral e simbólica; a primeira, em função do estreitamento das formas; a segunda, em função da inédita exibição corporal que proporcionava; a simbólica, como epíteto de modernidade e de uma outra feminilidade possível, sinal de mudança e inovação em uma nova conjuntura na qual o consumo de moda referenciado a criadores de alta-costura assumia proporção inaudita (JULIAN, VREELAND, 1982 p. 38).

Naquele mesmo modelo de modernidade, mulheres ocupavam cada vez mais o espaço público, utilizavam meios de locomoção, adentravam o mercado de trabalho e usufruíam de momentos de lazer, mantinham-se ativas com a prática de esportes e reivindicavam seus direitos civis. Como a saia afunilada prejudicava a mobilidade física da mulher, para muitos parecia "fora da ordem" de sua conjuntura histórica.

Os artistas gráficos passaram a retratar as mulheres em situações jocosas, em função da dificuldade de caminhar com o modelo em voga:

Fig. 6. *Punch*, 20 abr. 1910

The New Skirt and the Poetry of Motion

Edith (breaking into a hop):  
“Hurry up, Mabel; you’ll never catch the train if you keep on trying to run”

A nova saia e a poesia do movimento

Edith (pulando): “Ande logo, Mabel; você nunca vai pegar o trem se ficar tentando correr”  
(tradução do autor)

Fonte: Internet Archive Digital Library

Na versão do britânico Lewis Baumer, duas mulheres com saia entrvada, chapéus avantajados adornados com flores e plumas, sapatos de salto e bolsa, precisam alcançar o trem; a nova saia exigiria que elas pulassem para tentar ganhar velocidade, já que seria impossível correr. O retrato das mulheres é pleno de ironia - Mabel parece perder o equilíbrio, enquanto sua amiga pulante corporifica movimentos esdrúxulos – enquanto o homem de paletó, gravata e cartola caminha com passos largos, postura firme e ereta, facilitados pela calça comprida.

Fig. 7. *La Vie Parisienne* n. 29, 16 jul. 1910

Martyre de la mode  
Bloquée!

Martírio da moda  
Bloqueada!  
(Tradução do autor)

Fonte: British Library

Elaborada pelo francês Georges Léonnec, a personagem para diante da impossibilidade de descer o meio-fio com um passo mais largo, para além da água empoçada na borda, em função da roupa; elegantemente vestida para o padrão de sua época, a mulher usa



vestido *entravée* com faixa nas pernas e na cintura confeccionadas com o mesmo tecido negro com poás brancos usado do chapéu, acompanhado por sapatos de salto, bolsa de tecido bordada, com franjas, gola rendada e luvas em cores fortes. À esquerda, no alto, uma silhueta masculina com chapéu e calça comprida parece estar com as mangas arregaçadas; ele evoca um trabalhador, em um contraponto de gênero e classe à figura principal.

A dificuldade de locomoção reaparece na caricatura da *Fon-Fon*, na qual a jovem transeunte, que dá a impressão de usar a sombrinha para se equilibrar, é percebida pelos espectadores masculinos como uma “coitada”, vítima da moda, incapaz de caminhar com facilidade devido ao cerceamento provocado pela saia *entravée*.

Fig. 8. *Fon-Fon* n. 30, 23 jul. 1910



- Vês? Aquella rapariga, coitada, deu um mau passo.  
- Olha que não é muito difícil.

— Vês? Aquella rapariga, coitada, deu um mau passo.  
— Olha que não é muito difícil.

Fonte: Hemeroteca Digital

Além da restrição ao movimento, o corpo feminino em evidência foi outro fator que serviu de ignição para o escárnio. Embora nem todas as mulheres tivessem descartado os rígidos modeladores corporais, as mais avançadas o fizeram (MENDES; LA HAYE, 2009, p. 27); como resultado, o uso da saia afunilada somado à prática *sans dessous*,<sup>5</sup> ou seja, sem um rol de anáguas nem armações por baixo, deixava os quadris e as pernas femininas contornados pela roupa de forma inédita.

Esse aspecto sobressai por exemplo no cartão-postal britânico protagonizado por um casal de elite ricamente vestido:

<sup>5</sup> O *sans dessous* não era exclusivo da saia afunilada; usuárias de saias tulipas ou “de sino”, típicas do início do século XX, também adotavam essa prática (FEIJÃO, 2012).

**Fig. 9. Cartão-postal Inter-Art Co., "Hobble series", n. 844, London, 1910**



One ass is as good as another

Um traseiro é tão bom quanto o outro  
(tradução do autor)

Fonte: Coleção particular

Na criação gráfica, o comentário masculino que equipara o traseiro de um burro "utilitário" com o de uma mulher não deixa dúvidas acerca da sexualização de seu corpo ressaltado pela saia justa, objetificado e animalizado. Visão análoga pode ser depreendida das caricaturas de Kalixto, também voltadas a mulheres elegantemente vestidas para os padrões da época, com vestidos afunilados, grandes chapéus adornados e sapatos de salto. Retratadas ao usar o bonde elétrico ou torcendo em uma corrida de cavalos – possibilidades fomentadas com a reforma modernizadora da capital republicana realizada na gestão Pereira Passos – elas são ridicularizadas em sua movimentação com a saia entravada, com destaque aos glúteos, projetados em evidência:

**Fig. 10. Fon-Fon n. 46, 12 nov. 1910**



Fonte: Hemeroteca Digital

**Fig. 11. Fon-Fon n. 32, 06 ago. 1910**

Fonte: Hemeroteca Digital

Na caricatura à esquerda, a personagem segura um apoio com a mão direita, o binóculo com a esquerda, e a sombrinha ficou no chão; à direita, a mulher desequilibra e cai sobre um passageiro do bonde de modo a quase beijá-lo, enquanto tenta sair do veículo.

As caricaturas vão ao encontro de comentários machistas que comemoravam a visibilidade do corpo feminino destacado sob a saia justa, sem camadas volumosas por baixo, como um “espetáculo” para o deleite masculino, em visão própria de uma sociedade na qual as mulheres estariam a serviço dos homens. Os corpos femininos, agora em evidência, eram reinscritos como objetos sexuais:

Sabem vocês qual é um dos divertimentos prediletos dos nossos rapazes de agora? Postarem-se no alpendre da Jardim Botânico para verem descer dos bondes as senhoras que usam saias entravées. E olhem que é mesmo de se ver e admirar. Não há moça entravée que, ao subir do bonde, não mostre, pelo menos, um palmo de perna. E isto encanta a nossa rapaziada, como um suculento espetáculo gratuito. (Fon-Fon, n. 44, 29/10/1910)

Outras vozes defendiam posturas distintas, como uma “reação à reação” ocasionada pela moda:

O nosso povinho ainda não se acostumou com o uso moderno da saia entravée. Serve-lhe ainda o embasbacamento irônico e de motivo de crítica ridícula. O passo atrapalhado das nossas patricias serve-lhe ainda de motivo de riso e de assunto de considerações trocistas. [...] Estas pequenas coisas, estas preocupações mínimas com o modo de vestir, com a vida dos outros, são inda provas de que custamos a deixar a casca de atrasados e coloniais. Que diabos temos nós que as senhoras usem saia entravée? Pois não é moda? (Fon-Fon, n. 37, 10/09/1910)

O colunista considerava o julgamento das ruas um sinal de atraso provinciano do que chamou de “nosso povinho”; uma redução no diminutivo atrelado ao passado colonial, visto naquele momento como indesejável e ultrapassado. Na *belle époque tropical*, a observância da moda disseminada pelos centros europeus seria um dos sinais de adesão ao projeto civilizatório pautado por noções progressistas (NEEDELL, 1993). Para ele, a adoção da *jupe entravée* deveria ser encarada com naturalidade, sem críticas; a aceitação de um novo modelo corporal feminino decorrente da moda e a expressão da individualidade através da indumentária seriam disposições pertinentes a domínios modernos e avançados.

Além de Kalixto, o caricaturista Raul Pederneiras, outro expoente da arte gráfica nacional, ofereceu sua versão para situações diárias que envolviam o uso da *entravée*:

**Fig. 12. Fon-Fon n. 30, 23 jul. 1910**



O Figurino

- Qual! Isso nunca foi vestuário; é simplesmente ligeiro ensaio.

Fonte: Hemeroteca Digital

Na caricatura intitulada “O Figurino”, assinada com o pseudônimo O.I.S. (Oh, yes!), ele criou um personagem que remete a um homem pobre; sem dentes, amarrotado, com terno rasgado e puído, cabelo engruvinhado – um tipo “Zé Povo”. Ela aparece com vestido de saia afunilada, torso levemente inclinado para frente, os quadris para trás; seu figurino inclui um chapéu enfeitado com penas, além de sombrinha e luvas, como uma representante da “alta sociedade”.

No encontro entre os múltiplos domínios que ocupavam as ruas da cidade, o homem esboça um comentário de quem não aprovava aquele tipo de roupa, descrita como um mero “ensaio” de vestuário; não obstante, seu olhar e seu sorriso estão fixados na mulher, sexualizada. Independentemente de clivagens de classe, ele parece relaxado e à vontade, tanto para emitir julgamentos sobre a vestimenta feminina, quanto para encará-la de forma objetual; o riso do personagem escancara um deboche das mulheres pelos homens, e dos

ricos pelos pobres.

A adesão às novas tendências não era prerrogativa exclusiva do topo da pirâmide social. Em um editorial da *Fon-Fon*, o autor desconhecido reclamava da paridade do vestuário utilizado por empregadas e patroas; defendendo uma rígida divisão de classes, em favor da manutenção de privilégios e hierarquias, apontava uma suposta igualdade social demarcada pelas roupas como a causa do “retardo de nossa civilização”:

Não há superioridades, tudo aqui é igual e por ser igual pode possuir os mesmos hábitos e as mesmas toilettes. As nossas criadas, vestem-se por figurinos europeus: se lhe dá na veneta usam saia *entravée* [...] Que diabo! Tão bom como tão bom. Se a patroa pode andar assim, por que é que ela também não pode? (*Fon-Fon*, n. 27, 08/07/1911)

Inspiradas em modelos de alta costura, as lojas de departamento começavam a oferecer, *in loco* ou em vendas por catálogos, peças “*prêt-à-porter*” mais acessíveis para muitas esferas. O uso da saia afunilada por mulheres ativas e profissionais incentivou a incorporação de recursos que facilitassem a mobilidade, tais como botões, pregas, fendas frontais ou laterais, plissados junto à bainha (BLAU, p. 182).

As reações reprobatórias àquela moda incluíram discursos sobre sexualidade, como tentativa de transformar o ato de vestir em algo reconhecível e controlável nos moldes de certos parâmetros morais e religiosos onde se encontravam inseridos. A Igreja Católica se posicionou sobre a saia afunilada, condenando expressamente o modelo de “tecido leve, colado ao corpo, destinado a atrair os sentidos do mal”,<sup>6</sup> considerado sedutor e por isso mesmo imoral, indecente e inapropriado. Entre nós, o posicionamento eclesiástico estimulou ambiguidades entre mulheres que precisariam optar entre a observância da moda mundana ou dos ditames religiosos:

As damas católicas, sinceramente devotas, mas, que são ao mesmo tempo excessivamente mundanas, estão desoladas por causa da guerra levantada pela Roma papal aos vestidos apertados e ajustados, as chamadas “*robes entravées*”.  
As mundanas...religiosas, receiam andar no rigor do “*chic*”, e ao mesmo tempo perder a alma. Ir para o meio do inferto por causa de uma simples “*robe entravée*” seria uma lástima.  
Muitas das damas que até hoje se apresentavam como “*entravées*” estão agora fazendo penitência, e vão ensaiar o *balão*, o velho ridículo *balão* a que os franceses chamam “*crinoline*”.  
Mas, por que diabo a igreja embirrou com as “*entravées*”?  
(*O Paiz*, n. 9488, 27/09/1911)

A noção de correção propalada por autoridades católicas ecoava a recomendação impressa no cartão-postal que transmitia conselhos às moças reprovando a saia funil:



**Fig. 13: Cartão Postal norteamericano, 1912.***Advice To Girls*

*Don't wear hobble skirts.  
Leave something to a fellow's  
imagination.*

Aviso às moças

Não usem saias-funil.  
Deixem alguma coisa para a imagi-  
nação do sujeito. (tradução do autor)

Fonte: coleção particular

Desautorizada nas cartilhas de bom comportamento, a saia afunilada aparece como a vestimenta característica das “Modern Girls” retratadas por João do Rio na crônica de mesmo nome publicada na *Gazeta de Notícias*<sup>7</sup> e compilada na obra “Vida Vertiginosa” (DO RIO, 1911); um tipo de mulher jovem e moderna, com hábitos menos reprimidos, em sintonia com a modernidade em curso na então capital republicana. O autor ressaltou as transformações dos costumes e das mulheres sob um modelo de civilização pautado, a seu ver, pelo vício, pela perversão, pela ambição de luxo e pela degeneração.

As convenções morais estabeleciam clivagens no universo feminino; conforme esse ou aquele comportamento, essa ou aquela roupa, a mulher seria considerada “para casar”, uma “boa esposa” ou “boa filha”; enquanto as mais intrépidas poderiam ser desvalorizadas socialmente, à luz do modelo matrimonial como uma das únicas opções de aspiração feminina. O estreito limite divisor era posto à prova pela moda, que impulsionava o motor das relações de gênero com novos desafios no embate provocado pelas categorias de “mulher moderna, liberal” ou “mulher ideal”.

Tanto a censura explícita quanto a implícita, decorrente de associações pejorativas e representações ridicularizantes, fazem pensar no aspecto ameaçador deflagrado pela saia afunilada. Os homens, diante da possibilidade de a mulher poder se apropriar do próprio corpo e não ocultá-lo sob tantas camadas e da assemelhação entre suas figuras com as novas roupas, localizavam nas alterações de moda modelos de feminilidade capazes tanto de intimidar quanto acender fantasias sobre a mulher do futuro:

Fig. 14. *Fon-Fon* n. 9, 2 mar. 1912



A evolução da moda

Ontem – Hoje - Amanhã

Fonte: Hemeroteca Digital

A capa de Kalixto retrata a mulher em três temporalidades: “ontem”, com saia balão, o corpo oculto, ela segura um leque enquanto olha para baixo, com expressão submissa; “hoje”, ela usa saia afunilada e os acessórios que compõem a visualidade elegante (chapéu grande, bolsa pequena, sombrinha e salto), mantém o torso arqueado e olha para frente, com o corpo delineado sob a roupa justa. A mulher do “amanhã”, por sua vez, aparece quase nua; empunhando uma arma e chapéu de cavalaria, informa uma condição combatente; o olhar desafiador que encara o observador de cima para baixo, informa altivez e superioridade; o corpo desenhado, contudo, remete a um equino, sexualizado em sapatos de salto.

Entre a possibilidade de afirmação da mulher como sujeito ativo desejante ou sua coisificação dissociada, muitas interpretações se depreendem da polissemia das imagens; fato é que a saia afunilada, conquanto reduzisse os movimentos, expandia as articulações entre noções de elegância, beleza, feminilidade e adequação social que causavam fissuras em modelos pré-concebidos.

A eminente postura de ataque àquela moda, delineada nas caricaturas, induz a pensar na intimidação dos homens diante de mulheres como sujeitos sociais ativos que poderiam expressar sua individualidade através de escolhas indumentárias e não reprimir sua sexualidade sob a vedação de seus corpos.



Fig. 15. Careta n. 143, 2 fev. 1911



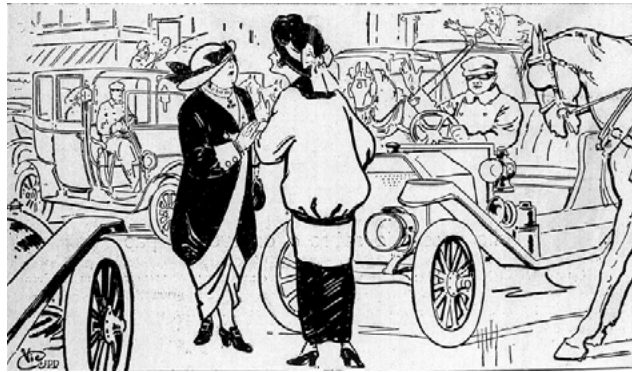
Fonte: Hemeroteca Digital

J. Carlos utilizou a saia afunilada novamente como tema de outra caricatura, de teor político. “O Entravé” retrata o então Presidente Hermes da Fonseca como uma mulher satisfeita, sorridente, ereta, em posição de superioridade diante do homem que, ajoelhado e encurvado a seus pés, cumpre o papel de ajustar a faixa que segura sua *jupe entravée*. O personagem masculino com face resignada é Pinheiro Machado, então senador, contrário à política centralista do governo. Nessa composição, embora o homem seja quem “amarra” a mulher, a personagem feminina travestida incorpora uma postura de empoderamento com a saia justa e os gestos largos de quem comanda uma nação.

A *entravée* também figurou em uma série de representações como motivo de zombaria dos ideais feministas. No início do século XX, o movimento alcançava força inédita em países como Inglaterra, França, Finlândia, Alemanha, Estados Unidos, entre outros; suas estratégias e conquistas eram noticiadas na imprensa internacional. Em 1910, foi fundado no Brasil o Partido Republicano Feminino, em prol da defesa do direito ao voto e da emancipação das mulheres; presidido por Leolinda de Figueiredo Daltro, contava com a poetisa Gilda Machado como primeira secretária (MELO, MARQUES, 2000).

Para muitos artistas do seu tempo, a moda da saia justa se afigurava como razão para o esvaziamento do movimento em elaborações humorísticas gráficas e audiovisuais. No Rio de Janeiro, o filme “As saias entravée ou as sufragistas” foi exibido em salas de cinema em 1911;<sup>8</sup> segundo a sinopse, um homem perseguido dá às mulheres *hobble skirts* e elas vão para a prisão. Produzido na Inglaterra em 1910, a comédia *The Souffragettes and the Hobble Skirt*, dirigida por Theo Bouwmeester Frenkel, enunciava uma relação antagônica entre vaidade e feminismo (MILLER, 2008, pg; 133), associação que foi reiterada em outras representações.

<sup>8</sup> Jornal do Brasil, n. 1114, 24/04/1911

**Fig. 16. Revista da Semana n. 11, 25 abr. 1914**

Os homens não nos deixam avançar!

Fonte: Hemeroteca Digital

Na caricatura do americano Victor Forsythe (que assinava com o pseudônimo Vic) duas mulheres elegantemente vestidas – uma com saia *entravée*, a outra com um vestido enrolado nas pernas conforme a tendência do orientalismo, também em voga – conversam no meio da rua e atrapalham o trânsito de automóveis e charretes (aspectos de modernidade e tradição que conviviam em um mesmo cenário). Utilizando modelos estreitos de saias que dificultavam o caminhar, na legenda elas culpam os homens por não as deixarem avançar.

O autor retrata as mulheres como incongruentes: são elas que, na cena, não deixam os veículos comandados por homens avançarem enquanto conversam, e não vice-versa. Ainda, as saias pontificam como o motivo da restrição, não os homens; finalmente, os avanços a que se refere poderiam ser passos físicos em sentido literal, ou avanços feministas, em sentido figurado. Note-se que essa caricatura foi publicada pela *Revista da Semana* no editorial “*As sufragistas julgadas pelos caricaturistas americanos*”, com reproduções de criações publicadas em revistas como *Judge* e *Life*. Como o próprio título denota, tanto os caricaturistas quanto a revista estavam dispostos a *julgar* as sufragistas, acionando o riso como forma de esvaziamento de suas pretensões.

**Fig. 17. O Malho, n. 461, 15 jul. 1911**



Feminismo Carioca

Ele: - Enquanto no Rio Grande do Norte se funda uma Liga para Educação Feminina, aqui no Rio de Janeiro o feminismo limita-se a isto: a elas mostrarem que não são homens... Bem bom...bem bom...

Fonte: Hemeroteca Digital

Na caricatura intitulada "Feminismo carioca", o personagem masculino faz menção à fundação da Liga de Ensino do Rio Grande do Norte (LERN), que tinha entre seus objetivos fundar escolas para a instrução e a educação da mulher (MIRANDA, VIVEIROS, 2021). Estabelecendo uma comparação entre a mobilização feminista potiguar e a carioca, ele reduz as pretensões daquela última à exibição corporal através da moda e à conformação a papéis de gênero subjugados. A personagem feminina - que usa robe *entravée* colado ao corpo -, tem seus quadris acentuados pelo artista gráfico, que concentra o interesse e o olhar do homem no corpo feminino objetificado.

O caricaturista sublinha ainda uma necessidade de elas estabelecerem uma clara distinção de gêneros e "mostrarem que não são homens": o vestuário é evidenciado como dispositivo marcador de diferenças, reforçando o ideal feminino constituído de uma silhueta curvilínea e um vestuário "elegante", que seriam adequados ao papel social a elas designado em um sistema orientado pelo poder masculino e pelo binarismo de gêneros.

Em outras representações que estabeleciam conexões entre moda e feminismo, a *jupe entravée* figura em situações de intercâmbios indumentários que tangenciavam identidades de gênero estratificadas:

**Fig. 18. Revista da Semana, n. 594, 30 set. 1911**



Ele – V. Ex. que diz do meu calçamento?  
Ela – Acho que o feminismo está muito por baixo.

Fonte: Hemeroteca Digital

As imbricações entre moda, o ato de vestir, a composição de identidades de gênero e o movimento feminista aparecem na caricatura que usa a indumentária como forma de diminuir as diferenças entre o homem e a mulher: ambos usam sapatos de salto alto e têm roupas justas nos tornozelos (ela com *robe entravée*, ele com calça de boca estreita). Embora a mulher esteja na posição de poder da “Vossa Excelência” que julga o vestuário do homem – e não o contrário, como de costume na sociedade patriarcal - a conclusão no diálogo rebaixa o movimento e coloca o feminismo “muito por baixo”, em um trocadilho com os sapatos femininos usados por ele, ao rés do chão.

**Fig. 19. Cartão-postal C. Hobson, 1910**



Who's Looney Now?  
The woman bound by fashions tie,  
Who makes herself a perfect guy

Quem enlouqueceu agora?  
A mulher amarrada pelo cordão da  
moda, que faz dela um rapaz perfeito

Fonte: Coleção particular

Na representação da editora C. Hobson, que publicou uma série de cartões-postais com caricaturas antifeministas, o casal tradicional (ela usa saia tulipa) olha com espanto para a mulher em primeiro plano que usa saia afunilada amarrada no tornozelo, o que dificultava sua mobilidade na escada. O texto conjugado à imagem considerava a adoção da moda corrente um gesto de loucura; é interessante perceber que a saia funil amarrada é interpretada como uma indumentária que “faria da mulher um rapaz perfeito”, fora do modelo de feminilidade então consagrado; lembrando que a palavra *tie*, em inglês, pode se referir a um cordão ou a uma gravata. Ao mesmo tempo em que o embaçamento de gêneros é criticado, a saia funil é retratada como a peça que ensejava alterações nos ideais pré-concebidos.

As rígidas fronteiras de gênero materializadas pelas roupas começavam a ser diluídas por mulheres ativas que incorporavam peças do vestuário masculino no seu cotidiano (OLIVEIRA, 2019). Embora a saia afunilada fosse um item exclusivo do repertório feminino, o estreitamento da peça, com a perda do volume de antigas saias, diminuía a discrepância entre a silhueta de mulheres e homens, e acionava o imaginário sobre um possível intercâmbio de peças entre gêneros distintos, quiçá de papéis.

**Fig. 20. Cartão-postal Roth and Langley, NY, 1911**



A Present from Brother!

Um presente do irmão!  
(tradução do autor)

Fonte: Coleção Particular

A caricatura ancorada no cartão-postal estabelece uma aproximação entre o vestuário feminino e o masculino; a personagem teria ganhado um presente do irmão, o corte de uma das pernas de sua calça comprida, suficiente para fazer uma saia afunilada. Embora saia e calça sejam itens amplamente distintos, representativos de acepções de gêneros binários bem definidos, a saia estreita diminuía a distância entre as formas das vestes delas e de-



les. Tal entendimento era corroborado pela escritora francesa Lucie Delarue Madrus, que incentivava suas leitoras da revista francesa *Fémina* a vestirem saias-calça para usufruírem de férias com maior liberdade e as equiparava com as *entravées*: “você ficará tão bem de saia-calça quanto com sua saia afunilada, que, a propósito, é quase uma calça de homem, uma calça que possui só uma perna...” (*Fémina*, n. 230, 15/08/1910, tradução do autor).

Madrus nos oferece um raro registro de opinião feminina acerca da saia afunilada. No conjunto de representações apresentado, percebe-se várias abordagens do tema atravessadas por motivações classistas e morais, próprias de uma estrutura baseada na dominação de gênero e na exclusão social. As revistas ilustradas, as editoras de cartões postais e o cinema eram comandados por homens, que mantinham entre seus colaboradores uma maioria do sexo masculino, com poucas exceções à participação das mulheres. Caricaturas e editoriais expressavam um ponto de vista pautado pela masculinidade que reproduzia um sistema patriarcal e tradicional com papéis binários de gênero pré-concebidos.

Há outros indícios do que elas pensariam a respeito. Em *Carnet Mondaine d'Une Parisienne*, a francesa Laurence Elie Bloch manifestava suas opiniões na revista *Fon-Fon*. Afeita à construção de um modelo ideal de feminilidade indexado às matrizes de seu país, sob diversos aspectos a escritora reiterava um viés conservador (FERREIRA, 2016). Outrossim, sua coluna abria uma brecha para a participação nas discussões que animavam a vida cultural e social de seu tempo, entre elas a questão da saia afunilada.

Na coluna *Les modes outrancières* (as modas extremas), ela critica duramente os que denomina de “estatísticos morais”, homens que desvalorizavam as mulheres em função da moda. Segundo a ótica deles, o uso da crinolina seria uma forma concreta de ocupação do espaço público pelas mulheres, que não teriam qualidades intrínsecas para tal; o volume de ar deslocado pelas saias volumosas equivaleria à nulidade mental de suas usuárias.

Aproveitando a abstração preconceituosa que estabelecia uma relação inversamente proporcional entre o volume da saia e o intelecto feminino, Bloch tece um irônico teorema: a *jupe entravée* e seu estreitamento de formas implicava, então, no aumento de valor da intelectualidade das mulheres.

A saia afunilada também foi defendida por personalidades como Mary Edwards Walker, cirurgiã e abolicionista norte-americana, única a receber a *Medal of Honor* (MOH), maior condecoração militar de seu país. Conhecida por contestar a indumentária feminina tradicional – ela própria foi usuária de roupas masculinas desde o século XIX – Walker acreditava que a *hobble skirt* era um passo “na direção certa” rumo à sanidade nas vestimentas das mulheres.<sup>9</sup>

O direito ao uso daquele tipo de saia motivou a mobilização de mulheres que pressionaram as companhias de bondes elétricos dos Estados Unidos a reduzirem a altura dos vagões, de modo a facilitar seu acesso sem que precisassem renunciar à moda. A celeuma alcançou divulgação internacional, na imprensa europeia e latino-americana:

---

<sup>9</sup> *The Boston Globe* n. 7, 07/01/1912

A presidente de um club feminista, Mme. Clark, se insurgira contra todos os alquiladores:

- Unemo-nos e reivindicuemos o direito que nos assiste de usar as saias travadinhas ou destravadinhas, como muito bem nos aprouver.

(*Correio da Manhã*, n. 3936, 28/04/1912)

As reivindicações, que envolveram mais de 150 clubes femininos em Boston,<sup>10</sup> surtiram efeito; em 1912 foi lançado em Nova Iorque o chamado *hobble skirt cart*,<sup>11</sup> medida adotada também em outros Estados.

A saia afunilada, envolvida em inúmeras controvérsias, chegou a ser apontada na imprensa como um risco de vida, em virtude de acidentes que vitimaram algumas usuárias (DAVID, 2015, p. 142); não sem provocar desconfiança se a propaganda contrária ao uso não seria uma estratégia de fabricantes de tecidos, prejudicados pela retração na demanda.<sup>12</sup> Entre condenações e restituições, em 1913, a Chicago Medical Society, após debates sobre sua pertinência ou não, concluíram que elas eram “higiênicas e confortáveis”, ao contrário das saias-balão, amplas portadoras de germes.<sup>13</sup>

Seja pela falta de conforto, de praticidade, pela zombaria perpetrada pelos homens, ou pela necessidade de a moda apresentar outra novidade extravagante para estimular o consumo de suas usuárias, a saia afunilada caiu em desuso em poucos anos e cedeu o lugar dos holofotes para a *jupe-culotte*, outra criação de Paul Poiret tão ou mais polêmica, alinhada com o feminismo. Mas a curta duração da saia funil não obscurece sua inclusão na história do vestuário, acionando reflexões acerca dos sentidos a ela atribuídos e das relações que a moda estabelecia com outros componentes sociais.

## Conclusão

Uma tendência inovadora, como vertente de vanguarda promovida em sistemas de identificação, muitas vezes pode ser capaz de abalar uma série de valores e crenças presentes na sociedade em que foi produzida. Todavia, nem toda moda ousada é disruptiva.

O sucesso de uma saia afunilada que restringia o movimento das mulheres, justamente em um momento histórico onde as lutas pela igualdade de direitos se intensificavam, causou espanto tanto à sua época quanto nas interpretações historiográficas posteriores, que apontaram a incongruência de sua disseminação. Embora difundida por um estilista reconhecido como autoridade para atribuição de parâmetros de “elegância”, a *jupe entravée* não produziu consenso; do contrário, gerou considerável debate e controvérsia.

De fato, o modelo não permitia a prática de esportes, o acesso facilitado aos meios de transporte, menos ainda trabalhar confortavelmente ou marchar pelas ruas em mobi-

---

10 *The Boston Evening Transcript* n. 48, 26/02/1912

11 *The Evening World*, 04/04/1912, p. 1

12 *L'Independent des Basses Pyrénées*, 30/05/1911

13 *The Press*, n. 14.714, 10/07/1913, p. 6



lizações feministas. A saia justa, sob esse prisma, manteria uma conformidade a velhos papéis femininos que incluíam o “dever” de seguir a moda para ser bela e elegante; uma aceção de gênero próprio de uma mulher que não precisaria – ou não poderia – caminhar com facilidade, como um objeto quase imobilizado; sua contrição de movimentos evocaria seu aprisionamento e sua dependência de um provedor. O corpo em evidência, por sua vez, sublinhava sua sexualização, à disposição do julgamento e do olhar masculino. A observância aos ditames da alta-costura, considerados ridículos, indecentes e desprovidos de bom senso, estreitariam conexões históricas estabelecidas entre a mulher e moda, através das quais o consumo conspícuo seria desprovido de consciência, com o conseqüente prejuízo de suas qualidades intelectuais e de sua participação como sujeito social ativo na modernidade.

Sem menosprezar todos esses aspectos, ao investigar sentidos políticos associados à indumentária, é preciso ter cautela, pois conclusões totalizantes podem produzir efeitos reducionistas. Ao “condenarmos” na contemporaneidade a saia afunilada como peça deslocada das demandas progressistas de seu tempo, não estaríamos incorrendo no mesmo julgamento moralizante e desqualificante perpetrado pelas representações machistas do início do século passado?

Chama atenção o teor das inúmeras representações, elaboradas por homens, que se valiam da saia afunilada como motivo de ridicularização das mulheres, da moda e do feminismo; não seriam as investidas jocosas sintomas de ansiedade, angústia e insegurança deles frente às novas possibilidades de feminilidade, desafiantes e ameaçadoras ao *status quo* nas relações de gênero, materializadas nas inovações da moda?

Ao contrário da liberação do espartilho e do uso de saias-calças, que foram tendências de moda naquele mesmo período, a saia funil não assegura associações diretas com questões relativas à higiene e às lutas emancipatórias. Mas um olhar que considera a agência e o afeto de mulheres investido na práxis diária do ato de vestir pode suscitar outras perspectivas de sentidos, pelo uso lúdico, criativo e erótico que elas faziam da moda.

Poiret, ao lançar a saia afunilada, provavelmente estava em busca de ousadia e originalidade, sem medo de expor o corpo da mulher. Em um momento no qual a moda se constituía um terreno importante – para muitas mulheres, talvez o único – para o exercício da individualidade e a afirmação de personalidade, poder usar uma saia ousada e inovadora seria também uma fonte de prazer. De forma crítica, o próprio feminismo reconhece o valor da moda como instância válida de experimentação subjetiva para as mulheres, além de consubstanciar uma possibilidade de mudança concretizada na indumentária (ENTWISTLE, 2015, p. xxiii).

A oportunidade de liberar o corpo do peso do volume das inúmeras camadas de roupas, estabelecendo uma clara diferenciação em relação ao padrão de vestuário do século XIX, oferecia às mulheres adeptas da saia funil novas formas de lidar com a própria identidade e sexualidade. Entre a objetificação ou o empoderamento, são muitas as perspectivas possíveis de encarar os efeitos dos seus usos. O corpo feminino, oprimido por regimes de poder, disciplina e controle, também pode ser *locus* de ambivalência e resistência.



Aquela peça de roupa, por si só, não seria capaz de romper com esquemas estruturados de dominação heteronormativa balizados pela masculinidade; mas desafiava as concepções tradicionais de feminilidade, sobretudo se levarmos em conta a coragem daquelas que, ao seguir a moda, enfrentavam uma oposição de fundo machista, moralista e sexista que desaprovavam sua adoção, considerada verdadeira afronta às tradições.

Se a saia funil não foi revolucionária, talvez tenha sido um item importante no processo de evolução da indumentária; aquela moda traduzia novas concepções do feminino em direção a uma equiparação com o modelo masculino e ao autodomínio do próprio corpo, no estreitamento das diferenças, a começar pela silhueta.

## Referências Bibliográficas

BARD, Christine. **Ce que soulève la jupe**. Paris: Éditions Autrement, 2010.

BAUDOT, François. **Poiret**. Paris: Éditions Assouline, 1997.

BELL, Quentin. **On Human Finery**. London: Hogarth Press, 1976.

BLAU, Herbert. **Nothing in Itself: Complexions of Fashion**. Indiana University Press, 1999.

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

DAVID, Alison Matthews. **Fashion Victims: the dangers of dress past and present**. London: Bloomsbury Publishing, 2015.

DO RIO, João. Modern Girls. In: **Vida vertiginosa**. Rio de Janeiro: Garnier, 1911.

ENTWISTLE, Joanne. **The Fashioned Body: Fashion, Dress and Social Theory**. Cambridge: Polity Press, 2015.

FEIJÃO, Rosane. Moda feminina e imprensa na belle époque carioca. In: **Revista Iara**. São Paulo – v.5, n. 1, maio, 2012.

FERREIRA, Vívian Marcello. Vozes femininas na FON-FON: o que dizem as mulheres?. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ANPUH-RIO, 7., Anais [...] Rio de Janeiro: ANPUH, 2016.

[http://www.encontro2016.rj.anpuh.org/resources/anais/42/1466869020\\_ARQUIVO\\_ArtigoANPUHVivianMarcello.pdf](http://www.encontro2016.rj.anpuh.org/resources/anais/42/1466869020_ARQUIVO_ArtigoANPUHVivianMarcello.pdf)

Acessado em: 22/09/2022

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano**. São Paulo: Global 2003, p.262-265.

GOODIER, Susan; PASTORELLO, Karen. **Women Will Vote: Winning Suffrage in New York State**. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2017, pp. 114-141.

JULIAN, Philippe; VREELAND, Diana. **La Belle Époque** (Catalog). New York: Metropolitan

Museum of Art, Yale University Press, 1982.

KALIFA, Dominique. **The Belle Époque: A Cultural History, Paris and Beyond.** New York: Columbia University Press, 2021.

KODA, Harold; BOLTON, Andrew. **Poiret.** The Metropolitan Museum of Art (Catalog). New York: Yale University Press, 2007.

LAVÉ, James. **A roupa e a moda: uma história concisa.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LURIE, Alison. **The Language of Clothes.** New York: Random House, 1981.

McCULLOUGH, David. **The Wright Brothers.** New York: Simon & Schuster, 2015.

MELO, Hildete Pereira de; MARQUES, Teresa Cristina de Novaes. Partido Republicano Feminino: construindo a cidadania feminina no Rio de Janeiro. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro**, n.1, p.71-77, 2000

MENDES, Valerie; LA HAYE, Amy de. **A moda do século XX.** Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2009.

MILBANK, Caroline. High Priestesses of Fashion. In: KODA, Howard; BOLTON, Andrew. **Poiret.** The Metropolitan Museum of Art (Catalog). New York: Yale University Press, 2007.

MILLER, Elizabeth Carolyn. **Framed: The New Woman Criminal in British Culture at the Fin de Siècle.** Michigan: University of Michigan Press, 2008.

MIRANDA, Vanessa Souza de e VIVEIROS, Kilza Fernanda Moreira de. O ideal social da escola doméstica/RN - relatos de uma memória. In: **Research, Society and Development**, v.10, no. 12, September 24, 2021.

Disponível em: <https://rsdjournal.org/index.php/rsd/article/view/20675>.

Acesso em: 10 oct. 2022.

NEEDELL, Jeffrey D. **Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

OLIVEIRA, Cláudia de. Mulheres na luta pela emancipação: novo vestuário e novas formas de comportamento pelas lentes da imprensa carioca: 1900-1914. **Revista Dobras**, v.12, n. 25, 2019.

PARKINS, Ilya. **Poiret, Dior and Schiaparelli: Fashion, Femininity and Modernity.** Oxford: Berg, 2012.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001 a. p.167-234.

POIRET, Paul. **King of Fashion: the autobiography of Paul Poiret.** Londres: V&A Publications, 2009.

- SOUZA, Gilda de Mello e. **O Espírito das Roupas: A. Moda no Século XIX.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- TROY, Nancy. Poiret's Modernism and The Logic of Fashion. In: KODA, Harold; BOLTON, Andrew. **Poiret.** The Metropolitan Museum of Art (Catalog). New York: Yale University Press, 2007.
- WILSON, Elizabeth. **Enfeitada de Sonhos: moda e modernidade.** Lisboa: Edições 70, 1985.




# CARMEN MIRANDA: DO *DO-IT-YOURSELF* À HISTÓRIA DA ESTÉTICA DA *BRAZILIAN BOMBSHELL*<sup>1</sup>

## CARMEN MIRANDA: FROM *DO-IT-YOURSELF* TO THE HISTORY OF THE *BRAZILIAN BOMBSHELL* AESTHETIC

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.18015>


Sofia Sousa

Faculdade de Letras da Universidade do Porto e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto (IS-UP)

 <https://orcid.org/0000-0002-3504-5394>  
sofiaarsousa22@gmail.com

Paula Barros

Faculdade de Letras da Universidade do Porto e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto (IS-UP)

 <https://orcid.org/0000-0002-9121-9053>  
paulacsbarros@gmail.com

Recebido em: 09 de fevereiro de 2023.

Primeira revisão: 18 de abril de 2023.

Revisão final: 20 de maio de 2023.

Aprovado em: 30 de maio de 2023.

**RESUMO:** Carmen Miranda foi, e ainda é, um dos maiores ícones musicais e estéticos do Brasil. Carmen foi tudo menos convencional, tradicionalista e conformista, e talvez por isso tenha marcado a história da música e da moda brasileira e internacional. Assim, neste artigo, pretendemos debruçar-nos sobre um tópico fulcral, nomeadamente o uso do Do-It-Yourself (DIY) nas suas criações artísticas, com o intuito de demonstrar a relevância da estética de Carmen Miranda em relação à moda nacional e internacional.

**ABSTRACT:** Carmen Miranda was, and still is, one of Brazil's greatest musical and aesthetic icons. Carmen was anything but conventional, traditionalist and conformist, and perhaps that is why she marked the history of Brazilian and international music and fashion. Thus, in this article, we intend to focus on one central topic, namely the use of Do-It-Yourself (DIY) in her artistic creations, to demonstrate the relevance of Carmen Miranda's aesthetics in relation to national and international fashion.

**Palavras-chave:** Carmen Miranda; DIY; moda; sapatos de plataforma.

**Key words:** Carmen Miranda; DIY; fashion; platform shoes.

### Prelúdio

<sup>1</sup> Este artigo faz parte da bolsa individual de doutoramento intitulada “Todos os Mundos Dentro do Porto. Mulheres migrantes, artes e ativismo em Portugal contemporâneo”, financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) com a referência 2021.06637.BD.

Quando nos deparámos com a chamada para artigos para o Dossiê Temático “Aparências ousadas: Novas histórias sobre o vestir, o consumo e a emancipação feminina entre 1850 e 1950”, imediatamente pensamos em Carmen Miranda, um dos maiores ícones musicais e estéticos do Sul Global, mas também na Europa do Sul, nomeadamente em Portugal. Contudo, à medida que fomos delineando este artigo, logo nos apercebemos que escrever sobre Carmen parecia ser uma tarefa hercúlea, até porque começamos a questionar se tudo o que se podia dizer, já fora dito. Aliás, basta fazer uma breve pesquisa na internet para nos apercebermos da quantidade existente de artigos, notícias, blogues, vídeos, filmes e biografias sobre ela. Então, começámos a demarcar uma linha de raciocínio não-linear, ou seja, que fosse ao encontro do percurso e da presença disruptiva do nosso objeto de estudo. Carmen Miranda foi tudo menos convencional, tradicionalista e conformista, assim, demos início ao nosso próprio processo de questionamento científico: será que nos cingiríamos ao facto de ter nascido em Portugal? Não nos pareceu correto. Deveríamos abordar a problemática da construção de uma identidade? Também não nos pareceu exequível, sendo nós portuguesas. Então, após muita pesquisa, reflexões e leituras, avanços e recuos, decidimos debruçar-nos sobre um eixo estruturante: a temática do *Do-It-Yourself* (DIY) enquanto *praxis*, patente na estética de Carmen Miranda, desde os sapatos, às suas roupas e passando pela bijuteria. Nesse sentido, iremos socorrer-nos de uma análise visual que tem como suporte as imagens disponibilizadas – em formato digital – no Museu Carmen Miranda<sup>2</sup>, localizado na cidade do Rio de Janeiro, no Brasil, encetando uma espécie de netnografia (LOUREIRO & GUERREIRO, 2019; KRETZ & VALCK, 2010; KOZINETS, 2020).

## A Pequena Notável: de uma pequena cidade para o Mundo

Como já é amplamente sabido, Carmen Miranda nasceu na cidade do Marco de Canavezes, em Portugal, no ano de 1909, sendo o seu nome de batismo Maria do Carmo Miranda da Cunha (GARCIA, 2004). O auge da sua carreira foi há mais ou menos 80 anos atrás, e tudo começou quando se mudou para o Brasil com apenas dez meses. Nas nossas leituras sobre a biografia (CASTRO, 2005; GARCIA, 2004) de Carmen Miranda, apercebemo-nos de que a sua história e as suas conquistas estão repletas de momentos de audácia, de inovação e de controvérsia. Carmen Miranda foi – e ainda é – um dos astros da cultura musical, estética e criativa brasileira. Era uma artista no amplo significado da palavra. Era multidisciplinar – um termo que não existia na época, pelo menos em relação ao campo artístico - pois cantava, dançava e atuava e, como (não) seria de esperar, tornou-se numa das primeiras mulheres a ter uma carreira artística internacional.

Olhando para a trajetória artística e vivencial de Carmen, munidas de conceitos e

---

<sup>2</sup> Mais informações disponíveis em: <https://artsandculture.google.com/partner/museu-carmen-miranda>



de pesquisas científicas atuais e contemporâneas, torna-se possível aferir que a *Brazilian Bombshell* (FORAN, 2017) – como era comumente conhecida – vivia e dividia a sua carreira entre o local e translocal (BENNETT & PETERSON, 2004; BENNETT & GUERRA, 2018; GUERRA & STRAW, 2017), ou seja, entre o Brasil e os Estados Unidos da América (EUA) e, talvez devido a esses constantes movimentos de conexão, a mesma se tenha tornado num símbolo incontornável do Brasil no mundo e, é nesse campo de movimentações e de negociações identitárias e artísticas (KERBER, 2005), que a artista marcou gerações com os seus figurinos exóticos e com os seus famosos chapéus de frutas, altamente disruptivos para a época. Ainda hoje, volvidos 80 anos do seu aparecimento como artista, a imagem do chapéu de frutas é indissociável de Carmen Miranda.

Do ponto de vista musical, o seu primeiro êxito foi a gravação e o lançamento da canção “Ta-hí” (Pra Você Gostar De Mim), em conjunto com Joubert de Carvalho; canção essa que viria a contribuir para o surgimento da principal intérprete do género *samba* na década de 1930, no Brasil, transformando Carmen Miranda na primeira artista a assinar um contrato com uma emissora de rádio no país (SHAW, 2013). Com efeito, estes dois acontecimentos conferem o mote para o eixo basilar deste artigo, nomeadamente o do DIY.

No escopo deste artigo, partimos da hipótese de que se Carmen Miranda não se tivesse socorrido do DIY para a criação dos seus figurinos, a moda internacional teria seguido um rumo distinto. Pensando no nosso contexto específico de investigação, nomeadamente a Carmen Miranda e o uso do DIY na moda e na criação da sua estética visual, propomos uma abordagem teórico-concetual assente num processo de imaginação sociológica, através do qual se pretende re-analisar a história da estética de Carmen Miranda, especialmente no que concerne a sua criação e disseminação nacional e mundial. Em suma, tendo como mote a moda e o DIY, pretendemos dar conta das estéticas contra-hegemónicas (GUERRA, 2021, 2018; CHIDGEY, 2013) adotadas por Carmen, com o intuito de as recolocar como uma produção artística, mas também cultural que, por seu turno, originou uma série de mudanças e metamorfoses na moda brasileira e internacional. Estes questionamentos partem, de igual modo, de uma perspetiva histórico-social (GUERRA, 2022) que nos leva a perspetivar a história da contemporaneidade brasileira, especialmente do ponto de vista do calçado.

### *Cropped*, lantejoulas, turbantes e chapéus de frutas. A moda brasileira e a moda de Carmen

Se pensarmos no vocábulo “artista”, num sentido etimológico, cria-se uma nuvem de palavras na nossa mente, tais como autenticidade, diferença, rutura e criação. Neste interstício, é inegável que Carmen Miranda era uma artista, algo intimamente associado à sua recusa em ceder a padrões hegemónicos. Carmen rompeu com todos os modelos de estética e de moda que existiam no Brasil na época do seu surgimento (BESERRA, 2007) e, ao romper com os padrões estéticos vigentes, a mesma contribuiu para a construção e disseminação de uma visão da mulher brasileira, no sentido em que a mesma, através do uso de roupas,

acessórios e até mesmo através da sua performance, se tornou num símbolo de feminilidade (ROBERTS, 2015) alternativa, diferente e não-convencional. Na verdade, na nossa asserção, podemos associar o sucesso de Carmen Miranda, especialmente no espectro da indústria fonográfica e cinematográfica à sua estética disruptiva e, nesse âmbito, podemos questionar até que ponto Carmen poderia ter tido o êxito que teve se, porventura, tivesse adotado uma estética simplista ou se, pelo contrário, não tivesse adotado uma lógica de reapropriação da estética da mulher baiana (SANT'ANNA & MACEDO, 2013). Aliás, os *crop-tops* e as saias compridas (ver Figuras 1 e 2) que usava, permanecem, ainda na atualidade, como símbolos da moda feminina e são constantemente reinventados por marcas multinacionais, tais como a Zara, por exemplo.

**Figura 1 Saia de filhos canutilhos, usada por Carmen Miranda no filme "Copacabana" em 1947.**



FONTE: Museu Carmen Miranda. <https://artsandculture.google.com/asset/saia-de-fios-de-canutilhos-unknown/sQHTdpHisOsrVg>

**Figura 2 Cropped-top listrado customizado, utilizado por Carmen Miranda no filme "Alegria Rapazes" (Something for the boys), em 1944**



FONTE: Museu Carmen Miranda. [https://artsandculture.google.com/asset/blusa-listrada-customizada-unknown/gwEUeyL1\\_gp07g](https://artsandculture.google.com/asset/blusa-listrada-customizada-unknown/gwEUeyL1_gp07g)

Durante a sua carreira artística, Carmen participou num total de catorze filmes nos Estados Unidos da América (CLARK, 2002), sendo alguns dos mais icónicos o “Uma Noite no Rio”, de 1941, “Entre a Loira e a Morena” de 1942 e “Copacabana” em 1947. Porém, ao alcançar o estrelato numa época em que as sociedades brasileira e norte-americana se baseavam em ideais patriarcais, Carmen viu o seu talento ser, por vezes, ofuscado pelo foco excessivo na sua aparência exótica e nos figurinos que escolhia para as suas apresentações (TIERNEY, 1982). Na verdade, a estereotipificação de que foi alvo, que a colocava como um símbolo exótico, permitiu que a música brasileira tivesse grandes avanços em termos da sua popularidade, algo que se materializou no conhecimento e consciencialização da cultura latina (SHAW, 2010).

Na verdade, tais questões são tão mais relevantes quando estabelecemos um paralelismo com o cinema norte-americano que, por sua vez, também ele era utilizado como um instrumento político, no sentido em que visava facilitar relações internacionais de poder (MACEDO, 2013). Na senda de Macedo (2013), o que se pode destacar da participação de Carmen na indústria cinematográfica de Hollywood é a falta de reconhecimento, ou seja, estes filmes davam origem a uma massa cinzenta de estereotipificação, onde os latino-americanos eram considerados como o Outro unificado, despojado de características, de costumes, de estéticas e de criatividade. Em brevíssimo, quando referimos que Carmen foi alvo de estereotipificação, referimo-nos à sua participação numa rede de produção cinematográfica que não retratava as culturas latinas com autenticidade (MACEDO, 2013, p.3), algo especialmente evidente pela adoção de uma postura de não-reconhecimento que se dirigia ao Brasil e a outros países do Sul Global como “Outras Américas” (TOTA, 2005, p.36). Este não-reconhecimento que acabou por estereotipificar Carmen Miranda e as restantes mulheres latinas, exotizando-as, constituiu-se numa forma de opressão para alguns autores, uma vez que se criam imagéticas que prendem determinadas figuras, tal como a de Carmen, a uma imagem que é social e culturalmente construída. Poderíamos enunciar vários exemplos desta repressão e estereotipificação contudo, por estar em jogo a estética da artista, iremos acentuar algumas questões relacionadas com o corpo (FERES, 2004). De acordo com Foucault (1992), é sobre o corpo que o poder social atua, ou seja, podemos aferir que o corpo de Carmen foi alvo de uma atribuição/construção de um conceito de *latinidade* que passou a definir o seu corpo, bem como o corpo da mulher latina, associando-o e socializando-o para ser sensual (MACEDO, 2013).

Partindo de uma visão que encara a estética, veiculada através da moda (GAUGELE, 2014) por parte de Carmen Miranda, como determinante na projeção da carreira da artista, os contributos de Morais e Irschlinger (2012) assumem-se como determinantes, principalmente pelo facto de as autoras encararem a moda como um elemento decisivo na composição e na agregação de sociedades e de indivíduos (SAPIR, 2020), uma vez que a mesma pode ser vista como um meio para expressar ideias, mas também essências. Aliás, partindo dos seus contributos, podemos referir que a roupa que Carmen usava nas suas performances estava associada a uma forma de expressão, algo que se assume tanto mais evidente

quando pensamos nos seus chapéus, ou até mesmo nos acessórios e na maquiagem que usava.

Novamente, Morais e Irschlinger (2012) enunciam que a moda se compõe e é composta pelo espírito do tempo de determinada sociedade. Ora, na nossa asserção – e para efeitos do argumento deste artigo – referimos que Carmen Miranda inventou e subverteu esse mesmo espírito do tempo, criando o seu próprio. Se por um lado era vista como um *sex symbol* que usava *cropped tops* que deixavam a sua pele morena à vista de todos os olhos (OVALLE, 1976, BISHOP-SANCHEZ, 2016), a mesma cobria o peito com peitorais de pedras para que, em eventos sociais - e até mesmo nas suas performances -, a atenção estivesse nos detalhes que compunham a sua *persona* e não exclusivamente nos seus atributos físicos, contrariando os interesses da indústria de Hollywood (PIKE, 1993). Na perspetiva de Balieiro (2015), estes contrastes que pautavam a postura e a performance de Carmen elucidam-nos sobre dois sistemas de poder simbólicos que, por seu turno, retratam dois momentos socio-históricos distintos, nomeadamente o do Brasil e o do Estados Unidos da América. Por um lado, Carmen, para entrar na indústria de Hollywood, teve de ser uma “cúmplice criativa” (BALIEIRO, 2015, p.209) do sistema de representações sociais simbólico que caracterizava a indústria cinematográfica em relação à mulher latino-americana. Por outro lado, Carmen também introduziu elementos culturais, estéticos e artísticos norte-americanos na representação simbólica da baiana. Então, apesar da distância geográfica e social do Brasil e dos Estados Unidos da América, através da figura da artista, criou-se uma imagética de unicidade do ponto de vista das diferenças culturais: no Brasil, uma representação fidedigna da cultura popular; nos Estados Unidos da América, a materialização de um imaginário simbólico sobre a figura da mulher latino-americana (BALIEIRO, 2015, p.209). Deste modo, duas perspetivas sobre esta dualidade podem ser enunciadas, nomeadamente a de Simone Pereira de Sá (1997), que defendia que a artista carregava gestos carnavalizantes e de alegoria norte-americanos que eram incorporados numa cultura popular que, aos poucos, ia sendo incorporada no Brasil; o inverso era também referido. Por oposição, Garcia (2004) enfatizava uma rutura entre ambas perspetivas, denotando que Carmen – por via da paródia – havia sido reduzida a um estereótipo (BALIEIRO, 2014).

Se recuarmos historicamente, vemos que em todas as sociedades existiam meios profícuos de disseminação de tendências, estéticas e modas. Por exemplo, no caso do contexto português, poderíamos destacar a revista *Menina e Moça - Mocidade Portuguesa feminina* (1947-1959), uma revista que era publicada pela Obra das Mães pela Educação Nacional e que, por sua vez, era um dos principais veículos de promoção da ideologia fascista do Estado Novo junto dos jovens, especialmente em relação ao sexo feminino que era frequentemente representado vestindo roupas simples, de tons escuros e sombrios (BRAGA & BRAGA, 2012; AZEVEDO, 2011). A par disso, o discurso político era de que as mulheres deveriam ser subalternas aos homens, no sentido em que a propaganda política defendida a família tradicional portuguesa, na qual a mulher ficava encarregue do trabalho doméstico e do cuidado dos filhos (AZEVEDO, 2011). Vejamos, atendendo à forte prossecução política e

social que era levada a cabo pelo governo autoritário, encabeçado pela figura de António de Salazar, cuja materialização cultural do Estado assentava no *fado* tradicionalista (GASPAROTTO, 2014). O que é certo é que do outro lado do oceano, contrariamente à revista *Menina e Moça*, tínhamos a revista *O Cruzeiro*, uma revista que marcava pela inovação. Desde a sua fundação, em 1928, que a revista *O Cruzeiro* se destacou pela apresentação de capas com figuras femininas (SCHEMES & ARAUJO, 2011) e, nesse sentido, os seus conteúdos privilegiavam a beleza e o *glamour* feminino (ARAUJO, 2011), afastando-se, assim, de tudo o que era comumente aceite na época. Esta revista é aqui mencionada por dois motivos. Vejamos, o primeiro, prende-se com o facto de Carmen Miranda ter sido a imagem de capa (GARCIA, 2004) em 1940 e, mais tarde, em 1947<sup>3</sup>. Se por um lado, as capas de *O Cruzeiro*, protagonizadas por Carmen apelavam à cor, à vivacidade e enalteciam a estética de Carmen, outras revistas, como a *Carioca* (KERBER, 2007) alimentava a estereotipificação de Carmen, fomentando a objetificação sexual da artista<sup>4</sup>, nos moldes como a abordamos previamente. O segundo motivo, relaciona-se com a ideia de que os meios de comunicação social, nomeadamente as revistas, foram um veículo determinante na expansão e na disseminação da estética visual de Carmen, o que fez com que muitas fãs começassem a adotar detalhes do seu estilo<sup>5</sup>. Retomando os contributos de Balieiro (2015), torna-se possível enunciar que estas apropriações e massificações do estilo da artista se associam com um entendimento das identidades enquanto produto de uma repetição estilizada de normas e de padrões estéticos, inseridos dentro de um sistema simbólico mais alargado. Vejamos que,

A estilização da baiana de Carmen Miranda não apenas incorporava signos nacionais como também lidava com tensões raciais e de classe, na medida em que a figura da baiana apontava para uma imagem negra e das classes populares. Amplamente sintonizada com moda hollywoodiana e com experiência na área de costura, a estilização de Carmen a possibilitou incorporar uma imagem que denotava autenticidade nacional, sem se associar com o que era tido por vulgaridade por meio do recurso à “branquitude”, por sua vez compreendida não apenas em termos cromáticos, mas também simbólicos (BALIEIRO, 2015, p.211)

Mais, a estética de Carmen era celebrada nesses artigos e nessas capas de revistas como em *O Cruzeiro*, algo que ia ao encontro do emergente processo de urbanização e de modernização que pautava a sociedade brasileira (AZEVEDO & FERREIRA, 2006). Aliás, o surgimento da revista em questão, apenas foi possível devido ao contexto político que o Brasil vivia na época, ou seja, o país era regulado por um governo intervencionista (FAÉ, 2012),

---

3 Selecionamos estes dois anos de tiragem por se tratar de duas imagens distintas de Carmen. A de 1940 vemos a Maria do Carmo, em toda a sua excentricidade e, porventura, na de 1947, vemos Carmen Miranda, a artista. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/160370436718310896/> e <https://br.pinterest.com/pin/carmen-miranda--137711701089249967/>

4 Para referência, ver a capa da revista *Carioca* de 1940. Disponível em: <https://www.acervorarolei-oes.com.br/peca.asp?ID=6488212>

5 Para referência, ver a capa da revista *O Cruzeiro* de 1947. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/137711701089249967/>



encabeçado por Getúlio Vargas, que tinha como princípio base o desenvolvimento social, urbano, económico e, na mesma linha, o apoio às classes sociais mais desfavorecidas. Então, em certa medida, podemos também colocar a Carmen Miranda e a sua estética vanguardista como o resultado – e até como uma extensão – de um projeto modernista (LIMA, 2013) que estava em curso na sociedade brasileira. À semelhança de outros países, torna-se demasiado difícil imaginar a ascensão de um personagem como Carmen Miranda sem um contexto político que a suportasse, e até incentivasse. Aliás, Carmen desempenhou um papel chave na Política da Boa Vizinhança (MACEDO, 2012), durante o governo de Eurico Gaspar Dutra, o sucessor de Getúlio Vargas, em 1946 e, uma vez mais, Carmen flutuava entre o moderno e o tradicional, entre o global e o local (BENNETT & PETERSON, 2004), intimamente ligado com a indústria cinematográfica norte-americana.

Concomitantemente, este período de crescimento económico e social, a par de um processo de paulatina modernização, que teve continuação com o governo de Dutra, manifestou-se, de igual modo, na moda, no sentido em que a dita Política da Boa Vizinhança (GARCIA, 2003; MOURA, 2019) fez com que a moda brasileira dos anos 1940 fosse profundamente afetada por influências americanas (MACEDO, 2020; OROZCO-ESPINEL, 2019); aspeto esse que também se relacionava com os anos de ascensão de marcas como Dior, Chanel ou Balenciaga (GUEDES & TEIXEIRA, 2010), promovendo, assim, um processo de negociação das identidades estéticas, estando o mesmo interligado com um “universo de valores tido como moderno e difundido pela cultura de massas nacional” (BALIEIRO, 2015, p.211).

Com o impacto da Primeira Guerra Mundial e, posteriormente, com o término da Segunda Guerra Mundial, vários eram os países que se deparavam com falta de matéria-prima, sendo nesse cenário que começam a emergir matérias sintéticas, tais como o *nylon* (GUEDES & TEIXEIRA, 2010) que, na atualidade é amplamente utilizado, nomeadamente em *lingerie*, fatos de banho, malhas, tecidos, artigos têxteis-lar, cordas, entre muitas outras (NEVES, 1982). Com efeito, o próprio uso dessa matéria poderia ser encarado como uma espécie de *faça-você-mesmo*. O *nylon* foi o primeiro polímero sintético de sucesso após ter-se revelado um bom substituto da seda – fibra natural, que alia a sua distinta aparência a um excelente desempenho, e que se tornou escassa durante a Segunda Guerra Mundial. O *nylon* foi, então, aplicado em para-quedas leves, coletes à prova de balas, tendas e ponchos impermeáveis, entre outros artigos de uso militar (EL NEMR, 2012). A própria Carmen Miranda utilizava *nylon* nas suas peças (ver Figura 4). As cores, os formatos e o *design* é que divergiam. As ondas, os folhos e os movimentos das suas peças contrastavam amplamente com as peças retilíneas que se utilizavam na época, cujo intuito era retirar a feminilidade à mulher no local de trabalho, ocultando as suas curvas com recortes e drapejes (EMBACHER, 2004).



**Figura 4 “Anágua”, petticoat utilizado em shows de Carmen Miranda enquanto figurino das baianas**



FONTE: Museu Carmen Miranda. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/an%C3%A1gua-unknown/AAG9B6XoLXw5w>

## Do “faça-você-mesmo” ao “crie-você-mesma”. DIY enquanto prática estético-social de reivindicação simbólica e identitária

Na secção anterior víamos que Carmen tinha o dom de pegar em algo que era massificado e torná-lo em algo único. É aqui que estabelecemos o nosso primeiro ponto de contacto com o uso do DIY por parte de Carmen Miranda. Na visão de Guerra e Bonadio (2022), é apenas a partir da década de 1970 que a noção de DIY começa a ser social, cultural e artisticamente vincada, algo que se deve, sobretudo, ao movimento *punk* que, tal como Carmen Miranda, marcou um ponto de viragem na indústria da moda (GUERRA, 2017). Nessa época, o DIY tinha-se tornado numa espécie de cultura alternativa global que, progressivamente se foi institucionalizando e comodificado (GUERRA & BONADIO, 2022).

Na senda de Guedes e Teixeira (2010), podemos afirmar que as roupas e a estética que Carmen embrenhava eram manifestações de uma postura socialmente desafiadora e desafiante, marcada pela inovação e por um estilo que era só seu. Tal como as grandes criadoras de moda da época (Dior, Balenciaga, entre outras), Carmen preocupava-se em criar uma imagem e um aparato visual que lhe permitisse mostrar a sua cultura brasileira, mais especificamente a cultura baiana (BALIEIRO, 2014, 2015) e, nesse sentido, ao se tratar de uma necessidade de representação própria (JUNIOR, 1978), é aqui que surge o DIY. Então, podemos referir os contributos de Pontin et al. (2022, p.173), dado que o DIY é pelos autores encarado como um elo que liga a criação alternativa simbólica e o envolvimento social e, desse modo, podemos referir que o DIY utilizado por Carmen pode ser entendido— à luz das investigações atuais —como um “processo de empoderamento com impacto no seu próprio projeto pessoal”; projeto esse que era artístico, mas também social.

Com efeito, o DIY entrou na vida de Carmen numa época em que não se sabia, so-

ciologicamente, o que o conceito significava, pois não era necessário nomear essa prática dado que, devido a constrangimentos económicos e sociais, o DIY era a única forma de atuação e de ação (GUERRA & FIGUEREDO, 2019), especialmente para as classes sociais mais desfavorecidas. No caso de Carmen, a sua prática ia um pouco além da necessidade, como já referimos, o uso do DIY poderia ser visto como um meio de comunicação, ou seja, os seus *looks* podem ser perspetivados enquanto um meio de transmissão de uma mensagem de empoderamento feminino, resistência e afirmação identitária e social que, por sua vez, se coadunam com o cenário político de crescimento e de modernização nas décadas de 1930 e 1940. Então, podemos argumentar que o DIY, neste contexto, além de possuir uma componente estética pessoal, o mesmo possui uma vertente social e coletiva. Mais ainda, podemos asseverar que o DIY de Carmen vai ao encontro dos contributos de Cohen (1972) sobre as ramificações do estilo, isto é, esta prática levada a cabo por Carmen Miranda manifestava-se no seu vestuário e materializava-se na criação de peças únicas e singulares; manifestava-se, igualmente, na sua música, uma vez que o seu estilo musical dependia e influenciava o seu estilo e a sua estética enquanto *performer*; materializava-se, simultaneamente, no seu comportamento e na sua forma de apresentação de si enquanto *performer* e enquanto símbolo de uma espécie de *latinidade* (MACEDO, 2013) e, por último, promovia e potenciava o surgimento de uma nova linguagem (JUNIOR, 1978), que era comunicada verbalmente, através da música, mas também visual e esteticamente.

No caso específico de Carmen, o uso do DIY enquanto *praxis* emergiu como o colmatar de uma carência, pois nada do que existia na indústria da moda servia a Carmen nem tampouco representava a sua imagem da mulher latina e brasileira, logo o DIY surgia como uma alternativa criativa e estética à realidade da sociedade brasileira em termos de moda e de estética, bem como permitia a diferenciação da artista no panorama da indústria de Hollywood, ao passo que dava origem a uma imagética partilha sobre a figura da mulher latino-americana. Ao mesmo tempo, o uso do DIY permitia-lhe a expansão e a disseminação de uma *outra* imagem da figura da mulher baiana, tornando-a massificada e comercializável, ou seja, em certa medida, o uso do DIY por parte da artista também foi alvo da dita política de não-reconhecimento que foi levada a cabo pela indústria cinematográfica norte-americana face ao Sul (TOTA, 2005), como referimos anteriormente. Logo, o não-reconhecimento das características estéticas, sociais e culturais que estavam presentes nas criações de Carmen, também levaram, em justa medida, a um oblívio do uso do DIY enquanto prática de subversão, resistência e de empoderamento feminino no contexto do Sul Global, nomeadamente no Brasil, na época, algo que se articula com o que nos refere Garcia (2004), em relação à ridicularização que pautou a trajetória e a carreira internacional da artista.

Ora, autores como Clarke (1976) referem que aquilo que faz o estilo é a própria atividade de estilização que, por sua vez, identifica modos de ser e de estar no mundo. Pensando na Pequena Notável, podemos acrescentar que a atividade de estilização de Carmen, enquanto artista, era o DIY, logo, era o DIY que criava o seu estilo. Paula Guerra (2022) refere que o DIY, enquanto *ethos*, pode ser visto como um dos principais contributos e legados

do *punk*, uma vez que o seu uso implicava uma ação de um indivíduo que, eventualmente, faria com que ele pertencesse a algo maior. Se aplicarmos esta definição aos anos 1930 ou 1940 em geral, e ao caso específico de Carmen Miranda, podemos ver que a mesma pode sofrer algumas mudanças, pois o que estaria em causa não seria Carmen pertencer a algo maior, mas antes ela criar algo maior a que outros pudessem pertencer. Talvez pudéssemos mesmo falar de uma lógica *do-it-for-others* [fazer para outros], aspeto que se relaciona com a disseminação da imagem e da representação estética e social que Carmen fez da figura da baiana. Contudo, é inegável que o DIY em relação à artista se mantinha interligado a uma prática alternativa, até porque, quando ainda jovem, Carmen trabalhou em ateliês de moda tais como *La Femme Chic* (GUEDES & TEIXEIRA, 2010), onde desde logo aperfeiçoou a sua criatividade e o seu saber-fazer que, mais tarde, aplicou aos seus figurinos. Aqui, neste ateliê, a sua maior aprendizagem foi em relação aos turbantes e chapéus.

Muito antes de ser a pequena notável, foi uma pequena que foi aprendiz no atelier da Madame Anais; catava grampos no chão e varria retalhos. E cantava. Ganhou o primeiro salário numa casa de chapéus, *La Femme Chic*, numa rua do Rio onde paravam as francesas – a rua do Ouvidor. Caruso, o dono, contratou-a por ser “alegre, bonita e comunicativa”. E porque era capaz de vender qualquer peça. Ela mesma usava chapéus “da sua invenção” e aos fins de semana “encontrava tempo para costurar seus próprios vestidos”. E cantava.<sup>6</sup>

A *brazilian bombshell* inicialmente começou por criar as roupas que usava nos seus espetáculos e, além disso, também preferia as bijuterias às joias verdadeiras, bem como utilizava pulseiras e colares feitos de várias cores e materiais. Foi consubstanciada na sua prática DIY e na sua capacidade de criação, que Carmen se tornou na primeira brasileira a lançar uma moda em Hollywood, o *Mirandalook*, inspirado no seu exotismo artístico (CORRÊA, 2011). A par do mundo artístico, Carmen Miranda também era vista como uma mulher *avant-garde*: usava casacos curtos, calças compridas, chapéus, sapatos e ternos masculinos, tudo por ela imaginado e desenhado. Focando-nos no caso da bijuteria que Carmen utilizava, durante a sua estadia nos Estados Unidos da América, a artista entrou em contacto com uma série de artistas plásticos que lhe confeccionavam a bijuteria por encomenda, não só para os seus filmes, como também para o seu uso próprio. Como já mencionamos previamente, os peitorais que utilizava também podem ser vistos como um símbolo da sua prática *faça-você-mesma* – neste caso *crie-você-mesma* – até porque foram criados para ela, a pensar na sua estatura, bem como foram buscar inspiração nos peitorais dos faraós egípcios. Em suma, a bijuteria, ao ser por ela pensada, quer para os espetáculos quer para a sua vida social, servia um propósito, o de se destacar dentro da indústria do espetáculo e fora dela também.

Também os turbantes, na sua maioria, eram pensados por Carmen (GUEDES & TEIXEIRA, 2010) e, claro está, uma parte determinante da cultura baiana que a artista levava para o contexto norte-americano (NASSER, 1989), o que fez com que as coleções da Dior e da

6 Disponível em: <https://anabelamotaribeiro.pt/63541.html>

Chanel fossem substituídas pelas roupas e pelas plataformas de Carmen Miranda, nas lojas de moda da quinta Avenida de Nova Iorque (NASSER, 1989). Porém, apesar de Carmen ter sido extremamente vanguardista no que se refere à sua roupa e acessórios, o seu principal contributo, em termos de criações de moda pensadas por ela, foram os seus sapatos. Os icónicos sapatos de plataforma. Como Castro (2005) escreve na biografia da artista, o autor enuncia que a mesma teria pensado em criar um sapato de plataforma como um acessório de moda para as suas performances, possivelmente após ter visto um calçado adaptado para alguém com uma deficiência física causada por doenças como a poliomielite. Outras referências<sup>7</sup>, afirmam que Carmen se inspirou nas tamancas portuguesas, um calçado humilde, de madeira, aberto no calcanhar e com um pouco de tacão.

À semelhança do que acontecia na vizinha Galiza, em Portugal, foi na região noroeste que o calçado com base em madeira mais se difundiu, o que veio a acontecer até ao século XX. Como explica Soeiro (2017), o “calçado de pau” é mais fácil de fabricar do que o calçado com sola em couro e – fruto da aplicação de reforços em metal e, mais recentemente, em borracha de pneu velho – resiste mais ao rápido desgaste produzido pelo seu uso nos trabalhos da lavoura e nas deslocações em caminhos rurais acidentados. Não obstante, os socos também eram usados em ocasiões e atos mais formais ou cerimoniais como as festas, os casamentos ou até mesmo nas feiras, onde se vendiam os produtos agrícolas e outros. Era comum caminhar descalço levando os socos<sup>8</sup> debaixo do braço ou num cesto; estes, assim protegidos, eram calçados quando se chegava ao destino. A madeira mais utilizada no fabrico dos socos e tamancos era o amieiro, árvore que cresce junto das linhas de água. Esta madeira, à semelhança da madeira de vidoeiro, era uma das preferidas para fazer calçado, em Portugal e outros países europeus, por ser leve, estável e fácil de trabalhar, apesar de não permitir um acabamento perfeito. Esse efeito aprimorado consegue-se com o salgueiro ou a faia, que são, porém, madeiras mais pesadas e difíceis de trabalhar (SOEIRO, 2017).

Em relação ao DIY de Carmen e a criação do famoso sapato de plataforma, deparamo-nos com o trabalho de Velloso et al. (2020, p.64), no qual eles referem o termo “design vernacular”, descrevendo-o como algo que é espontâneo, informal e que é utilizado por um determinado grupo de pessoas para resolver um determinado problema, acabando, frequentemente, o mesmo por ter um impacto global. Ora, do nosso ponto de vista, a mesma definição pode ser aplicada à prática DIY, devido ao facto de o mesmo ser, sobretudo, fruto da imaginação e da criatividade de Carmen Miranda, tal como aconteceu com alguns designers de renome, apontados como as caras no movimento *punk* londrino, nomeadamente Vivienne Westwood (GUERRA, 2022).

Nasser (1989) enuncia que era Carmen quem desenhava e criava os turbantes, além disso, também é referido que a artista pediu a um sapateiro da cidade de Salvador, para lhe

---

7 Um exemplo, a ser consultado aqui: <https://www.cinderelashoes.pt/a-pequena-notavel>

8 As designações para o calçado de pau são diversas e é possível encontrar muitas variantes regionais, mas, de acordo com Soeiro (2017), enquanto o termo para identificar o profissional que produz este tipo de calçado foi, progressivamente, passando de soqueiro para tamanqueiro, o produto continuaria a ser designado soco (de homem) e soca (de mulher).

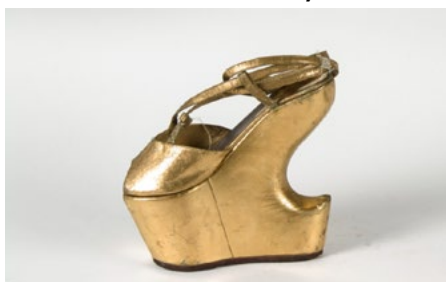
criar um sapato que tivesse uma sola e um salto com 10 centímetros de altura. Além disso, também era na cidade de Salvador que Carmen pedia para lhe confeccionarem os balangaundas, algo que demonstrava como a cultura baiana era transportada na sua estética e na sua performance. No caso dos sapatos, além de compensarem a sua baixa estatura em palco, os mesmos traziam outra visibilidade aos seus figurinos, bem como facilitavam a sua mobilidade em palco (ver Figuras 5, 6 e 7). Esta foi uma criação profundamente revolucionária, até porque algumas das suas plataformas chegaram a ter 20 centímetros de altura.

**Figura 5 Sapato em pelica prateada, de 1940, utilizado por Carmen no filme Copacabana, em 1947**



FONTE: Museu Carmen Miranda. <https://artsandculture.google.com/asset/sapato-em-pelica-prateada-unknown/-AFKegoBKHOzBQ>

**Figura 6 Sapato utilizado, pela primeira vez, por Carmen durante o Show no London Palladium, em 1948<sup>9</sup>**



FONTE: Museu Carmen Miranda. <https://artsandculture.google.com/asset/sapato-usado-no-show-do-london-palladium-1948-unknown/LgEI0lh833BT4A>

---

<sup>9</sup> Note-se que este sapato, indo ao encontro do que fora dito anteriormente face à utilização de vários materiais por parte de Carmen nas suas criações, era feito de madeira, couro, metal, foi costurado à máquina, colado e moldado.

**Figura 7 Sapato em pelica dourada com detalhes, utilizado por Carmen durante shows, de 1940, e com uma plataforma de 20.5 centímetros de altura**



FONTE: Museu Carmen Miranda. <https://artsandculture.google.com/asset/sapato-em-pelica-dourada-unknown/vAFMNxr6muwTUg>

Ainda pensando na centralidade dos sapatos de plataforma, importa referir que os empreendimentos estéticos de Carmen Miranda tiveram ramificações na indústria do calçado internacional (LORD, 2009), algo que, com frequência, tende a ser descartado da história oficial da artista. Deste modo, podemos aferir que a criatividade e o DIY impregnados no *design* das suas plataformas demonstram-nos que as criações de Carmen iam além de um mero ato de diferenciação. A sua personagem artística era estilizada, até pela forma como prendia os brincos nos turbantes, os peitorais que lhe cobriam o peito, o uso de materiais como a madeira e o nylon e o uso de bijuteria ao invés de joias de *griffe*, demonstravam uma organização, estilização e estetização organizada e conscientemente criada, ou seja, podemos até referir que Carmen subvertou o DIY, no sentido em que a mesma pedia a outros, desde artistas plásticos aos sapateiros de rua, para criarem e materializarem as suas ideias. Assim, esta questão da subversão estilizada e estetizada, que tem como ponto de partida o DIY, permitiu-lhe um reposicionamento e uma recontextualização estética no âmago da sociedade brasileira, permitindo-lhe resistir à estereotipificação de que era constantemente alvo devido ao seu corpo latino.

## Breve reflexão

Chegadas à parte final do artigo, é seguro dizer que não podemos apresentar pistas conclusivas, apenas reflexões. Por um lado, foi-nos possível adentrar a ideia de que Carmen Miranda foi uma artista ímpar, cuja estética, inovação e capacidade de (re)criação são inegáveis. Paralelamente, atendendo às nossas incursões teóricas sobre a sua imagem, estética e estilo, tornou-se possível desvendar ramificações em torno do conceito de DIY, demonstrando que o mesmo não se encontra associado a contexto anglo-saxónicos nem tampouco apenas ao movimento *punk* (GUERRA, 2022). Aliás, o DIY já era por Carmen explorado numa época em que o mesmo, enquanto formulação teórica, nem sequer existia, pelo menos em relação ao campo da moda. Por outro lado, esta *praxis do-it-yourself* per-



sonificada por Carmen na década de 1920 e 1930 foi, na verdade, um catalisador de outros marcos na indústria da moda, nomeadamente na indústria do calçado, inclusivamente, com o *design* do sapato de cunha com plataforma - que, por sua vez, inspiraram outros designers de vanguarda, tais como Vivienne Westwood, por exemplo.

No fundo, aquilo que pretendemos demonstrar é que, por vezes, quando enveredamos num processo de investigação sociológica, é fácil perdermos o rumo dos acontecimentos, ou até mesmo apontar o marco do seu surgimento. Assim, também se assume como determinante referirmos que esta investigação não se encerra em si mesma, pois existem ainda muitos pontos e faces ocultas da história da moda brasileira que tiveram como busílis a Carmen Miranda, desde os impactos na indústria fonográfica e cinematográfica das suas afilhadas artísticas, tais como Emilinha Borba, ou até mesmo a sua ligação e influência na sua irmã Aurora Miranda. Mais, a própria questão da representação de Carmen Miranda nos média nacionais brasileiros e internacionais é um tópico ainda pouco explorado. Se pensarmos bem, o DIY já estava na época a ser disseminado, ainda que não o soubéssemos. As ramificações de um turbante, de um sapato de plataforma e de um chapéu com frutas são gigantescas, maiores mesmo que a própria Carmen. Foi este o legado que ela nos deixou, o da criação e o da inovação.

## Referências bibliográficas

AZEVEDO, Ana Carina. Presença do discurso colonial do Estado Novo na imprensa das organizações femininas do regime: A Menina e Moça e a Presença. **Vária**, v.60, p.115-131, 2011.

AZEVEDO, Nara & FERREIRA, Luiz Otávio. Modernização, políticas públicas e sistema de gênero no Brasil: educação e profissionalização feminina entre as décadas de 1920 e 1940. **Cadernos Pagu**, v.27, p.213-254, 2006.

BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. Carmen Miranda e a performatividade da baiana. **Contemporânea**, v. 5, n.º1, p. 207-234, 2015.

BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. **Carmen Miranda entre os desejos de duas nações: cultura de massas, performatividade e cumplicidade subversiva em sua trajetória**. Tese de Doutorado, UFSCar, Programa de Pós- Graduação em Sociologia, 2014.

BENNETT, Andy & GUERRA, Paula. **DIY Cultures and Underground Music Scenes**. New York: Routledge, 2019.

BENNETT, Andy & PETERSON, Richard (eds.). **Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual**. Nashville: Nashville University Press, 2004.

BESERRA, Bernadete. Sob a sombra de Carmen Miranda e do carnaval: brasileiras em Los Angeles. **Cadernos pagu**, v.28, 2007. <https://www.scielo.br/j/cpa/a/bpnVBPGNbCV85M-5cKJgsGBr/?format=pdf&lang=pt>

BISHOP-SANCHEZ, Kathryn. **Creating Carmen Miranda: Race, Camp, and Transnational Stardom**. Nashville: Vanderbilt University Press, 2016.

BRAGA, Isabel M.R. Mendes Drumond. A Mocidade Portuguesa Feminina e a formação culinária em Menina e Moça (1947-1962). **Dossiê: Género e Alimentação, Cadernos Pagu**, v.39, p.201-206, 2012.

CASTRO, Ruy. **Carmen: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CHIDGEY, Red. Developing communities of Resistance? Maker Pedagogies, Do-It-Yourself Feminism, and DIY Citizenship. In: RATTO, Matt; BOLER, Megan & DEIBERT, Ronald (eds.). **DIY Citizenship. Critical Making and Social Media**. London: The MIT Press, p. 101-123, 2014.

CLARK, Walter Aaron. Doing the Samba on Sunset Boulevard Carmen Miranda and the Hollywoodization of Latin American Music. In: CLARK, Walter Aaron (ed.). **From Tejano to Tango. Essays on Latin American Popular Music**. New York: Routledge, 2002.

CLARKE, John. Style. In: HALL, Stuart & JEFFERSON, Tony (eds.). **Resistance through rituals**. Londres: Routledge, p.175-191, 1976.

COHEN, Stanley. **Folk devils and moral panics: the creation of the Mods and Rockers**. Cambridge: Basil Blackwell, 1972.

CORRÊA, Gustavo Borges. Imagens de Carmen Miranda no mundo gay. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, v.8, n.1, p.139-148, 2011.

EL NEMR, Ahmed. From natural to synthetic fibers. **Textiles: Types, Uses and Production Methods**, 1-152, 2012.

EMBACHER, Airton. **Moda e identidade. A construção de um estilo próprio**. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004.

FAÉ, Rogério. O discurso desenvolvimentista no segundo governo de Getúlio Vargas. **Revista Pensamento Contemporâneo em Administração**, v. 7, n.2, p.1-18, 2013.

FERES JÚNIOR, João. **A história do conceito de Latin America nos Estados Unidos**. Bauru (SP): EDUSC, 2005.

FORAN, Rachel E. Commodification and Exploitation of the Brazilian bombshell Carmen Miranda. **The Western States theatre Review**, v.21, p.25-30, 2015.

---

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

FUENTE, Eduardo de la. Tanto...Quanto: Sobre a necessidade de uma sociologia textural da arte. **Caderno CRH**, v.32, n.87, p.475-490, 2019.´

GASPAROTTO, Lucas André. Alma e destino do povo português. O fado como identidade nacional lusa no limiar do Estado Novo (1927 – 1933). **Oficina do Historiador**, v.7, n.2, p.80-96, 2014.

GARCIA, Tânia da Costa. **O "It Verde e Amarelo" de Carmen Miranda (1930-1946)**. São Paulo: Annablume, 2004.

GARCIA, Tânia da Costa. Carmen Miranda e os good neighbours. **Diálogos**, v.7, n.1, p.37-46, 2017.

GAUGELE, Elke (ed.). **Aesthetic Politics in Fashion**. Berlin: Sternberg Press, 2014.

GOULD, Mark. History is Sociology: All Arguments are Counterfactuals. **Journal of Historical Sociology**, v.32, p.1-11, 2019.

GUEDES, Renato Celestino & TEIXEIRA, Edilene Lagedo. A moda no pós-guerra no ano de 1947: o exemplo dos ícones Eva Perón e Carmen Miranda. **XIV Encontro Nacional da ANPUH-RIO. Memória e Património**. Rio de Janeiro, 19 a 23 de Junho de 2010, 2010. ISBN: 978-85-60979-08-0.

GUERRA, Paula. Teenagers From Outer Space. Contributos para uma genealogia dos fios que teceram a moda e o do-it-yourself em Portugal. **dObras**, v.34, p.20-63, 2022.

GUERRA, Paula. So close yet so far: DIY cultures in Portugal and Brazil. **Cultural Trends**, v.30, n.2, p.122-138, 2021.

GUERRA, Paula. Raw Power: Punk, DIY and Underground Cultures as Spaces of Resistance in Contemporary Portugal. **Cultural Sociology**, v.12, n.2, 2018.

<https://doi.org/10.1177/1749975518770353>

GUERRA, Paula. 'Just can't go to sleep': DIY cultures and alternative economies from the perspective of social theory. **Portuguese Journal of Social Science**, v.16, n.3, p.283-303, 2017.

GUERRA, Paula & BONADIO, Maria Claudia. Moda, do-it-yourself e culturas globais digitais. **dObra[s]**, v.34, p.9-18, 2022.

GUERRA, Paula & FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. Today Your Style, Tomorrow The World: punk, moda e imaginário visual. **ModaPalavra**, v.12, n.23, p.73-111, 2019.

GUERRA, Paula & STRAW, Will. I wanna be your punk: o universo de possíveis do punk, do D.I.Y. e das culturas underground. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v.6, n.1, p.5-16, 2017.

JUNIOR, Abel Cardoso. **Carmen Miranda: a cantora do Brasil**. São Paulo, Edição particular do autor, 1978.

KERBER, Alessandro. **Representações das identidades nacionais argentina e brasileira nas canções interpretadas por Carlos Gardel e Carmen Miranda (1917-1940)**. Tese de Doutorado. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007.

KERBER, Alessandro. Carmen Miranda entre representações da identidade nacional e de identidades regionais. **ArtCultura**, v.7, n.10, p.121-132, 2005.

KOZINETS, Robert. **Netnography. The Essential Guide to Qualitative Social Media Research**. London: Sage, 2020.

KRETZ, Gachoucha & VALCK, Kristine. "Pixelize me!": Digital storytelling and the creation of archetypal myths through explicit and implicit self-brand association in fashion and luxury blogs. In: BELK, Russel W. (ed.). **Research in Consumer Behavior (Research in Consumer Behavior)**. London: emerald Publishing, 2010, p.313-329.

LEITÃO, Débora Krischke. Cultura e natureza no kitsch à brasileira. **Concinnitas**, v.01, n.20, p.58-81, 2013.

LIMA, Gabriel Veppo. Carmen Miranda, o Estado Novo e o discurso verdadeiro. **Fragmentum**, n.36, p.24-36, 2013.

LOUREIRO, Sandra Maria Correia; SERRA, Jessica & GUERREIRO, João. How Fashion Brands Engage on Social Media: A Netnography Approach. **Journal of Promotion Management**, v.25, n.3, p.367-378, 2019.

MACEDO, Kárita Bernardo. A imagem de Carmen Miranda como representação da brasilidade: questionamentos de interpretações a partir de seus filmes na Boa vizinhança. **ModaPalavra**, v.13, n.28, p.257-296, 2020.

MACEDO, Kárita Bernardo. Carmen Miranda e nacionalismo na década de 1930. **DAPes-**

**quisa**, v.7, n.9, p. 380-392, 2018.

MACEDO, Kárita Bernardo. Formas de desrespeito na representação latino-americana de Hollywood, através de Carmen Miranda (1940-1945). **Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 (Anais Eletrônicos)**, Florianópolis, 2013. ISSN 2179-510X.

MORAIS, Natani Cristtine & IRSCHLINGER, Fausto Alencar. Moda, Mulher e Sociedade Brasileira (1920-1940). **Akrópolis**, v.20, n.3, p.141-149, 2012.

MOURA, Beatriz Foganholi Gomes de. **Have you ever danced in the tropics? Carmen Miranda e as representações dos latino-americanos no contexto da Política da Boa Vizinhança (1940-1943)**. Trabalho de conclusão de curso de graduação, Universidade Federal de São Paulo, 2019.

NASSER, David. **A Vida Trepidante de Carmen Miranda**. Rio de Janeiro: Record, 1989.

NEVES, José de Sousa Machado. **Tecnologia Têxtil – 1ª parte – Matérias-primas têxteis**. Porto: Livraria Lopes da Silva Editora, 1982.

OROZCO-ESPINEL, Paula. Carmen Miranda em Hollywood (1939-1945): no centro da tela, à margem da história. **Palabra Clave** [online], v.22, n.4, 2019. ISSN 0122-8285.

OVALLE, Priscilla Peña. **Dance and the Hollywood Latina. Race, Sex, and Stardom**. USA: alk.paper, 2011.

PARRIS, Kenyon. Carmen Miranda's Navel. **New Series**, v.9, n.3, p.71-77, 1987.

PIKE, Frederick. **The United States and Latin America: myths and stereotypes of civilization and nature**. Austin: University of Texas Press, 1993.

PONTIN, Priscila Kieling; WAISMANN, Moisés & BEM, Judite Sanson. A moda e a memória: dos brechós ao estilo DIY como construção de identidade. **d[O]bras**, v.35, p.171-182, 2022.

ROBERTS, Shari. "The Lady in the tutti-Frutti Hat": Carmen Miranda, a Spectacle of Ethnicity. **Cinema Journal**, v.32, n.3, p.3-23, 1993.

SÁ, Simone Pereira de. **Baiana internacional: o Brasil de Carmen Miranda e as lentes de Hollywood**. Tese de Doutorado, UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 1997.

SANT'ANNA, Mara Rúbia & MACEDO, Kárita Bernardo. Imagens de América Latina no figurino e corpo da baiana de Carmen Miranda: memória social e identidade. **Comunicação e Sociedade**, v.24, p.161-185, 2013.

SAPIR, Edward. Fashion. In: BARNARD, Malcolm (ed). **Fashion Theory**. London: Routledge, 2020.

SCHEMES, Claudia & ARAUJO, Denise Castilhos. <B>O artista gráfico Alceu Penna na Revista O Cruzeiro: apropriações e ressignificações da moda europeia e a representação da mulher (1940-1950)</B>. **Cultura Visual**, v.1, n.15, p.57-69, 2011.

SHAW, Lisa. **Carmen Miranda**. London: Palgrave Macmillan, 2013.

SHAW, Lisa. The celebritisation of Carmen Miranda in New York, 1939–41. **Celebrity Studies**, v.1, n.3, p.286-302, 2010.

SOEIRO, Teresa. **Soqueiros e tamanqueiros. Fabrico e usos do calçado de pau em Cabeceiras de Basto**. Câmara Municipal de Cabeceiras de Basto, 2017.

TIERNEY, Tom. **Carmen Miranda. Paper Dolls in Full Color**. Mineola: Dover Publications, 1982.

TRAMA.LIFE. **Tendência moda tropical: Carmen Miranda e a sua influência na moda**. Online. Consult. 26.12.2022. Disponível em: <https://trama.life/pt-br/tendencia-moda-tropical-carmen-miranda-e-a-sua-influencia-na-moda/>

TOTA, Antônio Pedro. **O Imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VELLOSO, Cecília Texeira; ABDALLA, Gabriela Cassiano & PERASSI, Richard. Behaviorismo vernacular e os tamancos de Carmen Miranda. **Triades**, v. 9, n.1, p.63-73, 2020. Occus re-ribus, sit doluptur rectis quiatem aspit exceper itatur, omnis dolupta spedit, este repratis ent.





# VIRGÍNIA LANE E O VESTIR COMO PRÁTICA EMANCIPATÓRIA NA ERA VARGAS

## VIRGÍNIA LANE AND DRESSING AS AN EMANCIPATORY PRACTICE IN THE VARGAS ERA

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.18054>

Carolina Quintella

Universidade Federal do Rio de Janeiro

 <https://orcid.org/0000-0003-3923-435X>

carolaquintella@hotmail.com

Recebido em: 14 de fevereiro de 2023.

Primeira revisão: 20 de maio de 2023.

Revisão final: 10 de junho de 2023.

Aprovado em: 20 de junho de 2023.

**RESUMO:** Este trabalho analisa a possível relação entre a carreira da vedete Virgínia Lane, suas atividades e condutas dentro e fora de cena e o surgimento de novas modas e modos no Brasil após a Primeira República. O estudo pretende, com isso, iluminar as práticas femininas e a maneira como as mulheres existiram e se posicionaram com a ajuda da moda, entre Místicas e Mitos da feminilidade, em sociedades desenvolvidas sob regimes autoritários e patriarcais.

**Palavras-chave:** Virgínia Lane; teatro de revista; moda; prática emancipatória .

**ABSTRACT:** This article analyzes the possible relationship between the career of the star Virgínia Lane, her activities and behavior on and off the stage and the emergence of new fashions and modes in Brazil after the First Republic. The study intends, therefore, to shed light on female practices and the way in which women existed and positioned themselves with the help of fashion, between Mystics and Myths of femininity, in societies developed under authoritarian and patriarchal regimes.

**Key words:** Virginia Lane; revue theater; fashion; emancipatory practice

O teatro de revista, que tomava força no Brasil do século XX, foi entretenimento alimentado pelo cotidiano, mas dotado da capacidade reversa de tornar-se molde para modos e modas nacionais. Somando-se à Flora Süssekind, Vera Collaço, em sua comunicação *O desnudar do corpo feminino* (2008), analisa o presentismo do gênero, que passa em *re-vista* os acontecimentos vigentes à época, como um panorama ou um *mapa* de acontecimentos, apontando “caminhos que estão sendo construídos simultaneamente no social e no palco” (COLLAÇO, 2008, p.3).

Boa parte dos estudos elaborados sobre o tema, como os de Renata Cardoso da Silva, versam sobre a influência que o Teatro de Revista exerce na sociedade, como um “espaço de construção do ideário urbano” (SILVA, 2018, p.20). Como exemplo, Silva aponta a passagem da Companhia francesa Bataclan de teatro de revista pelo Brasil dos anos mil novecentos e vinte, que trouxe inspirações e inovações técnicas, estéticas, plásticas e implicou mudanças no vestuário brasileiro de um modo geral. A Bataclan influenciou os meandros da vida social cotidiana, cada vez mais moderna e desnuda, e o nome da Companhia se tornou termo genérico que nomeava ideias inovadoras e modernas que alcançavam as vitrines das boutiques cariocas e paulistas, invadindo e fortalecendo o contexto comercial de Pós Primeira Guerra Mundial, que cedia demonstrações de sua grande força:

Os chapéus para chás são pequenos – feitiço ba-ta-clan, cloche, guarnecidos de florinhas vivas. Os sapatos e meias são de acordo com a cor da toilette. Tudo hoje é ba-ta-clan. (REVISTA FON-FON, 6 de outubro de 1923)

Nosso trabalho, além de buscar lançar contribuições a esse cenário de investigações dedicado à relação entre o teatro de revista e a moda nacional, alargando o quantitativo teórico sobre o tema, volta-se ao período posterior à República Velha, e concentra-se na figura escandalosa da “Vedete do Brasil”, Virgínia Lane. O resgate de sua carreira, a identificação de suas atividades, comportamentos, e, principalmente, de sua relação com a moda, possibilita-nos, em escala microscópica, iluminar as práticas femininas e a maneira como as mulheres existiram/ resistiram e se posicionaram em sociedades projetadas e desenvolvidas sob regimes autoritários e patriarcais.

Apropriando-se e re-trabalhando o afrouxamento das coerções sobre corpos femininos e o fortalecimento de sua visibilidade; adaptando o vestir, a fim de transitar e prosperar em espaços de domínio masculino/patriarcal; realocando e ressignificando o uso de vestimentas, adornos e produtos de beleza, Virginia Lane não encenou apenas o jogo especular rua-palco (da *re-vista*), mas fez avançarem – a partir do elo entre sua atuação profissional, suas aparições públicas e condutas na vida pessoal com a moda – práticas emancipatórias, que tomariam a esfera social mais adiante. Aqui, inspirados em noções e em pedagogias feministas (nas quais não adentraremos neste estudo), consideramos “práticas emancipatórias” as manifestações – organizadas ou não, coletivas ou individuais – que podem ser transgressivas, na medida em que atuam como posicionamento de ruptura com o *status quo* (ditado pelo masculino, e opressor), e que colaboram para a conquista de espaço, autono-

mia e liberdade das mulheres.

Nos anos trinta (1930) e quarenta (1940), anos de revoluções e muitas mudanças na conjunção política do país, ganharam mais notoriedade as companhias de teatro de revista nacional, apoiadas pelo governo do “amigo do teatro”, Getúlio Vargas. No mesmo período, também se ampliaram lenta e gradualmente os contextos de consumo e os de atuação social e profissional de mulheres. Surgiram novas ficções da feminilidade e outras imagens referentes às mulheres que buscavam mais autonomia e independência. Traçando paralelo entre o teatro de revista brasileiro e as mudanças em relação à moda e à esfera social feminina, ocorridas nesse período, observamos a relação entre a presença de Lane – de nome, voz e imagem recorrentes nos meios de comunicação da época – seus trajes dentro e fora de cena e o surgimento de novas modas e padrões de comportamento feminino no Brasil a partir da Era Vargas.

## Lane entre Místicas e Mitos

Virgínia Lane (Virgínia Giaccone) foi carioca nascida em 28 de fevereiro de 1920 e falecida no dia 10 do mesmo mês, em 2014. Além de se adaptar aos novos tempos que se apresentavam, construindo sua carreira artística e imagem pessoal em consonância com os ideais de modernidade, Lane muitas vezes se apresentou formadora de opinião, entendedora de diferentes manifestações artísticas, antecipando-se nos modos e incrementando inovações na cena da moda brasileira. A atriz, conhecida por protagonizar o primeiro nu do cinema nacional, na década de cinquenta (em *O Anjo do Lodo*), conservava notável relação com o vestir, desde sua mais tenra juventude.

Lane teve educação rígida e rica, em internato, até os seus 14 anos, e se manteve sempre inteirada dos acontecimentos de sua época, sobretudo aqueles do meio cultural e artístico. A própria escolha de seu codinome artístico denota o contato com o que havia de mais novo e febril no cenário musical mundial dos anos trinta, já que se inspira no quarteto familiar e americano de cantoras e atrizes *The Lane Sisters*.

Antes de ingressar no rádio e no teatro, na revista *O Malho*, dos anos trinta, publicada no Rio de Janeiro, ela fornece “notas cinemáticas”, dissertando indiretamente (não é ela própria, com então doze anos, quem redige o texto) sobre as personalidades do mundo artístico. Em uma dessas notas, em 1932, ela aponta as “5 ‘mulheres perigo’”, comentando seus atributos: Greta Garbo é destacada das demais e leva a melhor pela atitude misteriosa, “olhares compridos daqui, atitudes sugestivas dali, respostas misteriosas”, seguida de Gloria Swanson, Janet Gaynor, Lily Damita e Clara Bow, a “levada e namoradeira, que vive a agitar a Cinelândia com as suas extravagâncias”.

Durante sua juventude, cursou a escola de Bailados do Teatro Municipal do Rio, e, quando concluiu seus estudos no internato, ainda na década de trinta, iniciou carreira musical no Cassino da Urca, integrando a orquestra de Vicente Paiva. Como aponta Veneziano,

em seu estudo *As Grandes Vedetes do Brasil* (2010), Virgínia assume o papel de *crooner*, ao substituir uma das integrantes do conjunto *Manhattan's Girls*, ganhando mais visibilidade.

Nessa mesma década, é contratada pela rádio Mayrink (em 1935), como radialista, em seguida, pela Rádio Nacional (a maior do país), e inicia suas primeiras atuações em *A Laranja da China*, revista de "graça chispeante e músicas carnavalescas" (segundo crítica no *Diário Carioca*, de 1939), que se realiza no Teatro São Luiz e no Odéon pela Distribuidora Nacional S/A. Prossegue neste meio artístico, como atriz, na companhia Chianca de Garcia (em 1947) e, posteriormente, já na década de quarenta, na renomada companhia de Walter Pinto (a partir de 1949). Por todos estes espaços profissionais e majoritariamente masculinos, transita sem se deixar ignorar, adaptando-se a eles e adaptando-os ao seu gosto e personalidade.

Durante o período de atuação da atriz nos anos trinta e quarenta, coexistiram Mitos e Místicas divergentes, no panorama social mundial, que enredaram e subjugarão mulheres de todas as partes do globo. A Mística da domesticidade, que "corresponde ao 'romance', à 'ciência' e à 'aventura' dos afazeres domésticos, e da próspera vida em família" (WOLF, 2018, p.29), compreendia a maquiagem discreta (quando havia), a moda recatada que prezava pelo pudor, cobrindo o corpo, adotando cores neutras e incorporando ao seu domínio o desejo pelo consumo de utensílios de serviço no lar (uso do avental de cozinha, aparelhos eletrodomésticos, itens de costura...). A atividade caseira era tida como essencialmente "feminina", uma espécie de "exercício formador"; era moralmente boa para a mulher, promovia a devoção e a disciplina. Assim, concentrava-se a energia e a inteligência femininas nas tarefas repetitivas, demoradas e inócuas: uma forma de controle e contenção. Essa Mística esteve rigorosamente em vigor até o início dos anos vinte. Pós Primeira Guerra, aliadas a movimentos femininos, algumas mudanças já podiam ser percebidas no vestuário, como a queda do espartilho, supostamente libertando mulheres da "disciplina corporal", dando lugar a roupas mais leves e confortáveis, cedendo visibilidade ao corpo mais exposto, ainda que se mantivesse a fantasia da dona de casa, da mulher respeitável. A década subsequente (anos trinta) impunha outros padrões de corpos, comportamentos e vestuário. Surgia gradativa e timidamente uma "nova fase", que prezava por corpos mais magros, bem cuidados, pelo uso de acessórios mais chamativos (colares de pérolas, principalmente) e de batons de cor mais forte, como os *Tangee* "Pink Queen", cor ciclame ou amora.

Isto, se não veio a atender, ao menos correspondeu ao que Naomi Wolf entendeu ser mito mais insidioso do que qualquer mística surgida até agora: o Mito da Beleza. Segundo Wolf (2018), à medida que as mulheres se liberaram da Mística Feminina da domesticidade, o Mito da Beleza, que não diz respeito unicamente à aparência, mas ao comportamento da mulher (variando de acordo com o período as qualidades consideradas belas), invadiu esse terreno perdido, expandindo-se enquanto a mística definhava, para assumir sua tarefa de controle social:

Voltaram a ser impostos ao corpo e ao rosto das mulheres liberadas de todas as limitações, dos tabus, e das penas das leis repressoras, das injunções religiosas e da escravidão reprodutiva que já não exerciam influencia suficiente. (WOLF, 2018, p.29)

Ao princípio, a moda feminina de pintar os lábios e o rosto, usar maquiagem, vinculou-se ao discurso inovador e emancipatório, porque, presumidamente, era fruto da iniciativa de mulheres que não se curvavam aos padrões ditados pela cultura patriarcal da época, de mulheres que ousaram desafiar a norma vigente, portando-se e expressando-se da maneira como melhor lhes conviesse. Em *Compacts and Cosmetics* (2009), Madeleine Marsh comenta o vínculo entre o produto cosmético e a atitude feminina transgressora, com raízes no movimento sufragista. A manifestação pela inclusão social e política das mulheres foi acompanhada por batons vermelhos. Encontramos, com certa facilidade, já na década de vinte, registros de mulheres nobres e da classe artística usando a boca rubra e marcada, projetando suas identidades femininas autoconfiantes, poderosas e intimidadoras. No entanto, o uso dessa maquiagem ainda se restringia aos eventos, como vernissages, registros em datas comemorativas, ou fotografias em viagens importantes.

Na década de trinta, expande-se o uso do batom associado ao empoderamento. A inspiração para o seu uso estava conectada a um novo imaginário feminino e moderno, compatível com o mais recente acontecimento mundial: o cinema.

**Figura 2 - Propaganda do batom Tangee na revista O Cruzeiro (1939)**

**ELE DISSE:**

“Essa moça será muito linda, será muito afectuosa, será tudo o que quizeres . . . mas, meu amigo! Quem se vai aproximar dela com esses lábios? Parece que lhe deram um frasco de pintura! Tu sabes que os lábios pintados repugnam . . .”

**ELA FEZ:**

...o que toda a mulher inteligente tem feito: começou a usar Tangee. . . Não é preciso dizer-se que a decepção do pretendente tornou-se em surpresa primeiro e logo em ardente paixão . . . e daí ao matrimonio foi um breve passo.

Tangee diferencia-se de outros batons porque em vez de “cobrir” a vossa beleza, descobre-lhe novo esplendor. Passando-o ligeiramente é cor de rosa. Repassando-o chega a um carminado brilhante. O Tangee “Theatrical” dá ainda um matiz mais vivido. E vós brilhareis sempre encantadora! Por isso é o batom de mais venda nos Estados Unidos. Lá, as imitações baratas não têm aceitação — cuidado, não tentem vendel-as aqui! Exija Tangee. Para perfeita harmonia, use também o Rouge e Pó Facial Tangee.

O Batom de fama mundial  
**TANGEE**  
EVITA A APPARENÇA DE PINTURA

Fonte: Biblioteca Nacional/ Hemeroteca Digital Brasileira.

O nome do produto, *Theatrical*, imediatamente relaciona o cosmético anunciado aos lábios das atrizes americanas/europeias assistidas nas telas e teatros. Naquele período, a indústria teatral, cinematográfica e a farmacêutica já caminhavam juntas, fortalecendo-se mutuamente. O exercício da atuação teatral estava estreitamente conectado ao imaginário



do feminino sedutor e moderno, e o batom passava a ser um elemento formador do mais recente ideal de feminilidade e da imagem dessa nova mulher, que diverge daquela do lar, mas com ela coexiste e divide o campo social. Dificilmente encontramos arquivos de estrelas do teatro sem a característica boca pintada de rubro, ainda que seja possível nos depararmos com registros familiares, da mesma época, em que as mulheres exibem estilo mais conservador.

A própria **Clara Bow**, citada pela jovem Lane na nota cinemática, foi uma das personalidades das telas que contribuiu para evidenciar o produto. Os lábios de Bow eram pintados em vermelho de tonalidade escura, num formato que ficou conhecido como “arco do cupido”, para que se destacassem nos filmes em preto e branco. O comentário de Lane, na nota, enleva a irreverência da atriz americana, “levada” e “extravagante”. A isto, afinal, parecia estar associado o uso do batom: ao poder de não se preocupar com o julgamento alheio, e ao poder ele próprio, a autoridade e o domínio sedutor (evidentes na propaganda do Batom).

No Brasil, as atrizes do teatro de revista, desde a década Bataclan (anos vinte), foram responsáveis por influenciar o comportamento social e alterar a moda de seu período, como verdadeiras propagadoras das tendências. Esse é o papel que Lane, inteirada dos acontecimentos nacionais e do exterior, exerce com destaque nos anos trinta e quarenta, aqui investigados, importando a moda e adaptando-a em território nacional. No caso do batom, ela é uma das personalidades responsáveis por ampliar o contexto de uso do produto às atividades cotidianas, até mesmo diurnas e ao ar livre, retirando-as do quadro elitizado de eventos reservados a nata social.<sup>1</sup>

Em ensaio para *A Noite Ilustrada*, de 1941, Lane, já uma “estrela”, aparece com olhos pintados em tons provavelmente amarronzados, lábios tingidas de rubro em tom escuro e cintilante. Leva o cabelo na altura dos ombros, ondulado com bobs e arrumado em laquê, preso pela metade ao alto da cabeça, com topete e um laço grande e claro, que combina com as vestes e representa sua jovialidade/juventude. A gola é incorporada ao próprio modelo, de mangas longas bufantes, realçando os ombros (tendência da transição dos anos trinta aos quarenta), com punhos dobrados e abotoados. O botão vai encapado por tecido (figura 3) e o batom é combinado às roupas elegantes, mas usuais, em contexto diurno:

---

1 Note-se que na propaganda do Batom a personagem parece usar um casaco de plumas e uma espécie de *sailor cap* feminino (preso em tiara ou fita fina), o que sugere um contexto ainda elegante e elitizado, bastante refinado e moderno.



**Figura 4- A Noite Ilustrada (1941)**

Fonte: Arquivo Nirez - IMS

Noutro ensaio, Lane se maquiava, ainda que a imagem não se destinasse a quaisquer propagandas de cosméticos. Como nos registros anteriores, o ato de maquiarse é naturalizado em uma simulação de atividade cotidiana (que na outra foto é reforçada pela veste comum, ainda que arrumada, e por cenários diurnos), refletindo ou antecipando o uso de alguns cosméticos e produtos, antes reservados à seminobreza rural, herdeiros do Café, que começam a se espalhar ao povo, de maneira compatível com as acessibilidades proporcionadas pela administração populista de Vargas.

**Figura 5 - Virgínia Lane e maquiagem. Ano não especificado (provavelmente 1941/42)**

Fonte: Arquivo Nirez – IMS

Com a mão direita junto ao rosto, Virgínia, ainda uma jovem de vinte e um anos, segura o que parece ser um aplicador de *rouge* e, na mão esquerda, que leva um anel, o recipiente aberto com o pó. Sua figura lembra a ilustração feminina na propaganda do *Batom Tangee* – as sobrancelhas afinadas e arqueadas, a boca marcada e avolumada. A maquiagem, ou o ato de maquiar-se com cores mais fortes, incorporava-se ainda mais à vida social dos anos trinta/quarenta, e, com a constante presença de sua imagem nos meios de comunicação impressos, jornais e revistas, Lane é uma das personalidades que reforçam a tendência da maquiagem marcada fora dos palcos, incorporando-a a vida feminina, como prática corriqueira e diurna.

No entanto, voltando-nos, mais uma vez, ao texto da propaganda, cabe observar que, embora conecte o produto à atitude empoderada da mulher, sugerindo certa autonomia e ousadia feminina, a finalização do discurso desvela que o propósito do uso do cosmético ainda se volta ao agrado e à conquista do público masculino, exibindo a raiz do novo Mito (da Beleza), igualmente fundamentado no controle do feminino e, neste caso, ainda conectado

à domesticidade e ao matrimônio. Algumas vezes, o patriarcalismo converterá práticas originalmente femininas ao seu favor, noutras, como sugere Naomi Wolf, as várias ficções sociais incipientes se disfarçaram como componentes naturais da esfera feminina para melhor encerrar as mulheres que ali estavam. Nesse contexto inseriu-se a maquiagem, e também as práticas de Lane, dentro e fora do teatro, enredadas pela lógica patriarcal, mas, não por isso, deixando de corroborar mudanças significativas no comportamento feminino, rumo à gradual e paulatina emancipação.

A ocupação com a beleza fazia e ainda faz com que as mulheres busquem se inserir no padrão bonito e desejável, ditado pelo patriarcado. No caso das atrizes, principalmente, essa busca era menos um desejo do que um dever, já que pertenciam à novíssima classe de trabalho que dependia da visibilidade e que remunerava quase explicitamente pela beleza, pela sensualidade e pela jovialidade. O estreito laço entre o universo teatral e o farmacêutico despejava sobre elas grandes exigências. No caso do teatro de revista, também era preciso saber cantar, atuar, ter “presença de palco”, interações com o público e desembaraço, mas o corpo e o que o vestia (incluindo a maquiagem) estavam à frente dos demais atributos. A imagem era fundamental, assim como a sensualidade. E, quanto mais as atrizes correspondiam ao padrão exigido, melhores remunerações poderiam obter. Em comentários na revista *A Cigarra* (São Paulo, 1948), registra-se que Virgínia Lane chegou a receber Cr\$ 12.000,00, quantia equivalente ao salário mínimo de sua época multiplicado trinta e uma vezes. No entanto, curiosamente, apesar da boca tingida, Lane fazia questão de exibir seus dentes desalinhados e levemente projetados para fora da boca. Assumia e afirmava sua beleza natural, quase impositivamente. Seu esforço por destacar-se enquanto figura pública, bela e sedutora, desviou-se das grandes alterações em sua aparência, o que demonstra (ainda que discretamente) sua personalidade e posicionamento transgressor no período durador e turbulento de transição entre mitos e místicas. Isto, então, sintetiza simbolicamente sua atuação potente em meio à turbulência na Era Vargas: boca pintada, dentes tortos. Se o sistema patriarcal converte práticas femininas ou nelas se disfarça, Lane parece ter revertido o processo à sua maneira, por apropriação.

Virgínia foi capaz de exercer sua profissão com destaque; assumir postos de liderança, criando sua própria companhia de teatro de revista, anos mais tarde; casar-se mais de uma vez; e lançar modas, tudo isso em uma conjuntura majoritariamente masculina e anterior aos meados do século XX. Sua habilidade para transitar em contexto patriarcal, sem dúvida, deve-se também, ou principalmente, a essa personalidade e posicionamento transgressor aliados à capacidade de variar o figurino/a imagem conforme seu interesse e ambição. A roupa ou os adornos são um dos meios pelos quais os corpos se tornam sociais (ENTWISTLE, 2000). Atendendo e transgredindo a normas e expectativas, ao preparar o corpo vestido para apresentá-lo em um entorno social, a atriz, como veremos, ora optava por equilibrar aparências mais convencionais e ousadas, ora ousava em vestuários mais elaborados, curtos e muito mais ousados, no palco e fora deles.

Assim, Lane (re)associou indiretamente cosméticos, modos e modas, à conduta de

empoderamento feminino, enquanto se apoderava, ela mesma, dos produtos, dos espaços de atuação e de representação, conquistando mais autonomia social, divulgando, criando e/ou acelerando tendências. Projetava a sua moda como artifício capaz de auxiliá-la no trânsito social, construindo, com a imagem variante, sua identidade pública e relevante, compatível com a era de muitos contrastes, e, ao mesmo tempo, capaz de transgredi-la, antecipando trajes e costumes inovadores.

## Transitando na Era de contrastes: recuo do pudor e glamorização

Nos anos trinta e quarenta do século XX, a coexistência das Místicas e dos Mitos e a agitada movimentação política mundial e nacional resultam num panorama de vestuário bastante contrastante e amplo. No campo da moda nacional parece haver uma simbiose harmônica de forças contrapolares, que não mais disputam entre si, mas, juntas, elaboram o novo, as tendências: iniciado ao final dos anos vinte, um *recuo do pudor* (COLLAÇO, 2008) clama por menos vestes, pelo desnudamento gradual do corpo feminino, mais exposto, mais sensual ou sexualizado. Os trajes passaram a ser mais curtos, mais curvilíneos e leves; levavam menos pano, as praias entravam no cenário de lazer e, com elas, o surgimento das roupas esportivas e de banho. Simultaneamente, o resquício da influência europeia e dos acontecimentos globais, dos períodos de guerra e modernização, do acesso a nova Arte – o cinema –, exigia trajes mais sóbrios, práticos, mas ainda elegantes e glamorosos, principalmente em situações de socialização e eventos formais.

Nas duas décadas que sucederam os anos vinte, o teatro atendeu cada vez mais o apelo ao erótico, compatível com o novo Mito da Beleza e com o recuo do pudor. O comportamento requerido para espetáculos carnavalescos, como os que Lane estrelava, era o que chamavam “malícia” (sinônimo de sensualidade feminina). A atriz era algumas vezes apresentada como a “estrela da malícia”, um “tipo elegante e gracioso” (crítica de 1947, no jornal *Correio da Manhã*), que correspondia bem aos números humorísticos que realizava.

Diferente do que ocorreu ao início do século, em que a grande vedete da revista era o comediante masculino, e a sensualidade estava apenas sugerida em sua palavra cheia de trocadilhos (e não no corpo, muito menos no feminino), na década de trinta a estrela da cena era a mulher que lançava mão de textos musicados igualmente sugestivos, mas com menos enredo cômico, os “sketches”, e mais danças. Chianca de Garcia, companhia em que Lane atuava na década de trinta, foi responsável por essa modificação do gênero no Brasil e o modelo foi seguido pela companhia de W. Pinto, quando passa a receber Lane, que se destaca incomparavelmente. Isto é o que conta uma coluna sobre teatro, assinada por José Fomm, na *Revista da Semana* do Rio de Janeiro:



**Figura 7 - Artigo sobre Virgínia Lane e a revista "Está com tudo e não está prosa", na Revista da Semana (RJ)**



Fonte: Biblioteca Nacional/Hemeroteca Digital Brasileira

Com o predomínio do carnavalesco, a folia implicava "uma nova relação com o corpo, com este corpo que dançaria de forma diferenciada, com cadência e um acento todo particular nas 'cadeiras', no rebolado feminino" (COLLAÇO, 2008, p. 6).

Como o faz Vera Collaço, associando a crescente exposição do corpo feminino a uma "coisificação, com um corpo explorado apenas como um produto barato, tal como é per-

ceptível na história deste gênero teatral no Brasil” (COLLAÇO, 2008, p. 2), nosso estudo compreende que a origem do movimento do “desnudamento” (do corpo feminino) no teatro tem raízes fincadas na estrutura patriarcal e masculinista. No entanto, ao encontro do que desenvolve Renata Cardoso da Silva, em sua dissertação sobre outra estrela do teatro de revista, Margarida Max, consideramos que os avanços conquistados na esfera social, profissional e política, no que tangem à autonomia e à emancipação femininas, deram-se e dão-se gradualmente, a passos lentos, a partir das brechas encontradas na sociedade patriarcal. O palco do teatro de revista foi uma dessas oportunidades, a partir da qual “vedetes e girls faziam avançar as inovações mais rapidamente que no social” (SILVA, 2018, p. 338), enquanto traziam para o seu domínio o seu próprio corpo, garantindo cada vez mais autonomia e espaços sociais. Como mencionamos anteriormente, se o teatro passa em re-vista os acontecimentos da esfera social, muitas vezes é capaz de antecipá-los, como reconhece Vera Collaço (2008), ao analisar as interligações do corpo revisteiro com a construção do corpo feminino que se espraiava no social. Se a “apropriação, por parte destas artistas, de seu próprio corpo para o prazer e a sensualidade” (COLLAÇO, 2008, p.2) refletia o que se observava no social e as demandas da nova Era, por outro lado, “a revista apresenta com antecipação este novo corpo feminino” (COLLAÇO, 2008, p.6 – grifos nossos), mais desnudo, mas ainda muito bem vestido e luxuoso.

O que interessava à cena revisteira nacional, ainda era a insinuação por meio de um duplo sentido, da teatralidade humorística, dessa vez, resultado do casamento entre a palavra cantada e o corpo feminino dançante, necessariamente vestido, mesmo que progressivamente mais nu e transgressor. A sensualidade e o erotismo se mantinham afastados do pornográfico. O naturalismo radical talvez não tivesse tanto espaço nos palcos daquelas décadas justamente porque a graça dos espetáculos ainda era sustentada pelo vestir, que, por sua vez, sustentava o imaginário sensual e sexual. Se antes mesmo da década de trinta o corpo mais à mostra vinha sendo valorizado no palco e nas ruas, ao mesmo tempo os trajes de cena deveriam alocar-se entre o vestir e o desvestir, capaz de provocar entusiasmo, instigando o imaginário, casando com o êxtase carnavalesco. Reduzia-se, mas sofisticava-se. Havia mais opções de tonalidade para os tecidos (lembremo-nos das novas cores que surgiam na década de Trinta. Schiaparelli, com o rosa choque, variação do magenta, por exemplo); usava-se mais maquiagem, e era necessário conciliar o corpo sensual das vedetes, de beleza física e talento natural, com o espetacular e deslumbrante vestuário, cada vez mais chamativo, mais brilhoso e refinado. A companhia de Walter Pinto foi responsável pelo auge do luxo nos palcos revisteiros, na era do music-hall (1940), a fase do deslumbramento, na qual atuava Lane; era a “máquina de gerar fantasias e cenas feéricas capazes de deslumbrar o espectador de seus espetáculos” (COLLAÇO, 2012, p.12).

As ruas da capital brasileira acompanharam o movimento dos palcos: apesar das vestes mais leves e reduzidas, e da sobriedade das composições cotidianas (os trajes cotidianos do pós Primeira Guerra seguiam um padrão mais sóbrio e utilitário, sem muitos ornamentos e brilhos), ainda se prezava pela elegância em padrões europeus e americanos, fatores



ainda importantes para a apresentação social do corpo feminino, ademais de um comportamento dócil frequentemente exigido. Sobretudo nos trajes festivos, as tendências mundiais eram impulsionadas por dois movimentos simultâneos: os avanços da nova Arte, o cinema, e o movimento surrealista, que prezavam, ambos, pela estética extravagante, luxuosa e fantasiosa. As estrelas do teatro nacional incorporam essa tendência também fora dos palcos.

Em outro ensaio, Lane emula esse padrão luxuoso europeu/hollywoodiano, numa sessão fotográfica que a centraliza como dama e estrela cinematográfica ao final dos anos trinta – bom exemplo de sua “capacidade camaleônica”, pensada e projetada visando posicionar-se em seu meio de atuação:

**Figura 8 - Virgínia Lane fotografada por Oscar (1940)**



Fonte: Cedoc – Funarte

Entwistle, em *El cuerpo y la moda* (2002), somando-se a outros autores como Fernand Braudel, Joanne Finkelstein, John Flügel, James Laver, Colin Mc Dowell, Ted Polhemus e Lynn Proctor, Elizabeth Rouse, Georg Simmel, Thorstein Veblen e Elizabeth Wilson, afirma que a moda só emerge em sociedades nas quais é possível a mobilidade social, e em que exista algum tipo de hierarquia. A emulação seria, então, um fator motivador da e na moda. No Brasil do Estado Novo, a sociedade, sobretudo sua parcela feminina, começava a vislumbrar o trânsito entre classes, maior liberdade financeira e poder de consumo. O vestir-se

passa a ser mais acessível e a emulação permite que mulheres adentrem e integrem novos espaços sociais, antes inacessíveis e vetados a elas.

Representando suntuosidade e sofisticação, com cabelos presos, mas igualmente penteados em bob e laquê, Lane usa um vestido longo (vê-se bem em outra foto do mesmo ensaio) que recobre por completo as suas pernas e lança mão de tecidos e acessórios de um brilho acetinado. O traje, provavelmente confeccionado em cetim de seda liso, é símbolo da aparência nobre que o ensaio-artístico desejava evocar. Material de complexa confecção, a seda, desde o princípio de sua descoberta, destinava-se à produção de roupas e objetos de luxo, que se limitavam ao consumo da nobreza. Por isso, seu uso ainda se associava ao “bom-gosto” e à alta-roda. O cetim foi material muito utilizado na alta costura da década de trinta. Exemplo disso são as criações noturnas de Madeleine Vionnet, ou de Edith Head, muito usadas pelas grandes estrelas Hollywoodianas, com vestidos longos, brilhosos e decotados, algumas vezes acompanhados por bordas de peles e plumas ou casacos de pele, tecidos consumidos pela classe artística e/ou mais abastada financeiramente<sup>2</sup>.

Os seios do vestido de Lane são bordados com pequenas miçangas, em padrões curvilíneos e delicados, conferindo-lhe detalhes ainda mais reluzentes. O contorno do busto é preenchido com babados, provavelmente em tule e na mesma cor clara do tecido de seda. O formato “tomara que caia” conserva a sensualidade, deixando o torso e os ombros expostos, mas a exposição é abrandada pelo colar de pingente redondo, formado por fileiras circulares de pérolas de tamanho variado, que divide as atenções com o busto. Rente ao pescoço, em modelo gargantilha, o colar se centraliza no torso da atriz, na altura das clavículas. Lane ainda traça um *manteau* felpudo, em cor branca – outra demonstração de status social (tanto pela cor como pelo material).

A composição do visual de Lane, que soma o vestido ao colar de pérolas e ao *manteau*, parece impactante e levemente exagerada, o que endossa nossa conclusão de ter sido aquele um ensaio artístico e feito exclusivamente com a intenção de projetá-la em sua carreira. Possivelmente, as fotos destinavam-se a uma espécie de “book” individual ou de um portfólio. Não há registros do uso dessas fotografias em material jornalístico, mas elas demonstram a tentativa (bem-sucedida) de Lane de adequar-se entre rodas sociais, tanto as mais altas como outras mais populares (às quais ela originalmente pertencia).

Virgínia se adequava à alta-costura em ensaios com trajes formais de passeio, utilizando-se de modelos mais sóbrios, mas ainda ousados e elegantes. É o que se nota neste registro não datado (provavelmente em início dos anos quarenta) capturado por Halfeld, em que a atriz usa um chapéu que adorna a cabeça como uma auréola. É uma variação “Halo” do estilo *Cartwheel*, cuja aba grande compensava os vestidos retilíneos, tubinhos. O chapéu, que começa a ser usado pouco antes da Primeira Guerra, populariza-se entre a elite, neste modelo específico, na década de trinta, o que aponta a rapidez com que Lane importa e exerce em território nacional a moda que acompanha em solo estrangeiro<sup>3</sup>. O que usa no

---

2 Em tempos de crise mundial, as roupas cotidianas se serviram de tecidos mais baratos e menos nobres.

3 Lane realizava inúmeras viagens internacionais, também noticiadas e comentadas em revistas e jornais da época.

registro parece revestido de tecido transparente, rendado. Nas bordas, pequenos laços espaçados. O vestido tem decote elegante e vai bem acompanhando de um colar fino, rente ao pescoço e cravejado em pedras brilhosas:

**Figura 10 - Virgínia Lane fotografada por Halfeld**



Fonte: Cedoc – Funarte

No entanto, (uma demonstração da Era de contrastes, mas, principalmente, da personalidade de artista:) em entrevista concedida a Roberto Canázio, da Rádio Globo, em 2007, Virgínia Lane conta sobre sua juventude e, especificamente, sobre o momento em que conheceu Getúlio Vargas, então presidente e casado, com quem manteve longo e escandaloso envolvimento romântico. No relato, descreve as roupas que usava em contexto descontraído de um evento entre amigos: “Era 1935, fui para um churrasco *vestindo saia curta e bota*. Eu era bonita, ele ficou olhando.” (grifos nossos). Infelizmente, Lane não menciona o tipo da bota, seu comprimento, se era de salto ou não. A julgar pelo período em que localiza o seu depoimento (1935), as “botas” possivelmente eram botinas de pequeno salto, usadas em décadas anteriores, ainda ao início do século XX. O final dos anos vinte caracteriza a exposição das pernas das mulheres, com o uso de saias e vestidos na altura dos joelhos. Mas, nos anos trinta, a composição de “saia curta” e bota, usada por uma jovem de apenas quinze anos, representa ainda mais ousadia do que o esperado para a ocasião de uma reunião na presença de amigos e amigas, homens e mulheres, de idades muito distintas entre si. A menção à bota, especificamente, desperta surpresa, já que naquele período da moda feminina elas se restringiam às atividades esportivas e militares. A escolha denota que, além

de estar inteirada de acontecimentos e modas de sua época, e de utilizar-se de diferentes vestes (que vão desde as mais populares e usuais até as mais requintadas) para transitar socialmente, a atriz, de muita personalidade, permitia-se arriscar combinações inusitadas que a destacariam nos eventos, estendendo sua sensualidade a outros espaços, para além dos palcos.

Embora Vargas, espectador dos teatros de revista, tenha concedido declarações afirmando inúmeros casos extraconjugais sem deter-se a um nome em especial, a acessibilidade de Lane ao então Presidente da República e a possibilidade da concretização daquele relacionamento público demonstra a habilidade da atriz de ascender e transitar socialmente com bastante visibilidade.

Constata-se, facilmente, a partir do estudo dos arquivos da artista, sua aposta na variação de composições, que adaptava sua imagem pessoal de acordo com o ambiente, com as atividades exercidas e com suas pretensões/ambições pessoais e profissionais. Na nova Era de contrastes, em que vivia o país, Lane investiu na construção de uma figura pública que se destacasse, e o fez, em parte, por meio do vestir-se variável e estratégico, que driblava ou superava os ditames patriarcais.

## Do palco às ruas: a moda de Lane como prática emancipatória

Um dos atributos mais valorizados em Lane eram suas pernas, exibidas em cena, correspondendo ao apelo por menos trajes. No entanto, também era requerido o seguimento a certa norma de vestuário suntuoso e de comportamento no palco, que a situavam artisticamente e influenciavam na percepção da qualidade de sua atuação. Não se tratava apenas de um código do vestir, mas também a gestualidade deveria seguir padrões normativos. Em 1948, a atriz recebe críticas <sup>4</sup> no *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, e na revista *A Cigarra*, de São Paulo, a respeito desses requisitos. Eles diziam respectivamente: “se tivesse os movimentos mais delicados, talvez agradasse mais”; e,

apesar de seus méritos, está ainda longe de funcionar como um ímã poderoso, para despertar tempestades de aplausos desde que aparece em cena. É possível que com o tempo venha a ser uma grande vedete nacional, mas ainda não a vimos descendo a escadaria de espelhos, carregada de plumas e coberta de lantejoulas, para poder, num assombro de orgulho, perguntar, a seu público delirante, como Cécile Sorel: “L’ai-je bien descendu?”

Ambas as críticas denotam uma transição entre o estilo mais conservador e o novíssimo que surgia no teatro e no cinema mundiais. Nota-se, ainda, a influência de modos e modas europeu-parisienses e elitizadas, de uma sociabilidade baseada em salões suntuosos, que serviram de parâmetro e referência para as críticas dirigidas a Virgínia Lane, mas

---

4 Não foi possível auferir a autoria da segunda crítica. A primeira é assinada por Paulo Afonso.

que deveriam estar em par com um estilo necessariamente mais fantasioso e extravagante: a fim de afirmar-se uma dama bem-sucedida e compatível com sua profissão, os críticos sugerem que aparente mais exuberância e luxo exagerado em cena, além de exercer movimentos mais delicados.

Lane realmente não atendia inteiramente às “exigências de palco” de sua época, nem ao ridículo da desordem social representado pela revista carnavalesca. Mas, expondo suas pernas em cena, permitia-se variar entre trajes mais simples e outros mais elaborados, brilhosos e ricos em plumas. Como já não estava em voga o figurino “Grande Gatsby”, ela adaptava e inovava as vestes ao seu modo, brasileiro-carnavalesco, humorístico e sensual, para o novo teatro de revista, combinando-as bem com as influências estrangeiras, e criando um novo estilo.

Neste outro registro, possivelmente clicado no final dos anos trinta, publicado em Jornais dos anos quarenta, Lane adianta a moda que viria a tornar-se tendência no teatro de revista e a popularizar-se com outras celebridades de maior notoriedade. Carmem Miranda é o exemplo mais célebre de personalidades que adotaram e potencializaram moda semelhante àquela aplicada por Lane. Nas filmagens da década de trinta, Carmem ainda aparecia desprovida dos característicos turbantes, dos saltos muito altos, dos muitos acessórios chamativos etc., enquanto Lane já apresentava os primeiros sinais dessa moda, herdada e adaptada do exterior:



**Figura 11 - Virgínia Lane em traje ousado, com descrição no Correio da Manhã (1948)**

Fonte: Biblioteca Nacional/Hemeroteca Digital Brasileira

As vestes têm menos volume do que aquelas comumente encontradas nos quadros de fantasia da década de vinte, porque a menor quantidade de roupa e novas adaptações, como as saias e vestidos franjados, concediam mais movimento aos corpos. Os números, que, além da dança, incluíam entradas por uma escadaria central no cenário, implementadas pela Companhia de Walter Pinto, requeriam trajes com tecidos mais leves e projetados para ampliar e valorizar a movimentação das mulheres, destacando-as no palco.

Segundo Collaço (2012), "[as escadarias] passam a ser o espaço das vedetes e das girls. Ou seja, o espaço, por excelência, de destaque da beleza feminina". A mulher, corpo e vestes, são o elemento central da cena revisteira. A própria instalação de outro elemento cênico, a rampa, em 1926, para uma apresentação de Margarida Max, inspirada nos sistemas de teatro da Broadway, é comparada por Nero às passarelas de desfile de moda (NERO, 2009, p. 347 *apud* COLLAÇO, 2012, p.11), o que indiretamente sugere a importância concedida às vestes femininas e sua exibição no palco revisteiro, desde suas origens, no Brasil.



Otávio Rangel também observa que a passarela foi imprescindível para desfile dos números revisteiros que primavam “pela riqueza do vestuário e exibição de mulheres belas” (Rangel, 1949, p. 39 apud COLLAÇO, p. 12).

Lane também faz uso de acessórios robustos, pulseiras e colares, que vinham sendo introduzidos na moda artística nos anos vinte (Aracy Côrtes é um dos notáveis nomes de revista que lançava mão dos acessórios) e em cenários de palco, de modo geral, também por outras figuras dignas de menção neste estudo, como a dançarina Eros Volússia – cujo figurino de palco carece de investigações e merece maior atenção noutra oportunidade. A introdução desses acessórios, no início dos anos quarenta, deu-se de forma bem menos alegórica e maximalista do que no final da década, com personalidades que a sucederam no uso, como Carmem Miranda, bem mais alegórica.

Nesses registros, Lane está, mais uma vez, com os lábios tingididos de vermelho escuro. Usa um turbante trançado e grosso (moda de Pré-Primeira Guerra, que ecoou pelos anos seguintes, sobretudo no meio artístico. Significativo exemplo do exercício da moda de turbante foi a atriz Veronica Lake, que aparece com o acessório em registros de 1942), como adereço-chave do figurino, e que alonga a sua silhueta, ampliando-a em altura. Assim, a sua figura é mais imponente e impactante, ganha destaque em cena.

Em cor alternante entre tecido escuro e claro em algum material brilhoso, Lane revoluciona o traje de palco, já que, ao contrário do usual, divide-o em duas peças: uma espécie de *cropped* de mangas longas, que recobria os braços por completo e levava golas rentes ao pescoço (sem decotes), e uma longa “saia franjada”, composição de short cavado (precursor das atuais *hot pants* carnavalescas. Notem-se os ecos da influência de Lane na associação da peça à festa brasileira) com aplicação de franjas. Recobrir os braços é menos um mecanismo referente ao pudor do que estratégia de vestuário para destacar outros membros e partes do corpo, como o dorso, o abdômen e as pernas. Não é possível identificar se a atriz utiliza meias-calças, mas as franjas não permitem que as pernas se ocultem. Veneziano comenta os esforços de Lane para atrair a atenção às suas pernas, seu trunfo, por meio de adaptações no vestuário de revista: “Um jornal disse que suas pernas eram espirituais de tão perfeitas. Então, quis aumentá-las. Inventou maiôs bem cavados.” (VENEZIANO, 2010, p.99). Os *collants* citados por Veneziano foram mais utilizados nos anos cinquenta, mas já é possível notar o corte cavado dos trajes de cena de Virgínia no início da década de quarenta, como vemos na imagem anterior.

No entanto, o vestuário ousado para a época ainda é, como destacava a crítica, muito mais sóbrio do que “deveria ser”, e do que os dos anos seguintes, no que tange a coloração, adereços e exposição. Isto pode indicar, apesar da irreverência de sua figura e da demanda da crítica, certa preocupação de Lane com sua imagem, com distanciar-se do vulgar sem perder sua característica inovadora e graciosa, e/ou outra forma de desviar-se do ditame masculino do teatro de revista que requeria o exibicionismo de um corpo-objeto. Nesse sentido, é possível interpretar a não correspondência às expectativas, críticas e sugestões masculinas como outra prática emancipatória, na medida em que, apoderar-se de seu cor-

po, vestir-se ao seu modo, como era de seu desejo, manifestar-se livremente e em direção contrária às cobranças dirigidas a sua figura profissional, configuraria outra espécie de ruptura e transgressão àquele poder, que dita, conforma/molda e oprime. Como desenvolve Entwistle, em *El cuerpo y la moda* (2002), o vestir também pode ser a “insígnia pela qual somos interpretados e interpretamos os demais [...] as ideias de estigma desempenham papel importante na experiência do vestir”. Assim, Lane parecia evitar também alguns estigmas, reduzindo a possibilidade do despejo de preconceitos sobre sua figura vedete, conservando uma meiguice performática, que se descreve na observação (dualista ao modo ocidental-patriarcal<sup>5</sup>) de Fomm, na *Revista da Semana*: “rostinho de anjo misto de demônio”.

A fantasia, parte dos espetáculos, confeccionada especialmente para eles e atendendo às demandas dos dramaturgos, dificilmente era comercializada. Mas, como no caso dos “sapatos Bataclan”, Virgínia foi quem implantou um novo estilo de calçado feminino e extravagante no Brasil. É possível notá-lo nessa Figura 11: o salto plataforma, tal como o conhecemos hoje. Note-se que ele passou a ser adotado como o calçado clássico de passistas mulheres (outra associação da peça à festa carnavalesca brasileira, em especial à carioca e paulista). Nisto consiste a “outra direção”, outra forma das práticas emancipatórias, tal como aqui as consideramos: nas manifestações, criações e combinações (de moda) de Lane que superam os ditames masculinos, revisteiros e sociais. O calçado só vigorou noutras décadas, usado por outras figuras de baixa estatura, como Mara Rúbia e Carmem Miranda, e, posteriormente, alcançando a esfera social, pública, de variadas classes.

A elaboração desse figurino, que configura grande inovação estética, somada às atividades cênicas e às outras atividades que desempenhava (algumas em posições de liderança, como fundadora e administradora de sua própria Companhia de Teatro), são demonstrações de que suas escolhas, desvinculadas das de agentes teatrais e da crítica, refletem a ousadia de sua moda e de seu espírito feminino revolucionário e independente.

Seus trajes de cena extrapolaram o papel de auxiliares na cantoria de histórias em *double-sense* e na constituição cênica do teatro de revista. Como na era Bataclan, sua moda e modos alcançaram o âmbito social e ganharam *status* de “tendências”, tornando-se, dessa vez, parte ativa na construção, não apenas da imagem pessoal, da vida e da carreira profissional de Lane, como da moda nacional, do imaginário coletivo carnavalesco, e de representações de um feminino um pouco mais livre, que começava a raiar no palco e nas ruas. A partir de inovações nos trajes de cena e de sua ousada conduta pessoal e pública, Virgínia fez do seu vestir, camaleônico e próprio, uma espécie de prática emancipatória e estratégia de mobilidade social, corroborando a tomada de novos rumos, para as mulheres, na cena sociopolítica de sua época e naquelas que a sucederam.

---

5 Efrat Tseëlon, em *The Mask of Femininity*, elabora uma rica análise da construção histórica da relação entre feminilidade e moda, examinando a influência de antigos mitos ocidentais na percepção, recepção e molde da feminilidade. Examina os mitos de Eva, Pandora, Lilit e a Virgem Maria, observando que essas figuras arquetípicas dão forma a preceitos morais envolvendo as mulheres, e que a maioria é sempre descrita como “alguém que se oculta atrás de falsos adornos, que utiliza sua beleza e encanto para conduzir os homens à destruição” (1997, p.12)

## Referências

COLLAÇO, Vera Regina Martins. Entre telões e cortinas: a féerie cenográfica do musical revisteiro. **O percevejo Online - Unirio**. Vol. 3, n°2, pp. 1 – 26, 2012.

\_\_\_\_\_. —É carnaval! Nos palcos da revista...||. **DAPesquisa**, Florianópolis, Vol.4 n°6, p. 80-84, 2009.

\_\_\_\_\_. —É carnaval! Nos palcos da revista...||. In: **Seminário de Iniciação Científica da UDESC**, 2009, Florianópolis.

\_\_\_\_\_. O desnudar do corpo feminino. **DAPesquisa – Revista de Investigação em Artes da UDESC**. Vol. 3, p. 1-11, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/index>>. Acesso em: fev. 2023

ENTWISTLE, Joanne. **El cuerpo y la moda: una visión sociológica**. Barcelona: Paidós Contextos, 2002, 287 p.

FARIA, João Roberto de. (Org.) **História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013. Vol 1.

\_\_\_\_\_. **História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2013. Vol 2.

MARSH, Madeleine. **Compacts and Cosmetics: Beauty from Victorian Times to the present day**. EUA: Pen & Sword Books, 2009, 430p.

PRÁ, J., O feminismo como teoria e como prática. In M. N. Strey (Org.), **Mulher: Estudos de gênero**. São Leopoldo: UNISINOS, 1997, pp. 31-51.

PRADO, Décio de Almeida. **História Concisa do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Edusp, 1999.

SILVA, Renata Cardoso da. **Margarida Max: do traje de cena à representação do feminino**. Dissertação (mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

\_\_\_\_\_. Teatro de revista e representação social do feminino no início do século XX. **dO-bra[s] – Revista da Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda**, Vol.9, n°19., p.23-41, 2016.

\_\_\_\_\_. O teatro de revista e a valorização da presença feminina nos palcos na década de 1920. **Cena. Periódico do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFRGS**. N° 20, p. 187-196, 2016.

TSEËLON, Efrat. **The Mask of Femininity**, Londres, Sage, 1997, 152 p.

VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções**. São

Paulo: SESI-SP, 2013.

\_\_\_\_\_, O sistema vedete. **Repertório**, Salvador, N°. 17, p. 58-70, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5727/4134>> Acesso em: Fevereiro. 2023

\_\_\_\_\_, **As grandes vedetes do Brasil**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

WOLF, Naomi. **O Mito da Beleza**. Editora Rosa dos Tempos, 2018, 367 p.

**A Noite Ilustrada**. Rio de Janeiro: edição de 1941. Arquivo Nirez - IMS

## Referências de arquivos digitais

**A Cigarra**. São Paulo: várias edições, de 1941 a 1948. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: Janeiro. 2023

CANAZIO, Roberto. **O assassinato de Getúlio Vargas**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=y-qpCuFUcTE>>. Acesso em: fev. 2023

**Correio da Manhã**. Rio de Janeiro: várias edições, de 1940 a 1949. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: Janeiro. 2023

**Diário Carioca**. Rio de Janeiro. 1939. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: Janeiro .2023

**Diário Nacional: A democracia em Marcha**. São Paulo. 1927. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: Janeiro. 2023

HALFELD. **Atores do Brasil: Virgínia Lane**. 1940. Fotografia. Disponível em: <<https://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/imagens/imagens-fotos/page/118>> . Acesso em: Fevereiro. 2023

**O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: edição de 1939. Disponível em: Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: Janeiro.2023

**O Malho**. Rio de Janeiro: várias edições de 1932 a 1945. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: Janeiro.2023

OSCAR. **Atores do Brasil: Virgínia Lane**. 1940. Fotografia. Disponível em: <<https://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/imagens/imagens-fotos/page/118>> . Acesso em: Fevereiro. 2023

**Revista da Semana**. Rio de Janeiro: várias edições, de 1941 a 1949. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: Janeiro.2023

**Fon Fon**. Rio de Janeiro: 1942. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: Janeiro.2023

**Fundo Correio da Manhã.** Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Disponível em: <[https://sian.an.gov.br/sianex/Consulta/Pesquisa\\_Multinivel\\_Painel\\_Resultado.asp?v\\_CodReferencia\\_id=147&v\\_aba=0#](https://sian.an.gov.br/sianex/Consulta/Pesquisa_Multinivel_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=147&v_aba=0#)>. Acesso em: Janeiro.2023



# COSTUREIRAS, MODISTAS E COSMOPOLITISMO ESTÉTICO EM PORTUGAL E NO BRASIL ENTRE-DUAS-GUERRAS

## DRESSMAKER, FASHIONISTAS<sup>1</sup> AND AESTHETIC COSMOPOLITANISM IN PORTUGAL AND BRAZIL BETWEEN THE TWO WARS


## MODISTAS, FASHIONISTAS Y COSMOPOLITISMO ESTÉTICO EN PORTUGAL Y BRASIL ENTRE LAS DOS GUERRAS

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.17914>

Paula Guerra

Universidade do Porto, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto

Griffith Center for Social and Cultural Research

 <https://orcid.org/0000-0003-2377-8045>  
pguerra@letras.up.pt

Recebido em: 17 de janeiro de 2023.

Primeira revisão: 18 de março de 2023.

Revisão final: 29 de abril de 2023.

Aprovado em: 20 de maio de 2023.

**RESUMO:** O propósito deste artigo é compreender de que modo as costureiras e as modistas, no período entre guerras, serviram como porta de entrada do modernismo e do cosmopolitismo estético em Portugal e no Brasil, evidenciando as modalidades através das quais estas mulheres geriam a dedálea tensão entre a sua inserção no mercado de trabalho e as normas hegemónicas da época sobre a feminilidade.

**ABSTRACT:** The purpose of this article is to understand how seamstresses and dressmakers, in the interwar period, served as a gateway to modernism and aesthetic cosmopolitanism in Portugal and Brazil, highlighting the ways in which these women managed the tension between their insertion in the labour market and the hegemonic norms of the time about femininity.

**Palavras-chave:** Costureiras; modistas; cosmopolitismo estético; entre-duas-guerras.

**Palavras-chave:** Tailloresses; fashionistas; aesthetic cosmopolitanism; between the two wars.

---

1 Dressmaker of luxury fashion garments for upper class women.



**RESUMEN:** El propósito de este artículo es comprender cómo las costureras y modistas, en el periodo de entreguerras, sirvieron de puerta de entrada al modernismo y al cosmopolitismo estético en Portugal y Brasil, destacando las formas en que estas mujeres gestionaron la tensión entre su inserción en el mercado laboral y las normas hegemónicas de la época sobre la feminidad.

**Palabras-clave:** modistas; fashionistas; cosmopolitismo estético; entreguerras.

## O molde

A análise sociológica da moda tem merecido uma atenção reduzida por parte dos sociólogos. Simmel (2014) - que sempre foi um autor heterodoxo -, foi, talvez, um dos primeiros sociólogos a debruçar-se sobre a moda enquanto tema central na perceção da vida quotidiana, descartando, de uma análise sociológica, a ideia de que a mesma apenas se tratava de um objeto efémero e/ou fútil. Todavia, recentemente, quando examinamos este objeto, avistamos inúmeras questões sociais, que cruzadas com dimensões classistas e de género se assumem como cruciais para a história social contemporânea. Veja-se o caso das modistas e das costureiras em Portugal e no Brasil no entre-duas-guerras (e durante grande parte do século XIX). Foram estas mulheres, a grande maioria delas socialmente desfavorecidas (no caso brasileiro, temos de acrescentar a dimensão racializada), a porta de entrada para o cosmopolitismo estético tão procurado pelas elites portuguesas e brasileiras. Na impossibilidade de empreender grandes viagens, complexas e caras, até ao *Velho Mundo*, o baluarte da civilização ocidental, as elites viam-se reduzidas a práticas de consumo cosmopolita indiretas, através de notícias de jornal, de romances franceses e de moda europeia (acima de tudo inglesa e francesa) – esta última por via das modistas e das costureiras. Este consumo estético cosmopolita significou uma nova forma de distinção, especialmente numa época marcada por uma maior fluidez na estrutura social em Portugal e no Brasil: no primeiro, devido ao impacto da primeira guerra mundial na política portuguesa, que resultou em inúmeros governos e golpes de estado; e no caso brasileiro marcado pelas vagas de imigração europeia e também pela instabilidade política. No contexto Brasil, tal

aspecto deu ainda origem, no período do Estado Novo, à abertura de escolas técnicas, tais como o SENAI (Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial) e o SENAC (Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial) (PRADO & BRAGA, 2011), algo que se relaciona intrinsecamente com o projeto do Estado Novo: o desenvolvimento nacional assente na indústria. Em 1942, instaura-se a Reforma Capanema, uma lei que acabou por oficializar e institucionalizar uma ideologia machista do ensino, ficando as mulheres relegadas aos espaços domésticos, contudo, a criação do SENAI e do SENAC veio contrariar um pouco esta tendência, uma vez que focos passavam a estar na produção têxtil e o poder deixava de estar concentrado na elite agrária. É neste momento que se dá uma mudança no Brasil, passando o foco a estar na indústria.

Lentamente, a capacidade de os atores sociais demonstrarem reflexivamente que detinham os capitais necessários para consumir e apreciar uma estética cosmopolita era ao mesmo tempo um sistema distintivo e de distinção (GUERRA, 2010). Neste artigo, exporemos uma incursão sócio-histórica preliminar sobre a moda e as contribuições teóricas relativas ao conceito de cosmopolitismo estético numa abordagem diacrónica. E em seguida, abordaremos a função social das modistas e das costureiras, bem como o que as distinguia profissional e socialmente, e o seu papel de difusoras do cosmopolitismo estético em Portugal e no Brasil no período entre-duas-guerras - um período histórico que se abriu e fechou muito depressa, especialmente no caso português, consequência do golpe militar de 28 de maio de 1926 que instaurou a ditadura militar que desembocaria no Estado Novo - seguindo de perto perspetivas recentes quer de Gameiro e Taylor (2020), quer de Oliveira (2020).

## Cerzir ponto a ponto

Não é apanágio da modernidade uma realidade em que o mundo da moda esteja disperso geograficamente: no espaço temporal que vamos analisar, bem como na fase anterior, no final do século XIX e início do século XX, existia uma divisão laboral no mundo da moda, especialmente se nos situarmos em países periféricos como Portugal e o Brasil, que recebiam as novidades estilísticas de Paris que eram apropriadas nesses contextos através do trabalho das costureiras e das modistas. Subsistia, imediatamente, uma divisão de trabalho que assentava numa divisão de legitimidade e/ou de valor social. Aqui é importante convocar a tese marxista do trabalho imaterial (HARDT & NEGRI, 2003; NEGRI, 2005) - ou seja, a noção de que o trabalho criativo, afetivo e informativo, que se tornou generalizado e profundamente influente à medida que a economia pós-industrial evoluiu, está imbricado no sistema do capital. Não é despidendo ressaltar que nesta contenda das costureiras e das modistas é, talvez, a primeira vez que - na história contemporânea - é impraticável apresentar representações binárias acerca destas profissões: Com efeito, entre-duas-guerras, costureiras e modistas colocam-nos perante díades: o idealismo do artista vs. materialismo do

trabalho; o criativo subversivo vs. o boémio; a arte pela arte vs. negócios (MENGER, 2005; NEGUS, 1995). Sem querer fazer futurismos, podemos fazer corresponder o trabalho das modistas e das costureiras, no contexto neoliberal atual, a uma certa economia do talento (MCROBBIE, 2002).

Regressando à historiografia, podemos adiantar que são duas as principais teorias sociológicas sobre a difusão da moda: a *top-down* e a *bottom-up*. A primeira foi inicialmente postulada pelas inovadoras teorias de Simmel (2014) sobre a moda, através das quais este sociólogo se inquietou em estudar de que modo as novas formas sociais, como a massificação da moda, influenciaram a vida social nas novas metrópoles marcadas pelo anonimato e a atomização. Todavia, na análise simmeliana, o enfoque centrou-se na dimensão estatutária da moda, isto é, de que forma a moda demonstraria o estatuto social, uma teoria muito semelhante à teoria da classe do lazer de Veblen (2018). A moda seria iniciada pela classe alta ou mesmo por um membro da realeza, como é o caso do xadrez que ficou conhecido como xadrez príncipe de Gales, que influenciaria toda uma moda, que primeiro afetaria as classes altas e depois desceria progressivamente a pirâmide social num esforço de mimetismo. Quando chegasse a uma popularização ou democratização, perder-se-ia a sua legitimidade estética e social e seria abandonada pelas classes altas. Trata-se de uma abordagem mecânica e que não levava em consideração os múltiplos tipos de modas que começaram em grupos sociais desvalorizados, como os sobretudos e as gabardinas que principiaram como uma peça de vestuário militar, ou mesmo as calças de ganga, que eram uma peça de roupa de operários e cowboys norte-americanos. Sempre houve uma apropriação de estilos das classes mais baixas ao longo da história, que, todavia, nem sempre eram convenientemente indicados ou entendidos apenas como uma prática irônica de quem os usava.

Inversamente, a abordagem *bottom-up* atenta que em vez de se situar nas classes altas, a moda assoma nas classes mais baixas, como nos operários e suas (sub)culturas, e apenas posteriormente é apropriada e comercializada por estilistas e cadeias têxteis e usada pelas camadas superiores da sociedade (POLHEMUS, 1994; ASPERS, 2010). As subculturas juvenis, como o punk, são uma fonte de inovação estilística, e o mundo da moda começou, especialmente desde a década de 1960, a estar atento a todas as estéticas subculturais que assomaram. E é por isso que atualmente, em qualquer loja da Zara ou H&M, temos calças rasgadas, casacos de cabedal, botas de tropa, etc., tudo peças de vestuário que surgiram inicialmente num contexto subcultural e que foram massificadas e comodificadas para todas as camadas sociais. Um dos fatores explicativos, avançados por Crane (1999), remete para a disponibilidade financeira dos *baby boomers*, o que lhes permitia a aquisição de bens culturais e de moda, proporcionando uma experimentação que era inimaginável uma geração antes. Ora, e apesar de tal argumento ser verdadeiro, tal como a crescente importância da mídia e da publicidade nas sociedades ocidentais, é impraticável negligenciar a informalização da sociedade, na justa medida, em que se assistiu a um relaxamento dos padrões comportamentais e de vestuário um pouco por todas as classes sociais, consentindo a adoção de uma indumentária mais informal e confortável no dia-a-dia (GUERRA, 2019; GUERRA &

FIGUEREDO, 2019).

Os processos de difusão implicam distintas etapas: primeiro, certas pessoas com capital social/cultural ou subcultural originam uma estética; segundo, um conjunto de empreendedores culturais, com um capital subcultural dentro de uma dada cena - musical ou artística alternativa - começam o processo de disseminação dessa estética, através da comercialização de bens culturais e estéticos dentro desse contexto, o que faz com que membros desses proscênios, bem como agentes sociais que apesar de não serem membros desses cenários *per se* girem em torno delas, estando atentos ao que nelas surge, acabando por adotar - atraídos pela exclusividade e efeito transgressor – certos artefactos; se este processo tiver sucesso, acaba por entrar num nível comercial, passando a ser vendido por grandes empresas, tornando o número de pessoas que usam esta estética cada vez maior, o que acaba por destitui-la do seu carácter subcultural e transgressor (ASPERS & GODART, 2013; CRANE & BOVONE, 2006). Trata-se de uma análise tributária do trabalho de Becker (2010), com um mundo artístico baseado na cooperação. Um dos problemas deste modelo de difusão é o que podemos chamar de apelo pela espetacularidade, uma crítica muito usual nos estudos subculturais, em que os investigadores apenas se centram nas dimensões mais espetaculares e são muito rápidos em decretar a morte de um estilo ou subcultura quando este é massificado. A questão é se será assim mesmo, se o valor transgressivo se reduz ou desaparece quando aparece na Zara, ou isto é apenas a transposição acrítica para a academia dos lamentos de agentes subculturais que viram a sua estética partilhada por um número crescente de pessoas. Tratam-se, similarmente, estudos macrossociais, com pouca empiria e trabalho de campo, que pouca atenção prestam às audiências, neste caso aos compradores, e às suas disposições e interpretações que fazem das suas práticas de consumo (GUERRA, 2019).

É interessante determo-nos no que Crane (1999) defende sobre a moda contemporânea, especialmente a de gama alta. Em sociedades com estruturas classistas rígidas, a moda é uma das melhores maneiras de expressar a revolta e a frustração. Não é por acaso que a moda inglesa é considerada das mais inovadoras e reconhecidas. E o que se vê são estilistas a combinarem diferentes períodos subculturais, o que resulta numa combinação estilística peculiar, carregada de símbolos e significados (BREWARD, 2003; BREWARD & EVANS, 2005). Deste modo, a moda de luxo contemporânea não representa o estilo homogéneo adotado pelas classes altas em gerações passadas, mas, inversamente, os designers da moda apostam em pequenos segmentos dessa população. Acima falámos do processo de informalização, mas neste segmento classista, consideramos que também temos de levar em conta aquilo que Andjelic (2021) observa o surgimento de uma economia pós-vebliana, isto é, a legitimidade social e cultural deixa de estar associada ao valor de um bem cultural, mas sim ao estar *in the now*, a uma dimensão moral e ética, no fundo, comprar bens culturais, como roupa, que forneçam ao seu portador um estatuto social, cultural e moral. Outrossim, e paralelamente, temos a moda industrial, que é criada por designers contratados por grandes empresas que vendem para todo o mundo a baixo preço. Neste modelo, a

publicidade é crucial, já que as empresas não conseguem prever que estilos terão ou não sucesso, o que faz com que em vez de ditarem qual será a próxima moda, estas empresas apostam num elevado conjunto de opções que o consumidor tem de agregar reflexivamente para corresponder à sua identidade (ENTWISTLE, 2009; GODART, 2012). Estas roupas, ao contrário do modelo anterior, não são codificadas e, por conseguinte, são facilmente interpretadas pela maioria dos clientes.

Encaçando Crane e Bovone (2006), asseveramos que a difusão de moda mudou radicalmente nas últimas décadas e ainda mais se introduzirmos o papel das redes sociais e da centralidade de atores como os influenciadores digitais com os seus *unboxings* e *live-streams* a experimentar roupa. O mundo da moda, originalmente pautava-se por ser um sistema centralizado, ao passo que atualmente é descentralizado e baseado na *fast fashion*. O próprio “prazo de validade” das modas reduziu-se imenso, com empresas a lançarem novos modelos praticamente todos os dias, apostando cada vez mais num público muito fragmentado. Todavia, e de modo muito relevante, a agência das costureiras e das modistas do entre-duas-guerras é hipoteticamente assumida, no presente, pelos *youtubers* e os influenciadores digitais contemporâneos – que são os correntes *gatekeepers* da moda.

## O esplendor do modernismo cosmopolita aqui e além-mar

Originalmente, cosmopolita era o grego que se sentia habitante do mundo em contraponto com a estreiteza das fronteiras da sua cidade-estado. Portanto, o cosmopolitismo sempre esteve associado à ideia de fronteiras: o que começa a ser posto em causa com o processo de globalização e o subsequente esbatimento das fronteiras nacionais. Beck (2003) prefere falar de cosmopolitização em vez de cosmopolitismo, considerando que a cosmopolitização é um novo cosmopolitismo, um cosmopolitismo metodológico. A cosmopolitização é a globalização por dentro, isto é, a internalização do Outro e da diferença, mas sem implicar nenhuma assimilação, correspondendo a um diálogo imagético que assenta na coexistência de diferentes e diversos modos de vida. Este diálogo imagético típico deste novo cosmopolitismo é uma alternativa à imaginação monológica, sendo esta última uma perspetiva nacional, um modo de pensar que exclui o outro e a sua diferença; a primeira, por seu lado, é uma imaginação alternativa que engloba diferentes modos de vida e racionalidades. Maftei (2014) questiona-se se foi esta realidade cosmopolita que influenciou as tendências culturais cosmopolitas ou o contrário, uma questão do tipo *o ovo ou a galinha* a que ainda não se chegou a uma conclusão definitiva. Sempre houve uma relação forte entre a consciência cultural cosmopolita e a realidade cosmopolita da vida social pelo mesmo desde a modernidade, no início do século XVIII. Aqui temos de falar da importância do desenvolvimento do comércio internacional, bem como das viagens que implicaram o contacto com diferentes culturas e modos de vida, o que fez com que este processo de cosmopolitização fosse inicialmente mais relevante em nações com impérios coloniais.

Mais recentemente, autores como Regev (2007), Papastergiadis (2007) ou Chaney (2002), têm abordado o conceito de cosmopolitismo estético ou cultural, sob a forma de um cosmopolitismo que existe a nível individual e que pode ser explicado como a existência de disposições culturais para a abertura em relação a culturas e experiências de diferentes regiões e países do globo. O cosmopolitismo torna-se uma realidade subjetiva, incorporada, o que remete para a mudança de paradigma de que Beck (2002) nos falava. Esta cosmopolitização - ou novo cosmopolitismo - rompe com a ideia tradicional da cultura, isto é, que havia uma força específica de se fazer as coisas, que seria a característica de um grupo social (CHANEY, 2002). Para Maftei (2014), o surgimento de disposições cosmopolitas não nos deve fazer esquecer do papel que as tendências cosmopolitas no mundo da cultura foram (e são) responsáveis pelo desmoronar de três formas de divisão: as divisões políticas, nacional/internacional, Norte/Sul, Ocidente/não-Ocidente; as divisões estéticas, arte/não-arte, artista/não-artista, artista/audiência, etc.; as divisões culturais, académico/não-académico, elites/margens, etc.

No fundo, tudo isto é revelador do aparecimento de um capital cultural omnívoro ou capital cosmopolita, que remete para a emergência de um capital cultural emergente. Friedman et al. (2015) refere que, primeiro, existe uma componente geracional, já que as divisões geracionais sempre foram estruturantes nos gostos culturais, não havendo uma mera reprodução dos gostos de uma geração para a outra. Existe uma relação diferente com o cânone artístico/estilístico e por outro lado uma nova valorização de dimensões da cultural popular, banda-desenhada, estéticas subculturais, géneros musicais, etc. Por outro lado, e concomitantemente com a dimensão anterior, a cultura dominante está a passar por um processo de transformação, ainda que a longo prazo, em que estas novas culturas dominantes abandonam as barreiras nacionais (ou ocidentais), o que origina formas de capital cultural cosmopolita que valoriza uma visão cosmopolita da cultura e uma rutura com uma visão cultural assente numa tradição nacional. Muito esquematicamente, o cosmopolitismo deixou as conversas abstratas sobre a universalidade dos gregos antigos ou a paz eterna de Kant e passou a ser incorporado e a ser consumido como um elemento distintivo - entre-duas-guerras - por causa da gestão reflexivo-estética de um novo global por parte das costureiras e das modistas (DURRER & HENZE, 2020). Na verdade, estas mulheres abriram ambas as cenas a esse cosmopolitismo, a esse *cool* - como defenderam recentemente Haynes e Nowak (2021): uma discursividade estética da vida social corporizada e vivenciada num conjunto intrincado de relações, de práticas, de objetos e de (re)conhecimentos.

### *Chic a Valer: as vidas contrastantes das costureiras e das modistas em Portugal*

Ao indagarmos as obras de Eça de Queiroz, de Ramalho Ortigão ou mesmo de Fialho de Almeida, apenas para dar alguns exemplos, todas elas se pronunciam sobre costureiras e modistas. Quando falam das segundas, geralmente são as grandes modistas no Chiado,



onde as burguesas iam adquirir as últimas novidades parisienses e comprar vestidos à medida; quando se trata de costureiras, a realidade é bem diferente, havendo relatos de más condições de trabalho, de uma vida miserável e mesmo de trabalho infantil. Não é por acaso que nos romances camilianos, quando uma protagonista caía na miséria, depois de vender todos os seus pertences, acabava sempre por se estabelecer como costureira. Era uma realidade conhecida, e apesar de alguma legislação no final do século XIX para mitigar esta realidade social, pouco ou nada mudou entre-duas-guerras.

Como se delineavam, então, as trajetórias das costureiras? Normalmente, eram mulheres pobres, que começavam a exercer desde muito cedo este ofício, ainda crianças, quando entravam como aprendizes em algum atelier. Aqui, prefiguravam-se duas possibilidades: a primeira, comprometia fazer toda a aprendizagem no atelier, geralmente levadas pela família com poucas posses, o que implicava ter praticamente *de viver no atelier* e sem qualquer rendimento nesta primeira fase; a segunda via, obrigava, pelo contrário, a ida para um atelier após uma curta formação em algum asilo ou escola profissional feminina que se dirigiam quase exclusivamente para a formação em costureira ou empregada doméstica (criadas) e que tinha como objetivo a formação profissional e moral de jovens mulheres desamparadas. As jovens aprendiam tudo sobre a arte do dedal, desde o vocabulário, o manejo dos vários instrumentos, até aos vários pontos e pespontos que teriam de dominar num atelier. Em qualquer dos casos, era uma trajetória laboral que começava muito cedo e que se pautava por baixos salários e péssimas condições de trabalho (MÓNICA, 1986).

Não devemos ficar surpresos de ver tamanho emprego feminino. Geralmente, pensa-se que a entrada feminina no mercado laboral apenas se deu durante a Primeira Guerra Mundial quando os homens estavam na frente de batalha e as mulheres tiveram de substituir os homens. Esta abordagem da realidade portuguesa tem dois problemas: primeiro, o Corpo Expedicionário Português teve, no seu pico, pouco mais de 50 mil homens, o que ficou muito longe da completa mobilização que se deu em França, Alemanha ou em Inglaterra, ou seja, não exigiria uma completa feminização do mercado de trabalho; segundo, isso não foi necessário pelo simples facto de um grande número de mulheres já se encontrava no mercado laboral antes da Primeira Guerra Mundial, quer em Portugal quer na maior parte dos países europeus, pelo menos desde a Revolução Industrial (BAPTISTA, 1999; MATTOSO, 2011). A ideia da mulher como dona de casa podia-se aplicar à realidade da classe média e da burguesia, mas as mulheres da classe operária já tinham ingressado no mercado de trabalho há muito tempo, trabalhando nas indústrias têxteis, conserveiras, relojoeiras, um pouco em todo o lado. É interessante que este ingresso foi visto com enorme preocupação por teóricos como Engels (2009), que temiam que o trabalho em condições fechadas e sedentário tivesse impactos nefastos nas capacidades reprodutivas das mulheres, isto sem falar com preocupações de outro género, mais morais, que outros pensadores e religiosos levantavam (SCOTT, 1994; PERROT, 2010, 2005).

Todavia, apesar desta já significativa e diversificada presença no mercado de trabalho, no imaginário popular, e baseando-nos aqui nas obras literárias dos criadores acima referi-

dos, o trabalho feminino geralmente encontrava-se associado ao trabalho como costureira, servindo em alguns casos quase como metonímia.

Regressando às costureiras e modistas, quais são as diferenças estes dois grupos profissionais? Precisamente Gameiro refere:

O *Grande Dicionário de língua Portuguesa* de António de Morais Silva (1755-1824), com primeira edição em 1789, considerado o primeiro dicionário moderno da lexicografia portuguesa, na sua 10ª edição, de 1945, define costureira como uma "mulher que sabe de costura e que exerce por ofício". No mesmo *Dicionário*, modista era designada como uma "mulher que trabalha em vestidos de senhora ou que dirige esta espécie de trabalhos (GAMEIRO, 2017, p. 109).

De forma muito simples, patenteia-se uma clara distinção social entre ambas, em que as segundas detinham uma distinção em relação à qual as primeiras apenas podiam sonhar e de facto sonhavam e cumpriam, pois são vários os exemplos de costureiras que detiveram trajetórias ascendentes e que acabavam por aprestar um atelier e tornavam-se modistas. Ou seja, não estamos a falar de grupos profissionais com um fechamento social, consequência da ausência de diplomas que assegurassem a legitimidade social das modistas, o que tornava possível o acesso a esta profissão, apesar de as situações não abundarem. Todavia, esta relação entre ambos os grupos profissionais não era elástica: era possível algumas costureiras passarem a ser modistas, mas existiam claras diferenças de legitimidade e de valor simbólico no seio do campo das modistas. Bourdieu afirma que a classe dominante procura manter a sua posição através de uma estratégia de distinção, definindo e impondo a toda a sociedade, o "bom gosto", a cultura legítima. Esta classe sabe jogar com a distinção para afirmar uma identidade própria e impor a todos, legitimando-a, uma certa visão de mundo social. Os seus membros acumulam muitas vezes os diferentes tipos de capital que lhes permitem a apropriação dos bens culturais (BOURDIEU, 1979, p.320). E claro que o valor simbólico estava associado a uma ocupação da cidade de Lisboa, em que quando mais próximo estava o atelier do centro, do Chiado, maior era a legitimidade e o sucesso da modista, em que a localização e o tipo de vestuário exigiam elevados capitais - o que as separava daquelas modistas que se situavam em zonas mais periféricas das cidades.

Madame Valle (...) trabalha como aprendiz numa modista que era fornecedora da Casa Lopes & Maia, em 1916. Abre a sua própria casa em 1924, na Rua Pascoal de Melo, nº 9, r/c, em Lisboa, em pleno coração das Avenidas Novas. Em 1927, transfere o seu atelier para a actual Praça Marquês de Pombal, onde fica hoje o Hotel Fénix, sendo assim, a primeira comerciante a estabelecer-se nesta praça. (...). A inauguração das instalações acontece a 4 de Abril de 1928, com a apresentação da colecção dessa Primavera, constituída por modelos franceses e da própria Madame Valle. (GAMEIRO, 2017, p. 219-220).

Também emergiu, à época, uma legitimidade concomitante associada à nacionalidade, havendo em Portugal uma associação entre França (ou Paris, especificamente) e a moda de qualidade (ou *chic a valer*, como diria Dâmaso Salcede nos *Maias*). Isto levava a duas

situações: algumas modistas contratavam modistas parisienses, o que trazia um acréscimo de prestígio imediato, apesar de o mais comum ser a importação de exemplos das novas coleções, que eram imediatamente copiadas em Portugal; ou, por outro lado, o estabelecimento por conta própria de modistas francesas em Portugal. Não é de estranhar, portanto, que n'Os *Maias*, Carlos da Maia tenha visto Maria Eduarda pela primeira vez à frente do estabelecimento de Madame Levaillant, descrita como uma das principais modistas de Lisboa. Havia, similarmente, uma situação "intermédia", claro, que era o afrancesamento de várias modistas portuguesas, que davam nomes franceses aos seus estabelecimentos.

A jornalista da revista *Eva* descreve, em 1936, o desfile de Beatriz Chagas, como sendo um grande acontecimento na capital. A entrada desta casa tinha uma agradável sensação de "parisianismo", pela decoração e pela disposição dos objectos, ao jeito de alguns mestres da capital da moda. Apresenta as suas colecções sempre num ambiente luxuoso, com música ambiente. (GAMEIRO, 2017, p. 244).

Esta diferença em legitimidade era também explicada pelo tipo de trabalho que cada grupo fazia, havendo uma clara divisão do trabalho entre os dois grupos, em que as modistas eram, acima de tudo, entendidas como quem criava a moda e as costureiras quem a fazia. Segundo Ferreira (2014), a função das modistas passava pela criação da peça de roupa e pelo corte e ajuste da mesma, além do contacto com as clientes; por outro lado, as costureiras tinham de terminar o trabalho idealizado e iniciado pelas modistas, o que implicava coser, alinhar, casear, enfim, todos os passos do início ao fim da produção. Existe, desta maneira, uma clara divisão entre trabalho intelectual (mais valorizado socialmente) e trabalho manual (desvalorizado socialmente e entendido como mecanizado), o que implicava uma associação artística em relação ao trabalho das modistas, que tinham de idealizar e antecipar os gostos das clientes, em contraponto com o trabalho repetitivo, como linha de produção, das costureiras.

## Aquarela do Brasil: a também segregadora realidade brasileira

Quando se analisa a realidade brasileira através de obras literárias, encontra-se uma realidade análoga à portuguesa: viúvas empobrecidas a tentar sobreviver através da costura. Machado de Assis fala desse caso nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2007), de uma viúva que fazia doces e costuras, dia e noite, para tentar sobreviver. Todavia, subsistia uma diferença-chave, que era a racialização do patamar mais baixo da escala social das costureiras brasileiras. Isto é, quase todas as costureiras portuguesas eram da classe operária ou tinham *caído na pobreza*, enquanto as brasileiras eram acima de tudo mulheres negras, escravas ou negras forras. Havia uma clara racialização deste grupo social. Debret (1940), de viagem pelo Brasil em meados do século XIX, falava da realidade das mucamas-escravas, responsáveis no agregado doméstico do guarda-roupa das mulheres, que lavavam, passa-

vam e faziam remendos caso fosse necessário. Isso tornava as escravas que soubessem de costura extremamente valiosas e eram anunciadas como tal nos vários jornais da época.

A distinção entre modistas e costureiras também atravessou o Atlântico, com as primeiras a servirem como porta de acesso ao cosmopolitismo estético que vinha da Europa, estando a moda francesa no topo da valorização social. Tratava-se de um cosmopolitismo estético complexo, que demorava bastante tempo a chegar, e, por isso mesmo, era caro. Estamos a falar de revistas ilustradas francesas que chegavam ao Brasil e que mostravam qual era a moda em Paris, ou, em casos mais específicos e direcionados para modistas e lojas de tecidos - revistas que além das gravuras vinham com moldes que serviam de base para as modistas trabalharem (DEVESA, 1976). Como expusemos, era uma realidade muito específica e cara, apenas ao alcance das principais modistas brasileiras e cariocas. O mais usual, se não se tinha acesso a estes bens culturais nem a escravas com conhecimentos de costura, era a contratação de costureiras ao dia ou à semana, que eram alugadas para cumprir tarefas em específico, como remendar ou ajustar roupa.

Antes de iniciada a Era da Catástrofe, a moda parisiense já havia se legitimado no Rio de Janeiro e em São Paulo como exportadora de estilos e tendências sobre como, onde, quando e porque vestir determinado tipo de roupa. Essa legitimação foi de grande importância na posição que a França ocupou na vida dos intelectuais e artistas brasileiros. (BARBOSA, 2021, p. 155).

Com o fim do tráfico negreiro e subsequente abolição, houve uma profissionalização das tarefas domésticas que até então eram levadas a cabo por mulheres escravas. Monteleone (2019) aborda as consequências profissionais da abolição: apesar dos salários míseros, as mulheres recém-libertadas começam a tomar conta de serviços de costura e limpeza das roupas, numa primeira fase, sendo que muito rapidamente estas duas tarefas se dividiram e se especializaram, sendo nesta fase que se deu a transformação da profissão de costureira. Um outro elemento que nem sempre é convenientemente examinado é o impacto tecnológico na democratização do trabalho feminino, neste caso o acesso a máquinas de costura. Se inicialmente eram um objeto apenas ao alcance das famílias mais ricas, rapidamente se democratizaram e ficaram ao alcance de muitas mulheres da classe operária. Isto implicou uma diminuição das costureiras que iam para diferentes casas fazer trabalhos específicos, passando a trabalhar em casa. Desta forma, ter uma máquina de costura e saber trabalhar nela passou a ser um fator crucial para se obter um emprego, o que se refletiu na formação profissional que várias instituições ofereciam a jovens mulheres (GRAHAM, 1988).

A máquina de costura *abria e fechava* o universo dos possíveis das mulheres. Como acima aludimos, o final do século XIX e início do século XX foi uma altura de grande debate sobre o impacto do trabalho fora de casa teria nas mulheres, na sua moral e nas suas posições como esposas e mães. Ora, a máquina de costura tinha a vantagem que levava de novo as mulheres para dentro das paredes da casa, já que as os trabalhos de costura podiam ser feitos na esfera doméstica e depois levados aos clientes e/ou recolhidos pelos

clientes.

Por outro lado, sobre as modistas podemos afirmar que a realidade brasileira é idêntica à portuguesa, apenas com uma pequena particularidade. O trabalho de costureira era entendido como um trabalho mais valorizado socialmente, entendido como uma arte e como uma forma de aproximar o jovem país Brasil do que se fazia no velho mundo parisiense (GAMEIRO, 2017). E, de igual modo, é possível encontrar a distinção social da moda parisiense e a valorização de modistas estrangeiras, especialmente francesas, que não se coíbiam de apostar em estrangeirismos no nome e na publicidade aos seus ateliers e lojas de tecidos. A grande diferença é que devido às vagas de imigração que se deram no Brasil - durante os séculos XIX e inícios de XX -, são vários os casos de imigrantes que abriram negócios relacionados com o mundo da moda, aproveitando a legitimidade social que um nome estrangeiro, especialmente descendente de um contexto francófono (RAINHO, 2009), tinha nesse campo. Se essas empresárias tivessem modistas e alfaiates também estrangeiros (que por vezes eram da própria família ou da comunidade de onde vinham) melhor ainda (MONTELEONE, 2019). Entre-duas-guerras, como Barbosa bem regista na sua recente tese, no caso do Brasil, os impactos da guerra fizeram-se sentir com maior acuidade, especialmente pelo facto de a moda parisiense ter deixada de possuir um impacto tão forte, dando-se primazia a modas vindas de outros países, tais como os Estados Unidos da América, leiamos a citação seguinte:

Desde que a Primeira Guerra Mundial tomou formato, a diminuição de assuntos e novidades sobre a moda parisiense levantou questionamentos e incertezas sobre seu futuro por parte de mediadores culturais dos impressos brasileiros e de seus seguidores. Podemos notar que nesse período, alguns redatores utilizaram as brechas deixadas pela escassez de informações sobre a cultura do trajar parisiense para tratarem de outras modas que, ao circularem esporadicamente e irregularmente em anúncios ou pequenos artigos, começaram a ganhar a atenção e espaço nas páginas dos jornais e revistas. (BARBOSA, 2021, p. 140).

## Resistências feitas de agulhas, de dedais e de tecidos

Como vimos, as modas que chegavam a Portugal e ao Brasil eram importadas de Paris, o que tinha os seus corolários na adaptação ao contexto geográfico. Eça de Queiroz, através de João da Ega, queixava-se que a “civilização custa-nos caríssimo, com os direitos da Alfândega; e é em segunda mão, não foi feita para nós, fica-nos curta nas mangas...” (QUEIROZ, 2006, p. 171). Se em Portugal a moda ficava-nos *curta nas mangas*, no Brasil ficava *abafadíssima*. O monopólio da moda parisiense na realidade brasileira implicou que os brasileiros se vestissem – algumas vezes - como se vivessem nos climas mais frios da Europa, com roupa quente e comprida, sobretudo, acessórios como luvas, etc.. Era o brasileiro que se tinha de adaptar à moda europeia. Este novo colonialismo imperou não só na moda, como na celebração de festividades cíclicas como o Natal, entre outros exemplos.

Foi no pós-primeira guerra, durante a década de 1920, que a moda mudou e se apro-

ximou da realidade mais quente dos dois países. Houve uma libertação do corpo feminino, com saias mais curtas, roupa mais confortáveis que não estrangulavam o corpo, como era o caso do espartilho, o corte de cabelo à Joãozinho (ou à *garçonne*) que se tratava também do assumir, por parte das mulheres, de uma nova forma de vida pública, em que o conforto se sobrepõe à estética, consequência, primeiro, da entrada massiva no mercado de trabalho, e, segundo, das novas práticas de lazer que vão surgindo, como uma vida noturna à base de danças como o charleston (DUARTE, 2017; MAGALHÃES, 2021). Não podemos deixar de convocar a teoria da ociosidade de Veblen (2018) aqui: onde Coco Chanel é a figura cimeira desta nova estética, influenciada pelo modernismo e pelas suas linhas despojadas de artifício e ornamentos, assente na simplicidade.

Foi um período marcado por uma alegria desenfreada, uma vontade de recuperar os anos da guerra e da gripe espanhola que mataram milhões de pessoas um pouco por todo o mundo. São os *les années folles* e a nova estética não deixa de representar essa nova vontade de celebrar. Além da nova estética, também houve uma diversificação dos grandes centros mundiais de moda: Paris continuava na liderança, mas já não tinha o monopólio, tendo de concorrer com Londres ou Nova Iorque. Foi também uma fase de grande consumo cosmopolita, com o surgimento do apreço pela música popular norte-americana, como o jazz ou a *art déco*, tudo potenciado pelos novos média, como a rádio e o recente cinema. A vida nas principais cidades, como Rio de Janeiro, São Paulo ou Lisboa, torna-se mais cosmopolita. É interessante que este cosmopolitismo, que implicou a adoção de um padrão estético partilhado um pouco por todo o mundo, não deixava de se aproximar das características locais de cada geografia. Veja-se o caso brasileiro, em que a moda brasileira começou a adaptar-se cada vez mais ao clima, levando que a moda se apoiasse em elementos do tropicalismo brasileiro (ALÁRIO, 2007; FREYRE, 1997).

Porém, é importante salientar que, especialmente para o caso português, o espaço temporal para esta maior abertura à influência cosmopolita é muito reduzido: em 28 de maio de 1926 dá-se um golpe militar que derruba a República e instaura uma ditadura militar que em 1933 desembocará no regime do Estado Novo. O universo dos possíveis estreitou-se e as rusgas policiais aos vários bares e cafés que animavam a vida noturna passaram a ser algo comum, aplaudidas por vários meios de imprensa como a luta contra os *antros de imoralidade*. Voltou-se à tradicional ideia sobre a mulher, do seu lugar na sociedade como esposa e mãe, o que não se coadunava com os convívios noturnos em bares a dançar ao som de jazz. É também importante salientar que, à semelhança da realidade nos outros países, estamos a falar de duas realidades muito diferentes: este cosmopolitismo é circunscrito às principais cidades, passando praticamente ao lado da grande maioria da população, especialmente num país ainda agrário e rural como Portugal. O próprio cosmopolitismo provocou grande *frisson* na sociedade portuguesa, com o choque em relação aos *maillots* de banho e aos vestidos decotados e curtos (MARQUES, 2020).

Desta forma, com um espaço temporal mais ou menos alargado, estas disposições para a moda cosmopolita demonstram a relação entre moda e modernidade, em que exibição de



um vestuário cosmopolita permitia aos agentes obter uma distinção social. Ao contrário das épocas anteriores, a importância das costureiras e das modistas reduziu-se um pouco, com o crescimento das lojas de roupa que exibiam nas vitrinas as suas peças, mas continuavam a ter o seu lugar de destaque, especialmente numa sociedade moderna, em que as estruturas sociais se tornaram mais fluídas (consequência da guerra, da instabilidade política no Brasil e em Portugal e da vaga de imigração para o Brasil), que faz com que os atores sociais busquem novas formas de diferenciação individual. Na aceção de Simmel (2014), esta procura de diferenciação é acompanhante da tendência para a imitação, que permite aos atores não se sentirem ermos. Na modernidade, com a queda da tradição e da comunidade, os atores passam a ter de tomar um número cada vez maior de decisões, que provocam um desconforto e desgaste emocional. Esta *nova liberdade* de escolha surge acompanhada por um olhar saudosista para o passado, em que estas decisões eram tomadas pelas comunidades. Mas se na modernidade do pós-guerra não existe tradição e comunidade para tomar decisões, existem os meios de comunicação social, as revistas de moda e as novas estrelas do cinema norte-americano, que ditam as modas. É por isso que Simmel (2014) considera que a procura de diferenciação individual busca também a satisfação de poder imitar os outros, uma necessidade que transfere a responsabilidade de escolha estilística para um outro (modistas, revistas, etc.).

Com uma conceptualização diferente, a abordagem de Bourdieu feita por Guerra (2010) segue o mesmo caminho trilhado por Simmel. Concomitantemente, podemos ver este consumo cosmopolita português e brasileiro como um sistema distintivo e de distinção. Trata-se de um sistema distintivo, pois expressa um sentimento de expressão individual e de 'bom gosto' estético, de alguém que se preocupa e acompanha as últimas tendências da moda; contudo, igualmente remete para um sistema de distinção, pois não deixa de ser uma diferença partilhada e legitimada, uma distinção demonstrada por uma certa igualdade no vestuário exibido.

Assim, o cosmopolitismo estético que temos vindo a analisar é, acima de tudo, uma prática ou competência, quer dizer, o que Urry (2016) considera um *savoir-faire* estético e um prazer afetivo na experiência da diferença cultural intentado – diferentemente - pelas costureiras e as modistas entre-duas-guerras. Um *savoir-faire*, sim, mas também uma utopia – expressa através do consumo e da possibilidade de viagens característica da modernidade. Ora, apesar de existir uma massificação das viagens e do turismo nos finais do século XIX e no entre-duas-guerras, em países periféricos como Portugal e o Brasil, este cosmopolitismo sempre foi mais indireto do que direto, isto é, tratava-se de indivíduos que se volveram cosmopolitas através do consumo de bens culturais estrangeiros, como modas, romances, tendências, através do consumo e dos novos média culturais. O cosmopolitismo era, quase sempre, entreposto, tornando-se os indivíduos viajantes através das páginas de revistas que anunciavam as novas tendências, os romances franceses que ditavam as modas, bem como livros de etiqueta que postulavam como um cavalheiro ou uma dama deveriam se comportar (SKRBIŠ & WOODWARD, 2011, 2007).

Neste sentido, gostos, preferências e competências culturais envolvidas no consumo cosmopolita operam como marcadores de distinção (GUERRA, 2010). Isto é particularmente notório nas orientações cosmopolitas referentes à moda, que o consumo da moda parisiense constitui uma estratégia de exclusão que distingue a elite cosmopolita da maioria da sociedade. Como Molz (2011) o descreve, o cosmopolitismo requer uma capacidade de absorver e agir com vocabulários e discursos de múltiplos reportórios culturais. O cosmopolita tem os recursos técnicos e intelectuais, ou "capital", que lhe permite consumir e apreciar símbolos e práticas culturais de fora do país de origem.

Contudo, é necessário afastarmo-nos das ideias contemporâneas sobre o cosmopolitismo, que pode ser entendido como a abertura e a procura por contrastes entre sociedades, em vez da uniformidade ou superioridade. Isso não se aplica no enquadramento temporal e social que analisámos, nem a ideia de que o consumo cosmopolita reforça pertenças igualitárias a uma comunidade global. O cosmopolitismo que temos vindo a falar pauta-se por uma dimensão elitista e eurocêntrica, em que a legitimidade estética advém das novas tendências serem originárias de Paris ou da Europa, entendidos como o baluarte do modernismo e da civilização. O consumo desses bens estéticos seria, portanto, a forma de aproximar-se a si e ao seu país dessa mesma civilização, uma civilização que não era capaz de ser apreendida por todos, já que o consumo cosmopolita requer um nível de conhecimento, competência e sofisticação que distingue o consumidor a sério daquele do povo. E é precisamente isso que se vê na realidade portuguesa e brasileira estudada, a busca de um cosmopolitismo europeu ou parisiense e a vontade de tornar os dois países uma realidade mais aproximada dessa civilização.

## O acabamento

Modernidade e tradição. Individualismo e coletivismo. Precariedade e segurança ontológica. Costureiras e modistas. Estas díades é o que nos surge quando analisamos a moda entre-duas-guerras no contexto brasileiro e português. Dois países periféricos sem uma indústria de moda consolidada, que se viam reduzidos a importar moda e revistas de moda para imitarem as últimas tendências, o que, numa consequência não-intencional da ação, permitiu que um conjunto de mulheres, modistas e costureiras, algumas de reduzida extração social, conseguissem alcançar trajetória de mobilidade social. Assim, temos a particularidade de em dois países marcados por uma estrutura classista fechada, o cosmopolitismo e a ansiedade modernidade eram o resultado do trabalho de mulheres desfavorecidas e socialmente desvalorizadas. Foram também estas mulheres, mais no caso brasileiro, que fizeram que neste espaço temporal se criasse a génese de uma moda brasileira, assente no tropicalismo e com uma estética particular. Portugal, pelo contrário, teria de esperar pela década de 1980 para conseguir fazer o mesmo (GUERRA, 2022). Portanto, tal como defende Lipovetsky (2009), a moda, longe de ser uma simples frivolidade, permite que compreen-

damos as mudanças sociais que foram acontecendo desde o século XIX, como a entrada massiva das mulheres de classe operária no mercado de trabalho, essencialmente como costureiras, e como estas, apesar de enormes dificuldades laborais, eram a porta de entrada de um ansiado cosmopolitismo.

## Referências

ALÁRIO, Mônica Agda de Souza. **Os estilistas e a produção de moda**. Dissertação (Doutoramento em Sociologia) - São Paulo: Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, 2007.

ANDJELIC, Ana. **The Business of Aspiration: How Social, Cultural, and Environmental Capital Changes Brands**. London: Routledge, 2021.

ASPERS, Patrik & GODART, Frederic. Sociology of fashion: Order and change. **Annual Review of Sociology**, v. 39, p. 171-192, 2013. Disponível em: <https://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev-soc-071811-145526>. Acesso em 17 jan. 2023.

ASPERS, Patrik. **Orderly fashion: A sociology of markets**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2010.

ASSIS, Machado. **Memórias póstumas de Bás Cubas**. Lisboa: Cotovia, 2007.

BAPTISTA, Virgínia do Rosário. **As mulheres no mercado de trabalho em Portugal: Representações e quotidianos (1890-1940)**. Lisboa: Gráfica 2000, 1999.

BARBOSA, Everton Vieira. **Costuras em papel: A moda parisiense e suas relações com o Rio de Janeiro e São Paulo**. (Dissertação) - Programa de pós-Graduação em História. Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2021.

BECK, Ulrich. Rooted Cosmopolitanism: Emerging from a Rivalry of Distinctions. In: BECK, Ulrich; SZNAIDER, Natan & WINTER, Rainer. **Global America?** Liverpool: Liverpool UP, 2003, p. 15-29.

BECKER, Howard. **Mundos da arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **La distinction**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1973.

BREWARD, Christopher & Evans, Caroline (Eds.). **Fashion and modernity**. Oxford: Berg, 2005.

BREWARD, Christopher. **Fashion**. Oxford: Oxford University Press, 2003.

CARDIM, Valter Carlos. **A moda em Portugal, 1914-1959**. Lisboa: Edições IADE, 2013.

CARVALHO, Ana Paula Lima. A moda do Prêt à Porter dos anos Cinquenta: Permanência e Mudanças culturais. **Revista VOZES EM DIÁLOGO**, n. 3, p.1-16, 2009.

CHANEY, David. Cosmopolitan art and cultural citizenship. **Theory. Culture and Society**, v. 19, n. 1-2, p. 157-174, 2002. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/026327640201900108>. Acesso em 17 jan. 2023.

CRANE, Diana & BOVONE, Laura. Approaches to material culture: the sociology of fashion and clothing. **Poetics**, v. 34, n. 6, p. 319–33, 2006. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0304422X06000428>. Acesso em 17 jan. 2023.

CRANE, Diana. Diffusion Models and fashion: A reassessment. **The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science**, v. 566, n. 1, p. 13–24, 1999. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1048839>. Acesso em 17 jan. 2023.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. São Paulo: Martins Editora, 1940.

DEVESA, Guilherme. **Um percurso do comércio francês no Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

DUARTE, Cristina. **Moda e feminismos em Portugal. O género como espartilho**. Lisboa: Temas e Debates, 2017.

DURRER, Victoria & HENZE, Raphaela (Eds.). **Managing culture. Reflecting on exchange in global times**. London: Palgrave, 2020.

ENGELS, Friedrich. **The condition of the working class in England**. Oxford: Oxford University Press, 2009.

ENTWISTLE Joanne. **The aesthetic economy of fashion: Markets and value in clothing and modelling**. Oxford: Berg, 2009.

FERREIRA, Carla Marina Machado. **Costureiras de Lisboa: Artesãs da moda (1890-1914)**. Dissertação (Mestrado em História Moderna e Contemporânea) - Lisboa: ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, 2014.

FREYRE, Paulo. **Açúcar: uma sociologia do doce, com receitas de bolos e doces do Nordeste**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FRIEDMAN, Sam; SAVAGE, Mike; HANQUINET, Laura & MILES, Andrew. Cultural sociology and new forms of distinction. **Poetics**, v. 53, p. 1-8, 2015. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0304422X15000753>. Acesso em 17 jan. 2023.

GAMEIRO, Alexandra & TAYLOR, Lou. Lisbon as a centre of couture fashion in a World War Two and its Paris and international connections. In: Taylor, Lou & McLoughlin, Marie (Eds.).

**Paris Fashion and World War Two. Global Diffusion and Nazi Control** (pp. 161-182). London: Bloomsbury Publishing, 2020, p. 161-182.

GAMEIRO, Alexandra Weber Ramos Reis. **A moda e as modistas em Portugal durante o Estado Novo – As mudanças do pós-guerra (1945-1974)**. Dissertação (Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro) – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017.

GODART Frederic. **Unveiling fashion: Business, culture, and identity in the most glamorous industry**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.

GRAHAM, Sandra. **Proteção e obediência. Criadas e padrões no Rio de Janeiro. 1860-1910**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

GUERRA, Paula & FIGUEREDO, Henrique. Today Your Style, Tomorrow The World: punk, fashion and visual imaginary. **ModaPalavra**, v. 12, n. 23, p. 112-147, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/13065/9327>. Acesso em 17 jan. 2023.

GUERRA, Paula. **A instável leveza do rock**. Dissertação (Doutoramento em Sociologia) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto: Porto, 2010.

GUERRA, Paula. Angels with dirty faces: punk, moda e iconoclastias contemporâneas. **dO-bra[s]. Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda (Abepem)**, v. 12, n. 26, p. 124-149, 2019. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/917>. Acesso em 17 jan. 2023.

GUERRA, Paula. Teenagers From Outer Space: Contributos para uma genealogia dos fios que teceram a moda e o do-it-yourself em Portugal. **dO-bra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, n.º 34, p. 19–63, 2022. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/140666>. Acesso em 17 jan. 2023.

HARDT, Michael & NEGRI, Antonio. **Labor of Dionysus: A critique of the state-form**. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2003.

HAYNES, Jo & NOWAK, Raphaël. We were never cool. Investigating knowledge production and discourses of cool in the sociology of music. **The British Journal of Sociology**, 72(2), p. 448-462, 2021. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/1468-4446.12829>. Acesso em 17 jan. 2023.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MAFTEI, Stefan-Sebastian. Is cosmopolitanism a feasible paradigm for understanding modern art. **Procedia - Social and Behavioral Sciences**, v. 149, p. 513-517, 2014. Disponível em:

vel em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877042814050137>. Acesso em 17 jan. 2023.

MAGALHÃES, Paula Gomes. **Os loucos Anos 20. Diário da Lisboa boémia**. Lisboa: Planeta, 2021.

MARQUES, Joana Emídio. Anos 20: a década de todas as (des)ilusões. **Observador**, 16 janeiro 2020. Disponível em: <https://observador.pt/2020/01/16/anos-20-a-decada-de-todas-as-desilusoes/>. Acesso em 19 out. 2022.

MATTOSO, José (Dir.). **História da Vida Privada em Portugal. Vol. 3. A Época Contemporânea**. Lisboa: Temas e Debates, 2011.

MCROBBIE, Angela. Clubs to companies: Notes on the decline of political culture in speeded up creative worlds. **Cultural Studies**, v. 16, n.4, p. 516–531, 2002. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09502380210139098?cookieSet=1>. Acesso em 17 jan. 2023.

MENGER, Pierre-Michel. **Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo**. Lisboa: Roma Editora, 2005.

MOLZ, Jennie Germann. Cosmopolitanism and consumption. In: ROVISCO, Maria & NOWICKA, Magdalena. **The Ashgate research companion to cosmopolitanism**. Farnham & Burlington: Ashgate Publishing, 2011, p. 33-52.

MÓNICA, Maria Filomena. **Artesãos e operários. Indústria, capitalismo e classe operária em Portugal (1870-1934)**. Lisboa: ICS, 1986.

MONTELEONE, Joana de Moraes. Costureiras, mucamas, lavadeiras e vendedoras: O trabalho feminino no século XIX e o cuidado com as roupas (Rio de Janeiro, 1850-1920). **Revista Estudos Feministas**, v. 27, n. 1, p. 1-11, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/6kxbrTgBwDptJJz9t9RCjRB/abstract/?lang=pt>. Acesso em 17 jan. 2023.

NEGRI, Antonio. **The politics of subversion: A Manifesto for the Twenty-First Century**. Cambridge: Polity Press, 2005.

NEGUS, Keith. Where the mystical meets the market: creativity and commerce in the production of popular music. **The Sociological Review**, v. 43, n.2, p. 316–341, 1995. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1111/j.1467-954X.1995.tb00606.x>. Acesso em 17 jan. 2023.

OLIVEIRA, Cláudia de. The diffusion, reception and use of Paris style information in Brazil and its couture salons: 1939-1946. In: Taylor, Lou & McLoughlin, Marie (Eds.). **Paris fashion and World War Two. Global diffusion and nazi control** (pp. 161-182). London: Bloomsbury Publishing, 2020, p. 203-223.

PAPASTERGIADIS, Nikos. Glimpses of cosmopolitanism in the hospitality of Art. **European**



**Journal of Social Theory**, v. 10, n. 1, p. 139-152, 2007. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1368431006068766?journalCode=esta>. Acesso em 17 jan. 2023.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru: Edusc, 2005.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

POLHEMUS, Ted. **Street Style: From Sidewalk to Catwalk**. Londres: Thames & Hudson, 1994.

PRADO, Luís; BRAGA, João. **História da moda no Brasil: das influências às autorreferências**. São Paulo: Disal, 2011.

QUEIROZ, Eça de. **Os Maias**. Lisboa: Livros do Brasil, 2006.

REGEV, Motti. Cultural uniqueness and aesthetic cosmopolitanism. **European Journal of Social Theory**, v. 10, n. 1, p. 123-138, 2007. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1368431006068765?journalCode=esta>. Acesso em 17 jan. 2023.

SCOTT, Joan. **História das mulheres. O século XIX**. Porto: Afrontamento, 1994.

SIMMEL, Georg. **Filosofia da moda**. Lisboa: Texto & Grafia, 2014.

SKRBIŠ, Zlato & WOODWARD, Ian. Cosmopolitan openness. In: ROVISCO, Maria & NOWICKA, Magdalena. **The Ashgate research companion to cosmopolitanism**. Farnham & Burlington: Ashgate Publishing, 2011, p. 53-69.

SKRBIŠ, Zlato & WOODWARD, Ian. The ambivalence of ordinary cosmopolitanism: Investigating the limits of cosmopolitan openness. **The Sociological Review**, v. 55, n. 4, p. 730-747, 2007. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1111/j.1467-954X.2007.00750.x>. Acesso em 17 jan. 2023.

URRY, John. Globalizando o olhar do turista. **PLURAL, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo**, v.23.2, p.142-155, 2016. Disponível em: <https://core.ac.uk/reader/186734430>. Acesso em 17 jan. 2023.

VEBLEN, Thorstein. **A teoria da classe do lazer**. Lisboa: Actual Editora, 2018.

Paula Guerra é Professora de Sociologia na Universidade do Porto e Investigadora no Instituto de Sociologia da mesma Universidade. Paula é Professora Associada Adjunta do Griffith Centre for Social and Cultural Research da Griffith University na Austrália. É fundadora/coordenadora da Rede Todas as Artes: Rede Luso-Afro-Brasileira de Sociologia da Cultura e das Artes e da KISMIF ([kismifconference.com](http://kismifconference.com) e [kismifcommunity.com](http://kismifcommunity.com)). É presidente da

International Association for the Study of Popular Music (IASPM) Portugal e integra o board da Research Network de Sociologia da Arte da European Sociological Association. Coordena vários projetos de investigação subordinados às culturas juvenis, sociologia das artes e da cultura, cocriação, metodologias e técnicas de investigação, culturas DIY, entre outros temas. Tem igualmente orientado vários projetos de mestrado, doutoramento e pós-doutoramento nas áreas mencionadas. Paula é editora-chefe (com Andy Bennett) da nova revista científica da SAGE *DIY, Alternative Cultures and Society*.



DE EXPROPRIADOS E EXCLUÍDOS A DEGENERADOSEXPANSÃO AGRÍCOLA E OS  
DISPOSITIVOS JURÍDICO-POLICIAIS NO CONTROLE DOS INDESEJADOS PELO  
PROCESSO MODERNIZADOR. MATO GROSSO: 1913 A 1914.

---

FROM EXPROPRIATED AND EXCLUDED TO DEGENERATE  
AGRICULTURAL EXPANSION AND THE LEGAL-POLICE DEVICES IN THE CONTROL OF  
THE UNWANTED BY THE MODERNIZING PROCESS. MATO GROSSO: 1913 TO 1914.

---

DE EXPROPIADOS Y EXCLUIDOS A DEGENERADOS  
EXPANSIÓN AGRÍCOLA Y LOS DISPOSITIVOS JURÍDICO-POLICIALES EN EL CONTROL  
DE LO NO DESEADO POR EL PROCESO MODERNIZADOR. MATO GROSSO: 1913 A  
1914.

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.18303>

Odemar Leotti<sup>1</sup>

Universidade Federal de Rondonópolis



[leotti.odemar@gmail.com](mailto:leotti.odemar@gmail.com)

Recebido em: 24 de março de 2023.  
Primeira revisão: 29 de abril de 2023.  
Revisão final: 20 de maio de 2023.  
Aprovado em: 10 de junho de 2023.

---

1 Possui Bacharelado e Licenciatura Plena em História pela Universidade Federal de Mato Grosso (1993), mestrado em História pela Universidade Estadual de Campinas (2001) e Doutorado em História pela Universidade Estadual Paulista - Campus de Assis (2013). Pós-doutorado em História Cultural pelo Programa de pós-graduação em Estudos de Cultura – PPG-ECCO. Atualmente, é professor Associado da Universidade Federal de Rondonópolis - UFR.

**RESUMO:** A proposta desse artigo é mostrar, que ao contrário do que propala o discurso do progresso, o avanço da economia para o oeste paulista adentrando Mato Grosso, na verdade produziu ilegalidades sociais ao servir às exigências do mercado liberal. Ao longo de sua trajetória a política agrícola do oeste paulista atinge Mato Grosso, trazendo em seu caudal os que trabalham e os que usufruem de seus resultados. Indo ao seu encontro as instituições governamentais de Mato Grosso garantem a manutenção do controle social através de seu dispositivo jurídico-policial. Esses resultados demonstram uma face obscura do conceito moderno de desenvolvimento ao trazer à tona na verdade seu teor de práticas sociais destrutivas às camadas populares. Paralelamente à tragédia houve o genocídio causado aos povos originários.

**Palavras-chave:** Progresso, violência, expropriações, exclusões.

**RESUMEN:** El propósito de este artículo es mostrar que, contrariamente a lo que propone el discurso del progreso, el avance de la economía al oeste de São Paulo entrando en Mato Grosso, de hecho, produjo ilegalidades sociales al servir a las demandas del mercado liberal. A lo largo de su trayectoria, la política agrícola del oeste de São Paulo llega a Mato Grosso, trayendo en su flujo a los que trabajan y a los que disfrutan de sus resultados. Al salir a su encuentro, las instituciones gubernamentales de Mato Grosso garantizan el mantenimiento del control social a través de su dispositivo policial legal. Estos resultados demuestran una cara oscura del concepto moderno de desarrollo al sacar a la luz, de hecho, su contenido de prácticas sociales destructivas para las clases populares. Paralelamente a la tragedia fue el genocidio causado a los pueblos originarios.

**Palabras-clave:** progreso, violencia, expropiaciones, exclusiones.

**ABSTRACT:** The purpose of this article is to show, that contrary to what the discourse of progress proposes, the advance of the economy to the west of São Paulo entering Mato Grosso, in fact produced social illegalities by serving the demands of the liberal market. Throughout its trajectory the agricultural policy of western São Paulo reaches Mato Grosso, bringing in its flow those who work and those who enjoy its results. Going to meet them, the governmental institutions of Mato Grosso guarantee the maintenance of social control through their legal-police device. These results demonstrate a dark face of the modern concept of development by bringing to light, in fact, its content of social practices destructive to the popular classes. Parallel to the tragedy there was the genocide caused of the original peoples.

**Key words:** Progress, violence, expropriations, exclusions.

## Introdução

*A Villa de Campo Grande, que de ano para ano toma um desenvolvimento notável, [...] recebe em seu seio, proveniente dos Estados vizinhos, entre outros de São Paulo e Minas, elementos diversos; uns trabalhadores e progressistas e outros turbulentos e criminosos, sendo em grande número de jogadores e de viciosos de todas as espécies que, expulsos pelas polícias dos referidos Estados, espalham-se pelo município como um vírus de pior espécie. (Ibid. Relatório do Chefe de Polícia, 1913, p. 13).*

Quando estamos tratando de um acontecimento onde se destaca a total perversidade com as culturas originais e os em sua maioria seus descendentes e enfim a população local de Mato Grosso, é possível observar que desde as pesquisas sobre a política indigenista iniciada na primeira metade do século XIX, essas formas de caracterizam na verdade em grandes massacres dos povos originários e seus descendentes. Estes já habitantes em meio aos colonizadores como colonos ou outras formas de sobrevivência ou já excluídos de todo o processo colonizador. Em *Labirinto das Almas: política indigenistas em Mato Grosso, 1831-1895*, é possível observar essa trajetória de violências.

No dia 27 de outubro de 1831, surgiu uma lei regencial que mudou a rotina da política indigenista no Brasil Imperial. Deixou uma marca por ter instituído um divisor de águas entre as personagens que compunham a trama da história das lutas: de um lado pela instalação do sonhado projeto civilizador e de outro a resistência de uma multiplicidade cultural que já tinha certa vivência com estas tomadas de posições da política colonizadora. Portanto, entendemos ser um episódio que jamais poderá ficar apagado da história da política indigenista de Mato Grosso. (LEOTTI, 2018, p. 87).

Em pleno século XX, a história nos mostra como o grau de perversão continua em prol da implantação do projeto modernizador. A história, considerada como oficial, garante no presente a afirmação dessas políticas de implantação perversa de uma economia voltada para o mercado em detrimento da maioria da população. Dos bugreiros no tempo da expansão agrícola e da ferrovia até os sertanistas, se constituem por uma história do progresso um "discurso fundador da identidade mato-grossense, legitimando o poder político no presente, marcando um sentido local e temporal e ligando o papel desses sertanistas ao aprisionamento dos indígenas e a busca pelo ouro, configurando, assim, dois atos de um enredo." (LEOTTI, 2021, p. 40). Portanto o discurso ameniza o grau de violência, sempre em nome de uns em detrimento de suas vítimas. O pesquisador de vê em cada momento a manutenção dessa política que jamais irá construir uma nação que seja mesmo uma sociedade.

O mesmo teor de violência vai se repetir com a implantação do processo econômico, ao longo da Ferrovia Noroeste do Brasil. Ele acontece simultaneamente ao avanço da expansão agrícola a oeste do país. Esta se dá ao se deslocar da Vale do Paraíba para o oeste paulista. Em sua voracidade econômica vai atravessando os limites do estado paulista, adentrando as fronteiras com Mato Grosso. Na outra ponta de tal acontecimento está o Estado mato-grossense e seu papel jurídico-político no controle dos indesejados ao projeto modernizador da nação. Tal papel aparece estampado nos relatórios destas instituições governamentais. Mais especificamente os relatórios do diretor de polícia e do presidente de Estado. Esses documentos deixam claro um quadro de problemas sociais como fruto da transformação social e expansão agrícola e urbanista. Em seu trajeto essa expansão constitui cidades e ampliam outras. Exemplo disso foi a fundação da cidade de Campo Grande, fruto desse avanço e a constituição histórica de perversidades profundas.

Portanto estamos falando de um acontecimento marcado por genocídios de povos originários e consecutivas expropriações territoriais. Por outro lado, nas economias locais tradicionais, houveram casos de violências e humilhações contra os pequenos proprietários de terras no entorno das cidades. Invasões, sacrifícios de animais, crimes cartoriais destruíram as possibilidades de existências das pequenas propriedades agrícolas, retirando-as de suas condições de sustentabilidades. Esses acontecimentos estão ligados a três fatores importantes desse momento: a construção da ferrovia ligada à expansão agrícola, com predomínio da cultura cafeeira e a ampliação do crescimento demográfico na região ocupada.

Como foi costumeiro nos acontecimentos do passado brasileiro, estas formas trágicas se somam a outras já acontecidas desde o início da colonização do país. Historicamente sempre foram marcadas por relações de forças assimétricas e perversas. Desde as relações de escambos, das diferentes táticas das invasões em tempos primordiais, já dá para se ver que a vida dos povos originários e os povos africanos aprisionados e sequestrados não seria nada fácil. Historicamente, essas relações tomaram diferentes formas, porém, tiveram em comum sempre uma relação de violência em todos os sentidos imagináveis. Desde as truculências explícitas às implícitas, compostas de um quadro que denota violências brutais. Elas se deram em suas formas físicas e psicológicas. Com isso, o discurso de progresso e desenvolvimento marcou o projeto de modernização do Brasil. Com isso, manteve esse triste quadro de exclusões sociais. Estas se deram com suas diferentes formas, porém tiveram suas aparições submersas historicamente. Operações de registros sobre o passado, marcadas por discursos oficiais, ora as revalidaram, ora as requalificaram ou numa ação drásticas simplesmente as suprimiram. Turvadas as águas, tornaram o passado exemplo um contínuo de progresso e desenvolvimento, ocultando aos olhos do presente suas ações obscuras carregadas de perversidades.

Portanto, esses acontecimentos do passado ainda relampejam em tempos contemporâneos o que leva à necessidade do trabalho constante dos historiadores. Turvados explicitamente ou sutilmente, por uma história contínua, torna-se urgente e importante fazer uma genealogia desse saber tornado poder instaurado sobre o passado da nação. Mostrar



que diversos acontecimentos trouxeram desde tempos remotos marcas visíveis na pele e na mente do grau incomensurável de sofrimentos. Tudo está provado nos documentos citados, esses acontecimentos do passado, porém soterrados por uma história que se quis contínua. Nesta cuja operatividade esteve continuamente e tendo como base a matriz eurocêntrica. Como já dito anteriormente, vale ressaltar que para garantir sua operatividade sobre o passado, sempre revalidaram, requalificaram ou mesmo suprimiram os acontecimentos considerados indesejáveis a uma história oficial.

Porém, por uma busca arqueológico/genealógica, está sendo possível revolver esse solo silenciador e buscar cenas desse afrontamento das dignidades de ancestralidades usurpadas, violentada ontem, hoje e sempre. Com isso, um trauma que atravessa o tempo e deixa suas marcas em um presente carregado das perversidades. Estas foram herdadas do passado, em toda uma história em que foram invadidos, desterritorializados, humilhados, mutilados arqueou ainda resistem, até a subida da rampa de um governo que nasceu desse espaço negado.

Porém, ainda persiste o grau de perversidade e sadismo cometidos contra os grupos culturais dos povos originários vão sendo pouco a pouco atacados por uma onda racista. ela está cimentada no interior do discurso eurocêntrico que marcou e continua marcando o saber que nunca se cansa de intervir com seu saber colonizador. Esta foi e ainda persiste em ser a marca do discurso metropolitano ibérico imperial. Herdando seus espólios material e imaterial a onda nacionalizante se constituiu e ainda mantém sua imponência ao menor sinal de tentativas populares de ocupação do espaço político. Filhos do movimento racionalista os conceitos de liberdade e emancipação trazem em seu interior todo aparato colonial ibérico transformado em discurso do imperialismo inglês. Dos sonhos racionais eurocêntricos nascem as tentativas de sua materialização pela via da construção das nações e das nacionalidades. Esses acontecimentos se deram simultaneamente pela imposição de uma natureza que se imaginava controlável e única.

É notável como há preocupação com a ordem social e quanto à expropriação das pequenas propriedades, pelas grandes corporações internacionais e proprietários nacionais que conseguem terras através de métodos ilegais. Todavia, essa preocupação se limita ao perigo de revolta popular ou de derramamento de sangue. O mesmo não repete com o que venha acontecer com as famílias dos expropriados ou obrigados a vender suas terras sob diferentes formas de coação, violência e fraude.

Podemos constatar que a situação de expansão econômica vem sempre carregada de violência de todas as maneiras imaginadas, atingindo em cada momento um tipo de alvo: primeiro os povos originários são massacrados em toda época da história dessa nação. Posteriormente, a matança ainda continua, e de forma mais acentuada, dos que se colocaram como defensores de seus territórios. Foram chacinados por serem vistos como obstáculo ao avanço econômico, com destaque para o genocídio do povo Kaingang habitante do território invadido pela economia liberal em seu avanço para o oeste da nação. Mais especificamente nos momentos em que se implantava a limpeza étnica, levada a efeito de forma violentíssi-

ma durante a construção da Ferrovia Noroeste do Brasil.<sup>2</sup>

Segundo a historiadora Marina Monica de Freitas: "A Noroeste do Brasil (NOB), a Estrada de Ferro Santa Catarina (EFSC) e a Vitória-Minas (EFVM) avançaram sobre territórios indígenas localizados no que restava da mata atlântica nas regiões Sul e Sudeste do país". (2019, p. 1). No início do século XX, a "região entre Bauru e o rio Paraná", segundo busca da autora, ainda "figurava nos mapas sob a rubrica terra desconhecida" (AZEVEDO, 1950, p. 112, apud, FREITAS, 2019, p. 6). Embora fosse território Kaingang, para os não-índios, como Azevedo, aquela era uma terra despovoada, inculta e vazia; "lugar vazio de café, entenda-se dessa forma" (FABRI & CURY, 2018, p. 154, apud, FREITAS, 2019, p. 6).

O início do século XX, emerge o discurso construindo um estereótipo onde a região mais distante do litoral,  nomeada como interior e recôndito do incógnito, selvagem. Era com esse acontecimento discursivo, o objeto que contrastava com o discurso do progresso da nao. Segundo estudos de Freitas, sobre o tema leva-a  constatao que:

No Brasil, nessa época, as fronteiras<sup>1</sup> da economia mercantil avançaram sobre territórios indígenas localizados no interior do país e as teorias raciais europeias, então em voga, contribuíram para justificar a invasão dos territórios tribais e a eliminao das populaoes indígenas. Liderando ou acompanhando a expansão das fronteiras "civilizatórias" seguiram os trilhos das ferrovias. Essas simbolizavam mundialmente a modernidade, enquanto a natureza selvagem, as matas virgens e os indígenas eram vistos por muitos como obstáculos ao progresso e  marcha da civilizao. Da perspectiva dos não-índios, os territórios tribais eram terras inexploradas a serem conquistadas. (Ibid. FREITAS, 2019, pp. 1-2).

Paulo Roberto Cimo Queiroz em sua obra *As curvas do trem e os meandros do poder o nascimento da Estrada de Ferrovia Noroeste do Brasil (1904-1908)* afirma que:

A construo da Noroeste do Brasil rematou cerca de meio século de discussoes sobre a ligao ferroviária entre Mato Grosso e o litoral - discussoes iniciadas em 1851 com um projeto de lei que autorizava o governo imperial a conceder a uma companhia o "privilégio exclusivo" para a construo de uma ferrovia entre a Capital do Império e a cidade de Vila Bela da Santíssima Trindade (MT), passando pelas cidades de S. João d'El Rei, Goiás e Cuiabá (QUEIROZ, 1997, p. 6).

Outros personagens duramente atingidos pela expansão econômica foram os pequenos agricultores de culturas tradicionais. Eles foram os pioneiros que vieram atendendo a uma política migratória de outro contexto, sucumbiram a esse novo momento cujo projeto

---

<sup>2</sup> As obras da Noroeste foram iniciadas em 1904 pela Companhia Estrada de Ferro Noroeste do Brasil, fundada com capitais brasileiro e franco-belga no ano anterior. Seus construtores, partindo de Bauru, em São Paulo, pretendiam alcançr Cuiabá, capital do Mato Grosso, e o porto de Santos, local estratégico para a exportao do café brasileiro. A conexão com o porto seria feita entroncando-se a Noroeste às ferrovias Sorocabana e Paulista. A Sorocabana, segundo Azevedo (1950, p. 113, apud, ), alcançaria Bauru em 1905 e a Paulista, em 1910. Cf. FREITAS, M, M de. *Indígenas e Ferrovias na Belle poque Brasileira: a Noroeste do Brasil, a Ferrovia de Itajaí e a Vitória-Minas*. ANPUH, Brasil. 30<sup>o</sup> Simpósio Nacional de Hstria. Recife 2019.

anterior não mais cabia nessa nova onda econômica. marcados, muitas vezes por sofrimentos e sacrifícios característicos da agricultura familiar de subsistência. Ao se depararem com novos modelos de implantação agrícola, no ano de 1913, suas propriedades se viam cercadas em suas imediações por parte das empresas partícipes da expansão econômica. Paralelo a essa onda econômica toda forma social dela resultante fazia aparecer personagens que eram escórias sociais. Estas se traduziam nas figuras dos grileiros e seus comparsas cartoriais, transformados em heróis, juntamente com a cumplicidade institucional conforme documentos citados à frente no artigo.<sup>3</sup>

## Estado e Controle dos expropriados: excluídos e rebelados como alvo do poder

No início do século XX, o presidente do Estado de Mato Grosso Joaquim da Costa Marques<sup>4</sup>, juntamente com Firmo Rodrigues<sup>5</sup>, Chefe de Polícia e um grupo de correligionários partiram para o sul do estado com fins de verificação da situação social e política daquele momento. Ele viajou juntamente com seus inspetores policiais pelo interior. O objetivo era medir o grau de controle que a maquinaria estatal exercia sobre esses tipos de acontecimentos na região sul do estado. A presença do Estado consistia na manutenção do poder o qual estaria garantindo sua presença com o intuito de saber onde deveria aperfeiçoar pelo funcionamento de suas máquinas institucionais. Para o Chefe de Polícia: “em Campo Grande, um facto que deve merecer a atenção dos poderes públicos do Estado, é elle a falta de policiamento suficiente”. (Relatório de Chefe de Polícia, RCP, In Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso, RIHGMT, 1913, p. 13. Fonte: Arquivo Público do Estado

---

3 Em breve busca dá para notar quantos historiadores e antropólogos se dedicaram ao tema do impacto do projeto liberal impôs às culturas originais e economias locais. Segundo levantamento: GAGLIARDI, José Mauro. O indígena e a república. São Paulo: Hucitec; Edusp; Secretaria de Estado da Cultura, 1989. (Estudos Brasileiros, v. 25.) José Sacchetta Ramos. O genocídio Kaingang e a metáfora da guerra: sertão do Bauru, 1856-1912. RIBEIRO, Darcy. Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno. São Paulo: Global, 2017. Texto apresentado no 13º Encontro Anual da ANPOCS, realizado em Caxambu, MG, em 1989. (Cf. FREITAS, M, M de. *Indígenas e Ferrovias na Belle Époque Brasileira: a Noroeste do Brasil, a Ferrovia de Itajaí e a Vitória-Minas*. ANPUH, Brasil. 30º Simpósio Nacional de História. Recife 2019.

4 Joaquim Augusto da Costa Marques nasceu no município de Poconé (MT) no dia 7 de junho de 1861, filho de Salvador da Costa Marques e de Augusta Nunes Rondon Marques, neta do barão de Poconé. Seu pai foi tenente-coronel da Guarda Nacional, chefe político no Império e proprietário de grandes extensões de terras; sua mãe também descendia de família de fazendeiros. <https://cpdoc.fgv.br/>

5 Militar, político, escritor (Cuiabá, 1871 – idem, 1944). Participou da Revolução de 1893, onde cerrou fileiras ao lado de Floriano Peixoto – o Marechal de Ferro. Sua primorosa formação intelectual, adquirida na modelar escola militar, fundada durante o período Imperial, fez com que ele, ao longo de sua vida profissional, não se dedicasse apenas às causas militares, atuando, também, em outros campos, o docente – junto a mais antiga escola primária de Santo Antônio do Leverger e, mais tarde, lecionando junto ao Liceu Cuiabano e ao Liceu Salesiano São Gonçalo. [RODRIGUES \(Firmo José\) - PORTAL MATO GROSSO.](#)

de Mato Grosso, APEMT).

Essa região ao sul de Mato Grosso estava sendo palco de um grande avanço econômico e com ele todos os efeitos de um modelo que privilegiava a obediência às exigências do mercado capitalista que se dava em detrimento da qualidade de vida da população. Para tanto, vidas eram destroçadas pela invasão de investidores, grileiros, bugreiros e chacinadores dos povos originais. Era, portanto, o lucro em detrimento do social onde o sonho singular de cada um fazia funcionar uma única natureza que deveria se desenvolver: a sociedade liberal. Ela tinha como função coagir a população para o trabalho, pois estava a serviço da verdade maior: o mercado. As vilas estavam tornando-se cidades e com elas as marcas desse crescimento. Um crescimento que tomava sentido de progresso e fazia brilhar os olhos pela efusividade. Dilatavam-se os espaços de conquistas e com elas se fortaleciam as utopias. Estas, faziam brilhar a esperança de cada um. Porém, pouco se fazia para a melhoria de vida das camadas populares, distantes da possibilidade de sonhos.

Ao passar do tempo, a noção de progresso tornava-se palavra destituída de sua substância e fazia das utopias palavras mortas. Ao tornar-se inócuo para a maioria que com o passar do tempo aprendiam a viver lado a lado com a degradação e bloqueio das mobilidades sociais. Ao olhar para o crescimento urbano da cidade que nascia, o delegado de polícia expunha sua impressão sobre os excluídos do seu progresso:

A Villa de Campo Grande, que de ano para ano toma um desenvolvimento notável, o que se observa facilmente pelo grande número de novas edificações, uma já prontas e outras em via de terminação, e que tem uma população fluctuante de não pequena monta, recebe em seu seio, proveniente dos Estados vizinhos, entre outros de São Paulo e Minas, elementos diversos; uns trabalhadores e progressistas e outros turbulentos e criminosos, sendo em grande número de jogadores e de viciosos de todas as espécies que, expulsos pelas policias dos referidos Estados, espalham-se pelo município como um vírus de peor espécie. (Relatório de Chefe de Polícia, RCP, In Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso, RIHGMT. Fonte: Arquivo Público do Estado de Mato Grosso, APEMT, 1913, p. 13).

A vigilância voltava seu alvo para quem ameaçava a ordem do progresso. Compunham esse quadro de marginalizados, os desocupados, jogadores e viciados, que, segundo o relato, já eram tidos como dejetos, expulsos do interior de São Paulo. Retoma o chefe de polícia seu papel de coação:

É assim que nas redondezas d'aquella Villa, nos doze dias que da primeira vez lá estivemos, deram-se quatro assassinatos, tendo sido os moveis diversos, já tendo havido em dias anteriores duas mortes para roubar: uma do estafeta do correio, cuja ossada muitos dias depois foi encontrada junto à algumas cartas e outra de Vicente de Souza, cujos restos não foram descobertos. A estrada que vae da Campo Grande e Vaccaria é temida pelos viajantes: nenhum d'deles ousa emprehender viagem sem estar acompanhado de camarada. Acredito que a situação anormal d'aquella região tem como factor principal a jogatina desenfreada que alli reina. (Relatório de Chefe de Polícia, RCP, In Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso, RIHGMT. Fonte: Arquivo Público do Estado de Mato Grosso,

APEMT, 1913, p. 14).

Como forma de coibir as ações dos pertencentes à incômoda turbulência que com suas ações turvavam o rito do progresso, aguçavam-se os olhares das instituições defensoras da sociedade e seus considerados sócios. Ao contrário, entre os excluídos, haviam os que se expunham às relações perversas do trabalho. Porém entre seus membros haviam os que não se engajavam no trabalho. Eram como se fossem os que se mantinham na resistência ao mundo do trabalho: ou lhe faltavam oportunidades, ou eram impedidos pela ficha criminal. Pode ter havido os que rejeitassem as péssimas condições produzidas pela política de exploração. Jogados à deriva se davam às contravenções. Por seu lado, o Chefe de Polícia toma atitude no próprio momento de sua viagem, como forma de efetivar esse controle. Por isso, logo depois da sua chegada, conforme suas próprias palavras mandou:

[...] affixar nos logares públicos e na porta do edefício da Camara Municipal o seguinte edital: 'O Dr. Deocleciano do Canto Menezes, Chefe de Polícia do Estado de Matto-Grosso, faz saber a quem interessar possa que ficam expressamente prohibidos os jogos de azar, sob as penas da lei e de acordo com os artigos 369 e seguintes do acordo penal: Ter casa de tavolagem, onde habitualmente se reúnam pessoas, embora não paguem entrada, para jogar jogos de azar, ou estabelecel-os em logar frenquentado pelo publico. Penas de prisão cellular por um a três meses; de perda para a fazenda pública de todos os aparelhos e instrumentos de jogos multa de 200\$000 a 500\$000. (Relatório de Chefe de Polícia, RCP, In Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso, RIHGMT, 1913, p. 14. Fonte: Arquivo Público do Estado de Mato Grosso, APEMT.).

As penas e multas tinham como finalidade o controle daqueles que não estavam inseridos em alguma função de produção. A regulamentação aparecia em diferentes instâncias que iam desde a esfera federal até portarias que eram colocadas em funcionamento, dependendo da situação encontrada. O poder se micro empoderava disseminando-se por portarias. Com elas, a "paz" ia sendo construída, porém uma paz mantenedora de uma organicidade onde a população e seus corpos deveriam ser regulados por determinações funcionais locais.

Portanto, não era a paz que determinava a regra e sim a regra é que lutava para estabelecer uma paz funcionalmente produtiva. Ela deveria apascentar os tumultos e os corpos turbulentos, mantendo a ordem por uma continuidade da violência estatizada em seus aspectos jurídicos, médicos e fazendários, através das multas. Essas instituições permitiram relançar ininterruptamente o jogo de dominação, encenando uma violência minuciosamente repetida.

Assim, uma moral vai dissolvendo as singularidades e estas vão se afastando para o interior, na procura de espaços mais abertos ao seu funcionamento. A cada quilometro de trilhos de ferro, tempo e espaço se confraternizam num jogo de poder. Se não é para todos, os resultados convivem com esse quadro de marginalização. Nos espaços e tempos fazem proliferar gerações e mais gerações dos colocados à margem da sociedade. Os que já estão dentro do sistema abrasador e os que aparecem como seus obstáculos: as máquinas

de guerra do progresso fazem os já encurralados perder seus espaços de imanências, e as culturas originais se juntam a eles quando os remanescentes dos massacres são despejados no espaço urbano. Os filhos por estes gerados são produzidos em um espaço onde não mais herdarão os valores de suas comunidades anteriores e não conseguirão, muito deles, se encaixar nas funções orgânicas dos que os querem adestrados para a produção. Por isso, muitos caem na delinquência, no alcoolismo, e como o próprio documento mostra, tornam-se presos aos jogos de azar, à prostituição. São tornados profissionais que saem pelo interior em busca de extração de rendimentos, coisas que quase não mais podem fazer nos espaços dos quais já foram expulsos.

O Chefe de Polícia deixa claro que foram “transcritos os artigos supra para que ninguém allegue ignorância d’elles, tornando-se effectiva a punição de todos aquelles que infringirem os artigos”. (Relatório de Chefe de Polícia, RCP, In Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso, RIHGMT, 1913, p. 14). Fonte: Arquivo Público do Estado de Mato Grosso, APEMT). Para ele; o êxodo das turbulências dos desocupados “aumentarão sem dúvida com o desenvolvimento fatal que aquella região sulista terá com a estrada de ferro, cujos trabalhos de aterro e nivelamento estão feitos até a uma légua de distância da Villa de Campo Grande”. (Ibid. Relatório de Chefe de Polícia, RCP, In Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso, RIHGMT, 1913, p. 14. Fonte: Arquivo Público do Estado de Mato Grosso, APEMT).

Uma produção voltada para o local não mais se adequaria a interesses maiores que vinham avançando como uma onda, na trilha e nos trilhos do discurso do progresso. Consequentemente, há a expulsão dessa forma familiar de produção, empurrando para as cidades suas vítimas. A criação de bolsões de pobreza nas cidades vem, portanto, articulada com os êxodos rurais. Esse deslocamento populacional, produz a transumância de pessoas, as quais se deslocam de acordo com a situação de sobrevivência de cada momento e lugar.

Essas regulações que proliferaram durante o século XIX, adentram o século XX e são encontradas como fazendo parte do trabalho da polícia. Essas políticas estavam servindo como uma instituição do Estado que ainda está à conectada à Secretaria da Agricultura. É importante ligar a esse problema, pois que ela por sua vez atendia aos interesses das rendas fazendárias. Era necessário para a implantação de uma economia nos moldes liberais dar visibilidade àqueles destituídos dos diferentes lugares e que se amontoavam nos espaços urbanos. Era preciso então agir em defesa da sociedade. Era, necessário esquadrihar seus passos, suas territorializações. Não haver descanso, fustiga-los, manter o olhar vigilante. Estavam em pleno funcionamento mecanismos disciplinadores para que houvesse em cada um a sensação de estar sendo vigiado e, assim, pudessem sentir sempre a presença coercitiva do Estado. Esta presença se dava por meio das inspeções, desde a mais tenra infância, com a presença do inspetor escolar, e também na maturidade, com a presença da inspetoria de polícia.

Dessa forma, era efetivado o controle policial, pelo uso de mecanismos disciplinares que sempre estiveram, segundo a instituição jurídica e policial, à espreita dos desvios do



espaço de uma organicidade. Sua função foi controlar os excluídos em relação a uma sociedade e seus marcadores regimentais. Pois, com isso, o Estado saía fortalecido pelas riquezas da natureza que deveria ser controlada. É no contexto onde as desterritorializações dos meios de existências. Desfeitos, jogavam para fora da comunidade cada um, cada família, enfim os expropriados assim destituído eram considerados então como degenerados. Noutra aspecto havia o uso dos seus rios navegáveis (os quais deveriam ser estudados por expedições científicas, para que pudessem servir de espaço de circulação de mercadorias).

Assim, além da construção da estrada de ferro, as condições naturais dessa região também a tornavam apta a servir ao processo de implantação e ampliação da fronteira econômica. Sua terra era oferecida como espaço à expansão da produção agrícola do sul que avançava, sendo útil “pela sua situação pittoresca e por sua fertilidade, por possuir os melhores terrenos da zona”. (Ibid. Relatório de Chefe de Polícia, RCP, In Revista do Instituto Geográfico de Mato Grosso - RIHGMT. Fonte: Arquivo Público do Estado de Mato Grosso, APEMT 1913, p. 14).

Todavia, para que a natureza se tornasse instrumento de viabilização do progresso, era preciso superar os obstáculos apresentados pela presença dos corpos rebeldes. Isso exigia, segundo o Chefe de Polícia, “que o destacamento policial seja, pelo menos de trinta praças commandadas por um official calmo e criterioso e que a delegacia de polícia, depois de bem remunerada, seja exercida por pessoa enérgica, ponderada e instruída”. (ibid. Relatório de Chefe de Polícia, RCP, In Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso, RIHGMT, 1913, p. 14. Fonte: Arquivo Público do Estado de Mato Grosso, APEMT).

Fruto de suas andanças policiais, cita várias povoações do rio Pardo, Santa Rita e Rio Verde as quais, por seu desenvolvimento econômico, deveriam fazer parte da rota ferroviária. Por conseguinte, segundo seu relato, toda natureza ia sendo remodelada, juntamente com a situação de exclusão ou inclusão dos que ali habitavam. Tristeza ou alegria tinham em comum tornados alvos de interesses distantes de suas singularidades culturais como determinadores de suas tragicidades. Tudo se tornava alvo da configuração do mercado como lugar da produção: o mercado e seus acionistas. Pela sua implantação se constituíam novas formas de subjetividades que deveriam estar submetidas aos valores ditados pelos que compunham as exigências do mercado. Essa única natureza se tornava habitável como novo lugar de sua verdade: ou se adequava ou sofreria sua exclusão.

Firmo Rodrigues, como chefe de polícia, ele quanto os que o acompanhavam, faziam de suas partes, cômodas instituições a serviço da economia maior em sua volúpia progressiva. Colocava as figuras indesejáveis desde expropriadas até serem vistas como degenerados. Fazia ele, mesmo talvez longe de seu orgulho por ser representante da lei, parte dessa onda econômica em suas viagens para examinar como estava o andamento: imbuído de sua obrigação:

[...] seguiu acompanhado do Dr. Oscar Guimarães, fiscal da estrada e Dr. Francisco Vieira Leite, médico da empresa e conceituado clínico em Três 'Lagoas', sentado na frente do tender a machina acahava-se atraz delle; ao chegarmos junto a uma provisória, adiante da estação do 'Mutum', três cavallos espantados com o rolar da locomotiva, que veloz corria na escoridão de uma noite sem luar, atiram-se sob suas rodas; calmamente o Dr. Cangussú, senhor do pingo, fechou o regulador e parou a machina. Estávamos salvos, ficando apenas ligeiramente ferido, em um pé, o Dr. Guimarães; dous dos cavallos jaziam a pouca distancia, completamente esphacelados e o terceiro semi-morto?. (ibid. Relatório de Chefe de Polícia, RCP, In Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso, RIHGMT. Fonte: Arquivo Público do Estado de Mato Grosso, APEMT, 1913, p. 14).

Vemos um episódio simbólico de uma natureza esfacelada pela máquina, sendo suas múltiplas formas agora tratadas como meros acessórios. Isto posto, deveriam até mesmo serem sacrificadas, para que a verdadeira natureza organizada fosse implantada. Exemplo disso foram três animais equinos feridos de morte violentamente pelo trem, por não se adequarem a uma nova onda que invadia seus territórios. A morte enunciava algo maior que seus trágicos destinos: morreram em nome do progresso. Essa nova natureza cobrava esse preço pela sua presença.

Se um ato de sacrifício ficava para traz, sem afetar os sentimentos dos viajantes a serviço da economia maior, outro exemplo desse movimento parecia justificar o acontecimento anterior. Em um dos mais importantes trechos do relatório, já então refeito do susto anterior, o Chefe de Polícia se sente impressionado ao ver "os breves traços de Três Lagoas, que sobremodo" lhe impressionou "pelo desenvolvimento rápido que tem tido e a esthetica que presidiu a sua criação". (ibid. Relatório de Chefe de Polícia, RCP, In Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso, RIHGMT, 1913, p. 14. Fonte: Arquivo Público do Estado de Mato Grosso, APEMT).

Dessa maneira, é descrita uma paisagem em ascensão: do primitivo ao moderno; do fértil ao progressivo. Nos traços dessa paisagem constroem-se na folha de papel em branco os sentidos institucionalizados dos quais o senhor inspetor era porta voz. Neles a cidade era lembrada como tendo "aspecto rizonho e sympathico". Ao mesmo tempo em que se envereda pela poesia na descrição das três lagoas que dão nome à cidade, volta para a racionalidade e o seu papel a cumprir na disciplinarização dos desajustados ao projeto moderno. Ao seu lado também viajava os agentes da higienização dos corpos para se tornarem úteis ao progresso. Estavam a serviço da constituição da população como composta de elementos úteis para o trabalho. A cidade representava o lugar do novo em contraponto com o campo. Em sua descrição não se esquece de relatar que "as suas águas são potáveis" como componente para tornar sustentável a edificação da cidade. (ibid. Relatório de Chefe de Polícia, RCP, In Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso, RIHGMT. Fonte: Arquivo Público do Estado de Mato Grosso, APEMT, 1913, p. 17).

As casas dos operários feitas de madeira e cobertas de zinco, as quais antes eram chamadas de primitivas, agora ganham o nome de singelas, ou seja, simples. Pela sua escrita



vão se perfilando paisagens que são recompostas ao habitarem as folhas de seu caderno de campo, ganhando uma poética moderna e futurista quando são datilografadas.

Dessa maneira, os animais tornam-se tais quais as plantas silvestres, os rios e a terra com seus minérios, meros acessórios a serviço do espírito do progresso: portanto o que os olhos conseguem enxergar se submetendo-se ao espírito invisível em busca de sua materialidade. É a racionalidade guiada pela fenomenologia do espírito. Uma história constituía formas racionais a uma natureza que parecia estar assentada no caos cosmos. Uma racionalidade ia sobrepujando aquilo que lhe era hostil ou inoperante. Cria-se uma tábua do tempo que dá nome a tudo que é superado. Doravante essa natureza rebelde deveria ser revalidada, requalificada ou mesmo se necessário ser suprimida: casas primitivas e casas modernas, umas de madeira e zinco, outras de “material” e telhas de cerâmica que já apareciam por essas bandas, haja vista a chegada de empresas comerciais e indústrias transportando mercadorias pelas vias de comunicação.

A estação da estrada de ferro que é de madeira e é bem construída e elegante, acha-se situada a frente de uma grande praça (...) onde ostentam algumas casas comerciais de maiores capitais e um hotel bem montado. As suas avenidas e ruas cortam-se em ângulos rectos, sendo o alinhamento perfeito: as avenidas principais têm 40 metros de largura e as ruas 20 metros. A alimentação é sadia e abundante; vegetais dos climas temperados são encontrados a preços relativamente baratos e são trazidos à porta dos consumidores em costado de muar. Em suma, a povoação de Tres Lagoas, por sua situação e por seu desenvolvimento rápido está chamada a representar preponderantemente papel entre as cidades de Matto-Grosso. (Ibid. Relatório de Chefe de Polícia, RCP, In Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso, RIHGMT, 1913, p. 17. Fonte: Arquivo Público do Estado de Mato Grosso, APEMT).

Firmo conforme seguia a viagem se deslumbrava ao descrever a paisagem velha e a presença da nova paisagem marcada pela presença de tecnologias modernas. Da Europa vinham embarcações e profissionais, como vieram o vapor Conde de Frontin:

[...] bela embarcação construída em Argenteuil (porto de Paris) pelo constructor Claparède; é a embarcação de grande força, pois na viagem que conosco fez levava a reboque, em dois grandes pranchões, quatro vagões com a carga de 20:000 kilos e a tara de 9:300” (Relatório de Chefe de Polícia, RCP, In Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso, RIHGMT, 1913, p. 18. Fonte: Arquivo Público do Estado de Mato Grosso, APEMT). Havia baianos e portugueses plantando café; médicos franceses, como o “Dr. Emile Brumpte, agrégê da escola de Medicina de Paris e professor de S. Paulo, acompanhado de sua esposa e de seu auxiliar Dr. Alexandre Pedrozo”. (ibid. Relatório de Chefe de Polícia, RCP, In Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso, RIHGMT, 1913, p. 18. Fonte: Arquivo Público do Estado de Mato Grosso, APEMT).

O governo investia no controle de qualidade do corpo populacional e do rebanho animal prontos para serem tosquiados. Tudo isso como forma de torná-los disponíveis e úteis à produção econômica. As doenças eram um obstáculo à lucratividade e precisavam ser combatidas.

Esses profissionais achavam-se incumbidos pelo Governo Paulista de estudar as feridas bravas conhecidas por úlceras de Bauru e a peste de cadeia que é endêmica n'aquella região. Como parecesse que essa última enfermidade fosse transmitida por parasitas habituaes das antas, o illustre professor mandou caçar um d'esses animaes nos arredores de "Tres Lagoas" e, devidamente acondicionadas recolheu todos os parasitas, para submettel-os a exame, recolhendo também o sangue necessário para seus estudos. (ibid. Relatório de Chefe de Polícia, RCP, In Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso, RIHGMT. 1913, p. 18. Fonte: Arquivo Público do Estado de Mato Grosso, APEMT).

Uma regulação da população cada vez mais se acentuava. Compondo uma parte do conjunto dos processos econômicos, não escapavam ao foco de um saber sobre os problemas relacionados à saúde da população: um controle totalizador. Os que nasciam e os que se casavam agora precisavam registrar-se. "O registro de casamentos e nascimentos é feito no Estado de São Paulo, em Penápolis, por ser a distância que medeia entre esta povoação e a de 'Três Lagoas', muito menor que a existente entre esta e Santa Anna do Paranahyba, sede do município" (ibid. Relatório de Chefe de Polícia, RCP, In Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso, RIHGMT. 1913, p. 18. Fonte: Arquivo Público do Estado de Mato Grosso, APEMT).

Uma coisa chamava a atenção do inspetor: ainda o controle policial era precário em Mato Grosso, onde em muitos povoados havia a necessidade do trabalho de destacamentos do exército. Por isso, o delegado pedia providências em seu relatório por entender ser "de inadiável necessidade que o Governo mande que um destacamento policial permaneça, sob o commando de um official, na povoação de 'Três Lagoas', cujo policiamento actualmente é feito por praças do exército". Relatório de Chefe de Polícia, RCP, In Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso, RIHGMT, 1913, p. 18. Fonte: Arquivo Público do Estado de Mato Grosso, APEMT). Como resultados da onda migratória acumulavam-se corpos expropriados, deserdados e nomeados como degenerados. Eram considerados como perigosos, tumultuados. Para o chefe de polícia:

N'essa povoação, como na Villa de Campo-Grande, aportam os elementos nocivos expulsos dos Estados limitrophes; ao Estado cabe conter os maus instinctos dessa nova casta de imigrantes, mantendo uma força que, prudente e energicamente, cuide da estabilidade da ordem, como factor primordial do bem estar de seus habitantes. Sobre esse assumpto telegraphiei ao Exv<sup>o</sup> Presidente do Estado, afim de que, de accordo com o do Estado de São Paulo, conseguissem não fossem as meretrizes e os criminosos d'aquella futura unidade da federação Brasileira internados em território Matto-Grossense que, a bem do seu engrandecimento, só necessita de gente calma, laboriosa e digna. Em falta de destacamento policial, para evitar perturbações da ordem, e a pedido dos principaes commerciantes d'aquella praça, e ainda por ter dias depois de nossa chegada abandonado o policiamento o contingente federal, ao retirar-se da povoação que tão gratas recordações nos deixara. (ibid. Relatório de Chefe de Polícia, RCP, In Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso, RIHGMT. 1913, p. 19. Fonte: Arquivo Público do Estado de Mato Grosso, APEMT).

A implantação do processo econômico modernizador, ao longo da Ferrovia Noroeste do Brasil, deixou em toda sua esteira, marcas profundas de genocídios de povos originais, expropriações territoriais de pequenas agriculturas entre outros. As camadas excluídas desse processo econômico vão se deslocando no mesmo sentido e marcando o lugar dos expropriados, dos excluídos sob nova marcas: de expropriados a degenerados. Tornam-se alvos das instituições a serviço do capital econômico e para tanto, tornaram-se continuamente motivo de preocupação da polícia. Para isso o inspetor entendia ser em caráter de urgência:

[...] construídas cadeias fortes e higienicas em todas as localidades do Sul. Em Campo-Grande existe um prédio Municipal, sem accomodações algumas e ante higienico, que serve de quartel do destacamento e de prizão dos indivíduos que são detidos; em 'Tres Lagoas' não existe cadeia, sendo que os prezos são inclausurados nos xadrezes do quartel do contingente do 53º de Caçadores. (ibid. Relatório de Chefe de Polícia, RCP, In Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso, RIHGMT. 1913, p. 19. Fonte: Arquivo Público do Estado de Mato Grosso, APEMT,).

O Chefe de Polícia, mostrava ao final de seu relatório ser necessário a tentativa de dar ordenação ao espaço e dotá-lo de eficácia para o trabalho e a vida. E ainda, usando de uma linguagem voltada para a produção, pondera que seriam excluídos ou deveriam ser recolhidos todos os corpos tumultuados. Ao final, juntamente com a sua comissão afirmava:

[...] procurei com todo empenho e, às vezes sacrifícios pessoaes, desempenhar com lealdade e abnegação a espinhosa missão que lhes fora confiada, procurando assim o engrandecimento do Estado de Matto-Grosso, pugnando pelo direito e pela justiça, fazendo com que o sossego, a harmonia e a paz reinassem nas regiões por nós percorridas." (ibid. Relatório de Chefe de Polícia, RCP, In Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso, RIHGMT. 1913, p. 19. Fonte: Arquivo Público do Estado de Mato Grosso, APEMT).

O presidente de Estado de Mato Grosso, Joaquim da Costa Marques, junta esse relatório do Chefe de Polícia ao seu próprio, e cria a proposta para o aperfeiçoamento do controle social dos que vivem à margem da lei, considerados como degenerados. Cabia à instituição jurídica e policial o papel de os coagir para o trabalho. Somente, tornando possível essa transfiguração de valores morais esses agenciamentos colocaram em ação o funcionamento social a serviço da economia em Mato Grosso. Atendia aos objetivos do projeto moderno para que esse estado se adequasse ao processo econômico do país. Para tanto, o presidente de Estado, acha aceitável a proposta do seu Chefe de Polícia de criação de uma tecnologia voltada para identificação e estatística da população e mandar vir material para fardas e armas, constituindo também regulamento para a fundação de um corpo de guardas civis para policiamento da capital:

No que diz respeito a polícia civil o Snr. Doutor Chefe de Polícia pondera, não só a conveniência de se tornar efectiva a criação do gabinete de identificação e de estatística, de que o Governo está tratando, já tendo mandado vir algum material e confeccionar o seu regulamento, como de um corpo de guardas civis para o policiamento da capital, medida esta que também considero de grande utilidade, tendo-se em vista a deficiencia da força policial para attender a todas as exigências da ordem e segurança públicas e a pouca idoneidade do seu pessoal para serviço d'aquela natureza. Acredito que, com um número de trinta guardas civis e um Inspector, que ficarão directamente subordinados às autoridades policiais, ter-se-á um policiamento regular n'esta capital, evitando-se assim muitos delictos e proporcionando aos seus habitantes maior segurança. Em tempo opportuno submeterei à vossa criteriosa deliberação uma proposta sobre este assumpto. (Relatório do Presidente de Estado Joaquim da Costa Marques, ano de 1913, p. 32, 33. Fonte: Arquivo do Estado de Mato Grosso, APEMT – Cuiabá – MT).

Outra medida de controle da população foi a proposta de transformação da cadeia em penitenciária, criando-se um espaço de produção aos sentenciados. O entendimento era de que o trabalho e o isolamento dessa população que foi se formando na trilha da estrada de ferro aos que ficavam à margem de seu projeto económico. Eram então seres expropriados em seus direitos humanos ao considerá-los como seres degenerados. Assim marcados tornavam-se alvos do poder que cruzava seus caminhos e somente assim puderam serem partes da memória. Considerados então inimigos da sociedade deveriam ser reeducados. Só assim poderiam adentrar ao processo de produção que tornaria Mato Grosso competitivo no mercado nacional: o trabalho aparece como agente regenerador pelos fazendeiros. Vejamos.

A transformação da actual cadeia em penitenciaria é outro assumpto que está a pedir solução e de que devemos ir cogitando, porque o systema das prisões em commum – alem de reprovado, não satisfaz as exigências do Código Penal e acarreta ao Estado despeza avultada, que no regime penitenciário poderá ser sensivelmente reduzida com a produção de uma parte dos trabalhos dos sentenciados, que por sua vez encontrarão, ao lado de sua regeneração pelo trabalho e pelo isolamento, um meio de fazer alguma economia além de aprender algum officio, que lhes garanta a subsistência honesta e moralizadora, que a vida ociosa da prisão em commum não lhes proporciona. (Relatório do Presidente de Estado Joaquim da Costa Marques, Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso, RIHGMT. 1913, p. 33. Fonte: Arquivo do Estado de Mato Grosso, APEMT – Cuiabá – MT.).

Outro problema considerado pelo presidente Costa Marques era a falta da instituição da medicina legal, para tornar mais eficiente o combate ao crime:

Outra lacuna existente na organização da nossa polícia civil, é a falta de um gabinete médico legal para o prompto e efficaz desempenho de vários serviços que se prendem á indagação dos delictos e reconhecimento dos culpados, das analyses toxicológicas, à autopsia e ao exame cadavérico e outros. É certo que tudo isto não se faz sem aumento de despezas, mas nem por isso devemos deixar de ir cuidando d'estes assumptos dentro dos limites das forças orçamentárias, de modo que este departamento de administração corresponda às necessidades de uma sociedade regularmente policiada. (Relatório do Presidente de Estado Joaquim da Costa Marques. In Revista do Instituto Histórico de Mato Grosso, RIHGMT, 1913, p. 33. Arquivo do Estado de Mato Grosso, APEMT – Cuiabá – MT).



A eficiência da polícia passava por ampliação do número de prisões, de forma que garantisse a consecução da pena ao sentenciado: simultâneo ao discurso do progresso caminhava a construção da prisão.

Estou providenciando a construção de algumas cadeias e concerto de outras. É preciso acabar-se com esta anomalia de não haver casa própria e segura para prisão dos culpados e punição dos criminosos na sede de algumas das comarcas do Estado e de alguns municípios, o que tem dado lugar a frequentes reclamações das autoridades locais. (Relatório do Presidente de Estado Joaquim da Costa Marques. In Revista do Instituto Histórico de Mato Grosso, RIHGMT, 1913, p. 37. Fonte: Arquivo Público do Estado de Mato Grosso, APEMT – Cuiabá – MT).

## Considerações finais

De forma paradoxal, por mais que se sonhava com o desenvolvimento, a economia do estado convivia-se com a crise econômica e paradoxalmente com o avanço da economia oeste ao longo da via férrea. Como já vimos anteriormente, havia uma mudança no espaço econômico do sul do estado. Conforme essa onda invadia Mato Grosso, com ela aparecia, a partir da valorização da terra, a inevitável expulsão dos pequenos proprietários, para dar lugar a uma nova forma econômica. A partir dessas mudanças, os pequenos proprietários ficavam marginalizados ao serem expropriados ou mesmo pressionados pelos grandes investidores. Com isso, perdiam seus espaços na economia e, conseqüentemente, reapareciam como vítimas da marginalização com a perda de status social. Finalmente, é preciso considerar que o discurso do progresso deixa de lado o aspecto humano, social e com isso ao mesmo tempo em que contribui para uma minoria da população em detrimento das camadas populares. Seu efeito deixa de lado a imensa maioria dos habitantes em condições precárias socialmente. Em seu rastro portanto, se produz violência política e com ela a violência passional visto como causa em si, mas que na verdade é produto da violência e do ilegalismo político. É dele que se produz desterros, expropriações, genocídios, segregações entre outras calamidades sociais. estas causadas a serviço do projeto moderno e sua utopia econômica. Esta economia que coloca a natureza cada vez mais ao alcance das pessoas porém as tornam corpos inclusos, porém expulsos do usufruto das riquezas por eles produzidas.

## FONTES DOCUMENTAIS

Relatório do Chefe de Polícia, 1913, In Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso, IHGMT, Arquivo Público do Estado de Mato Grosso, APEMT.1913.

Relatório do Presidente do Estado de Mato Grosso, RPE-MT, 1914. Fonte: Núcleo de Documentação de História, NUDHEO. Universidade do Estado de Mato Grosso, UNEMAT-MT.

## FONTES BIBLIOGRÁFICAS

FREITAS, M, M de. **Indígenas e Ferrovias na Belle Époque Brasileira:** a Noroeste do Brasil, a Ferrovia de Itajaí e a Vitória-Minas. ANPUH, Brasil. 30º Simpósio Nacional de História. Recife 2019.

LEOTTI, Odemar. **Labirinto das Almas: política indigenista no Brasil. 1831-1895.** Curitiba, PR: Editora CVR, 2018.

**Linhagens Cuiabanas Revalidadas:** o IHGMT e a invenção do mato-grossense. 1919-1934. Campinas, SP: Pontes Editores, 2021.


QUEIROZ, Paulo Roberto Cimo. **As curvas do trem e os meandros do poder o nascimento da Estrada de Ferrovia Noroeste do Brasil (1904-1908).** Campo Grande – MS: Editora UFMS, 1997.



# COMBATENDO O APAGAMENTO LINGÜÍSTICO: AS LÍNGUAS INDÍGENAS DE SINAIS NO BRASIL

## FIGHTING LINGUISTIC DELETION: INDIGENOUS SIGN LANGUAGES IN BRAZIL

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.19205>

Bruno Roberto Nantes Araujo  
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
 <https://orcid.org/0000-0002-7795-8677>  
nantejonantes@gmail.com

Recebido em: 24 de maio de 2023.  
Primeira revisão: 30 de maio de 2023.  
Revisão final: 10 de junho de 2023.  
Aprovado em: 15 de junho de 2023.

**RESUMO:** Busco aqui contribuir para a combate a colonização das línguas de sinais dos indígenas surdos no Brasil. Parto da pesquisa etnográfica nos territórios indígenas, mas especificamente nas aldeias Olho D'Água, Barreirinho e Água Azul, da Terra Indígena Buriti, em Mato Grosso do Sul. No que se refere à produção e análise de dados, a pesquisa se aproximou e foi atravessada por autores do campo das pesquisas Pós-Críticas, como os Estudos Culturais, e do Grupo Modernidade e Colonialidade e outros que foram utilizados para a produção do texto. A metodologia utilizada para a produção e análise dos dados se articula com o mesmo campo teórico; de caráter qualitativo valeu-se da netografia para a construção de balanço bibliográfico acerca de trabalhos que combatem a invisibilidade dessas línguas indígenas de sinais, ocasionado pelo processo de colonização pela Língua Brasileira de Sinais (Libras).

**Palavras-chave:** Indígena surdo; língua indígena de sinais; colonização.

## A produção científica sobre as línguas indígenas de sinais

No Brasil, de acordo com os dados do Censo Demográfico realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 2010 foram registradas cerca de 274 línguas indígenas, de 305 etnias diferentes, tendo em vista o seu vasto território. Conforme dados do mesmo Instituto, também em 2010, temos registrados mais de 10 milhões de surdos no País. Por termos arraigada a ideia de sermos um país monolíngue, devido ao fato de a Língua Portuguesa ser a língua oficial dos brasileiros, promove-se, de certa forma, uma invisibilidade das línguas minoritárias, tanto das línguas orais quanto das de sinais:

[...] o Brasil é um país multilíngue, onde indivíduos falam mais de uma língua (plurilinguismo individual) em contextos em que se falam muitas línguas (plurilinguismo social), marcado por cenários diversos de bi/plurilinguismo assimétrico. Toda essa riqueza, campo de contrastes e conflitos, é expressa pela diversidade etnolinguística e cultural presente nos diferentes grupos formados pelas nações indígenas, pelas comunidades de descendentes de imigrantes, pelas comunidades quilombolas, por comunidades de povos ciganos, pelos contextos fronteiriços, pelos refugiados de ingresso recente e ainda pelas comunidades surdas usuárias de línguas de sinais. (SAVEDRA et al., 2021, p. 3).

Dizer, portanto, que o Brasil é um país monolíngue contradiz a realidade plural do território brasileiro e, considerando as línguas de sinais das comunidades surdas do País, identificamos um avanço, mesmo que ainda tímido, das línguas de sinais de várias etnias indígenas. Por isso, nesta seção apresentamos um levantamento de produções científicas sobre a temática língua indígena de sinais e indígenas surdos, realizado a partir dos objetivos propostos como uma forma de conhecer os autores, suas fundamentações teóricas, os instrumentos de produção de dados e suas análises, além dos resultados a que chegaram. Observar os caminhos percorridos por esses autores nos auxilia na escolha das direções que a nossa pesquisa pode tomar. Vale ressaltar que essa busca e esse levantamento já vem sendo feito desde o período do Mestrado nas buscas pelos registros de produções científicas voltadas a essa área do conhecimento.

Esse levantamento de produções científicas é denominado Estado da Arte, que, conforme Romanowski e Ens (2006, p. 26) explicam, é “a produção do conhecimento em uma determinada área do conhecimento em teses de doutorado, dissertações de mestrado, artigos de periódicos e publicações”. Acrescentam que isso não se restringe apenas a identificar as produções, mas a analisá-las, categorizá-las e revelar seus vários enfoques e perspectivas. Os autores ainda ponderam que os dados produzidos por esse método apontam aspectos da área de interesse dos pesquisadores, nos quais também possam encontrar e analisar os tipos de pesquisas utilizados nos trabalhos e quais as metodologias utilizadas.

O estado de conhecimento é identificação, registro, categorização que levem à reflexão e síntese sobre a produção científica de uma determinada área, em um determinado espaço de tempo, congregando periódicos, teses, dissertações e livros sobre uma temática específica. (MOROSINI; FERNANDES, 2014, p. 155).

Partindo dessa perspectiva, percebemos que o número de trabalhos em nossa área de pesquisa aumentou após a criação da Lei da Libras e do Decreto n. 5.626/2005. No ano de 2008, encontramos o primeiro trabalho, uma dissertação intitulada "Cultura surda e educação escolar Kaingang", de Marisa Fátima Padilha Giroletti (2008). Dessa forma, definimos esse ano como o início de nosso levantamento de pesquisas até a atualidade.

Realizamos a busca no Banco de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), vinculada ao MEC (Ministério da Educação), na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD).

A busca foi relacionada com o tema e objetivos propostos em nossa pesquisa, utilizando os seguintes descritores: indígena surdo, educação de indígenas surdos, língua de sinais indígenas. Os trabalhos abordam estudos que envolvem as áreas da educação, da linguística, antropologia, entre outras inerentes.

Algumas produções científicas foram levantadas por meio da dissertação de mestrado de Araujo (2018), no capítulo de livro de Araujo e Ferreira (2021) e no artigo de Vilhalva e Araujo (2022). Citamos aqui algumas dessas referências encontradas: Brito (1984, 1986), Giroletti (2008), Vilhalva (2009, 2012), Coelho (2011), Lima (2013), Pereira (2013), Sumaio (2014, 2018), Azevedo (2015), Santos (2015), Barretos (2016), Damasceno (2017), Stoianov e Nevins (2017), Mussato (2017), Araujo (2018), Soares (2018), Silva (2019), Bezerra (2021), Godoy (2020), Moura e Gomes (2020), Araújo e Oliveira (2021), Costa, Bezerra e Nascimento (2022), Ferreira (2022).

Dessas produções científicas destacamos algumas etnias pesquisadas: os Ka'apor, os Sateré-Mawé, os Terena, os Guarani-Kaiowá, os Bororo, os Kaingang, os Paiter Suruí, os Pataxó, os Akwe-Xerente, os Xukuru, os Kinikinau, e, ainda em estudo, as etnias Omágua-Kambeba, Munduruku, Makuxi, Maxakali.

Além disso, há também os registros levantados por Costa, Nascimento e Prates (2021) de língua de sinais de surdos do Sítio Caiçara, no sítio Caiçara, estado do Ceará, as línguas de sinais da Ilha de Marajó, no estado do Pará, e as línguas de sinais de Porto de Galinha, na Ilha de Soure, em Ipojuca, no estado de Pernambuco. Em relação às línguas de sinais emergentes, temos as de comunidades isoladas, comunidades quilombolas, ribeirinhas e ciganas. Neste levantamento, contudo, vamos focar apenas nas produções científicas voltadas para as línguas de sinais indígenas e sobre indígenas surdos. Outros levantamentos de pesquisa os leitores poderão encontrar disponíveis nos Anexos.

## As produções científicas sobre as línguas indígenas de sinais

**Quadro 1 – Relação das Teses de Doutorado que se referem a estudos sobre indígena surdo e a língua indígena de sinais**

AUTOR	TÍTULO	INSTITUIÇÃO	ANO	ETNIA
MUSSATO, Michele	Surdo Terena: a (in) existência de sujeitos (s)em política(s) linguística(s).	UFMS	2022	Terena
GODOY, Gustavo	Os Ka'apor, os gestos e os sinais.	UFRJ	2020	Ka'apor
COELHO, Luciana Lopes	A educação escolar de indígenas surdos Guarani e Kaiowá: discursos e práticas de inclusão.	UFGD	2019	Guarani Kaiowá
SOARES, Alyne Priscilla Sumaio	Língua Terena de Sinais: análise descritiva inicial da língua de sinais usada pelos Terena da Terra Indígena Cachoeirinha.	Unesp	2018	Terena

Fonte: elaborado pelo autor (2022).

Observamos que as teses defendidas são produções muito recentes, tendo levado aproximadamente dez (10) anos para que essas quatro (4) pesquisas fossem produzidas, isso depois do reconhecimento da Libras, em 2002, e das aproximações dos interesses dos pesquisadores por essa área; outra explicação é o aumento das lutas políticas dos povos indígenas pela demarcação de terras, pela valorização das culturas indígenas e das línguas indígenas faladas e sinalizadas.

O movimento indigenista vem crescendo como forma de resistência em virtude dessa despreocupação com os povos originários do Brasil, ocorrida durante a política de governo Jair Messias Bolsonaro. Como exemplos, temos o desmatamento devastador das florestas, mortes e ataques em terras indígenas por grileiros e mineradores, lutas por reintegração e demarcação de territórios indígenas<sup>1</sup>– um direito previsto na Constituição Federal de 1988 (BRASIL, 1988) –, e a não importância quanto aos desmatamentos das áreas de preservação ambiental. Esses fatores, entre outros, atraíram os olhares de novos pesquisadores tanto da área da linguística quanto da antropologia e, sobretudo, da área da educação.

Das pesquisas encontradas, destacamos as etnias e suas regiões: a etnia Ka'apor, migrados para a região Nordeste do País, no estado do Maranhão, e as etnias Guarani-Kaiowá e Terena, na região Centro-Oeste, no estado de Mato Grosso do Sul.



**Quadro 2 – Relação das dissertações de Mestrado que se referem a estudos sobre indígena surdo e a língua indígena de sinais**

AUTOR	TÍTULO	INSTITUIÇÃO	ANO	ETNIA
GIROLETTI, Marisa Fátima Padilha	Cultura surda e educação escolar Kaingang.	UFSC	2008	Kaingang
VILHALVA, Shirley	Mapeamento das Línguas de Sinais Emergentes: um estudo sobre as comunidades linguísticas indígenas de Mato Grosso do Sul.	UFSC	2009	Guarani
LIMA, Kátia do Socorro Carvalho	Educação de surdos no contexto amazônico: um estudo da variação linguística na Libras.	UEPA	2009	Não específica
COELHO, Luciana Lopes	A constituição do sujeito surdo da cultura Guarani-Kaiowá: os processos próprios de interação e comunicação na família e na escola.	UFGD	2011	Guarani Kaiowá
LIMA, Juliana Maria da Silva	A criança indígena surda na cultura Guarani-Kaiowá: um estudo sobre as formas de comunicação e inclusão na família e na escola.	UFGD	2013	Guarani Kaiowá
SUMAIO, Priscilla Alyne	Sinalizando com os Terena: um estudo do uso da Libras e de sinais nativos por indígenas surdos.	Unesp	2014	Terena
SILVA, João Henrique da	Formação de professores para o Atendimento Educacional Especializado em escolas indígenas.	UFGD	2014	Guarani-Kaiowá
AZEVEDO, Marlon Jorge Silva de	Mapeamento e contribuições linguísticas do professor surdo aos índios surdos da etnia Sateré-Mawé na microrregião de Parintins.	UEA	2015	Sateré-Mawé
BARRETOS, Eudes Arrais	A situação de comunicação dos Akwe-Xerente surdos.	UFG	2016	Akwe-Xerente
SOUZA, Andrea Teschi Motta	A poética do olhar: a cultura visual surda no contexto Amazônico.	UNIR	2016	Não específica

COSTA, Miriã Gil Lima	Mapeamento dos sinais da comunidade surda do povo Paiter Suruí no contexto familiar.	UNIR	2017	Paiter Suruí
GREGIANNI, Luciana Coladine Bernardo	Mapeando os sinais Paiter Suruí no contexto da comunidade.	UNIR	2017	Paiter Suruí
ELER, Rosiane Ribas de Souza	Mapeamento de sinais da educação escolar indígena dos surdos Paiter Suruí.	UNIR	2017	Paiter Suruí
FERNANDES, Ednéia Bento de Souza	A Práxis tradutória das línguas de sinais.	UNIR	2017	Não específica
MUSSATO, Michele Souza	O que é ser índio sensorido?	UFMS	2017	Terena
DAMASCENO, Letícia de Souza Magalhães	Surdos Pataxó: inventário das Línguas de sinais em território etnoeducacional.	UFBA	2017	Pataxó
ARAUJO, Bruno Roberto Nantes	A escolarização de indígenas terena surdos: desafios e contradições na atuação do tradutor intérprete de línguas de sinais – TILS.	UFMS	2018	Terena
MARTINS, Carolyne Capetta	O ensino de astronomia indígena para surdos.	UNINTER	2020	Guarani
FERREIRA, Ivanilton	Minidicionário digital da língua de sinais Mundukuru.	UEPA	2021	Mundukuru

Fonte: elaborado pelo autor (2022)

## Os principais pressupostos teóricos das produções

Observamos ter havido, como já dito, um aumento das produções após o reconhecimento da Libras em 2002 e após a criação da Lei da Libras e do Decreto n. 5.626/2005. Além disso, entendemos que o aumento do interesse dos pesquisadores por essa área também seja decorrente das lutas políticas dos povos indígenas por demarcação de terras, valorização de sua cultura e de suas línguas faladas e sinalizadas.

A dissertação de Vilhalva (2009), intitulada "Mapeamento das Línguas de Sinais Emergentes: um estudo sobre as comunidades linguísticas indígenas de Mato Grosso do Sul", foi realizada na perspectiva de mapear e registrar os sinais familiares dos indígenas surdos das aldeias Jaguapiru e Bororo das comunidades indígenas no município de Dourados, no Mato Grosso do Sul. A pesquisadora, que é surda, é referência nacional nesta área de estudos, sendo uma das pioneiras em propor políticas linguísticas no assunto. Investigou os sinais emergentes

que os indígenas surdos realizavam entre seus familiares, além de mapear os sinais das etnias presentes no estado. Esta pesquisa nos ajudou a entender como ocorre o processo inicial de comunicação entre os familiares de indígenas surdos e compreender o que são os sinais emergentes; ademais, mostrou a preocupação da pesquisadora sobre a necessidade de políticas linguísticas específicas para esses indivíduos.

A dissertação de Coelho (2011), com o título "A constituição do sujeito surdo da cultura Guarani-Kaiowá: os processos próprios de interação e comunicação na família e na escola", levanta discussões sobre o atendimento escolar de estudantes surdos nas escolas em terras indígenas do Mato Grosso do Sul. A etnia pesquisada foram os Guarani e Kaiowá, com o objetivo de investigar e lutar para uma escolarização diferenciada, que visa a valorização da língua e da cultura. Ela direcionou sua investigação mapeando os discursos dos profissionais da educação indígena, analisou os discursos nas comunidades sobre os sujeitos surdos, problematizou as práticas didáticas e as estratégias de ensino para os estudantes indígenas surdos, além de analisar as relações de poder da educação inclusiva na escola diferenciada indígena. Este trabalho pode nos atentar para a escolarização de indígenas surdos nas escolas indígenas e ao como a sua especificidade está sendo atendida nas escolas por meio da Educação Especial e da Educação Inclusiva, além de como são 'vistos' no âmbito familiar. Também levantou questionamentos e opiniões que tangem à nossa pesquisa no que se refere às línguas indígenas de sinais, à inserção desses estudantes na escolaridade, à formação dos profissionais nas escolas e quais as estratégias de ensino para que possam ser efetivamente incluídos e atendidos respeitando suas diferenças.

A dissertação de Sumaio (2014), "Sinalizando com os Terena: um estudo do uso da Libras e de sinais nativos por indígenas surdos", foi talvez o primeiro trabalho voltado especificamente para os surdos da etnia Terena. A autora pesquisou a Comunidade Indígena de Cachoeirinha, no município de Miranda, em Mato Grosso do Sul, onde iniciou os estudos das línguas de sinais observando os sinais realizados entre os surdos e seus familiares na

comunidade, tendo sido coletados os sinais por meio da fotografia e vídeos, que foram então analisados. Ela percebeu que, apesar de alguns terena surdos terem um contato com a Libras ao estudarem na cidade, os sinais que eles compartilhavam na comunidade não eram propriamente da Libras, mas sim outra língua de sinais. Sua pesquisa também observou questões da cultura, educação e cosmovisão terena e surda, tendo sido, particularmente, um ponto inicial das perguntas e questões desta tese, funcionando como um “divisor de águas” para a pesquisa. A partir de uma pesquisa etnográfica e por meio de uma análise linguística, a autora nos mostrou que os sinais indígenas existem e são naturalmente falados entre os indígenas surdos e seus familiares naquela terra indígena. Por fim, nos ajudou no intuito de observar e analisar as diferenças entre as línguas de sinais.

O artigo de Coelho e Bruno (2013) sobre “A constituição do sujeito surdo na cultura guarani-kaiowá: os processos próprios de interação e comunicação na família e na escola”, entre outros objetivos, descreve o processo de escolarização de indígenas surdos. Os autores perceberam que os adolescentes interagem e se comunicavam com colegas ouvintes mesmo com a barreira linguística. A respeito da inclusão, os professores desses alunos denunciam que as Secretarias Estaduais e Municipais desconhecem a realidade enfrentada por eles em sala de aula, visto que não se sentem aptos a identificar as deficiências ou dificuldades dos alunos. Dessa forma, nada é repassado aos núcleos de educação especial. Também alegam não haver estratégias de ensino que respeitem a metodologia de ensino indígena e há falta de orientação sobre como trabalhar com pessoas surdas, assim como falta de recursos materiais e pedagógicos e efetivação do atendimento educacional especializado em escolas indígenas.

Essas observações levantadas entre os Guarani-kaiowás por Coelho e Bruno (2013) nos alertaram para também observar se essa situação acontece nas escolas indígenas Terena foco de nossa pesquisa.

O artigo de Bruno e Lima (2014), “A formação de professores nas escolas indígenas de Dourados/MS para escolarização/inclusão de alunos surdos”, nos chamou a atenção quanto à visão dos indígenas Guarani-Kaiowá em relação às pessoas surdas. Os autores destacam que, nas entrevistas, os professores e idosos explicam que o nascimento de pessoas que não falam e não ouvem é um castigo resultante da desobediência ou comportamento ruim dos pais, aplicado pelas entidades sagradas. Já outros acreditam que isso esteja relacionado ao período de fome que a comunidade passou.

As autoras também discutiram sobre a representação da deficiência para a cultura e notaram diferentes percepções entre os idosos. Existem aqueles que negam a existência de deficientes entre os povos no passado e outros afirmam que havia como tratar a deficiência com remédios indígenas e reza. A respeito dessa forma de enxergar a deficiência, elas alertam para a necessidade de um diálogo intercultural, de modo a que a pessoa surda passe a ser visível em relação à sua diferença linguística e cultural, podendo trocar representação sobre sua identidade e negociar espaços de comunicação e interação na escola e na comunidade. Esse artigo nos ajudou a refletir sobre as representações e a identidade surda

entre os Terena, ou seja, como essas representações afetam a constituição da identidade dos indígenas surdos.

O artigo de Bruno e Coelho (2016) a respeito dos “Discursos e práticas na inclusão de índios surdos em escolas diferenciadas” investigou os discursos acerca da educação diferenciada indígena, a educação indígena e a educação de surdos. Esse estudo pode colaborar com a pesquisa em relação à forma de observar as dificuldades, necessidades e possibilidades das narrativas dos profissionais que atuam nas escolas indígenas na elaboração e construção coletiva, de maneira a encontrar estratégias de ensino para os estudantes indígenas surdos.

O capítulo de livro de Bruno e Alencar (2016) intitulado “A escolarização de indígenas surdos no contexto da educação intercultural” apresenta, também, a discussão sobre a escolarização de indígenas surdos frente ao contexto de educação intercultural. Os autores questionam sobre a situação das pessoas indígenas com deficiência dentro das escolas indígenas e abordam o quanto ainda são escassos estudos e pesquisas em relação ao direito desses estudantes à educação. Explicam que isso é decorrência da elaboração do Referencial Curricular Nacional para a Educação Indígena (BRASIL, 1998), pois, apesar dos avanços substanciais proporcionados à Educação Indígena, ainda tem silenciado o direito linguístico, em especial aos estudantes indígenas surdos. Os autores ponderam que, a partir dos princípios de uma educação indígena intercultural, faz-se necessário que a comunidade indígena participe dessas discussões, levantando propostas para a elaboração de políticas públicas em consonância com a Educação Especial na Educação Escolar Indígena.

A dissertação de Barretos (2016), cujo título é “A situação de comunicação dos Akwe-Xerente surdos”, se propôs a identificar, descrever e analisar a situação e comunicação dos surdos do povo Akwe-Xerente, da região norte do País. O autor analisa as formas de comunicação entre surdo-surdo e entre surdo-ouvinte no cotidiano da família, da comunidade e nas festas culturais. Ao contrário do trabalho anterior, que analisou a visão da comunidade em relação aos surdos, esse trabalho mostra a visão do surdo sobre o mundo Akwe-Xerente e o acesso às práticas culturais do seu povo. Com isso, nos proporcionou, por meio das entrevistas, compreender como os surdos Terena se enxergam dentro de sua comunidade, assim como entender sua participação em relação às práticas culturais Terena.

A dissertação de Eler (2017), com o título “Mapeamento de sinais da educação escolar indígena dos surdos Paiter Suruí”, faz um mapeamento dos sinais produzidos entre os surdos da etnia Paiter Suruí, de Rondônia, no ambiente escolar. A pesquisa registrou sinais criados pelo modo próprio de se comunicar dessa etnia, e, segundo o autor, o registro é importante para a valorização da diversidade linguística, como também para a preservação dessa diversidade como patrimônio histórico-cultural dos surdos do Brasil.

Para a realização desse trabalho, o autor utilizou a metodologia de pesquisas pós-críticas fundamentou-se nos Estudos Culturais, uma vez que valoriza a cultura e a identidade (ELER, 2017). Dessa forma, como essa dissertação fez análises sobre cultura e identidade a partir dos Estudos Culturais, nos ajudará a compreender a cultura e a identidade dos surdos

Terena, visto que também utilizaremos esses Estudos para essa finalidade.

A dissertação de Mussato (2017) sobre "O que é ser índio sendo surdo?" contribui com esta pesquisa, pois ela vem problematizar o processo de construção identitária do sujeito indígena surdo pela subjetividade através de narrativas de si e do outro. Analisando essas narrativas, a autora percebe que o sujeito índio surdo vive num "entre-lugar" (BHABHA, 2021), já que eles nascem e crescem num ambiente em que oralizam na língua portuguesa e/ou na língua terena. Quando aprendem a Libras é por meio da escolarização, porém, sinalizam na comunidade por meio de outros sinais. Apresenta, nas narrativas, que, no caso dos indígenas surdos, a Libras vem estabelecer uma 'ponte' que lhes permite transitar entre os territórios marcados pela subalternidade (ser índio, ser surdo), propiciando-lhes serem inseridos na sociedade pelo modelo hegemônico.

A tese de Soares (2018) sobre a "Língua Terena de Sinais: análise descritiva inicial da língua de sinais usada pelos Terena da Terra Indígena Cachoeirinha" dá continuidade à sua pesquisa de mestrado, na qual analisou detalhadamente, dentro da linguística, as questões fonológicas, lexicais, morfológicas, semânticas e sintáticas das línguas de sinais faladas entre os ouvintes e surdos terena da região do município de Miranda, no Mato Grosso do Sul, a fim de comprovar que os sinais ali sinalizados não eram apenas sinais "caseiros", mas sim uma língua de sinais autônoma, independente da Libras.

A tese de Coelho (2019), cujo título é "A educação escolar de indígenas surdos Guarani e Kaiowá: discursos e práticas de inclusão", investigou os discursos dos profissionais da educação escolar indígena sobre a educação diferenciada indígena, as práticas de ensino e o sujeito surdo estudante.

A autora verificou que, sendo uma escola diferenciada, com currículo e práticas diferenciadas das escolas urbanas, a escola indígena está engessada por sistemas de avaliações de desempenho que desconsideram a língua materna e as diferenças culturais da comunidade por conta de políticas normalizadoras. Os professores dessas escolas subvertem utilizando práticas culturais diferenciadas e valorizando as línguas utilizadas na comunidade. Tais observações são importantes de serem verificadas também em nossa pesquisa, visto que essas formas de subversão dos professores no tocante à valorização das línguas podem fazer a diferença na educação de alunos indígenas surdos, foco da nossa pesquisa.

O artigo de Mussato e Souza (2019) sobre "O conflito linguístico e identitário do sujeito surdo terena: uma reflexão sobre política linguística" reflete a respeito das relações de saber-poder da política linguística com foco nas relações de força instituídas pela situação linguístico-cultural dos surdos Terena. O artigo nos ajudou a compreender essas relações de poder entre política linguística e identidade/cultura, políticas essas que visam uma homogeneização da diversidade cultural e linguística que silencia o diferente.

O artigo "Bilinguismo para surdo. Bilinguismo para indígena. Como (deve) se configura(r) o universo linguístico de um surdo indígena?", de Mussato e Camechi (2020), vem colaborar com a tese por tratar dos atravessamentos das representações do indígena surdo acerca da língua/linguagem, por meio das línguas de sinais, em suas narrativas. Nele, cuida



das questões de construções identitárias dos indígenas surdos, na sua pluralidade e, em específico, do Terena surdo da Terra Indígena Cachoeirinha, no município de Miranda, no estado de Mato Grosso do Sul. Ainda, mostra como os indígenas surdos se veem, bem como a construção de suas subjetividades devido à imersão nas línguas terena, portuguesa, língua de sinais emergente (LSE) e língua Brasileira de Sinais (Libras). Discorre, ademais, sobre uma proposta que vai além do bilinguismo, por conta desses embates e trânsitos por entre essas línguas.

As autoras apontam que “a falta de atendimento especializado para as necessidades educacionais específicas na escola da aldeia provocou um processo de (des)territorialização e confronto às identidades/identificações dos sujeitos da aldeia [...]” (MUSSATO; CAMECCHI, 2020, p. 9). Essa questão é levantada na tese não somente nas escolas indígenas, mas, sobretudo, no convívio familiar e na comunidade local.

O artigo “Mapeamento das Línguas de sinais indígenas no povo Xukuru do Ororubá no contexto dos estudos surdos”, de Moura e Gomes (2020), contribui, inicialmente, afirmando a importância dos registros das línguas de sinais indígenas na construção de diálogos interculturais, sobretudo como forma de reconhecer e considerar a cultura e a identidade de cada povo indígena. Para isso, é preciso promover o respeito às diferenças, com o devido reconhecimento também dentro da área das pesquisas linguísticas, atentando-se para as relações sociais e culturais de cada povo. Essa pesquisa foi um estudo etnográfico ancorado nos Estudos Surdos pela perspectiva dos Estudos Culturais, com o objetivo de identificar as contribuições das línguas de sinais indígenas nas relações interculturais dos indígenas surdos do povo indígena Xukuru do Orubá, dos municípios de Pesqueira e Poção, no estado de Pernambuco. Desse modo, entendemos que ela colabora com a intenção desta tese em perceber as diferenças linguísticas das comunidades indígenas surdas brasileiras e a importância desse levantamento dos sinais indígenas para que haja uma valorização dessas línguas de sinais, bem como a perpetuação dessas línguas.

A dissertação “Minidicionário digital da língua de sinais Mundukuru”, de Ferreira (2021), traz o registro de cinquenta e nove sinais/termos usados pelos surdos da etnia Mundukuru, na aldeia Karapanatuba, no município de Jacareacanga, no estado do Pará. Nela foi criado um minidicionário digital da língua de sinais Mundukuru, o qual auxiliará no processo de formação dos professores na aquisição da Língua de Sinais, bem como na interação e comunicação entre os indígenas surdos e os ouvintes. Essa pesquisa contribuiu com a análise dos sinais-termos ou da língua de sinais dos indígenas Terena surdos da Terra Indígena Buriti, em Mato Grosso do Sul. A organização a partir de referências de outros minidicionários de língua de sinais apresentou os passos de validação dos sinais-termos, nos proporcionando um direcionamento para a elaboração das análises linguísticas das línguas de sinais, bem como para a idealização, também, da elaboração de um futuro dicionário de Língua Terena de Sinais dos indígenas Terena surdos presentes nas aldeias da Terra Indígena Buriti, no município de Dois Irmãos do Buriti, no estado de Mato Grosso do Sul.

A tese de Godoy (2020), com o título “Os Ka’apor, os gestos e os sinais”, apresenta a

inter-relação entre os surdos e ouvintes como base que sustenta a língua de sinais Ka'apor no interior do estado do Maranhão e também detalha a interseção entre os gestos e os sinais produzidos nas comunidades indígenas dessa etnia. O autor descreve dois fragmentos de uma narrativa, transcritos em gestos e em sinais, para mostrar que os sinais são lexicalizados a partir dos gestos. Ademais, imprime que essa língua indígena de sinais, a língua de sinais Ka'apor brasileira (LSKB), foi a primeira a ser identificada em produções científicas.

Costa, Nascimento e Prates (2021), em "Karai Je'eha Jakwarahã! (Comunique-se bem!): um estudo sobre as línguas de sinais das terras indígenas", inicialmente discorrem sobre o novo campo de investigação, que é a interface da educação especial e da educação indígena e seus desdobramentos, apontando que, historicamente, desde a época do descobrimento, não se encontram, nos livros de história, registros sobre os indígenas com deficiência, e questionam: onde estavam os indígenas com deficiência? Ademais, fazem um resumo sobre as comunidades indígenas surdas no mundo.

Assim, para esta tese, o artigo contribuiu com o enfoque sobre como os autores colocam novo segmento de pesquisas voltadas para as comunidades surdas indígenas brasileiras, levantando as produções científicas já publicadas sobre as Línguas de Sinais das Terras Indígenas (LSTI), as quais foram também selecionadas e catalogadas na tese.

O artigo "Uma língua indígena de sinais brasileira", de Soares (2021), contribui com o levantamento das línguas (ou possíveis línguas) indígenas de sinais encontradas hoje em uso no Brasil e apresenta algumas produções científicas sobre o assunto. Ela também levanta uma discussão sobre "possíveis línguas indígenas de sinais", pois argumenta que essas investigações e o mapeamento linguístico das línguas de sinais devem acontecer a partir de uma análise da própria linguística da língua de sinais. Mostra pelo menos duas línguas indígenas de sinais no Brasil: a língua de sinais Ka'apor brasileira (LKSAB) e a língua terena de sinais (LTS).

Araujo (2021), em seu artigo sobre "Línguas indígenas de sinais no Brasil: elas coexistem?", pondera sobre as resistências das comunidades surdas indígenas e suas línguas indígenas de sinais por meio das produções científicas e das pesquisas em andamento. O autor faz também um levantamento das produções já postas sobre indígenas surdos e as línguas indígenas de sinais no Brasil e uma analogia sobre resistência cultural e intelectual em detrimento das pesquisas científicas dessa área, uma forma com(R)existir, como coloca em seu título.

Araujo e Ferreira (2021) dialogam, num capítulo de livro, a respeito dos "Estudos e Pesquisas sobre a educação de indígenas surdos no Brasil", contribuindo, também, com o levantamento e mapeamento das produções científicas relacionadas às pesquisas de indígenas surdos e as línguas indígenas de sinais (LSI). Isso também favoreceu a organização das tabelas com as produções científicas já encontradas e a inserção de novas produções.

A tese de Mussato (2022) intitulada "Surdo Terena: a (in)existência de sujeitos (s) em política(s) linguística(s)" levanta uma discussão muito importante e que se aproxima do objetivo desta tese. Além de também pesquisar os Terena Surdos da região de Mato Grosso

dosul, a autora transita entre teóricos que se articulam com os Estudos Culturais, discute sobre as questões das identidades desses sujeitos e reflete sobre a falta ou, como ela coloca, a inexistência de políticas linguísticas específicas para o atendimento desses estudantes.

Vilhalva e Araujo (2022), no artigo sobre “Educação de indígenas surdos e as línguas indígenas de sinais”, colaboram apresentando suas vivências durante suas trajetórias docentes em escolas de surdos urbanas e os desdobramentos atuais enquanto professores do ensino superior e pesquisadores da área de indígenas surdos e de línguas indígenas de sinais. Tecem discussões sobre a necessidade de formação de profissionais indígenas para atuarem na escolarização de indígenas surdos, as possibilidades futuras de uma educação bilíngue e multi e intercultural através da LDB atualizada, da necessidade de se constituir um currículo na educação dos indígenas surdos, valorizando suas participações no Grupo de Trabalho da Ação Global da Década Internacional das Línguas Indígenas (2022 -2032), além de apresentar produções científicas sobre os indígenas surdos e as línguas indígenas de sinais no Brasil. A contribuição desta pesquisa para a tese, além de todos esses apontamentos pertinentes à pesquisa, destaca-se, sobretudo, da necessidade de descolonizar o olhar dos pesquisadores, professores e intérpretes na compreensão das diferenças e especificidades linguísticas, culturais e sociais dos povos indígenas.

O artigo de Costa, Bezerra e Nascimento (2022), “Etnoterminologia de etnias das línguas de sinais das terras indígenas brasileiras”, traz o conceito do campo de pesquisa da etnoterminologia, que nada mais é que o estudo da Terminologia, ou seja, a análise dos fenômenos lexicais inseridos no discurso, demonstrando a visão de mundo de determinada cultura e apresentando a significação das unidades mínimas, resultado dos vocábulos “termos”. Isso, na língua de sinais, é denominado de sinais-termos. Nesse trabalho fazem o levantamento de sinais-termos como Ferreira (2021) apresenta, só que os autores, nesse caso, levantaram os sinais representativos das etnias identificadas em seus estudos.

Ademais, destacaram que ainda são ínfimas as pesquisas em detrimento do número de povos indígenas espalhados pelo território brasileiro. A partir de uma pesquisa bibliográfica nas plataformas digitais de repositórios institucionais e de bancos digitais de Teses e Dissertações, encontraram algumas produções científicas voltadas às pesquisas brasileiras de Línguas de Sinais Emergentes e de Línguas de Sinais das Terras Indígenas. Há, portanto, congruência ao levantamento das pesquisas voltadas às Línguas de Sinais das Terras Indígenas (LSTI) ou das Línguas Indígenas de Sinais (LSI) que levantamos nesta tese.

O levantamento e a leituras destes trabalhos nos proporcionaram o entendimento sobre a importância do mapeamento, dos estudos, das pesquisas e da produção de materiais tanto nas áreas da linguística quanto das ciências sociais, bem como na educação. De forma científica, vitalizam e apresentam as diversas línguas indígenas de sinais espalhadas nas diversas comunidades indígenas pelo território brasileiro. Podemos perceber que os indígenas surdos estão presentes nas comunidades indígenas, sendo vistos pela comunidade local, mas ainda invisibilizados pelas comunidades surdas e ouvintes do Brasil.

## A educação de indígenas surdos representada nas pesquisas

Para falarmos sobre a educação de indígenas surdos, assunto muito recente, devemos antes dialogar com as legislações que regem os direitos dos indígenas à educação e, depois, adentramos nas políticas públicas da Educação Especial e Educação Inclusiva, que estão ainda sendo inseridas de forma tímida nas escolas indígenas espalhadas pelo País. “[...] A educação de surdos, assim como a educação indígena, é pautada por uma educação diferenciada, respeitando sua cultura e o uso de sua língua.” (JESUS; RAHME; FERRARI, 2018, p. 728).

Segundo a Constituição Federal de 1988, no seu art. 205, “[a] educação, direito de todos e dever do Estado e da família, será promovida e incentivada com a colaboração da sociedade, visando ao pleno desenvolvimento da pessoa, seu preparo para o exercício da cidadania e sua qualificação para o trabalho” (BRASIL, 1988). O direito à educação indígena também é garantido pela Constituição Federal de 1988, no 2º parágrafo, em seu art. 210: “O ensino fundamental regular será ministrado em língua portuguesa, assegurada às comunidades indígenas também a utilização de suas línguas maternas e processos próprios de aprendizagem.” (BRASIL, 1988).

Dessa maneira, as escolas indígenas poderão utilizar e ensinar as línguas indígenas faladas de cada etnia específica, respeitando suas culturas, seus costumes e suas tradições. Mussato e Cameschi (2020, p. 7) explicam que a escola indígena se torna “a principal ferramenta de autodeterminação desses povos [...]”.

O Ministério da Educação (MEC) foi o órgão responsável por organizar e coordenar a Educação Indígena no País, de acordo com o art. 78 da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), que traz, para a educação indígena, a possibilidade de uma educação escolar bilíngue e intercultural, valorizando a língua escrita e falada local, ou seja, a língua materna, incluída como componente curricular (BRASIL, 1996). “A educação intercultural sintetiza um projeto de educação indígena que contempla a pluralidade de suas manifestações culturais e linguísticas, expressas no modo de viver desse povo e na sua relação com o território” (JESUS; RAHME; FERRARI, 2018, p. 724).

No ano de 1998, foi criado o documento que organiza e recomenda os conteúdos curriculares para as escolas diferenciadas indígenas pelo Ministério da Educação (MEC): o Referencial Curricular Nacional para as Escolas Indígenas (COELHO, 2011).

Ademais, o art. 208 da Constituição Federal prevê que “[o] dever do Estado com a Educação será efetivado mediante a garantia de: [...] III - atendimento educacional especializado aos portadores de deficiência, preferencialmente na rede regular de ensino” (BRASIL, 1988).

Conforme recomenda a política para os alunos com deficiência na escolarização indígena, citamos:

A interface da educação especial na educação indígena, do campo e quilombola deve assegurar que os recursos, serviços e atendimento educacional especializado estejam presentes nos projetos políticos pedagógicos construídos com base nas diferenças socioculturais desses grupos. (BRASIL, 2002, p. 17).

Bruno e Alencar (2016) argumentam ser muito recente, no contexto da Educação Escolar Indígena, a presença da Educação Especial; além disso, os serviços de atendimento educacional especializado também devem atender às necessidades dos estudantes com deficiência nas escolas indígenas. No capítulo de livro intitulado "A escolarização de indígenas surdos no contexto da educação intercultural", descrevem que, apesar desse avanço epistemológico da educação escolar indígena no que se refere à diversidade cultural, linguística e a uma aproximação de uma educação intercultural, ela ainda silencia quanto ao direito linguístico do indígena surdo e das pessoas indígenas com deficiência nas escolas (BRUNO; ALENCAR, 2016).

Em outro artigo, Bruno e Coelho (2016) discorrem sobre um fato acontecido no estado: apesar dos esforços da Secretaria de Educação para promover a educação inclusiva para estudantes com deficiência através de cursos de capacitação para os professores indígenas nas escolas indígenas, a evasão foi muito grande. Ainda que a escolarização dos indígenas surdos ainda seja muito recente, nas pesquisas seguem voltadas à uma perspectiva da educação de surdos segundo a Educação Especial. Os indígenas surdos que estão nas aldeias permeiam experiências visuais ligadas diretamente às práticas sociais, culturais, históricas, xamânicas, cosmovisões imbricadas em sua própria etnia, sendo assim cabe discutirmos uma educação intercultural para que estes estudantes não percam suas raízes culturais, especialmente levando em conta suas condições linguísticas.

Como forma de sobreviver à colonização e à imposição cultural e religiosa, os indígenas tiveram de se adaptar e a isso Hall (2003) chama de hibridização cultural, quando costumes e práticas se transformam e se ressignificam. Segundo Hall (2003), a hibridização acontece quando elementos novos e velhos se reagrupam em torno de novos temas, mudando as perspectivas e a forma de ver e refletir, adequando uma resposta à nova situação. Ou seja, ao conviver com outra cultura ocorrem trocas de conhecimentos pela aquisição de novos conhecimentos em ambas as culturas; é nesse momento que há a ressignificação, tornando-os híbridos. Desse modo, não é errado presumir que os indígenas passaram por mudanças de pensamento ao longo dos acontecimentos de sua história, se tornando híbridos.

A respeito das relações interculturais, Walsh (2011) defende a existência de três tipos de interculturalidade: a relacional, a funcional e a crítica. Segundo ela, a relacional é a forma mais comum de contato entre duas culturas, podendo ocorrer em posição de igualdade ou desigualdade. Esse tipo de interculturalidade não se aprofunda, ficando somente no contato, norelacionamento individual, político, epistêmico e social, não deixando transparecer os embates, a dominação, a diferença a colonialidade, naturalizando tais questões (WALSH, 2011). Dessa forma, na América Latina, a interculturalidade era comum entre os indígenas de etnias diferentes, assim como, mais tarde, com os afrodescendentes e europeus (WALSH,

2011).

Na interculturalidade funcional, as regras do jogo não são contestadas e, aqui, o objetivo é controlar os conflitos e embates para integrar a cultura considerada menor na cultura dominante para atender os interesses de mercado (WALSH, 2011). Esse tipo de interculturalidade é viável como ferramenta da colonialidade do poder no estabelecimento de diferenças entre colonizador (superior) e colonizado (inferior), impondo comportamentos, conhecimentos e saberes (CASTRO-GÓMEZ, 2005).

O último tipo de interculturalidade, defendida por Walsh (2009), é a crítica que contesta a lógica do modelo neoliberal, que possui projetos e interesses escusos, mas demonstra trabalhar para um viver melhor em sociedade. A interculturalidade crítica resultou de discussões contra-hegemônicas dentro dos movimentos sociais, a partir das pessoas que vivenciaram subalternização e submissão. Essas discussões giram em torno da transformação da interculturalidade estrutural-racial-colonial em sua estrutura, com o intuito de modificar as relações sociais contrapondo a interculturalidade funcional. Walsh (2009) destaca haver setores que também têm lutado contra a racionalidade ocidental e as transformações da globalização neoliberal.

A interculturalidade crítica discute a respeito da

[...] exclusão, negação e subalternização ontológica e epistêmico-cognitiva dos grupos e sujeitos racializados; com as práticas de desumanização e de subordinação de conhecimentos que privilegiam alguns sobre outros, naturalizando a diferença e ocultando as desigualdades [...]. (WALSH, 2009, p. 23).

Quando se discute a exclusão, a subalternização, a dominação e as relações de poder, as pessoas se empoderam e passam a resistir, a se insurgir e a se rebelar contra tais imposições; a decolonialidade passa, então, a ser uma ferramenta de transformação que ruma contra a colonialidade. A decolonialidade ocorre por meio de estudos que visam compreender a influência da modernidade, da cultura e do imperialismo na vida das pessoas, e a partir desse entendimento há uma mudança de ações, atitudes e condutas, com a intenção de derrubar padrões de poder fixados na racialização, que permitem a inferiorização e a subalternização (WALSH, 2009).

Isso posto, Walsh (2009, p. 23) indica a necessidade de um projeto de resistência que vise a reexistência, com um trabalho com orientações decoloniais para desestruturar o projeto moderno e reorganizar o estado das coisas, encontrando “modos outros do poder, saber, ser e viver permite ir muito além dos pressupostos e manifestações atuais da educação intercultural bilíngue ou da filosofia intercultural”.

Esses estudos e análises proporcionam o diálogo crítico com outras culturas, formas de pensamentos, interpretações e visões como a dos indígenas surdos, que foram subalternizados em relação à sua forma própria de comunicação dentro das escolas.

Os objetos existem, mas a forma como os identificamos e atribuímos significados a eles é particular. “É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sen-



tido à nossa experiência e àquilo que somos” (WOODWARD, 2000, p. 17). O significado é empregado em relação à forma como o objeto foi socialmente construído por meio de uma linguagem e representação. Isso quer dizer que existem formas diferentes de enxergar a mesmacoisa, pois a cultura nada mais é que “a soma de diferentes sistemas de classificação e diferentes formações discursivas aos quais a língua recorre a fim de dar significado às coisas” (HALL, 1997, p. 29).

Para Woodward (2000, p. 17),

[...] só podemos compreender os significados envolvidos nesses sistemas se tivermos alguma ideia sobre quais posições-de-sujeito eles produzem e comonós, como sujeitos, podemos ser posicionados em seu interior. Aqui, estaremos tratando de um outro momento do “circuito da cultura”: aquele em que o foco se desloca dos sistemas de representação para as identidades produzidas por aqueles sistemas. A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos.

Nesse contexto, entendemos que a autora adota um conceito de movimento das culturas em que os sentidos darão significações devidas às suas práticas e às suas representações simbólicas, propiciando o sentido da existência do indivíduo. Afinal, cultura e identidade estão entrelaçadas, articuladas e não podemos desconsiderar as identidades culturais surdas presentes nas salas de aula dentro e fora das aldeias.

É fundamental, portanto, “valorizar as diferenças [,] combatendo toda forma de preconceito e discriminação” (CANDAUI, 2006, p. 41), assim como o preconceito étnico-cultural.

## Como são reconhecidas as línguas indígenas de sinais

As línguas indígenas de sinais são produzidas/criadas de forma natural pela necessidade emergencial de comunicação, inicialmente no seio familiar, dentro das aldeias. Esses sinais emergentes nascem pela e através das trocas comunicacionais entre os pais e/ou familiares, nos

locais onde essas crianças indígenas surdas convivem. Elas se utilizam de gestos, apontamentos, expressões faciais e corporais para interagir. Isso só acontece quando os familiares percebem e descobrem a surdez da criança:

A aquisição da linguagem inicia precocemente, ou seja, assim que o bebê começa a estabelecer relação com o seu meio. Esse processo acontece de forma natural e espontânea, no sentido de ocorrer sem processos de intervenção. A criança adquire a linguagem na interação com as pessoas à sua volta, ouvindo ou vendo a língua ou as línguas, que estão sendo usadas. Embora a linguagem envolva processos complexos, a criança “sai falando” ou “sai sinalizando” quando está diante de oportunidades de usar a língua (ou as línguas). (QUADROS; CRUZ, 2010, p.15).



Segundo os estudos sobre aquisição de linguagem de Pepito (1987), esse processo de aquisição dos sinais por crianças surdas, filhas de pais ouvintes, inicialmente origina gestos que se diferenciam dos sinais produzidos até aos 14 meses de idade; o autor analisa que esses gestos participam nessa produção gestual como os balbucios. Ainda, argumenta que, assim como as crianças ouvintes, as surdas utilizam, até o primeiro ano de vida, o apontar com os dedos para indicar pessoas ou coisas, e até mesmo seus desejos. Resumindo, coloca esse período como fase pré-linguística e, a partir dos dois anos de idade, começa a fase de estruturação do sistema gramatical da língua de sinais, ou seja, o estágio linguístico (PIZZIO; QUADROS, 2011).

Entre pais indígenas ouvintes ocorre o mesmo processo dos estágios. Segundo os pesquisadores Gomes e Vilhalva (2022), para entender esses processos de construção das línguas de sinais emergentes indígenas é preciso ter um olhar investigativo a partir de uma visão desconstruída e inventada por meio das epistemologias azuis, nas quais não se abordam as pesquisas com olhar cartesiano, mas sim com um olhar antropológico. Desse modo, os pesquisadores compreendem que [...] “os sinais naturais correspondem a construções simbólicas inventadas no âmbito familiar, constituindo-se em um sistema convencional emergente de comunicação entre surdos e ouvintes, levando a família a se utilizar desses recursos linguísticos para a construção de diálogos interculturais.” (GOMES; VILHALVA, 2022, p. 814).

Gomes e Vilhalva (2022) ainda discorrem, em sua pesquisa, que os sinais emergentes dos indígenas surdos apreendidos pela interação social, histórico e cultural entre os seus familiares podem ser convencionalizadas a partir das relações nos espaços interculturais entre os indígenas surdos nas aldeias, através dos diálogos e interações sociais. “Aos poucos os surdos indígenas vão aperfeiçoando o universo dos signos linguísticos e assim construindo sua própria língua de sinais”. (GOMES, VILHALVA, 2022, p. 817).

Gomes e Vilhalva (2022, p. 817) consideram de grande relevância, nesse processo de construção das línguas de sinais emergentes,

[...] primeiro, quando os familiares também aprendem a língua de sinais tornando o relacionamento melhor, porque, antes, a interação dialógica, por certo, ficava restrita, fazendo com que a família dependesse sempre do professor para passar uma orientação ao seu filho; segundo, pois se considera que quando o surdo não sinaliza nos processos de comunicação e expressão fica muito restrita sua acessibilidade social e cultural, já que lhe falta uma língua para expressar seus pensamentos mais abstratos.

Os pesquisadores afirmam também que as variações linguísticas nas línguas de sinais indígenas são bastante coerentes devido ao contexto histórico, geográfico e sociocultural dos usuários das línguas de sinais emergentes.

Podemos observar um exemplo entre as pesquisas que estudaram os surdos Terena, já que, apesar de estudarem a mesma etnia, mesmo povo, em espaços geográficos diferentes, é possível encontrar sinais emergentes semelhantes e totalmente distintos. Isso acontece

também pela diversidade de etnias, de culturas espalhadas no território brasileiro, e nisso percebemos o grande desafio para os pesquisadores dessa geração. Alguns deles, inclusive, já estão definindo as terminologias desses sinais encontrados e referenciando-as devido à geografia e à etnia. A preocupação deste pesquisador aqui é também entender qual rigor epistemológico e linguístico esses pesquisadores utilizam para levantar esses sinais emergentes sem que haja a interferência da Libras também.

## Considerações finais

A partir da problematização dos recortes teórico-metodológicos dos trabalhos acadêmicos analisados percebi que o processo de colonização no Brasil iniciou-se na chegada da frota de Pedro Álvares Cabral, em 1500. Esse processo de colonização causou o desaparecimento de muitos povos indígenas e, conseqüentemente, de suas culturas, suas identidades e suas línguas. O uso da violência, da dominação e da doutrinação, bem como da imposição da lógica europeia por um modelo hegemônico eurocêntrico, tentou subverter e domesticar essas culturas originárias. Mas resistir foi a forma de luta e de subsistência desses povos. As comunidades surdas no mundo e no Brasil também foram, de certa forma, hostilizadas para atenderem às imposições dominadoras dos ouvintes, ou seja, imputou-se-lhes uma educação voltada para os métodos hegemonicamente criados por ouvintes. A resistência dessas comunidades foi o direito de continuarem a se comunicar através de suas línguas de sinais, seus modos de enxergar o mundo através de suas mãos.

Embora já não estejamos mais em um Brasil Colônia, percebemos que ainda existe, estruturalmente, uma colonização velada por domínio étnico, em legislações que não contemplam a diversidade, mas impõem medidas hegemônicas, de conceitos e de valores padronizados. Existe a discriminação, o preconceito e o domínio estrutural ali camuflado.

Escrever um trabalho que se refere a culturas outras, pesquisando em terras até certo ponto desconhecidas, na interlocução com outras línguas, outros costumes, outras histórias, outros 'Outros' foi uma avalanche de emoções e revelações. Transgredindo questões legalmente "alinhadas" e estruturadas, foi um processo desafiador e motivador ao mesmo tempo. Ir contra algo que está posto é como entrar num território já teoricamente colonizado, possivelmente consolidado sem brechas.

Com esta pesquisa, encontramos várias outras línguas de sinais, faladas em diversas regiões do território brasileiro por comunidades surdas isoladas, comunidades rurais, vilarejos, ilhas e territórios indígenas. Essas línguas, denominadas línguas de sinais emergentes, criadas por uma emergência comunicacional, podem ter, ou não, poucos falantes da língua. No que tange às línguas indígenas de sinais ou línguas de sinais indígenas, estas também devem ser visibilizadas e viabilizadas tanto nas aldeias como nas escolas e em toda a sociedade de modo geral, uma vez que um dos primeiros registros de pesquisa sobre língua de sinais no Brasil foram de línguas de sinais indígenas.

Essas línguas de sinais têm a mesma importância que a Libras, enquanto sistema de comunicação e quiçá num sistema institucionalizado também, porque não? Além disso, não devem ser diminuídas ou inferiorizadas só por não serem institucionalizadas, pelo contrário, devem ser estudadas, categorizadas e valorizadas, pois fazem parte das construções identitárias dos sujeitos surdos, das suas culturas, de suas vivências históricas.

Ainda que as produções científicas publicadas nessa temática sejam poucas, houve um processo de crescimento desses estudos e de estudiosos, devido às mudanças incentivadas por movimentos políticos que conversam e lutam pela preservação do meio ambiente e, conseqüentemente, dos povos originários do país, os povos indígenas. Os movimentos sociais indigenistas dirigidos por pesquisadores e ativistas levaram ao aumento da visibilidade dos povos originários no País, bem como demonstrou mais atenção para os indígenas surdos presentes, porém não 'vistos' e espalhados nos territórios indígenas. Isso acarretou novos pesquisadores e futuras pesquisas e o surgimento de primeiros cursos de formação dessa área de estudos, promovidos por instituições de Ensino Superior, e a participação inédita de pesquisadores na área de indígenas surdos e línguas indígenas de sinais na Década Internacional das Línguas Indígenas, organizada pela Unesco, com o objetivo de criar ações para preservar o registro das línguas indígenas no Brasil; desse modo, houve uma ascensão da visualização e a valorização das LSI.

Em suma, compreendemos que o processo de colonização saber e poder dos saberes linguísticos se inicia por uma proposta do sistema político em vigência que não se atenha às questões da diversidade cultural humana, numa perspectiva multicultural, e sim visam uma educação por um olhar hegemônico, principalmente quando são questões indígenas. Conseqüentemente, em relação à educação bilíngue de surdos e ao sistema de ensino definido pela Educação Especial – não considerados como deficientes pelos Estudos Surdos –, a própria legislação indica somente a Libras como língua materna e de instrução, não se atendo às outras comunidades surdas, com suas línguas de sinais e culturas. Outras, inclusive as línguas indígenas de sinais.

## Bibliografia

AGUIAR, Jaqueline Gomes de. A pesquisa etnográfica *on line* em tempos de cultura da convergência. **Revista Observatório**, Palmas, v. 5, n. 6, p. 109-131, out.-dez. 2019.

ARAUJO, Bruno Roberto Nantes. **A escolarização de indígenas terena surdos: desafios e contradições na atuação do tradutor intérprete de línguas de sinais – TILS**. 2018. 147 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2018.

ARAUJO, Bruno Roberto Nantes. Línguas Indígenas de Sinais no Brasil: Elas (R)Existem? In: SEMINÁRIO POVOS INDÍGENAS E SUSTENTABILIDADE: ETNOCÍDIO E AS ESTRATÉGIAS DE RESISTÊNCIA, XI., 2021, [s.l.]. **Anais [...]**. [S.l.: s.n.], 27 a 29 de

ARAUJO, Bruno Roberto Nantes; FERREIRA, R. V. Estudos e Pesquisas sobre a educação de indígenas surdos no Brasil. In: REIS, L. da S.; FIGUEIREDO, A. A. de A.; SGARBI, N.

AZEVEDO, Marlon Jorge da Silva. **Mapeamento e contribuições linguísticas do professor surdo aos índios surdos da etnia Sateré-Mawé na microrregião de Parintins**. 2015. 115 f. Dissertação (Letras – Artes) – Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2015.

BRASIL. **Política Nacional de Educação Especial na Perspectiva da Educação Inclusiva**. Brasília: Presidência da República, 2008. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/arquivos/pdf/politicaeducespecial.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2023 .

BRASIL. **Referencial Curricular Nacional para as Escolas Indígenas**. Brasília: Secretaria de Educação Fundamental, 1998. Disponível em:

BRITO, Lucinda Ferreira. **Por uma gramática de língua de sinais**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/UFRJ, 1995.

CANDAU, Vera Maria Ferrão. O/a educador/a como agente cultural. In: LOPES, Alice R. C.; MACEDO, Elizabeth F. de; ALVES, Maria P. Carlos (org.). **Cultura e política de currículo**. Araraquara, SP: Junqueira & Marin, 2006. p. 35-52.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da “invenção do outro”. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais – Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires, Argentina: CLACSO, 2005. (Colección Sur-Sur).

COELHO, Luciana Lopes. **A constituição do sujeito surdo na cultura Guarani-Kaiowá: os processos próprios de interação e comunicação na família e na escola**. 2011. 125 f.

COSTA, Edivaldo da Silva; BEZERRA, Erich Teles; NASCIMENTO, Leoni Ramos Souza. Etnoterminologia de etnias das línguas de sinais das terras indígenas brasileiras. **Liames: Línguas Indígenas Americanas**, Campinas, v. 22, p. 1-21, 2022. Disponível em: [www.periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/liames/article/view/8668367](http://www.periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/liames/article/view/8668367). Acesso em: 15 ago. 2022.

COSTA, Edivaldo da Silva; NASCIMENTO, Leoni Ramos Souza; PRATES, Magno Prado Gama. Karai Je’eha Jakwarahã! (Comunique-se bem!): um estudo sobre as línguas de sinais das terras indígenas. **Revista Humanidades & Inovação**, [s.l.], v. 8 , n. 37, 2021.

DAMASCENO, Letícia de Souza Magalhães. **Surdos Pataxó: inventário das Línguas de sinais em território etnoeducacional**. 2017. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

Disponível em: <https://editora-arara-azul.com.br/site/admin/ckfinder/userfiles/files/2%-C2%BA%20Artigo%20de%20ANDRADE>

Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da

Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da

ELER, Rosiane Ribas de Souza. **Mapeamento de sinais da educação escolar indígena dos surdos Paiter Suruí**. 2017. 130 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, 2017.

FERNANDES, Leandro Andrade. A representação de quinze alfabetos manuais na Escrita das Línguas de Sinais – ELiS. **Centro Virtual de Cultura Surda**, edição 16, set. 2015.

GIROLETTI, Marisa Fátima Padilha. **Cultura surda e educação escolar Kaingang**. 2008. 218 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

GODOY, Gustavo. **Os Ka'apor, os gestos e os sinais**. 2020. 386 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

Grande Dourados, Dourados, 2011.

Grande Dourados, Dourados, 2013.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. Tradução de Ricardo Uebel, Maria Isabel Bujes e Marisa Vorraber Costa. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul./dez. 1997.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Organização de Liv Sovik; Tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília, DF: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

[http://diversidade.pr5.ufrj.br/images/banco/textos/SILVA\\_-](http://diversidade.pr5.ufrj.br/images/banco/textos/SILVA_-)

<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/221212/001125327.pdf?sequence=1> . Acesso em: 16 jan. 2023.

[https://www.ufmg.br/copeve/Arquivos/2018/fiei\\_programa\\_ufmg2019.pdf](https://www.ufmg.br/copeve/Arquivos/2018/fiei_programa_ufmg2019.pdf). Acesso em: 25 jan. 2023.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Os indígenas no Censo Demográfico 2010**: primeiras considerações com base no quesito cor ou raça. Disponível em: [https://www.ibge.gov.br/indigenas/indigena\\_censo2010.pdf](https://www.ibge.gov.br/indigenas/indigena_censo2010.pdf) . Acesso em: 11 abr. 2023.

LIMA, Juliana Maria da Silva. **A criança indígena surda na cultura Guarani-Kaiowá**: um estudo sobre as formas de comunicação e inclusão na família e na escola. 2013. 123 f.

LIMA, Kátia do Socorro Carvalho. **Educação de Surdos no contexto Amazônico**: um estudo da variação linguística na Libras. 2009. 165 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Estadual do Pará, 2009.

M. F. de Q. **Estudos Linguísticos Aplicados às Línguas Indígenas e à Libras**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2021.

MARTINS, Caroliny Capetta. **O ensino de astronomia indígena para surdos**. 2020. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação, Uninter, 2020.

MOROSINI, Marília Costa; FERNANDES, Cleoni Maria Barboza. Estado do conhecimento: conceitos, finalidades e interlocuções. **Educação Por Escrito**, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 154-64, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/poescrito/article/view/18875>. Acesso em: 27 jan. 2023.

MUSSATO, Michelle Sousa. **O que é ser índio sendo surdo?** Um olhar transdisciplinar. Campo Grande: Editora UFMS, 2021.



MUSSATO, Michelle Sousa. **Surdo Terena: a (in)existência de sujeitos (s)em política(s) linguística(s)**. 2022. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufms.br/retrieve/fdbd-2865-3b52-4828-8797-fc28856a3216/Michelle%20Mussato%20-%20Entrega%20da%20tese.pdf>. Acesso em: 27 jan.2023.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter; QUENTAL, Pedro de Araújo. Colonialidade do poder e os desafios da integração regional na América Latina. **Revista Pólis**, [s.l.], n. 31,2012.

QUADROS, Ronice Müller de. **Educação de surdos: a aquisição da linguagem**. Porto Alegre: Artes Médicas. 1997.

QUADROS, Ronice Müller de; CRUZ, Carina Rebello. **Língua de sinais – instrumentos de avaliação**. Porto Alegre: Artmed, 2011.

ROMANOWSKI, Joana Paulin; ENS, Romilda Teodora. As pesquisas denominadas do tipo “Estado da Arte” em Educação. **Diálogo Educacional**, Curitiba, v. 6, n. 19, p. 37-50, set./dez. 2006. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/1891/189116275004.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2023.

SAVEDRA, Mônica Maria Guimarães et al. Estudos em sociolinguística de contato no Brasil: a diversidade etnolinguística em debate. **Cadernos de Linguística**, [s.l.], v. 2, n. 1, p. 1-28, 2021. Disponível em:

setembro de 2011.

setembro de 2021. p. 134-143.

SOARES, Priscilla Alyne Sumaio. **Língua Terena de Sinais: análise descritiva inicial da língua de sinais usada pelos terena da Terra Indígena Cachoeirinha**. 2018. 213 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), Araraquara, 2018.

SOARES, Priscilla Alyne Sumaio; FARGETTI, Cristina Martins. Línguas indígenas desinais: pesquisas no Brasil. **Liames**, Campinas, v. 22, 1-14, 2022.

SUMAIO, Priscilla Alyne. **Língua Terena de Sinais: análise descritiva inicial da língua de sinais usada pelos terena da Terra Indígena Cachoeirinha**. 2018. 213 f. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2018.

SUMAIO, Priscilla Alyne. **Sinalizando com os terena: um estudo do uso da LIBRAS e de sinais nativos por indígenas surdos**. 2014. 123 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/115690>. Acesso em: 27 jan. 2023.

VILHALVA, Shirley. **Mapeamento das línguas de sinais do Mato Grosso do Sul**. Petrópolis, RJ: Editora Araras, 2012.

VILHALVA, Shirley; ARAUJO, Bruno Roberto Nantes. Educação de indígenas surdos e as línguas indígenas de sinais. **LínguaTec**, [s.l.], v. 7, n. 1, p. 348-359, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ifrs.edu.br/index.php/LinguaTec/article/view/5989>. Acesso em: 27 jan.

WALSH, Catherine. Etnoeducación e interculturalidad en perspectiva decolonial. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL “ETNOEDUCAÇÃO E INTERCULTURALIDADE – AFRO-DES-

CENDANT PERSPECTIVES”, IV., 2011, Lima. **Anais [...]**. Lima: Cedet, 7 de

WALSH, Catherine. Interculturalidade crítica e pedagogia decolonial: in-surgir, re-existir e re-viver. In: CANDAU, Vera Maria (org.). **Educação intercultural na América Latina**: entre concepções, tensões e propostas. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009. p. 12-43.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

# albuquerque

revista de história

issn 1983-947

e-issn 2526-7280

VOL. 15/N.29/JAN-JUN DE 2023



ZÉ CELSO

CADERNO ESPECIAL



# ZÉ CELSO, UM EXÚ IMPRESSO EM CENA

## ZÉ CELSO, AN EXÚ PRINTED ON SCENE

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.19140>

Robson Pereira da Silva  
Universidade Presbiteriana Mackenzie | CNPq  
 <https://orcid.org/0000-0001-6517-0842>  
rpsknight@gmail.com

Thaís Leão Vieira  
Universidade Federal de Mato Grosso  
 <https://orcid.org/0000-0001-8439-266X>  
thaisleaovieira@gmail.com

Recebido em: 08 de julho de 2023.  
Primeira revisão: 18 de julho de 2023.  
Revisão final: 28 de julho de 2023.  
Aprovado em: 28 de julho de 2023.

*Terra, cujo poder se espalha por todo o universo, eu te saúdo! É sobre você que se caminha primeiro, Antes de se entrar na água. Exu Odara, eu te saúdo! Eu saúdo a madrugada! Saúdo o Sol nascente! Saúdo o sol poente! Saúdo os primórdios da existência! Saúdo os criadores da existência! Eles são os veneráveis do universo. Eu saúdo Exu, que deve ser louvado Antes dos demais orixás. Em pé, eu saúdo Exu. Agachado, eu saúdo Exu. Prostrado no chão, eu saúdo Exu.*

SÀLÁMÌ, S. (King); RIBEIRO, R. I. Exu e a ordem do universo. 2. Ed. São Paulo: Oduduwa, 2015, p. 361.

*Eu sou essa aspiração de recriar essa ligação coletiva para o espetáculo da vida, para o salto.*  
Zé Celso

*Dionísio é um exu, e eu sou um exu das artes cênicas!*  
Zé Celso (em entrevista para a revista *O Grito!*)



José Celso Martinez Corrêa ocupa um lugar de destaque na história do teatro brasileiro, como um dos fundadores da Companhia de Teatro Oficina e o grande expoente do movimento tropicalista no cenário teatral, especialmente por encenar e monumentalizar o texto teatral “O Rei da Vela”, do modernista Oswald de Andrade, até então, nunca representada. O referido texto ganhou a cena pela primeira vez em 1967, trazido à luz por sugestão de Luiz Carlos Maciel que, em 1966, era um dos responsáveis pelos Laboratórios de Interpretação de elenco do Teatro Oficina e que, por sua vez, conheceu o texto oswaldiano pelas mãos do professor de teatro Ruggero Jacobbi. Esta encenação buscou reinterpretar a realidade histórica e cultural brasileira de maneira antropofágica, a qual possuía uma cenografia marcante criada por Hélio Eichbauer. A partir deste marco, no percurso da construção da memória histórica<sup>1</sup> do Tropicalismo, de cunho antropofágico, Zé Celso retratou-se como uma espécie de curandeiro da cena, senhor de um teatro que desafia as instituições e privilegia o ritual, no “terreiro eletrônico do Oficina”. É importante salientar, em diálogo com Susanne Langer (2011, p. 11), que a medida das ideias e ações estéticas não se limitam a um único indivíduo, o que significa que o teatro não é feito por uma única pessoa;

[...] o corpo total de uma disciplina não pode estar contido nos horizontes de pessoa alguma individualmente considerada. Só se pode reunir dados suficientes para cada propósito imediato — no caso presente — para substanciar o tratamento de um assunto altamente importante, porém especial, que é o problema da criação artística.

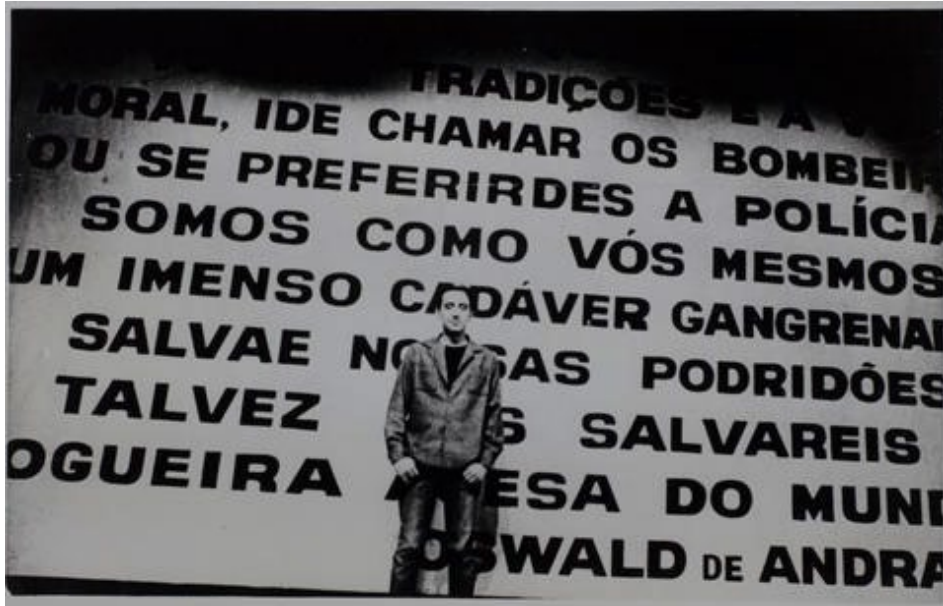
Então, nesse contexto, podemos dizer que o Teatro Oficina foi uma verdadeira encruzilhada, “onde a arte não dorme” (NANDI, 1989), espaço no qual seus agentes históricos se fizeram sentinelas da cena, lugar onde a vida de Zé Celso cruzou e foi cruzada por outras vidas, como a de Fernando Peixoto, Renato Borghi, Ety Fraser, Flávio Império, Itala Nandi, Amir Haddad, Beatriz Segall, Eugênio Kusnet, Fauzi Arap, Raul Cortez, Marieta Severo, Tarcísio Meira, José Wilker, Henrique Maia Nurmberger; Lina Bo Bardi, Cláudia Wonder, Bete Coelho, Maria Alice Vergueiro, Júlia Lemmertz, Cristiane Torloni, Alexandre Borges, Leona Cavalli, Marcelo Drummond, etc. Sobre esse complexo conglomerado de corpos e ideias

---

1 Sobre isso, Rosangela Patriota aponta que a encenação de *O Rei da Vela* se tornou um dos elementos encadeadores de obras e referências que integram os esforços de explicação e parte da interpretação comum acerca do nome e termo Tropicalismo, como um movimento estético brasileiro da década de 1960, o que por sua vez acabou por suplantando as singularidades do processo e das motivações que propiciaram sua realização. Através dessa conexão, torna-se evidente que as “identidades” presentes no filme de Glauber Rocha, na encenação de José Celso, na instalação de Hélio Oiticica e na música de Caetano Veloso foram moldadas pelas reações daqueles que fruíram com essas obras, tanto estética quanto politicamente. “Em geral, os registros destas são constituídos de depoimentos, sejam eles proferidos no calor da hora, sejam rememorações de situações passadas, na maioria das vezes, despidos de suas especificidades, que se tornaram matéria-prima para as interpretações que buscaram um ordenamento de idéias e de trabalhos particulares em uma única motivação.” (PATRIOTA, 2003, p. 138). A essa forma de proceder historicamente, a autora percebe o posicionamento de obras e artistas na conformação de uma memória histórica.

que configuram a história do Teatro Oficina, muitos estudos já foram realizados<sup>2</sup> sobre sua obra e não é nosso objetivo aqui fazer uma análise aprofundada de suas encenações, das disputas de memórias ou do impacto que as obras tiveram ao longo dos mais de sessenta e cinco anos de existência. Este texto é uma homenagem a vida de Zé Celso, buscando compreendê-lo a partir de sua prática artística, que se também baseia na expressão do humor como uma forma de conceber o mundo, seja através de sátiras, de deboches, do grotesco ou da carnavalização.

**Figura 1 - José Celso Martinez Corrêa nos bastidores de O Rei da Vela, São Paulo, 1967.**



FONTE: Fundo Fernando Peixoto do CEDOC FUNARTE (BR RJFUNARTE FP.3.3.D.116.1)



**Figura 2 - Zé Celso, Líbero Rípoli Filho, Renato Borghi, Ety Fraser, Fernando Peixoto, Liana Duval e Célia Helena.**



FONTE: Fundo Fernando Peixoto do CEDOC FUNARTE (BR RJFUNARTE FP.3.3.D.138.7)

**Figura 3 - [Abrahão Farc?], Ítala Nandi, Fernando Peixoto, José Celso Martinez Corrêa, Ety Fraser, Betty Faria e Cláudio Marzo, em Pequenos Burgueses (GORKI, Máximo. Pequenos Burgueses. Tradução de Fernando Peixoto e José Celso Martinez Corrêa).**



FONTE: Fundo Fernando Peixoto do CEDOC FUNARTE (BR RJFUNARTE FP.3.3.D.138.237)

**Figura 4 - José Celso, Renato Borghi, Ítala Nandi e Fernando Peixoto (2001)**

FONTE: Fundo Fernando Peixoto do CEDOC FUNARTE (BR RJFUNARTE FP.3.3.D.166.1)

Zé Celso expressou sua verdade primordial através do riso, pois entendeu que a seriedade não é suficiente para lidar com a realidade brasileira, mesmo em situações trágicas. Com uma sabedoria corporal, fez do riso uma gratificação do desejo num mundo com aspectos terríveis, como uma ditadura. O desejo lhe era um instrumento de bom combate. De certa feita, acabou por responder à questão posta na canção *Pecado Original*, de Caetano Veloso, que dizia – “A gente não sabe o lugar certo. De colocar o desejo”. Podemos dizer que sua resposta prática foi o Teatro Oficina Uzyna Uzona, localizado na Rua Jaceguai, 520, Bela Vista, São Paulo. Esse lugar se tornou o centro gerador e irradiador de sua visão de vida. Em entrevista à Marcos Bulhões em 2012 (p. 210), afirmou que “O TEAT(r)O É UM POVOADOR DA PRESENÇA HUMANA ERÓTICA DA CIDADE.

Não obstante, a parte final da peça *As Bacantes* proclama a profecia – “E assim acaba o drama, E a dramaturgia. E assim começa. A Tragycomediorygia”. Zé Celso conheceu e encarou a tragédia de frente, por diversas vezes: o incêndio criminoso da sede da companhia, em 1966; a tortura da ditadura militar, que o levou para o exílio em Portugal e Moçambique, em 1974; o assassinato brutal de seu irmão e parceiro, Luís Antônio Martinez Corrêa, o “caçador de musicais”, morto com 107 facadas proferidas pelo surfista Gláucio Garcia de Arruda, em seu apartamento no bairro de Ipanema na cidade do Rio de Janeiro, no Natal de 1987. Sobre este último aspecto doloroso, Fausto Salvadori, na matéria *Coração destruído*, para *Revista Joyce Pascowitch*, afirma que

À frente do Teatro Oficina, Zé Celso já havia sido atacado no palco por caçadores de comunistas, preso pela ditadura, torturado e exilado. Mas foi naquela noite que ele conheceu a tragédia. [...] Em vez de odiar, Zé Celso canta. Todos os anos, em 23 de dezembro, enquanto o mundo celebra o nascimento do ícone da cristandade, o Teatro Oficina festeja o Rito de Eternidade de Luís, espetáculo em que Zé celebra a vida de seu irmão, assassinado pelo ódio ao amor e ressuscitado em forma de teatro e poesia. O hino da celebração é "O Amor", um poema de Maiakóvski traduzido por Luís e musicado por Caetano na peça O Percevejo. A letra, que fala do "coração destroçado já pelas mesquinhas", parece feita para o ritual: "Ressuscita-me, ainda que mais não seja, porque sou poeta e ansiava o futuro...". (SALVADORI, 2012, pp. 1-4)<sup>3</sup>

Em suas palavras, por experiência própria, a vida é trágica, mas não deixa de ser gostosa. Ou seja, o diretor fez questão de posicionar seu corpo e alma como agentes cênicos de existência inoxidável, especialmente como uma espécie de porta-estandarte do lema "Do trágico ao drama, salve-se pelo humor!" (RIBEIRO, 2008, p. 104). O diretor e seus parceiros tornavam evidente a história recente do Brasil, a partir da capacidade de suprimir a dor que nos assola, sem deixar de evidenciá-la. Isso nos permitiu rir de nós mesmos, ao usar o humor como uma forma de entender a tragédia.

Acreditamos que, como encantado da cena, Zé Celso dimensionava o "humor como elemento líquido de toda espécie: água, vinho, lágrimas, sangue. Da teoria de Hipócrates, temos os humores do corpo: sangue, fleuma, bile amarela e bile negra, que, em concentrações diferentes, corresponderiam aos temperamentos: sanguíneo, fleumático, melancólico e colérico" (RIBEIRO, 2008, p. 105). Zé Celso sabia trabalhar a alquimia dos elementos do humor diante da tragédia da vida brasileira. Isso fica evidente no encontro que teve com a renomada crítica teatral Barbara Heliodora no Programa Roda-Viva, em 26 de janeiro de 1998, da TV Cultura<sup>4</sup>. Com um sorriso no rosto, ele lhe oferece um copo de vinho e a desafia na tensão entre o mundo teatral e a crítica de teatro no Brasil. Esse episódio marca a presença do teatro além dos palcos, agora na televisão, como destaca Inácio Araújo em sua análise na Folha Ilustrada.

Estávamos nisso quando o "Roda Viva" colocou em confronto Zé Celso franquia Dionisos - e Bárbara Heliodora - franquia Shakespeare. O texto, porém, estava mais para Tennessee Williams. Zé Celso ensaia uma queixa, uma reconciliação e um brinde. Ela recusa. Ele se refaz da hesitação: chama a crítica de burguesa, perversa e frígida - ventre outros. Ela parece uma estátua. Zé Celso quer ganhar a cena pela violência verbal. Bárbara, pelo silêncio. No fim, aprendemos pouco ou nada sobre Shakespeare. Não importa. Sabemos é que ela conhece Zé Celso intimamente e explora seus pontos fracos com desenvoltura. Os ataques do diretor são terroristas, como se ele aspirasse a "estraçalhar" a velha senhora (um vício de ator é superestimar o domínio de cena e julgar que ele, sozinho, lhe dá vantagem no debate). Quando optou pelo teatro, em lugar do argumento, Zé Celso abriu a Bárbara a hipótese do silêncio (também contra o argumento). Não havia debate, mas teatro. E, em sua expressão, Bárbara respondia a cada ataque: "Assim é se lhe parece". Existe aí uma simetria curiosa. Zé Celso faz o papa, em "Ela". Mas na segunda-feira ele representava Fidel. Bárbara Heliodora, tida como ditadora crítica, representava o papa: a imobilidade, o silêncio. Estranha inversão. O teatro, assim como a crítica, pode ser um exercício de poder. (ARAÚJO, 1998, s.n.)

Nessa mesma entrevista, Zé Celso chamou Heliadora de esposa de Shakespeare e de Gertrudes, personagem de *Hamlet*, em um jogo de inversões de valores para dimensionar sobre ela uma espécie de elogio à traição, no que se refere às suas perspectivas e posicionamentos de crítica teatral. Muitas vezes, esperava-se que a essência dos textos de Shakespeare fosse puramente revelada em cena, mas essa expectativa purista acabava se frustrando diante das representações e apropriações não convencionais dos textos teatrais. Essas abordagens desafiadoras não se encaixavam no horizonte de tradição clássica elisabetana, com suas hierarquias de gêneros, ritmos e contradições em relação ao experimentalismo estético. Em suma, o que estava em questão, na tensão entre diretor e crítica, era a posição da moralidade no campo teatral, os meios de construção dramática sob a configuração de um conteúdo moral no embate formal entre um posicionamento trágico e outro cômico. Por isso, concordamos com a análise de Inácio Araújo, em relação ao que ele chamou de estranha inversão, pois naquela oportunidade não se tratava de uma entrevista, mas do próprio teatro em ação, pois a moralidade tomou o centro da conversa, como objeto de embate, o cerne da existência de obra de arte, parte da recepção e de artistas, um percurso do processo de significação exposto para os telespectadores. O encontro entre Zé Celso e Bárbara Heliadora no programa de TV revelou uma interessante fusão entre arte, vida, cena e humor por parte do diretor teatral.

Assim, o humor desempenha um papel crucial na jornada de Zé Celso, pois é alimentado por duas influências que se entrelaçam em sua obra: as antigas concepções sobre o riso imperecível, presentes nas festividades saturnais romanas, que celebravam a liberdade de rir e zombar, e a rica tradição de entidades das religiões afro-brasileiras, que enaltecem a arte da travessura, o movimento, a negociação, a astúcia e as brincadeiras, representadas por Exú, protetor dos caminhos e zombeteiro. Assim, era a persona de José Celso Martinez Corrêa; Zé Celso, em uma de suas formas assumidas, no centro de seu projeto de teatro "greco-afro-tropical".

Para Zé Celso, o teatro é um espaço-tempo mítico, cuja função é regenerar o mundo real e desmascarar as falsidades nele contidas. Foi com essa convicção que, em 1974, Zé Celso e o Oficina realizaram um ritual, que foi filmado, no cemitério da Consolação, diante do túmulo de Mário de Andrade. Nesse momento, os cenários e telões de *O Rei da Vela* foram incinerados, simbolizando a queima das ilusões do "velho teatro", mas também em favor de uma nova dramaturgia posta no palco do Oficina, com obras de Leilah Assunção (*Fala baixo senão eu grito*); José Vicente (*O assalto*); Antonio Bivar, Consuelo de Castro (*A prova de fogo*), etc. Zé Celso registrou essa experiência mística em suas páginas de anotações:

Macumbas

"O que nós fizemos foi carnaval"

Desnudamento das paredes do teatro, arranham-se os cenários se põe à nu a sala toda paramentada, sempre sambando.

2. Saem os atores. Com todo esse material na rua. Madrugada operária paulistana – 6hs da manhã. Figuras de parar o trânsito. Cenários são conduzidos pela rua numa



passeata sambante rumo ao cemitério.

3. Os anjos conduzem no interior do cemitério à um palco armado com cortinas vermelhas e máscaras da tragédia e da comédia onde as figuras do relicário antigo vão se sepultar. O velho teatro, as velhas máscaras sociais vão ser queimadas. Cenas de documentários interpostas: morte de Getúlio, Carmem Miranda, Peron etc.

O fogo irrompe: a cortina se abre com o fogo e os telões, os atores retiram as máscaras, os acessórios. É feita uma enorme fogueira. Que consome tudo. Frases "Da Morta" peça de Oswald de Andrade.

(Páginas de caderno de Zé Celso, descrevendo a queima dos telões de O Rei da Vela, no dia 31 de março de 1974. (MARTINEZ CORRÊA, 1998, 134)



Frame do filme O Rei da Vela [filmado em 1971, lançado em 1982, co-dirigido por Zé Celso e Noilton Nunes].

A discussão acerca da desfiguração da realidade e a crítica ao realismo artístico serviu como catalisador para intensas batalhas no âmbito das representações artísticas. O Teatro de Arena, o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) e o Movimento Tropicalista se tornaram verdadeiros campos de batalha nessa luta estética e política pela representação artística entre as décadas de 1950 a 1980. Zé Celso, por exemplo, criticava o realismo do "povo bonzinho", representado por Guarnieri, como algo ingênuo e estereotipado (MARTINEZ CORRÊA, 1998, p. 295). No quadro de disputa representacional, esse tipo de visão, de acordo com ele, limitava o potencial do povo ao estabelecer padrões pré-definidos. De um lado, artistas ligados à resistência democrática, como Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri, do Teatro de Arena e do CPC da Une se aproximaram dessa representação mimética (especialmente se pensarmos em peças como *Eles não Usam Black-Tie*), e, do outro, artistas ligados ao tropicalismo, como Zé Celso no

Teatro Oficina que buscou a deformação do real como base para suas obras. Embora esses artistas geralmente fossem colocados em lados opostos, muitas vezes, tinham questões em comum, como o efeito de estranhamento de Bertolt Brecht. Como lembra Zé Celso o curso de interpretação ministrado por Eugênio Kusnet foi definidor para a montagem de *O Rei da Vela* (p.36), especialmente pela dimensão de gestus social no espetáculo. Embora houvesse confluências, o maior interesse de Zé Celso e dos integrantes do Oficina era desmascarar o humano com o processo de deformação dele, tendo a arte como sua maior engrenagem.

A arte é reflexo da vida, é a natureza vista através de um temperamento, é a representação do humano etc. Porém, o fato é que com não menor convicção os jovens sustentam o contrário. [...] Nossas convicções mais arraigadas, mais indubitáveis são as mais suspeitosas. Elas constituem o nosso limite, nossos confins, nossa prisão. Pouca coisa é a vida se não bate pé um afã formidável de ampliar as suas fronteiras. Vive-se na proporção em que se anseia viver mais. Toda obstinação em nos mantermos dentro do nosso horizonte habitual significa fraqueza, decadência das energias vitais. O horizonte é uma linha biológica, um órgão vivo do nosso ser; enquanto gozamos de plenitude, o horizonte emigra, dilata-se, ondula elástico quase ao compasso da nossa respiração. Ao contrário, quando o horizonte se fixa, é que se anquilosou e que nós ingressamos na velhice. (ORTEGA Y GASSET, 2005, 45-46)

O conceito de desumanização na arte, explicado por Ortega Y Gasset, refere-se à nossa tendência natural de esquecer que há sempre uma distância absoluta entre o conceito e o objeto, confundindo a realidade com a ideia e aceitando-a como algo real. Essa inclinação inata dos seres humanos, para Ortega Y Gasset, resulta em uma idealização ingênua do real, impulsionada pelo desejo de realismo. (ORTEGA Y GASSET, 2005, p. 64). É importante considerar essa desfiguração do real e a crítica ao realismo na arte. Zé Celso e outros artistas questionaram a tentativa de retratar o povo de forma simplista e idealizada, optando pela deformação e pela ruptura com os padrões estabelecidos.

É isso! Te-ato é uma atuação exatamente de desmascaramento do teatro das relações sociais. Desmascaramento do teatro que existe a partir das relações sociais, de filho com a mãe, de pai e filho, patrão e empregado etc. Nesse desmascaramento, o te-ato provoca uma nova consciência física da existência. Não é uma experiência intelectual, mas sim uma experiência com o corpo que passa por uma ação real. É uma coisa mais próxima de Artaud, ou então de macumba, ou de dança primitiva. É alguma coisa que provoca e tem a pretensão de provocar uma mudança física. É através da ação que você chega a mudar alguma coisa. E no te-ato há isso, essa crença de que o homem é que muda o homem. (MARTINEZ CORRÊA, 1980, 321)

Nestes termos, se embrinca uma espécie de cena teatral conformada no transe, na gira, na macumbaria e na "roda viva" que incorpora a realidade com formas fundamentais de abstração prática da relação entre a consciência e existência. Zé Celso buscou o senso mais vívido da própria vida em seu país, como um macumbeiro, nos termos expostos por





Simas e Rufino (2019, p. 04):

MACUMBEIRO: definição de caráter brincante e político, que subverte sentidos preconceituosos atribuídos de todos os lados ao termo repudiado e admite as impurezas, contradições e rasuras como fundantes de uma maneira encantada de se encarar e ler o mundo no alargamento das gramáticas. O macumbeiro reconhece a plenitude da beleza, da sofisticação e da alteridade entre as gentes. A expressão macumba vem muito provavelmente do quicongo kumba: feiticeiro (o prefixo “ma”, no quicongo, forma o plural). Kumba também designa os encantadores das palavras, poetas. Macumba seria, então, a terra dos poetas do feitiço; os encantadores de corpos e palavras que podem fustigar e atazanar a razão intransigente e propor maneiras plurais de reexistência pela radicalidade do encanto, em meio às doenças geradas pela retidão castradora do mundo como experiência singular de morte.

No aniversário de 50 anos do teatro, em 16 de agosto de 2011, foi estreado a impactante “Macumba Antropófaga”. Dentre as produções dessa nova fase, destacam-se *Ham-let*, *Cacilda! As Bacantes*, *O Banquete*, *Boca de Ouro*, *Taniko* e *Os Sertões*, este último encenado na íntegra, muitos desses firmaram-se com elementos do Candomblé. *As Bacantes*, a mais antiga, datada de 1996, indica a predileção duradoura do Oficina por uma abordagem ritualística no teatro. Os rituais pré-teatrais gregos são uma fonte de inspiração estética para o Oficina, incorporando diversos símbolos em suas encenações. A bigorna do deus Hefesto representa o trabalho árduo do artista. A cabeça de touro simboliza a força visceral que antecede a razão e a verbalização do discurso. E o vinho, um presente do semideus Dionísio, personifica a embriaguez e o êxtase. Esses elementos rituais são apropriados pelo Oficina de diversas cerimônias e filosofias, incluindo as missas católicas, as saturnais romanas, o zenbudismo e as religiões afro-brasileiras. (SILVA, 2013)

Em *Taniko*, por exemplo, podemos observar a imbricação de diferentes referências e simbolismos. Essa peça é baseada no teatro Nô, de origem japonesa que, por sua vez, tem sua base no zenbudismo. Essa diversidade de influências reflete a abordagem de Zé Celso que busca explorar diferentes culturas e filosofias para criar um teatro ritualístico e transformador, potente de um despertar do intelecto pelos sentidos. Para ele, cada caminho percorrido no teatro é uma expressão de uma re-ligação, onde o corpo e os rituais são manifestações da ligação entre céu e terra, sagrado e profano. Essa visão cosmopolítica se expressa no corpo-corpus exusíaco, “onde ocorrem negociações e parcerias, onde se estabelecem relações de confiança e desconfiança, de vantagens e desvantagens” (SÁLAMI, RIBEIRO, 2011, p. 150).

A arte de Zé Celso e do Teatro Oficina é caracterizada por sua vontade de profanação, que residia em aberturas onde se apresentava a imposição da separação, segregação e interdição. Isso significa fazer do teatro um antidispositivo, no qual o seu espaço deveria ser integrado com a transformação socioambiental do bairro, da cidade, do país, de uma forma inclusiva e transformadora, a fim de questionar a sacralidade do capitalismo e o seu poder de destruição de coisas belas, a sanha de sua fome insaciável de capturar espaços e sentidos, desativar a cultura que não seja embalada ou enquadrada no “baú da felicidade”.

Então, profanar, nos termos de Giorgio Agamben (2007), é o ato de negligência que ignora a separação, se utiliza dela de um modo peculiar, na medida em que visa retirar a aura de cena e, por conseguinte, restituí o que se apresenta como sagrado – apartado por pertencer aos deuses – ao uso comum, porém mantém intacta as formas, mas se aperfeiçoa nas atitudes de deslocamentos de um lugar para outro. Zomba, ri, produz paródia da estagnação destrutiva. Nesses termos, a profanação é um exercício de desativação de dispositivos de poder, uma espécie de antidispositivo, por sua capacidade de produzir incongruências sobre o sagrado, de apresentar como um jogo que “libera e desvia a humanidade da esfera do sagrado, mas sem a abolir simplesmente. O uso a que o sagrado é devolvido é um uso especial, que não coincide com o consumo utilitarista. Assim, a ‘profanação’ do jogo não tem a ver apenas com a esfera religiosa.” (AGAMBEN, 2007, p. 67). Sobre essa dimensão da profanação exposta nas perspectivas Giorgio Agamben, Raúl Antelo, em *A máquina afilológica*, afirma que:

[...] Com efeito, se examinarmos a teoria da profanação de Agamben poderemos observar que o filósofo italiano parte de uma distinção operativa no direito romano, a de que sagradas ou religiosas eram as coisas que pertenciam aos deuses pois elas estavam subtraídas ao livre uso e circulação entre os homens. Não podiam ser vendidas nem outorgada como empréstimo, não podiam ser cedidas em usufruto ou taxadas pelo imposto. Sacrilégio, no entanto, era todo ato que violentasse ou transgredisse essa indisponibilidade dos objetos, que ficavam reservados, exclusivamente, aos deuses celestiais (daí serem sagrados) ou infernais (religiosos). Nesse sentido, se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar significava, pelo contrário, restituir um objeto ao livre uso dos homens. Pura, profana, livre dos nomes sagrados chamavam-se assim, a coisa restituída ao uso comum dos homens, algo ao qual não se tem acesso de forma natural, mas através de um conjunto de dispositivos, ou mais especificamente, de um deles, chamado profanação...”. (ANTELO, 2021, pp. 208-209).

Em termos elucidativos, podemos pensar a montagem de “Mistérios Gozosos”, a partir do carnaval de 1994. Nesta peça, o Oficina buscou mais uma vez trazer para cena teatral Oswald de Andrade e seus o olhar paródico da realidade. Agora, era a vez do poema “O Santeiro do Mangue: mistério gozoso em forma de ópera” ser objeto da direção de Zé Celso que se apropria performaticamente do texto mimeografado, datado de 11 de junho de 1950, pertencente à Mário Chamie. Segundo Sirlene Sales Maciel (2018, p. 21), “é interessante notar que o diretor inclui Serafim Ponte Grande, personagem do romance homônimo do autor, as Putas do Mangue, as Senhoras Católicas e os fregueses. Em tom de festa, a peça ganha contornos de epifania e de orgia. Zé Celso, portanto, recria O santeiro do Mangue, estabelecendo a quinta versão da obra.” Nesse movimento, o diretor devolve oswaldiano ao uso comum, a cena teatral, na ocasião dos acontecimentos do carnaval na capital paulistana. Carnavaliza o texto do modernista e reafirma a ambiguidade, a ambivalência posta no nome dado à encenação do poema, que alude ao imaginário mítico e litúrgico católico cristão onde a alegria está disposta na promessa de salvação no processo da vinda do salvador em cinco estações (a anunciação, a visitação, o nascimento, a apresentação, o encontro) dispostos em signos invertidos em cena, numa peça em que Jesus não é Cristo, mas Jesus

das Comidas, o anti-herói. Esta peça, pelo paródico, o grotesco e deslocamento de signos, explorou a intersecção entre sexo, religião e arte, por conseguinte, age por profanação, na medida que pensa a capacidade da religiosidade subtrair coisas que pertencem aos deuses e nos separar deles em princípios de poder, o que reduz o gozo como objeto emancipador. Zé Celso atesta que o gozo foi apartado de nós em prol de medidas de controle asseguradas em nome de Cristo e, por isso, ao desconstruir a sua imagem pela forma do grotesco, devolve o gozo a partir de uma dimensão dionisiaca da experiência mítica deslocada do sacro para o profano. Segundo Mario Vitor Santos, em São Paulo, domingo, 19 de março de 1995, no jornal *Folha de S. Paulo*, a peça

"Mistério Gozozo", em cartaz no teatro Oficina em São Paulo, é uma peça marcada pela contestação a Jesus. O personagem Jesus das Comidas, interpretado por Marcelo Drummond, urina do Corcovado sobre o Mangue, abençoa a desvirginização e consequente prostituição de Eduléia, anti-heroína de 16 anos. Ela vai acabar explorada por um vendedor de imagens sacras, Olavo dos Santos, que trai Diolinda, a mulher grávida. A linguagem é irônica, agressiva, panfletária, brutal. O texto do poema original começa redefinindo o prólogo do "Evangelho de São João": "No começo era a Cantata", diz Jesus debochado, logo antes do estupro de Eduléia patrocinado pelo próprio Satã. Os mistérios gozozos da liturgia cristã celebram a ressurreição, a ascensão do Senhor, o Pentecostes e a coroação da Virgem. Este "Mistério Gozozo" é também, e antes de tudo, uma peça religiosa, mas a seu modo. O poema dramático original ("O Santeiro do Mangue"), do comunista Oswald de Andrade, tinha esses elementos de uma religiosidade peculiar, alterada. A peça, encenada sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, potencializa aspectos de celebração, na busca do ponto de intersecção entre religião, sexo e arte. "Mistério Gozozo" questiona o dogma religioso, inacessível à razão. Duvida da justiça divina, de sua assexualidade e de sua inocência diante da tragédia humana. Sendo a história sobre as prostitutas da extinta região do Mangue, há muitas cenas de sexo. Encenado ali ao pé do público, no corredor do teatro Oficina, de maneira ritualística e, tanto quanto a performance dos atores permite, explícita, o sexo aparece modificado como elemento dramático essencial. Não é sexo puro porque é teatro, mas não é apenas teatro. É mais. Corrêa parece buscar um novo fazer teatral, que ultrapasse os limites da linguagem da arte, como se procurasse aproximá-la de um seu núcleo energético. [...]. No poema, surge uma nova espécie de religiosidade centrada não na divindade em si, mas numa divinização do homem, que alcançaria esse estágio através do contato direto com as feridas sociais, do mergulho no Mangue. Jesus das Comidas alude às Escrituras para dizer que Olavo é uma espécie de Oséias. Na "Bíblia", Deus ordena a Oséias que tome para si mulher e filhos da prostituição, porque seu povo se prostituiu, afastando-se do Senhor. A relação entre Deus e seu povo equivale a categorias do matrimônio. No "Mistério", Oswald sugere que a religião também deve ser salva, afastando-se da subordinação a critérios da sociedade de classes, à ética de defesa da família, distancie-se de todo papel institucional que obstaculize o verdadeiro amor. Os heróis do mergulho no Mangue são os heróis de Oswald à época da criação do poema: Marx, Prestes, Stálin, Timochenko, espécies de divindades de esquerda à época em que o texto foi redigido. Tais referências datadas foram atenuadas e não atrapalham a encenação, embalada por músicas sublimes de José Miguel Wisnik. As partes musicadas —que têm sambas, raps, blues, quase todos os ritmos— são acentuadas por boas interpretações, especialmente as de Denise Assumpção, que atinge auge notáveis de lirismo. Depois do clima de celebração dionisiaca presente em "Ham-let", o espetáculo anterior da companhia Uzyna Uzona, surpreende que Martinez Corrêa consiga realizar agora uma peça contida, a partir de um texto bem mais caótico e fragmentário. [...] É mais do que satisfatório constatar que Zé Celso, depois de seu infarto provocado pelos ensaios para uma apresentação especial de "Mistério Gozozo", no ano passado, demonstra pleno domínio de sua atividade teatral. Um dos refrões que embala o gozo oswaldiano diz que "há um grande cansaço

de explicar o mar". Tal cansaço não parece afetar o diretor e seu grupo.

Dessa forma, a religião e sua simbologia são postas de maneira degradante, a fim de colocar luz sobre os processos de dominação por ela também incentivados e produzidos. O reencontro do texto oswaldiano e as encenações dirigidas por Zé Celso permitem que nos orientemos a partir da leitura carnalizada da história, onde a inversão e o jogo incongruente com aquilo que se tornou sagrado e canônico quebram a ideia de unidade. Não há espaço para trégua ou conformidade, o desconforto é pedagógico e transformador. A carnalização, conforme proposto por Bakhtin (1987), reside em tornar constante a ascensão do baixo e, a partir disso, não há nada a separar, pois torna tudo ambíguo e ambivalente. Isso exige uma universalidade disruptiva, que não ignore o aspecto cômico do mundo proporcionado pelo utopismo da festa.

No realismo grotesco, a degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo. O "alto" e o "baixo" possuem aí um sentido absoluto e rigorosamente topográfico. O "alto" é o céu; o "baixo" é a terra; a terra é o princípio, de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto corporal, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre. e no traseiro. O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nessas significações absolutas. pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nessas significações absolutas. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e, portanto, com atos do corpo como coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se, não somente para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o começo (BAKHTIN, 1987, p. 21).

A óptica do grotesco, via rebaixamento, fez com que em *Mistérios Gozosos* o mundo fosse visto de maneira invertida, às avessas, para melhor enxergarmos, baseando-se no não aprisionamento de signos cristãos, em uma profunda vontade de alteridade. A via carnalizada potencializou a prática de Zé Celso, pois dessacralizava o próprio teatro, o tornando cada vez mais espaço de percepção vívida e poética da densidade da realidade existencial, na qual não se busca uma redenção culposa, mais sim a prazerosa que celebra a vida e que dela não se aparta, afinal, a torna fértil debaixo para cima. A cultura é representada, por exemplo, pela absorção carnalizada de alimentos, como a banana tropical oferecida por Jesus das Comidas na peça antropofágica. O ato carnalizado nos permite temporariamente entrar "no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância" (BAKHTIN, 1987, p.08). A força da linguagem carnalizada é explicada por Mikhail Bakhtin

O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval, mas vive-se nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se uma vida carnavalesca. Esta é uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido” (“monde à l’envers”). As leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval: revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens. (BAKHTIN, 2018, p. 140).

O carnaval, em sua trajetória histórica, exige que a festa tome e configure o espaço público, como a praça, com *locus* do triunfo e exibição do exercício e contrariedade ao estabelecido, às normatividades, às proibições que são quebradas por um tipo particular de comunicação – a do corpo, suas expressões abundantes, necessidades e potencialidades. *Mistérios Gozosos* foi um experimento do gesto do desejo em cena aberta. Como aponta Bakhtin (1987, p. 14), quando analisa o carnaval na obra de Rabelais, em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*:

[...] Já dissemos que durante o carnaval nas praças públicas a abolição provisória das diferenças e barreiras hierárquicas entre as pessoas e a eliminação de certas regras e tabus vigentes na vida cotidiana criavam um tipo especial de comunicação ao mesmo tempo ideal e real entre as pessoas, impossível de estabelecer na vida ordinária.

No contexto brasileiro, na década de 1990, a obra *Mistérios Gozosos* parece ter buscado evocar essa ambiência histórica para a cena teatral de então. Essa perspectiva é corroborada no texto *Over sim, cover jamais*, de José Miguel Wisnik (2020), em que o professor e músico relata parte de suas experiências no Teatro Oficina, incluindo suas sensações ao participar do processo de produção e execução da referida peça teatral.

No domingo de carnaval de 1994, fizemos *Mistérios gozosos*, poema dramático de Oswald de Andrade, em praça pública no centro de São Paulo. Sobre os poemas de Oswald compus *Noturno do Manguê*, *Flores horizontais* e *Coração do mar*, essas duas últimas gravadas por Elza Soares, a diva dionisíaca da tragycomedialogia que Zé Celso preconiza. A estação do ano já era outra, e impôs-se compor Verão. No outono, com um Ham-let desagregado e de volta ao Oficina, foi a vez de Outono (“os soluços longos dos violões do outono/ ferem meu coração com um langor monótono” – tradução propositalmente livre dos versos de Verlaine, com violões no lugar dos violinos). Inverno foi feita mais tarde para a temporada de *Mistérios gozosos* no Oficina, completando um ciclo de quatro canções, todas elas referidas de algum modo à vida da companhia em cada momento, e, no caso desta, descortinando o Anhangabaú da feliz cidade. Um dos momentos sublimes que eu vivi em toda a minha experiência com o Oficina foi no ensaio geral de *Mistérios gozosos* em praça pública, ensaio que atravessou a noite e terminou, para variar, quando o dia nascia. Só naquela hora conseguíamos passar pela primeira vez o espetáculo inteiro. Populares já circulavam pela cidade, e o movimento do dia, mesmo sendo um domingo



de carnaval, começava em ritmo e luminosidade de ainda madrugada. Curiosos paravam diante da pista erguida em palco, na qual se movimentavam atores e atrizes cercados de refletores e música. O texto de Oswald é forte e ataca com crueza expressionista os temas da prostituição e da pobreza, nada estranhos à região onde estávamos. Mas era estranha aquela exposição obscena – no sentido também de fora da cena teatral e do público que lhe corresponde –, exposição nua e crua dos temas, dos corpos, das palavras. Não se tratava, vejam bem, do festival de nudismo que depois se naturalizou no espaço do Teatro Oficina com seu público cativo. Eram as mulheres, a Mulher, a Prostituta Sagrada, com suas bocetas arregaçadas em plena praça pública. Era mais do que uma afronta ao machismo e às defesas psicológicas do moralismo comum, dos quais se poderiam esperar todos os ataques de volta, e eles estiveram na iminência de acontecer. Mas havia uma solenidade muda no ato da nudez, e um desnudamento tão concreto, em cena, de tudo envolve a luta da vida por viver, que baixou ali um silêncio de outra natureza, naqueles homens operários parados – um choque e, ao mesmo tempo, um reconhecimento dentro do mais total estranhamento, uma transformação, um acontecimento (já que só o impossível acontece). (WISNIK, 2020, pp. 102-103)

O corpo-território, ofertório, condutor que se abre para o transe da dança e práticas de estripulias que “venham a rasurar a pretensa universalidade do cânone ocidental” (SIMAS, RUFINO, 2019, p. 18). Nessa perspectiva, as fronteiras são libertadas e transformadas em cena, clareando os olhos dos espectadores. Zé Celso foi um dos artistas que impulsionados pelas sabedorias das culturas que desafiam primordialmente a transgressão do cânone. Transgredir não significa negá-lo, mas sim encantá-lo, ao cruzá-lo com outras perspectivas. Em outras palavras, é elevá-lo a uma encruzilhada (SIMAS, RUFINO, 2019, p. 18). É um signo de uma luta ancestral pela terra, tanto no palco quanto na vida. É o ator no sentido público, presente na Ágora! Nas palavras de Zé Celso: “*Hoje vivo a ‘cosmopolítica’ como um índio, uso sempre colar, cultivo minha avó y bisavó índias no meu DNA. Tenho lutado pelo pedaço da Terra onde está o Teatro Oficina, no seu entorno y no bairro do Bixiga, como um lugar sagrado*”. (Zé Celso, 2018). Assim, ao se entrecruzar como um caboclo-exusíaco-dionisíaco, Zé Celso se fez Exu do Teatro, o guardião dos caminhos que tem a fluidez da folha que cai da árvore em meio ao redemoinho, que tem a boca que tudo come, devora e transforma. Ele é aquele que não se esconde de nada. Ser representante de Exu implica em ser o portador da “divindade iorubana transladada para as Américas [que] é o signo que nos invoca a pensar a existência humana enquanto prática cotidiana. Os seres são aquilo que praticam com os seus pares ou com as outras formas de vida, daí a dimensão pedagógica de Exu.” (SIMAS, RUFINO, 2019, p. 34). Essa entidade compreende os humanos e os desmascara, e essa é a prática artística de Zé Celso, que absorveu e incorporou a sabedoria de diversos artistas, como Oswald de Andrade, Hélio Oiticica, Glauber Rocha, Cacilda Becker, Jean Genet, Euclides da Cunha, Max Frisch, Máximo Gorki, Chico Buarque, Clifford Odets, Isaura Garcia, Grande Otelo, Linda Batista, Aracy de Almeida, Dalva de Oliveira, Lotte Lenia, Kurt Weill, Gisella May, Ernst Bush, Ekhart Shaw, Helene Weigel etc., e os devolveu como chaves para abriremos nossas consciências em um país que nos quer inelutáveis. Com o rei das encruzilhadas, celebramos nossas lutas e a vontade de viver em um Brasil marcado pela delicadeza perdida. Essa delicadeza estava latente em sua fortaleza, expressa em sua



primeira peça *Vento Forte para um Papagaio Subir*, como mencionado por Renato Borghi (SEIXAS, 2008, p.63)

A peça representava tudo que a nossa geração queria: libertação dos valores da família, conflito de gerações. Ele compôs uma música para o espetáculo que era uma bandeira:

*Eu hoje vou fugir com o vento  
Vou até o firmamento  
Vou ver a Terra brilhar  
Vou abrir bem os meus braços  
Me lançar por este espaço  
A ventar, a ventar...*

Os versos cruzados com o ditado iorubano, que afirma: “Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje”, faz vir à tona o transe de uma vivência transgressora que não se importou em ultrajar as sendas do tempo, transformando a “Tragycomediorygia” em combustível para enfrentar as adversidades sob o abrigo das asas do mesmo vento que impulsiona a flecha de Oxóssi até seu alvo, quando este sai em caçada, permanecendo inalcançável. Exu-Zé Celso emergiu como o mestre da transgressão, encarnando o espírito enfeitado do palco. Semelhante à divindade iorubana, esse falangeiro do teatro, incansavelmente, buscou sua realização na prática de estripulias nos conhecimentos [cênicos] do mundo. Desafiou, questionou e inquietou o que jazia estagnado, o fez com ímpeto vital. Como um maestro, desencadeou o movimento e expressou a essência da vida. Como guardião das estradas e dos caminhos, Exu-Zé Celso desempenhou o papel de apontar e abrir caminhos, orientando com seu nomadismo, irreverência, astúcia e inteligência, convertendo sua existência em uma obra de arte. Trata-se de uma força criativa e disruptiva, uma fusão de encruzilhadas onde os limites são desafiados, os pontos finais são subvertidos e os labirintos se desfazem. Como Dionísio, o deus enraizado na terra e do prazer, Zé Celso personifica a aceitação pública e notória da vida. Dessa maneira, na força de Exu, o espírito de Zé Celso se traduz no espírito vibrante presente em *Amor Nos Tempos Do Colera*, conforme Gabriel García Marquez diz: “é a vida, mais do que a morte, que não tem limites”. Zé Celso é a vida impressa em cena, da forma mais encantada possível diante do país da tragédia instituída. Através da cena teatral, o diretor, dramaturgo e ator alcançou sua imortalidade, assim como orienta Shakespeare: “Enquanto houver viventes nesta lida, há de viver meu verso e te dar vida”. Zé Celso não enfrentará os fantasmas, pois ele mesmo não é um deles; contudo, na eternidade executará bailado do deus morto, em celebração à sua sobrevivência incorporada naqueles que têm o desejo pelo teatro, lugar onde ele ainda espalhará seus próprios focos de luz.

Quero o perfume das flores/Ação luz e cores/Nesta festa popular/Eu sou o teatro brasileiro  
Da vida o espelho verdadeiro/Sambando neste carnaval/  
Com a minha arte que é imortal.  
Flávio Rangel (carnaval de 1975, Quatro século de paixão  
– História do Teatro brasileiro, Vila Isabel)

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Boitempo Editorial, 2007.

ANTELO, Raúl. **A máquina afilológica**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2021

ARAUJO, Inácio. Zé Celso revela atriz no "Roda Viva". **Folha de S. Paulo** (Ilustrada), 12 de janeiro de 1998, São Paulo, s.n. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq30019806.htm> Acessado em: 07 de julho de 2023.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BARBOSA, Kátia Eliane. **Teatro Oficina e a Encenação de O Rei da Vela (1967)**: uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da antropofagia. 2004.145 f. 2004. Dissertação (Mestrado em História). Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2004.

CORREA, José Celso Martinez. O terreiro eletrônico e a cidade: o olhar do mestre antropófago – entrevista concedida a Marcos Bulhões Martins. **Sala Preta**, v. 12, n. 1, p. 209-223, 2012.

COURA, L. A afinação do coro no Teatro Oficina. **Sala Preta**, vol. 20, n.2, São Paulo, USP, p 13-29, 2020.

DE TROI, Marcelo; COLLING, Leandro. Antropofagia, dissidências e novas práticas: o teatro oficina. **Revista Ambivalências**, v. 4, n. 8, p. 125-146, 2016.

ENTREVISTA COM JOSÉ CELSO MARTINEZ CORRÊA por José Arrabal. Revista Civilização Brasileira, n. 20, fevereiro de 1980. In: MARTINEZ CORRÊA, José Celso. **Primeiro Ato**: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). Seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: ed. 34, 1998, p. 295.

GARCIA, Silvana. Das Entranhas d'Os Sertões, o Oficina: Uma viagem pela encenação de Os Sertões, pelo Teatro Oficina, de São Paulo. **Latin American Theatre Review**, v. 43, n. 2, p. 55-68, 2010.

LAGO, Isadora Fração. As bacantes: da tragédia grega à tragycomédiorgya do Teatro Oficina. Dissertação em Psicanálise: Clínica E Cultura. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2022.

LANGER, Susanne. **Sentimento e Forma**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

MACIEL, Sirlene Sales. **Alegoria e carnavalização em "O santeiro do Manguê", de**

**Oswald de Andrade.** Dissertação em Estudos literários. Araraquara: UNESP, 2018.

MAFFESOLI, Michel. **O ritmo da vida: variações sobre o imaginário pós-moderno.** Tradução: de Clóvis Marques. Rio de Janeiro:Record, 2007.

MARTINEZ CORRÊA, José Celso. **Primeiro Ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974).** Seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: ed. 34, 1998.

MOSTAÇO, Edelcio. Na Selva (antropofágica) das Cidades—versão Oficina. **Anais do XXV Simpósio Nacional de História—História e Ética.** Fortaleza: ANPUH, 2009.

NANDI, Itala. **Oficina:** onde a arte não dormia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989

ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte.** São Paulo: Cortez, 1991. 96 p. (Biblioteca da educação. Série 7. Arte e cultura, 2)

PATRIOTA, Rosângela. A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo. **História,** São Paulo, v. 22, p. 135-163, 2003.

RAHAL, Carlos Antonio. **Atravessando a ponte:** a evolução do espaço cênico do Teatro Oficina (1958-1972). 2003. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. Acesso em: 24 jul. 2023.

RAMOS, Alcides Freire. Terra Em Transe e O Rei Da Vela: Criação, Reflexão Crítica e Estética da Recepção. **Anais Abrace** - V Congresso da ABRACE, v. 9 n. 1 (2008), Campinas, UNICAMP, 2018. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1570>. Acessado em: 09 de julho de 2023.

RIBEIRO, Maria Mazzarello Cotta. Do trágico ao drama, salve-se pelo humor!. **Estudos de psicanálise,** n. 31, p. 104-113, 2008.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas.** Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SÀLÁMÌ, Síkirù (king); RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. **Exu e a ordem do universo.** São Paulo: Editora Oduduwa, 2011.

SALVADORI, Fausto. Coração destroçado. Revista Joyce Pasowitch, 2012. Disponível em: <https://inarravel.wordpress.com/2012/04/13/o-coracao-destrocado/> Acessado em 07 de julho de 2023.

SANTOS, Mario Vitor. "Celebração dramática do gozo". **Folha de São Paulo, Caderno Mais,** 19 de março de 1995, São Paulo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/3/19/mais!/27.html>. Acessado em 09 de julho de 2023.

SEIXAS, Élcio Nogueira. **Renato Borghi:** Borghi em revista. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

SILVA, A. S. **Oficina:** do teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SILVA, Isabela Oliveira Pereira da. Bárbaros tecnizados: cinema no Teatro Oficina. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2006.

SILVA, Tatiana Henrique. **Raízes e Rizomas: performances e memórias do Candomblé no Teatro do Brasil**. Dissertação em Memória Social. Programa de PósGraduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2013.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Flecha no tempo**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Encantamento**: sobre política de vida. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2020.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula editorial, 2019.

SOARES, Emanuel L. R.; NASCIMENTO Wanderson F. do. EXU, CORPO E SEXUALIDADE. **Revista ABPN**, v. 12, n. 31, p. 11-26, 2020.

SOUSA, Maria Angélica Rodrigues de. Quando corpos se fazem arte: uma etnografia sobre o Teatro Oficina. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de São Carlos. São Carlos: UFSCar, 2013.

VALENTINI, Daniel Martins. "Teatro de equipe ou alienação individual": o Teatro Oficina como projeto coletivo (1961-1974). **História Oral**, v. 19, n. 2, 2016.

VALENTINI, Daniel Martins. História e memória do Teatro Oficina nos anos 1960 e 1970. Tese (Doutorado em História) - Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

WISNIK, José Miguel. Over sim, cover jamais. **Sala Preta**, v. 20, n. 2, p. 95-104, 2020.

Zé Celso. Tabu do corpo nu retorna na guerra cultural antimarxista. **Folha de S. Paulo**. 21 de dezembro de 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/12/tabu-do-corpo-nu-retorna-na-guerra-cultural-antimarxista-escreve-ze-celso.shtml>




# PROJETO POLÍTICO E REPRESENTAÇÃO: A DUALIDADE DO LIBERALISMO DA UDN (1945-1950)

## POLITICAL PROJECT AND REPRESENTATION: THE DUALITY OF UDN LIBERALISM (1945-1950)

 <https://doi.org/10.46401//ardh.2023.v15.19024>

Marina Olinda Calori de Lion  
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

 <https://orcid.org/0000-0001-8806-361X>  
marina.calori@unesp.br

Recebido em: 04 de março de 2023.  
Primeira revisão: 08 de maio de 2023.  
Revisão final: 10 de junho de 2023.  
Aprovado em: 10 de junho de 2023.

**RESUMO:** A presente pesquisa tem como objeto de análise o papel político da extinta União Democrática Nacional (UDN), enquanto partido representante da burguesia no Brasil, a partir da leitura teórica sobre as possíveis frações/divisões constitutivas desta classe e suas formas de representação política. A UDN teve importante atuação na história política brasileira no período pré-1964. Teve sua formação articulada ainda no período do Estado Novo, sendo fundada oficialmente em 1945 e extinguindo-se nos anos 1960.

**ABSTRACT:** The present research has as object of analysis the political role of the extinct União Democrática Nacional (UDN) as the representative party of the bourgeoisie in Brazil, through a theoretical reading on the possible constituting fractions/divisions of this class and its forms of political representation. The UDN played an important role in Brazilian political history in the pre-1964 period. Its creation was articulated during the Estado Novo era, being officially founded in 1945 and extinguished in the 1960s.

**Palavras-chave:** UDN, Estado Novo, Dualidade Liberal, Autocracia Burguesa.

**Key words:** UDN, Estado Novo, Liberal Duality, Bourgeois Autocracy.

## Introdução

O presente artigo propõe a análise do protagonismo político que a UDN (União Democrática Nacional) exerceu no período de 1945 até 1950, enquanto um partido que expressou e representou interesses de frações da burguesia que se constituiu no processo de desenvolvimento do capitalismo no Brasil daquele período (POULANTZAS, 2019). Em 1945 a UDN surge como um partido com o intuito de fazer oposição ao Estado Novo e ao então presidente Getúlio Vargas, com um posicionamento ambíguo que BENEVIDES (1981) identifica e conceitua como sendo a particularidade do liberalismo udenista, o que transforma a UDN em um partido de diferentes vertentes político-ideológicas, que levariam inclusive à futuras cisões. Foi uma associação político-partidária heterogênea que abrigou em seus primeiros dias agrupamentos de diferentes ideários políticos, os quais tinham até então um único propósito:

O espírito de luta contra o Estado Novo e contra Getúlio Vargas, em suas várias encarnações, das mais idealistas às mais pragmáticas, formou, plasmou e reuniu os diversos grupos que se comporiam no partido da “eterna vigilância”. Foi, portanto, como um movimento- ampla frente de oposição, reunião de antigos partidos estaduais aliança política entre novos parceiros- que surgiu a União Democrática Nacional [...]. (BENEVIDES, 1981, p. 23)

A hipótese que movimenta a pesquisa pode ser assim enunciada: na medida em que o partido representa frações da burguesia brasileira, explicita-se em sua proposição política uma espécie de “dualidade liberal”, que articula traços político-ideológicos conservadores, ao mesmo tempo que reivindicam um projeto modernizador para o país. Para tanto, a investigação se fundamenta em pesquisa de revisão bibliográfica, de fontes primárias e secundárias, orientada por uma perspectiva metodológica qualitativa que propõe a compreensão do objeto dialeticamente. Objetiva-se compreender os vínculos que este partido estabeleceu com os projetos de nação em disputa no Brasil no contexto da Guerra Fria, especificamente no período de 1945 a 1950, bem como, a forma como o liberalismo foi assimilado e reproduzido em suas dimensões sociais e políticas, naquele contexto histórico.

A UDN foi fundada em 7 de Abril de 1945, data escolhida para reverenciar o 7 de Abril de 1831<sup>1</sup>, cuja data é considerada um grande acontecimento para o liberalismo brasileiro, e que, talvez, não por coincidência a escolha dessa data já trazia de forma subentendida a principal e determinante característica do liberalismo udenista: a ambiguidade. Como aponta Maria Victória Benevides:

---

1 A data marca o episódio histórico da “Abdicação de D. Pedro I” em favor de seu filho, D. Pedro de Alcântara. O que se sucedeu à renúncia ficou conhecido como Período Regencial (1831-1840) que na história política brasileira é marcado por revoltas regionais que eram “ameaças à unidade do Império e por importantes redefinições políticas e institucionais”. A imprensa teve papel fundamental, naquele momento, para a circulação de ideias entre os grupos políticos antagônicos, entre liberais moderados ou exaltados e os conservadores (SILVA; FELDMAN, 2010, p. 143).



Neste caso preciso, a escolha da data talvez revele indesejáveis afinidades que pensariam, para o futuro partido, no fardo de uma herança cujas raízes remontam às ambiguidades da dicotomia liberalismo/conservadorismo constantes na história política das elites brasileiras [...]. (BENEVIDES, 1981, p. 23-24)

A herança liberal no Brasil se desenvolveu de forma particular. O crítico literário Roberto Schwarz faz uma análise sobre esse desenvolvimento no seu livro "Ao vencedor as Batatas", especificamente no capítulo "As ideias fora do lugar". Schwarz procura demonstrar como essas ideias 'moldadas' na Europa – o liberalismo – são assimiladas e reproduzidas na processualidade histórica brasileira com um novo padrão, onde elas se desconectam de um teor emancipador como nos casos clássicos europeus – onde se reproduziram originalmente – e se estruturam em um Estado com um núcleo autocrático da burguesia. Fala-se em liberdade e igualdade, por exemplo, mas a escravidão é mantida dentro de uma legalidade jurídico-política. Nesse sentido a burguesia se posicionaria, segundo o autor, de maneira ambígua e contrarrevolucionária, reproduzindo assim, um projeto político e ideológico de caráter autocrático (SCHWARZ, 2000).

Levantadas essas questões, os fatos e acontecimentos históricos aqui analisados serão tratados a partir de uma análise crítica do período delimitado. Nesse sentido, o questionamento hipotético que o artigo pretende responder, pode ser assim definido: dado que a UDN foi um partido de representação burguesa e a partir da leitura teórica sobre as possíveis parcelas/frações que compunham essa classe, quais seriam os projetos de nação em disputa a partir de 1945, aos quais se vinculava a UDN? Dito de outra forma, como podemos entender o protagonismo político desse partido, seu projeto econômico para o país, suas expressões ideológicas, que o vinculam a frações da classe burguesa, especificamente. Da mesma forma, compreender a "tradução" do liberalismo udenista para a realidade brasileira a partir da chave de leitura que aponta para seu caráter dicotômico, como apontado anteriormente.

A partir dessa problematização procuraremos compreender o processo de formação do Estado-nação brasileiro, mesmo que em seus elementos políticos essenciais. Contudo, não pretendemos reproduzir o debate sobre o processo da independência brasileira, mas sim capturar ao nível subjetivo de nossa análise os elementos político-ideológicos constitutivos desse momento histórico, suas possíveis permanências e superações, de modo a balizar essa análise diacrônica do Brasil entre 1945 e 1950. Para tanto, apoiamos-nos no referencial teórico de MAZZEO (2015) segundo qual, partindo desse pressuposto, é possível destacar que a partir da colonização do Brasil se desenvolve uma forma autocrática de dominação política da qual a burguesia não se desvencilha, pelo contrário, a instrumentaliza como elemento político de um projeto de controle social, tornando-se, assim, determinante na formação histórico-política nacional.

Ao longo do texto o leitor perceberá que este artigo se fundamenta numa abordagem de caráter qualitativo, cuja construção metodológica foi realizada através de revisão bibliográfica de caráter histórico-político, mas também sociológico, uma vez que dialoga com a

teoria das classes sociais e suas formas de representação. De forma breve, a revisão bibliográfica caracteriza-se pelo levantamento, análise e descrição de um conhecimento já produzido sobre a temática e o objeto de estudo “[...] com o objetivo de elaborar a contextualização da pesquisa e seu embasamento teórico [...] buscando identificar o ‘estado da arte’ ou o alcance dessas fontes” (PRADOV; FREITAS, 2013, p. 131). Os documentos levantados através da revisão bibliográfica foram organizados por grau de importância para o trabalho, permitindo assim, a descrição e problematização do objeto a ser investigado.

Desta forma, as obras levantadas foram escolhidas por conter uma amplitude de informações acerca do objeto desta proposta, bem como as análises mais alicerçadas na historiografia acerca da UDN e seus agentes políticos. Já para entendermos de forma crítica o momento histórico delimitado neste artigo, o referencial utilizado foi DREIFUSS (1981) uma vez que a discussão central desta obra trata sobre como as forças sociais agem para fazer valer seus interesses político-econômicos.

A conceitualização de MAZZEO (2015) sobre a colonização brasileira parte dos fundamentos teóricos do historiador Caio Prado Jr. Para este a colonização brasileira teve caráter de empresa capitalista/mercantil e o Brasil, desde a sua gênese, reproduz esse elemento de particularidade. Antônio Carlos Mazzeo, então, procura elucidar as características – também particulares – presentes no Estado brasileiro que surge desse longo processo, cujo conceito o autor denomina de “via prussiano-colonial” (DEL ROIO, 1998). Segundo o próprio autor:

[...] O aspecto “prussiano” aparece, assim, no sentido de caracterização de um processo tardio de acumulação de capital, consagrado na análise leniniana *como uma forma de desenvolvimento burguês, que se enquadra nas grandes tendências gerais da análise da entificação do capitalismo*. [...] para melhor conceituar o processo brasileiro, a noção de “*via prussiano-colonial*” é a que mais expressa sua geneticidade, porque respeita a legalidade histórica de sua condição colonial e, ao mesmo tempo, considera a configuração tardia (ou “hipertardia”, como pontua Chasin) e agrária do processo de acumulação e posterior industrialização do Brasil. (MAZZEO, 2015, p. 105, grifos do autor)

A concepção de via prussiano-colonial parte do pressuposto de uma “nobreza aburguesada” portuguesa que desembarca no Brasil e mantém laços com grandes capitalistas mercantis de países como Holanda e Itália, por exemplo. Esse conceito tem por objetivo mostrar a particularidade da formação histórica do Estado nacional brasileiro, Estado que se forma a partir de um capitalismo cuja principal característica foi a acumulação que teve início pelo campo e que se pode dizer utilizou como referência a turbulenta acumulação de capital da própria Europa. A partir desse processo histórico começa a se formar a sociedade brasileira que “[...] será pautada por um conservadorismo extremado, que se expressará tanto nas ideias das “classes dominantes” como em sua prática político-econômica [...]” (MAZZEO, 2015, p. 81).

Segundo o autor, a burguesia tolerou a coroa portuguesa devido a abominação de formas democráticas de governo, tolerância essa que não se mantém e resulta em um rompimento com a metrópole sem uma efetiva participação popular e a ausência de uma

revolução de caráter amplamente emancipatório – mesmo que em termos liberais – faz com que a burguesia agrária-mercantil norteie o processo de independência do Brasil e, com isso, culmine em um Estado institucionalmente constituído em função de seus interesses econômicos. Mazzeo chamará esse processo de “articulação pelo alto”. Ainda que a formação da burguesia brasileira seja tardia e deficitária, ela herda ideologias de cunho liberal-iluminista da metrópole, reproduzindo um conteúdo também particular, que se constituiu como mais um elemento da conceituação da via prussiano-colonial brasileira – mesmo que essa apropriação dos ideais liberais expressem um conteúdo histórico já decadente e tardio no desenvolvimento do capitalismo (MAZZEO, 2015).

A subordinação da burguesia portuguesa a inglesa no âmbito do mercantilismo orientou a posição político-ideológica da primeira que irá fortalecer as arcaicas instituições absolutistas durante o século XVIII e nesse quadro também situa-se a absorção de um “[...] liberalismo ‘reformado’ adequado a conciliação e não para transformações revolucionárias [...]” (MAZZEO, 2015, p. 87). A burguesia brasileira ao herdar o liberalismo de natureza não revolucionária da metrópole nasce como uma panaceia de ideários, ela se faz eclética e esse ecletismo se torna uma política ideológica do conservadorismo burguês e isso será

[...] o primeiro movimento filosófico plenamente estruturado no Brasil. Suas ideias penetram fundo em amplos setores da elite nacional e chegaram a se transformar no suporte último da consciência conservadora em formação [...]. (PAIM apud MAZZEO, 2015, p. 90)

Durante o processo de formação político-social o Brasil reproduziu conceitos e ideais europeus que pareciam estar “fora do lugar” em relação ao seu uso na metrópole, havia uma estrutura social colonial atrasada enquanto a superestrutura política tinha caráter liberal e propostas tidas como adiantadas e modernas (SCHWARZ, 2000). O Estado nacional surge, portanto, numa perspectiva de uma economia baseada em larga escala na escravidão, assim sendo cria-se um Estado com simulacro de liberalismo, porém um liberalismo inconcluso, nas palavras de Roberto Schwarz (2000, p. 26).

[...] as ideias liberais não se podiam praticar, sendo ao mesmo tempo indesejáveis. Foram postas numa constelação especial, uma constelação prática, a qual formou sistema e não deixaria de afeta-las. Por isso, pouco ajuda insistir na sua clara falsidade. Mais interessante é acompanhar-lhes o movimento, de que ela, a falsidade, é parte verdadeira [...]

Estrutura-se um Estado com divisão dos poderes mas com um núcleo autocrático institucional. Na vida política nacional a maioria dos trabalhadores eram escravos e os homens livres não tinham espaço dentro da vida produtiva. Assim, o Brasil se torna um Estado nacional em 1822 com uma sociedade civil incompleta e com ideais liberais ambíguos e dicotômicos.

Como já referido neste artigo a data de criação da UDN transporta todo um ideário. O

7 de Abril de 1831 pode ser compreendido como o momento de entrada em cena, de forma efetiva, da burguesia agrária na política nacional. A UDN como um partido representante da burguesia brasileira, agora não somente vinculada à fração agrária, pode ser analisado como uma agremiação política “continuadora” daquele liberalismo ambíguo e eclético que se consolida na formação do Brasil. Uma “continuidade” que deve ser entendida em sua especificidade histórica, como uma forma de *aggiornamento*, o que implica em dizer que o programa político da UDN possui singularidades, que refletem o contexto histórico nas quais as disputas políticas e econômicas estão inseridas e se reproduzem e que, portanto, não podem ser interpretadas como uma “continuidade idêntica” ao liberalismo dos primórdios do Estado brasileiro, interpretação essa que incorreria numa forma de anacronismo rasteiro, por assim dizer. Mas uma “continuidade” que essencialmente expressa elementos próprios da forma como o liberalismo político foi historicamente absorvido e reproduzido na sociedade brasileira, tal como a ambiguidade que será a determinante característica do udenismo, que abrigou as mais diversas orientações político-ideológicas, desde liberais e autocratas, progressistas e conservadoras (BENEVIDES, 1981). Assim,

[...] O partido que vota a favor do monopólio estatal do petróleo (1953) e contra a cassação dos mandatos dos parlamentares comunistas (1947) é o mesmo que se opõe à intervenção do Estado na economia, denuncia a “infiltração comunista” na vida pública e contesta os resultados quando perde as eleições [...]. (BENEVIDES, 1981, p. 12)

Posto que a UDN foi um partido com as características singulares do liberalismo brasileiro, faz-se necessário reiterar como o liberalismo se desenvolveu nessa processualidade histórica, um ideal importado de difícil adequação na realidade da periferia do capitalismo pois “[...] o que na Europa seria verdadeira façanha da crítica, entre nós podia ser a singela descrença de qualquer pachola, para quem utilitarismo, egoísmo, formalismo e o que for, são uma roupa entre outras, muito da época mas desnecessariamente apertada [...]” (SCHWARZ, 2000, p. 27). Eis a essência daquilo que Schwarz denominou “as ideias fora do lugar”.

## As origens da UDN

As tensões provocadas pela entrada do Brasil na II Guerra Mundial ao lado dos aliados e o “Manifesto dos Mineiros”<sup>2</sup> iniciou uma grande pressão social por parte pequena burguesia contra a continuidade do regime estadonovista, isso ainda no ano de 1943. Essa pres-

---

2 O Manifesto dos Mineiros foi uma carta aberta publicada ainda no ano de 1943 no aniversário dos acontecimentos de 1930. Foi escrita e assinada por importantes intelectuais ideologicamente liberais do estado de Minas Gerais, entre os 92 signatários estavam nomes como Afonso Arinos de Melo Franco, Pedro Aleixo, Odilon Braga entre outros. A carta defendia, em linhas gerais, o fim do Estado Novo e advogava em favor da redemocratização.

ção social fez com que o governo Vargas no ano de 1945 editasse pontos da constituição federal que tratavam de eleições indicando uma abertura democrática e uma possível nova constituição, e é nessa conjuntura que a UDN começa a ser articulada. Os diferentes grupos que compunham o partido representavam os interesses tanto regionais quanto pessoais das lideranças da UDN (DELGADO, 2006).

No primeiro semestre do ano de 1945 é estabelecido o Decreto-Lei 7.586/1945 conhecido popularmente como lei Agamenon<sup>3</sup> que restabelecia a Justiça Eleitoral em todo o país, nesse cenário em 7 de abril é criada oficialmente a UDN como proposta de uma frente ampla de oposição a Getúlio Vargas e com uma bandeira política de reconquista das liberdades democráticas, isso tudo em torno de um candidato o Major-Brigadeiro Eduardo Gomes, fazendo um movimento contrário à tradição em que um candidato surge de um consentimento partidário (BENEVIDES, 1981).

A UDN se apresentava como a herdeira da “tradição liberal brasileira”, se dizia a representante das classes médias urbanas, buscava suas inspirações em figuras liberais históricas como Teófilo Otoni<sup>4</sup> e Rui Barbosa e apesar da imagem cunhada por ela própria de partido modernizador, ainda conseguia se adentrar nas zonas rurais tidas como atrasadas, e esse fato deixaria evidente a influência da burguesia agrária no interior do partido (DELGADO, 2006). Havia também algumas características centrais da política udenista que eram basicamente composta por elitismo, golpismo, moralismo, autoritarismo e antipopulismo (DELGADO, 2006).

Algumas figuras tiveram papel de destaque dentro da agremiação, como o bacharel Afonso Arinos. Nada obstante, devido ao predomínio de personalidades importantes à época organizadas no interior da UDN, a agremiação ficou conhecida como o partido dos “aristocratas”, dos “cartolas”, dos “notáveis”, dos “grã-finos”, dos “bacharéis” (BENEVIDES, 1981). Até meados da década de 1950 os bacharéis dominavam o partido que já se via dividido em diferentes grupos, de um lado Afonso Arinos liderava a chamada “Banda de Música”, um grupo que fazia oposição incansável a Getúlio Vargas. Havia também um grupo mais radical dentro da UDN: os lacerdistas, liderados pelo jornalista Carlos Lacerda; nessa mesma época também surgiu o “movimento renovador” que mais tarde, já na década de 1960 seria a ala denominada “Bossa Nova”. A presença de diferentes agrupamentos corrobora com a tese das “várias UDN’s” tanto na dinâmica externa quando na interna do partido e a existência dessas “várias UDN’s” fará parte do *modus operandi* da agremiação desde a sua fundação em 1945 até seu fim na década de 1960, além do liberalismo ambíguo característico da UDN.

---

3 Agamenon Magalhães foi o ministro da justiça do governo de Getúlio Vargas, no Estado Novo.

4 Jornalista e político, foi militante republicano durante o império. É dele o gesto de acenar com um lenço branco para o povo, que se tornou símbolo do liberalismo brasileiro (cf. DUARTE, 2002) e em 1945 foi reivindicado pela UDN na chamada “campanha do lenço branco”.

## O cenário histórico-político pós Estado Novo

Depois da criação da UDN formam-se outros partidos nacionais, compondo o cenário político da assim chamada “redemocratização”. Cabe aqui uma descrição de forma geral desses principais partidos com o intuito de situar politicamente o momento histórico do pós-Estado Novo.

O PSD (Partido Social Democrático) foi o maior partido do Brasil no período de 1945 até o golpe de 1964. Um partido de caráter conservado que, elegeu dois presidentes (Dutra e Kubitschek) e apoiou de forma não oficial Getúlio Vargas em 1950. A proposta do PSD, nas palavras de Lúcia Hippólito, era de ser um “fiador da estabilidade política” – ou seja, conservador – e exerceu tanta influência no cenário político que se seguiu pós-Estado Novo, que os demais partidos chegaram a depender dele no quesito avanço da política. O PSD se mantinha no centro do espectro político enquanto os demais partidos se movimentavam ao seu redor fazendo dele uma referência na conjuntura da época (HIPPLITO, 1985).

Já o PTB (Partido Trabalhista Brasileiro) surge como um partido popular com base sindical que tinha em sua composição operários e sindicalistas e se reivindicava como um partido legítimo da classe trabalhadora. A priori, surge como tendência getulista e funcionaria por um longo período como um dispositivo das demandas trabalhistas, e isso só era possível pela forte identificação do trabalhismo com o getulismo. O PTB era em sua gênese um partido anticomunista e disputava com o PCB o mesmo público eleitoral. Por isso, em 1947/48, apoia o processo de cassação dos mandatos dos comunistas e do registro do PCB o que representou uma disputa direta pelo eleitorado (DELAGADO, 1989).

Finalmente, no curto período em que esteve na legalidade, o PCB (então Partido Comunista do Brasil<sup>5</sup>) teve uma participação importante nas eleições de 1946 elegendo quatorze deputados federais, um senador (Luís Carlos Prestes) e tendo um candidato à presidência que alcançou a quarta colocação nas eleições gerais de 1946, Iedo Fiúza. Todavia, já em 1947 durante o governo Dutra o PCB tem o registro cancelado e seus eleitos cassados e em 1948 passa novamente a clandestinidade (DELGADO, 2006).

As relações da UDN com esses partidos sofreram mudanças ao longo dos anos até o golpe militar de 1964. Esta questão não será tratada com minúcia neste artigo, já que foge do escopo desta proposta uma vez que o arco temporal estabelecido neste artigo se dá a partir da “redemocratização” pós-Estado Novo período em que a “[...] UDN surgiu como uma frente, organizou-se como um partido e identificou-se, também, como um movimento (o udenismo) [...]” (BENEVIDES, 1981, p. 12, grifos da autora) e se estende até o retorno de Getúlio Vargas como presidente do Brasil por eleições diretas. A década de 1950 para a UDN traz novos conflitos que fogem do escopo e exequibilidade do presente artigo.

Os estudos sobre a UDN são relativamente escassos em comparação com outras pes-

---

5 A denominação Partido Comunista Brasileiro só seria utilizada a partir de 1961, quando o PCB aprova em Conferência Nacional a mudança de nome, na tentativa de conseguir o registro eleitoral, o que acabou não se confirmando.



quisas sobre os partidos que surgiram ou saíram da ilegalidade com o fim do Estado Novo e que ainda assim são poucos estudos, no geral partidos políticos precisam de uma maior atenção das pesquisas em história política. Uma das produções de maior relevância sobre a UDN é sem dúvida o já citado livro de Maria Vitoria Benevides (1981) *UDN e o udenismo, ambiguidades do liberalismo brasileiro (1945-1964)*. Nesse livro, ao se referir sobre a composição do partido a autora diz que “[...] a UDN surge como um movimento agregador das mais variadas tendências políticas e raízes históricas [...]” (BENEVIDES, 1981 p. 28) e lista os grupos que juntaram-se e originaram a UDN, são eles:

[...] a) As oligarquias destronada com a revolução de 30; b) Os antigos aliados de Getúlio, marginalizados depois de 30 ou em 37; c) Os que participaram do Estado Novo e se afastaram antes de 1945; d) Os grupos liberais com uma forte identificação regional; e) As esquerdas. (BENEVIDES, 1981, p. 29)

Ao longo do livro a autora também informa que a UDN era conhecida como o partido das classes médias, aponta nomes de membros do partido e qual grupo representava como por ex. “[...] Herbert Levy, ostensivo representante da lavoura cafeeira [...] sempre soube socializar as perdas e privatizar os lucros [...]” (BENEVIDES, 1981, P. 196). Para a autora, as complexidades e a ambiguidade do liberalismo udenista caracterizava a falta de projeto político da UDN.

## Considerações finais

Este trabalho procurou analisar a atuação da UDN no período da “redemocratização”, o fim do Estado Novo, especificamente entre os anos de 1945 a 1950. Intentamos demonstrar como o partido, que nasceu de uma frente ampla contra a ditadura estadonovista, foi rapidamente mudando de posicionamento e passou a fazer parte de uma ala golpista da política brasileira. Melhor, buscamos compreender como a UDN como um partido de representação burguesa difundia um liberalismo ambíguo e eclético e por muitas vezes recorria ao golpismo para manter os interesses da classe que representava.

O debate crítico sobre a atuação da UDN ainda é bem pequeno, existem estudos recentes como teses de doutorado e dissertações, porém, esse tema ainda carece de muito estudo e pesquisa, como dito logo no início deste trabalho. Apoiada em grande parte na figura de Carlos Lacerda<sup>6</sup>, a UDN teve um papel importante no cenário político do século XX, e mesmo que não tenha chegado a presidência da república diretamente, elegendo seu próprio candidato, o partido conseguiu influenciar de maneira direta, ao menos três governos, o de Eurico Dutra, Café Filho e Jânio Quadros, este último foi eleito com apoio direto da UDN, fato que fez com que o partido o considerasse um candidato udenista, mesmo Jânio

---

6 Carlos Lacerda foi uma figura proeminente dentro do partido, sua influência foi tão significativa que existiu uma tendência dentro da UDN centrada em sua figura, chamada de “lacerdismo”. Os lacerdistas eram abertamente golpistas, faziam coro com o militarismo e uma oposição furiosa contra Vargas.

Quadros sendo filiado ao Partido Trabalhista Nacional, o PTN.

A agenda tecnocrática, moralista, o discurso anticorrupção do partido, seu programa economicamente liberal e o apelo ao combate a corrupção foram tão efetivos e difundidos durante sua existência que o termo udenismo transcendeu o partido e tornou-se um conceito, um exemplo disso é que mesmo com o golpe de 1964 e o fim dos partidos, a agenda da UDN esteve em pauta, principalmente nas reformas excludentes que a ditadura fez, não só pela íntima relação da UDN com o militarismo em sua trajetória, mas também pelo caráter udenista do golpe de militar.

Escrever sobre um partido, sobretudo um partido da ordem burguesa, é escrever sobre um grupo social, uma classe que ele representa, a UDN já existia antes mesmo de se tornar um partido institucional, antes de ser uma sigla partidária, visto que

“[...] A história da UDN é, na verdade, a história de um grupo restrito, de uma elite que se queria elite, quer pelas origens sociais ou pelos interesses econômicos, quer pela linha política [...] ou, ainda, pela autoimagem de excelência [...] (BENEVIDES, 1981, p. 277).

A UDN foi uma verdadeira representante de tudo aquilo que já existia na formação histórica e social do Brasil, os grupos que antecederam a sua criação, cansados com o Estado Novo e do nacionalismo de Getúlio Vargas, orquestraram o golpe que pôs fim a ditadura estadonovista e deu início a uma nova fase na história política brasileira, protagonizada por partidos conservadores e de forte tendência entreguista e privatista, isso deixou claro o caráter antipopular e regressivo da burguesia brasileira, como já citamos anteriormente neste artigo, sua formação inicial parte de um liberalismo, ideologia da burguesia, que no Brasil ganha uma forma particular cuja principal característica seria o conservadorismo.

Talvez a principal particularidade udenista, que diferenciava a UDN dos demais partidos, fosse, antes de tudo, o anticomunismo e o anti-getulismo, o PSD, por exemplo, mantinha uma linha mais isenta, simultaneamente defendia privatizações e intervenção estatal, discursava a favor do capital estrangeiro e era em determinados momentos progressista, já o PTB disputava o eleitorado com o PCB, este último, cassado e posto na ilegalidade em 1947, basicamente, essas eram as características marcantes destes partidos, protagonistas da política institucional do século XX.

O partido soube manter seu espaço no cenário político do pós-Estado Novo, a lógica udenista ambígua conquistou sua esfera ao associar a moral com a coisa pública, seu eleitorado, especialmente a classe média, logo se identificou com essas características. O golpismo sempre caminhou ao lado do liberalismo quando se tratava da UDN, era o partido que contestava resultados de eleições democráticas por que “o povo vota errado” e mesmo quando acontecia certas divergências entre as tendências, nunca houve um combate efetivo ao caráter golpista udenista, perceptível fica sua inclinação elitista e bacharelesca, consideravam o povo subversivo e incapaz de participar dos processos eleitorais.

Apesar de a UDN não existir mais enquanto uma sigla partidária, o udenismo ainda persiste na política brasileira, pois é possível perceber que o udenismo transcendeu o partido e se tornou um conceito, uma ideia, ainda hoje difundida no interior da sociedade brasileira, nos últimos anos presenciamos um golpe de Estado que destituiu a primeira mulher eleita presidente do Brasil, Dilma Rousseff, vimos a cruzada anticorrupção da operação Lava-jato e sua consolidação, como consequência, ajudou a emergir uma ideologia anti-comunista, que associa a moral com a coisa pública, privatista, e autocrática, denominada bolsonarismo, que não por coincidência, contesta resultados eleitorais que não concorda, se apoio no militarismo e tem forte inclinação golpista e moralista. A UDN está extinta desde o Ato Institucional número 2, promulgado em 1965, mas o udenismo ainda persiste e insiste em definir a política brasileira dos tempos atuais.

## Referências Bibliográficas

BENEVIDES, Maria Victória. **A UDN e o Udenismo**: ambiguidades do liberalismo brasileiro (1945-1965). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. (Coleção Estudos Brasileiros, v. 51)

CERRONI, Umberto. **Teoria do partido político**. São Paulo: Editora Riuniti, 1979.

CHALOUB, Jorge Gomes de Souza. **O liberalismo entre o espírito e a espada**: a UDN e a República de 1946. 2015. 311 f. Tese (Doutorado em Ciência Política) – Instituto de Estudos Sociais e Políticos, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

CHALOUB, Jorge Gomes de Souza. Liberalismo e nacionalismo no Brasil (1947-1953): notas sobre a UDN e a Campanha do Petróleo. In: ENCONTRO DA ABCP, 8., 2012, Gramado. **Anais [...]**. Gramado: UFRGS, 2012.

CHALOUB, Jorge Gomes de Souza. O moderno no liberalismo brasileiro: o dualismo udenista. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 34., 2010, Caxambu. **Anais [...]**. Caxambu: ANPOCS, 2010.

CHALOUB, Jorge Gomes de Souza. Os resquícios de 1946: populismo e udenismo no debate brasileiro contemporâneo. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 38., 2014, Caxambu. **Anais [...]**. Caxambu: ANPOCS, 2014.

DELGADO, Lucília De Almeida Neves. **PTB**: Do Getulismo ao Reformismo (1945-1964). São Paulo: Editora Marco Zero, 1989.

DELGADO, Marcio de Paiva. **O "golpismo democrático"**: Carlos Lacerda e o jornal Tribuna da Imprensa na quebra da legalidade (1949-1964). 2006. 162 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2006.

DEMO, Pedro. **Metodologia científica em ciências sociais**. 3. ed. São Paulo: Atlas, 1995.

DREIFUSS, René Armand. **1964**: A conquista do Estado: ação política, poder e golpe de classe. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1981.

DUARTE, Regina Horta. Tempo, política e transformação: Teófilo Otoni e seu lenço branco. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 28, n. 1, p. 101-110, jun. 2002. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/23789>. Acesso em: 20 abr. 2022. DOI: <https://doi.org/10.15448/1980-864X.2002.1.23789>

DULCI, Otávio Soares. **A UDN e o anti-populismo no Brasil**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1986.

HIPPÓLITO, Lucia. **De raposas e reformistas**: o PSD e a experiência democrática brasileira, 1945-64. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos da metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

LUCA, Tania Regina de. **Práticas de pesquisa em história**. São Paulo: Contexto, 2020.

MAZZEO, Antônio Carlos. **Estado e Burguesia no Brasil**: origens da autocracia burguesa. Oficina de Livros, 1989.

MENDONÇA, Marina Gusmão de. **O demolidor de presidentes**. A trajetória política de Carlos Lacerda: 1930-1968. 2. ed. São Paulo: Codex, 2002.

PICALUGA, Isabel. **Partidos Políticos e Classes Sociais**: a UDN na Guanabara. Petrópolis: Vozes, 1980.

POULANTZAS, Nicos. **Poder político e classes sociais**. Campinas: Editora da Unicamp, 2019.

PRADO, Ricardo. O que é a UDN, partido que foi de Carlos Lacerda e pode ser a casa dos Bolsonaro. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 19 fev. 2019. Disponível em: <https://www.gazeta-dopovo.com.br/ideias/o-que-e-a-udn-partido-que-foi-de-carlos-lacerda-e-pode-ser-a-casa-dos-bolsonaro-318tked9k2grotqq6faugrlyh/>. Acesso em: 18 abr. 2022.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do trabalho científico**: método e técnicas da pesquisa do trabalho acadêmico. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

RICUPERO, Bernardo. Da formação à forma: ainda como "ideias fora do lugar". **Lua Nova**, São Paulo, n. 73, p. 59-69, 2008. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-64452008000100003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452008000100003&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 20 abr. 2022.

ROIO, Marcos Del. Resenha de: MAZZEO, Antônio Carlos. Estado e burguesia no Brasil: origens da autocracia burguesa. São Paulo: Cortez Editora, 1997, 144 p. **Crítica Marxista**, São Paulo, v. 1, n. 7, p. 142-145, 1998.

SILVA, Luiz Geraldo Santos da; FELDMAN, Ariel. Revisitando o passado em tempos de crise: federalismo e memória no período regencial (1831-1840). **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 11,

n. 21, p. 143-163, jul./dez. 2010. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2237-101X2010000200143&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-101X2010000200143&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 21 abr. 2022.  
DOI: <https://doi.org/10.1590/2237-101X011021008>

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

# GOIÁS +300 REFLEXÃO E RESSIGNIFICAÇÃO

## GOIÁS +300 REFLECTION AND RESIGNIFICATION

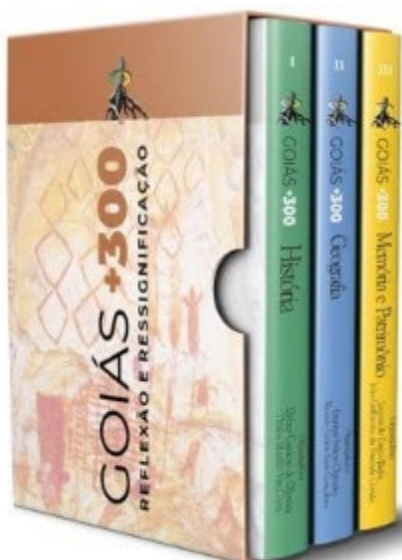
 <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.17783>

Rafael Alves Pinto Junior  
Instituto Federal de Goiás (IFG–Jataí)  
 <https://orcid.org/0000-0002-8439-9586>  
rafael.junior@ifg.edu.br

Recebido em: 31 de dezembro de 2022.  
Primeira revisão: 08 de fevereiro de 2023.  
Revisão final: 10 de março de 2023.  
Aprovado em: 10 de março de 2023.

CHAVEIRO, E. F.; GONÇALVES, R. A. (orgs). **Goiás +300, Reflexão e Resignificação**. Geografia. Goiânia: Edições Goiás + 300, 2022.

Datas marcantes geralmente propiciam reflexões em torno de pontos iniciais e das pró-



prias trajetórias dos diversos sujeitos envolvidos no processo histórico. Mudanças de décadas ou séculos oferecem uma oportunidade para olhares mais abrangentes. Reflexões em torno dos 500 anos do Brasil, dos 450 de São Paulo ou dos 100 anos da Revolução Bolchevique são alguns exemplos amplamente conhecidos. O risco, em muitos casos, corresponde a resvalar para a vala comum de uma operação de memória simbólica e recriação nostálgica acrítica: construção de um tempo fora do tempo.

O ano de 2022 marcou, para os goianos, os trezentos anos da chegada de Bartolomeu Bueno da Silva às proximidades do rio Vermelho na região onde alguns anos mais tarde fixaria a vila de Sant'Anna (1727) e que posteriormente seria a Vila Boa de Goyaz. O território,



entretanto, não estava nem deserto nem despovoado. Ao contrário. Populações ancestrais ocupavam e viviam no rico bioma Cerrado. Neste contexto os conflitos seriam inevitáveis: reprodução de choque de alteridades que é uma das marcas da humanidade sobre o planeta. Entrava em ação um processo de ocupação que alteraria profundamente toda a vasta região central do Brasil.

Em datas desta envergadura, tão prenhe de carga simbólica resultado de uma trajetória histórica tão longa, importa deter-se e questionar, por um momento, o percurso. Uma oportunidade para refletir e ressignificar. O ato de *refletir*, ao menos no sentido dicionarizado da palavra (HOUAISS, 2022) sugere a compreensão de uma determinada posição. Uma compreensão. Por outro lado, o vocábulo *ressignificar* equivale a “atribuir um novo significado a algo” ou a “dar um sentido diferente a alguma coisa”. No caso, colocadas nesta ordem, as próprias palavras do título do projeto sugerem uma ação: refletir e ressignificar. E este parece ter sido o Norte a referenciar o projeto que tem por objetivo marcar os 300 anos do início da colonização em Goiás. Uma tomada de posição que é, ela mesma, indicadora das ideologias que clivam nossa historicidade (SANTAELLA, 1996, p. 40) em uma data que carrega um certo peso advindo da relação inextrincável entre acontecimentos, fixada com sua simplicidade aritmética, mas que carrega a polifonia do tempo social, cultural e corporal que pulsa sob a linha de superfície dos eventos.

Instituições atuantes no panorama cultural goiano contemporâneo – como a Sociedade Goiana de História da Agricultura, o Instituto Histórico e Geográfico de Goiás e o Instituto Cultural e Educacional Bernardo Élis para os Povos do Cerrado - conceberam o projeto Goiás + 300: resultado de debates realizados ao longo de 2022, congregando centenas de pesquisadores e quase duas dezenas de instituições culturais que somaram forças para promover um momento de síntese. O projeto ambiciona produzir uma série de livros que comporão a “Coleção Goiás 300” abordando temas, dentre outros, dedicados aos “Povos Originários Indígenas, quilombolas e formadores”, “Artes Visuais”, “Artes Cênicas”, “Cinema”, “Educação”, “Música”, “Literatura”, “Agricultura”, “Direito” e “Medicina”. Como produção cultural – dentro dos limites expressos pelos sistemas de representação e suas práticas discursivas – uma obra desta envergadura aparece indissociavelmente ligada à vida social, dependendo, portanto, dos recursos materiais de produção de sentido para que seja possível se fazer significante e compreensível.

Sob a Curadoria e Coordenação de Jales Mendonça e Nilson Jaime este ambicioso projeto produziu recentemente o primeiro fruto: um box com três volumes (16 x 23 cm) sendo Volume I – História; Volume II – Geografia e Volume III – Memória e Patrimônio. Os objetivos são claros:

Um chamado à reflexão e à ressignificação, onde a sociedade goiana é desafiada a ensimesmar-se de suas origens indígenas, afro, mameluco-bandeirante, ibérica e europeia, apropriando-se dos elementos étnicos e antropológicos herdados dos Povos Originários e africanos sem olvidar da compensação devida pelo enorme passivo social que Goiás tem com as populações autóctones e quilombolas que vivem neste Estado (JAIME, MENDONÇA, 2022, p. 17-18).

O volume dedicado à História (316 p.) e organizado pelos pesquisadores Eliezer Cardozo de Oliveira e Thalles Murilo Vaz Costa (2022) reúne vinte artigos de vinte pesquisadores diferentes que abordam temas que vão, por exemplo, da *Historiografia Goiana como transgressão da experiência até Goiás (1982-2022): de onde viemos, para onde vamos?* Um olhar sobre o processo de formação de Goiás que, além de se ancorar no período pré-colonial, se dirige para o tempo presente e o panorama de complexidade em que a pesquisa necessariamente está inserida.

O volume dedicado à Geografia (388 p.) e organizado pelos pesquisadores Eguimar Felício Chaveiro e Ricardo Assis Gonçalves (2022) possui vinte e quatro artigos com trinta e sete autores e está estruturado em 5 eixos temáticos: *antecedentes da invenção política de Goiás; a invenção geográfica de Goiás; a espacialidade rural de Goiás; Goiás, um território em travessia e a leitura de Goiás, pelo Cerrado*. Eixos que, além de dialogar entre si, dialogam com a questão da representação de Goiás que oscila de maneira pendular entre um sertão profundo que não atende aos propósitos da nação e uma originalidade sobrevivente que tende a esmaecer as críticas aos problemas que ainda sobrevivem. Os autores se esforçam para superar esta dicotomia pendular para tentar ver a construção de Goiás como uma totalidade que se diferencia das demais do país.

Já o volume dedicado à Memória e Patrimônio (374 p.) e organizado pelos pesquisadores João Guilherme da Trindade Curado e Lenora de Castro Barbo (2022) está estruturado em quatro partes reunindo vinte e dois artigos de vinte e seis autores: I – Patrimônio Material; II – Patrimônio Imaterial; III – Patrimônio Natural e IV – Patrimônio Arqueológico. Artigos que procuram fazer uma reflexão sobre Memória e Patrimônio tendo fontes de referências que vão dos vestígios dos povos originários às publicações no mundo virtual. Com isto termos tão desgastados, mas ao mesmo tempo tão atuais, como Memória e Patrimônio ganham camadas de significação.

Desta maneira, diante de um conjunto de textos resultado do esforço de um número tão vasto de pesquisadores de áreas e formações tão diversas, não há como não recordar o conceito de diversificação das culturas tal como o colocado por Claude Lévi-Strauss (1976). Aqui, o objetivo parece ser também mais que simplesmente perpetuar ou resgatar a diversidade das culturas que formaram Goiás. Parece ser a afirmação de um posicionamento para encarar sem surpresas o que a pluralidade das formas sociais tem a oferecer.

## Referências Bibliográficas

CHAVEIRO, E. F.; GONÇALVES, R. A. (orgs). **Goiás +300, Reflexão e Resignificação**. Geografia. Goiânia: Edições Goiás + 300, 2022.

CURADO, João G. da T.; BARBO, Lenora de Castro (orgs). **Goiás +300, Reflexão e Resignificação**. Memória e Patrimônio. Goiânia: Edições Goiás + 300, 2022.

HOUAISS, A. **Dicionário de Português**. Disponível em: <https://www.dicio.com.br>. Acesso 12 dez 2022.

JAIME, Nilson; MENDONÇA, Jales. **Goiás +300, Reflexão e Resignificação**. Apresentação. In: CHAVEIRO, E. F.; GONÇALVES, R. A. (Org.). Geografia. Goiás +300. Goiânia: Edições Goiás + 300, 2022.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Raça e história**. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

OLIVEIRA, Eliézer C. de; COSTA, Thales M. V. (orgs). **Goiás +300, Reflexão e Resignificação**. História. Goiânia: Edições Goiás + 300, 2022.


SANTAELLA, L. **Cultura das Mídias**. São Paulo: Experimento, 1996.



# A Densa e Complexa Experiência Social Goiana: História das Mulheres, Relações de Gênero e Sexualidades em Goiás.

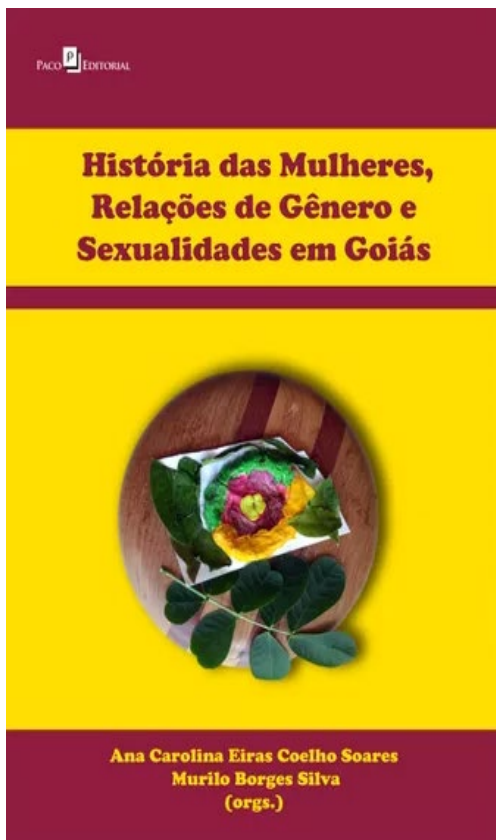
## THE DENSE AND COMPLEX SOCIAL EXPERIENCE OF GOIÁS: HISTORY OF WOMEN, GENDER RELATIONS AND SEXUALITIES IN GOIÁS.

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.19222>

Lucas Rodrigues do Carmo  
 Universidade Federal de Goiás  
 <https://orcid.org/0000-0002-4616-4196>  
 lucasrodrigues211@hotmail.com

Recebido em: 24 de abril de 2023.  
 Primeira revisão: 08 de maio de 2023.  
 Revisão final: 10 de junho de 2023.  
 Aprovado em: 10 de junho de 2023.

SOARES, Ana Carolina Eiras Coelho. SILVA, Murilo Borges Silva. **História das Mulheres, Relações de Gênero e Sexualidades em Goiás**. Jundiá: Paco, 2021.



A obra *História das Mulheres, Relações de Gênero e Sexualidades em Goiás* reúne um conjunto de publicações que pavimentam os caminhos construídos na historiografia goiana, desde a década de 1990. O conjunto de vinte e quatro capítulos mira a pluralidade de narrativas produzidas em/sobre Goiás e (re)significa nossas compreensões sobre o passado e o presente. No prefácio do livro, a historiadora Vera Lúcia Pulga é categórica: Se antes eram considerados temas menos importantes, marginais da escrita da História, hoje presenciamos as posições se modificarem mesmo que ainda persistam tentativas de retrocessos (PULGA, 2021, p. 16)

O livro em questão nos fornece um conjunto de pesquisas de fôlego, que faz contraposição às narrativas sobre o sertão goiano, sedimentadas

nas dicotomias decadência/prosperidade, atraso/modernidade, evidenciando, assim, sujeitos/as densos/as e complexos/as, que disputam os poderes e são colocados/as em tela para além dos binarismos, em posição de protagonistas.

A historiadora Diva Muniz, pioneira nos estudos de gênero na região Centro-Oeste, certifica que “Goiás faz história... Goiás faz gênero... Goiás produz conhecimento sobre suas mulheres” e realizar estudos de gênero e história das mulheres em Goiás, trata-se de

Um modo de fazer que inclui os diálogos, às vezes ásperos, e também confrontos, com a memória individual/social do vivido e do narrado, atentando para as mediações dos agentes históricos (MUNIZ, 2021, p. 105)

Na apresentação do livro, Ana Carolina Eiras Coelho Soares e Murilo Borges Silva, organizadores de *História das Mulheres, Relações de Gênero e Sexualidades em Goiás*, são auspiciosos ao afirmarem que: “Todas as vidas que viveram em Goiás importam”. De fato, o conjunto da obra é um exercício de reconhecimento das humanidades, da importância das narrativas de existências e resistências que reestabelecem os fluxos históricos e descortinam as potencialidades da experiência social goiana.

Professoras e professores, pesquisadoras e pesquisadores, referências nacionais e internacionais, ou iniciantes em suas áreas de atuação, reúnem-se num esforço coletivo de engajamento na construção de uma historiografia forjada no combate às opressões, que confere novos tons, e modos de ser e viver no sertão goiano.

De acordo com Ana Coelho e Danielle Santos, autoras de “O protagonismo goiano de Augusta De Faro Fleury e Iracema de Carvalho Curado”, na historiografia goiana,

As mulheres, raramente citadas, ainda permanecem na constituição da narrativa do passado goiano, nas sombras ou como “outras” na história. Essa historiografia faz querer crer que a alteridade na construção do passado regional pertence ao homem goiano, e que a história das mulheres goianas constitui um capítulo à parte das narrativas do passado regional (COELHO, SILVA, 2021, p. 37)

A análise do jornal *O Lar*, articulado com trajetórias familiares e diversas em torno do Gabinete Literário, é prova de que as mulheres goianas construíram redes de solidariedade e sociabilidade, promovendo agenciamentos e táticas com o objetivo de conseguir legitimidades.

Rosaria de tal, Anna Rosa do Carmo, Joanna Maria Conceição e Ozoria Soares da Silva são as protagonistas de “As mulheres no Crime: discursos jurídicos sobre a violência feminina (Jatahy, 1911-1926)”. No referido texto, Cleidiane França historiciza a construção de discursos sobre as mulheres criminosas nas fontes judiciárias produzidas no sertão goiano, valendo-se de uma abordagem que promove o deslocamento do presunçoso lugar das mulheres enquanto vítimas.

Temos a oportunidade de acompanhar histórias de mulheres fabricadas por ordens e redes discursivas que procuravam controlar os corpos e comportamentos femininos, mas

que também evidenciam o agenciamento dessas mulheres na História.

Agentes de dois tipos de violência, a saber: homicídio e lesão corporal, as mulheres criminosas jataienses não estavam reclusas e pacatas em seus lares. Pelo contrário, cometeram seus delitos nas principais ruas da cidade, fazendo uso de punhais, enxadas, armas de fogo, etc. Ora foram condenadas, por vezes absolvidas. De acordo com a autora, “são representações de resistência”.

Movida pelo interesse insurgente de construir uma interlocução com as mulheres sem-terra na escrita de suas histórias, Flávia Machado nos apresenta “‘Maria Vai Com As Outras’: Narrativas de Vida e de Luta de Mulheres Sem-Terra em Goiás”. Emergem no texto diferentes trajetórias e espacialidades, marcadas pelos “entrecruzamentos de classe, gênero, sexualidades, raça, geração, desterramento e outras formas de opressão”, e que, adicionalmente, são impulsionadas pela re(existência) de seus corpos-políticos que promovem justiça social por meio da luta pela terra e pela luta na terra.

As entrevistas, realizadas no Projeto de Assentamento Canudos em Palmeiras de Goiás e no Acampamento Leonir Orback em Santa Helena de Goiás, conduzidas pelas metodologias da História Oral, trazem à baila mulheres entre 24 e 76 anos, que de acordo com a historiadora,

Apesar de invisibilizadas por uma cultura patriarcal, classista, racista e latifundiária, as mulheres camponesas são responsáveis pela produção e reprodução; são elas que plantam, colhem, guardam as sementes e lutam pela sobrevivência. Ainda que “interditadas” nas produções históricas de e sobre Goiás, estas mulheres se mobilizam em torno do reconhecimento de suas existências e resistências, amplificando cada vez mais suas vozes silenciadas nos movimentos, na História e no cotidiano (MACHADO, 2021, p. 174)

Mulheres que forjam suas histórias de vida através dos frutos produzidos nas/pelas terras goianas são a chave do texto “Flores do Cerrado: Trabalho e Relações de Gênero nas Histórias de Vida de Vendedoras de Pequi em Goiás”. Kenia Medeiros e Álvaro Regiani - também numa perspectiva de escrita da história colaborativa, que gera encontro e comunicação com as mulheres trabalhadoras - nos apresenta as constituições de sentido para História, trabalho e gênero das entrevistadas.

Ao realizarem um registro histórico da atividade informal da venda do pequi nas margens da BR 020, na altura do povoado de Rodovilândia, localizado na região Noroeste do estado de Goiás, percebemos que a atividade econômica confere sentidos identitários ao povoado em si e ao que concebemos como goianidade. Representa, ainda, uma leitura política e social do Brasil, “a possibilidade de aquisição de bens materiais e de níveis diferentes de independência”.

Nas trilhas dos estudos sobre as sexualidades, Tony Boita e Jean Baptista construíram “Patrimônio Cultural LGBT: Ensaio sobre a Parada e Lugares de Memórias em Goiânia”. O texto é oriundo de um amplo projeto intitulado Memória LGBT, em conjunto com a Revista Memórias LGBT, o curso de graduação em Museologia da Universidade Federal de Goiás e o



Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social - PPGAS/UFG.

Partindo de casos de violências cometidas contra pessoas LGBT em Goiânia, Porto Alegre e São Paulo, os autores nos apresentam territórios historicamente frequentados pela população LGBT e como tais espaços nos informam sobre as relações existentes entre consumo e pertencimento, seja nos shoppings, bares, boates, saunas, cinemas, praças, vielas... territórios patrimoniais LGBT.

Goiânia, "capital de um estado ultraconservador", figura entre as capitais precursoras das Paradas LGBT, festividade amplamente difundida no país. Portanto, a leitura do texto nos ajuda a reconhecer os agenciamentos de "pessoas fazedoras de cultura, memórias e histórias", visto que

A preservação das memórias e registros culturais da comunidade LGBT é instrumento fundamental não apenas à preservação de espaços e objetos, mas, sobretudo, estratégia à sobrevivência (BOITA, BAPTISTA, 2021, p. 532)

A utilização da sigla LGBT foi uma escolha dos autores, visando "caminhar em consonância com documentos técnicos-jurídicos" que orientam os debates no campo das Políticas Públicas. Já no texto "As Invisíveis Homossexualidades na Historiografia Goiana", Rhanielly Pinto opta pela utilização da sigla LGBTQI+, tendo por base o Manual de Comunicação LGBTQI+, organizado pelo Grupo Dignidade (2018). Segundo o autor, a ampliação proporciona uma "maior penetração dentro da própria comunidade" (PINTO, 2021, p. 363).

As invisibilidades apontadas por Rhanielly Pinto são feitas em tom convocatório, exortando: "aquelas, aqueles e tantas outras a se levantarem e tomar para si o desafio de escrever a sua história e a história de suas irmãs" (PINTO, 2021, p. 364). Pensar e construir uma historiografia goiana "fora do armário" é tarefa urgente, que deve estabelecer diálogos com outras áreas do conhecimento em avanço no debate em escala local.

Ao se debruçar sobre a trajetória familiar de Anna Maria, mulher negra que teve a sua liberdade e a de seus/as filhos/as contestadas, Murilo Borges Silva contribui com o texto "Confessada a Liberdade da Mãe, Não se Pode Julgar o Captiveiro dos Filhos": Protagonismo Feminino nas Lutas Pela Liberdade em Goiás – Século XIX". Valendo-se de uma rica gama de fontes, tais como: cartas de liberdade, testamentos, livros de notas e publicações nos jornais Goyaz e O Publicador Goyano, o autor lança questionamentos pertinentes para pensarmos a precariedade da afirmação da liberdade desses/as sujeitos/as.

As histórias de Romana, mãe de Anna Maria, que, por sua vez, foi mãe de João, Jacob, Rita e Firmino, todos/as envoltos na luta por afirmação/conquista da liberdade, nos dão contornos de entendimento para as complexas relações de parentesco e sociabilidades no Goyaz oitocentista, pois apresentam-se "um sem número de filhos/as naturais, irmãos/ãs, primos/as, escravizados/as, libertos/as e livres dividindo os mesmos espaços, trabalhos e relações cotidianas" (SILVA, 2021, p. 335).

Por se tratar de uma obra densa e complexa acerca da experiência social goiana, muitos textos escapam da empreitada de uma resenha. As masculinidades, as dimensões

da história ensinada, os diálogos entre a História e Antropologia, e muitos outros campos, fontes e abordagens são acionadas em História das Mulheres, Relações de Gênero e Sexualidades em Goiás.

O que posso garantir ao leitor é que o livro em questão é um esforço inédito na historiografia goiana, cumpre com a tarefa de abrir novos percursos, “trata-se de abrir uma clareira no território dominado pela memória histórica, pela tradição, pelo domínio privado na historiografia goiana” (ARRAES, SANDES, 2018, p. 62).

## REFERÊNCIAS

ARRAIS, Cristiano Alencar. SANDES, Noé Freire. **A História Escrita** – percursos da historiografia goiana. Goiânia, Gráfica UFG, 2018.

SOARES, Ana Carolina Eiras Coelho. SILVA, Murilo Borges Silva. **História das Mulheres, Relações de Gênero e Sexualidades em Goiás**. Jundiá: Paco, 2021.


# MULTIPLAS VOZES E OS SEUS ENFRENTAMENTOS, EM ESTUDOS CULTURAIS: IDENTIDADES FRATURADAS, MEMÓRIA CULTURAL E PROCESSOS DIASPÓRICOS

## MULTIPLE VOICES AND THEIR CONFRONTS IN CULTURAL ESTUDIES: FRACTURED IDENTITIES, CULTURAL MEMORY AND DIASPORIC PROCESSES

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.19001>

Jéssica Ferreira Alves

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

 <https://orcid.org/0000-0002-4073-6608>  
alves.jessica12@hotmail.com

Recebido em: 29 de abril de 2023.

Primeira revisão: 08 de maio de 2023.

Revisão final: 10 de junho de 2023.

Aprovado em: 10 de junho de 2023.

GOMES, Aguinaldo Rodrigues; SILVA, Robson Pereira da. **Estudos Culturais: Identidades Fraturadas, memória cultural e processos diaspóricos**. São Paulo: Editora Verona, 2021.



"[...] A carne mais barata do mercado é a carne negra  
(Só serve o não preto)  
Que vai de graça pro presídio  
E para debaixo do plástico  
Que vai de graça pro subemprego  
E pros hospitais psiquiátricos."  
(**ELZA SOARES**)

Organizada pelos pesquisadores Aguinaldo Rodrigues Gomes e Robson Pereira da Silva, a obra intitulada *Estudos Culturais: Identidades Fraturadas, memória cultural e processos diaspóricos* é uma coletânea de textos feita de várias vozes e inquietações. Publicada no ano de 2022, pela Editora Verona, a obra conta com o total de 325 páginas, a qual traz em cada um de

seus capítulos textos que se propõem a discutir e enfrentar questões da vida contemporânea, sendo os extremismos, conservadorismos algumas delas.

*Estudos Culturais* conta com uma breve introdução, embora esta seja muito esclarecedora, que tem como objetivo informar sobre a estrutura da obra, além de justificar a importância desta para nós, nos seguintes termos: “Ao escrevermos desejamos reacender a textura da vida que clama por transformações da estrutura social aliada à reivindicação de direitos de mulheres negras, imigrantes, refugiados, pobres, sujeitos LGBTQIA+, artistas, estudantes, etc.” (GOMES, SILVA; 2021, p. 11)

Por exemplo, logo no primeiro capítulo, *Refugiados no Brasil: Multiculturalismo e representações racistas no Youtube*, escrito por Aguinaldo Rodrigo Gomes e Patrícia Zaczuk Bassinello, foca-se na questão da imigração no Brasil. Além de analisar a situação destes imigrantes nos solos brasileiros, os autores abordaram também os motivos pelos quais essas pessoas foram levadas a deixar suas terras natais, sendo essas situações como catástrofes naturais, deslocamentos vividos por assolados por guerras, ou até mesmo contextos da pandemia. (GOMES, BASSINELLO; 2021, p. 16)

Um dos pontos levantados no capítulo é de como no Brasil, que é muito conhecido por ser um país muito acolhedor, também é tão comum a disseminação de ódio contra os refugiados. Assim, foram analisadas redes sociais para compreender como esse comportamento está presente na internet. Para isto, quatro das principais redes sociais foram observadas, sendo estas o Instagram, Twitter, Facebook e Youtube. Dentre estas, o Instagram e o Twitter demonstraram ter um número menor de inseminação de ódio contra os imigrantes, o que provavelmente se deve também às medidas que essas redes sociais utilizaram para tentar controlar melhor o problema. Já no caso do Facebook, embora tenha uma quantidade maior de ódio sendo direcionado aos imigrantes, recentemente começou com uma política que toma medida a respeito disso. Já no Youtube, segundo os autores, é mais fácil encontrar esses conteúdos xenofóbicos, pois a plataforma tem um formato que permite que ataques de ódio sejam feitos de forma anônima através dos comentários depositados em conteúdo em forma de vídeo.

Algumas imagens, gráficos e prints foram apresentados, o objetivo desses materiais era demonstrar como alguns usuários se sentiam confortáveis em serem xenofóbicos no Youtube, pois ali poderiam gozar do anonimato para praticarem violência. Isso foi comprovado quando ao trazer casos em que imigrantes foram agredidos e até mesmo mortos, como foi o caso de Moïse Kagambe, de 24 anos, que foi brutalmente espancado e assassinado após cobrar uma dívida trabalhista. O caso foi exibido em diversos noticiários, comovendo todo o país.

O tema da imigração é retomado posteriormente por Rosangela Patriota em *Narrativas ficcionais e ecos da memória na prosa de J. Guinsburg*. Se Gomes e Bassinello trouxeram dados a respeito da violência que esses imigrantes sofrem no Brasil, Patriota desta vez nos traz a perspectiva de Guinsburg (1921-2018), um imigrante judeu, que veio para o país quando ainda era uma criança e, por isso, ele afirmou não ter muitas lembranças da viagem,

muito menos de sua terra natal por ter saído de lá ainda muito jovem. Ainda que obtivesse poucas memórias, isso não impediu Guisburg de escrever sobre seus sentimentos em relação a experiência da imigração. De acordo com Rosângela Patriota, J. Guisburg concedeu inúmeros depoimentos sobre a sua infância, sobre o processo de integração na cidade de São Paulo, e também sobre a sua ascendência judaica, mas suas formas de expressar sobre sua experiência pessoal e coletiva foram também ilustradas através de suas obras, como o livro de contos *O que aconteceu, aconteceu* que foi publicado em 2001. Nesta obra Guisburg criou personagens com diferentes composições, dentre estes está Sruelik, personagem que protagonizou quatro de seus textos, é através da visão desse personagem que o leitor consegue experimentar as primeiras sensações do imigrante, dentre estas está a sensação desse imigrante ao pisar em terra firme depois de viajar tanto tempo cercado de água.

No texto *Oralidade Memória Identidade nas práticas e processos educativos vivenciados no cotidiano indígena Terena*, Sandra Nara da Silva nos alerta para a importância dos atos de escuta para se efetivamente ouvir o outro. Esse exercício de ouvir o que o outro tem e quer dizer foi colocado em prática com a pesquisa que foi realizada pela autora com os Terena da Terra Indígena Taunay/Ipegue do município de Aquidauana (MS), acerca de seus próprios processos educativos. Um dos materiais utilizados na pesquisa com os Terena foi o diário de campo, o qual Silva registrou suas incertezas, angústias e emoções durante o período da realização dos trabalhos de campo nas aldeias Terena. De acordo com Sandra Nara da Silva, os Terena, assim como as demais populações indígenas, são povos de tradição oral. Portanto, para eles há uma valorização forte dos anciãos da aldeia, sendo que estes por muitas vezes assumem cargos importantes que influenciam nas tomadas de decisões dentro da aldeia. Em determinado momento do texto é feita uma comparação dos anciões com as nossas bibliotecas, e que assim como necessitamos de livros para adquirirmos conhecimento, os Terena também necessitam dos anciões, que graças a sua idade avançada e experiência, muito terão a contribuir com os mais novos através da tradição oral. Para a publicação, a autora selecionou três práticas sociais, sendo estas as práticas agrícolas, a confecção de cerâmica, o espaço da feira. Quanto as práticas agrícolas, os Terena são um povo que vive da terra, é das roças que tiram o alimento para o sustento. A confecção de cerâmica é uma tarefa feminina e também uma importante atividade econômica. E nas cidades acontece também a venda em feiras desses produtos confeccionados.

O livro *Estudos Culturais: Identidades Fraturadas, memória cultural e processos diaspóricos*, conta com textos que nos causam uma mistura de sentimentos, inclusive sentimentos tristes e melancólicos, pois já na dedicatória a obra é dedicada a grandes nomes de pensadores, artistas e autores que nos deixaram.

No capítulo "A carne": *A raça cantada na voz de Elza Soares, "do Coxics até o pescoço"* (2002) de Robson Pereira da Silva e Roger Luiz Pereira da Silva. No início do texto, os autores relatam que o mesmo foi escrito sob o impacto da morte da artista Elza Soares, ainda, afirmam que o texto **é marcado por um** duplo luto, pois pouco tempo antes a pensadora feminista negra norte-americana, bell hooks também tinha partido. O capítulo,

como afirma Robson e Roger Luiz Pereira da Silva, é carregado de marcas da perda, mas de forma emocionante nos traz enfrentamentos importantes, pois como afirmam os autores ao citarem bell hooks, “a linguagem é também um lugar de luta.” (SILVA, SILVA; 2021, p. 12) Elza Soares foi uma artista importante e de grande impacto, pois ao longo de sua carreira, que durou sessenta anos, ela brigou por respeito e pelos direitos dos negros, em um país que carrega marcas de um passado escravocrata. Um país que foi estruturado pelo racismo que é uma das heranças do colonialismo e de suas violências. Em suas obras, Elza tinha um posicionamento forte, chegando a colocar a frase “Deus é mulher” como o título de seu décimo terceiro álbum. A ancestralidade era muito presente em seu trabalho. Assim, Robson e Roger buscam conceitualizar a experiência da ancestralidade, com base nas lutas e as questões raciais de uma artista que ousou afirmar em uma música que a carne mais barata do mercado é a carne negra.

Destarte, ao longo da obra *Estudos Culturais: Identidades Fraturadas, memória cultural e processos diaspóricos*, nos deparamos com vários textos e enfrentamentos da nossa realidade. Temas como racismo, imigração, feminismo negro, saúde mental, sujeitos LGBTQIA+ são discutidos por vozes diferentes, que querem expor suas marcas, dores e lutas. Como é o caso de do capítulo *O feminismo negro como afirmação da diferença*, de Paulo Petronilio, que relata a importância do feminismo negro como afirmação da diferença, pois se preocupa com questões que o feminismo liberal não se preocuparia, e com isso, influenciou outros indivíduos, como é o caso de gays, negros, mulheres negras, trans, travestis, bixas pretas, portanto, é importante considerar os três principais marcadores da diferença, raça, classe e gênero, pois caso não o faça, de acordo com Patricia Hill Collins a liberdade torna-se essa ideia fragmentada, divisível e menos emancipatória.

Mas além disso, é importante também nos atentar por questões como da saúde mental, abordado no texto *Direitos humanos e saúde mental em Ouro Preto, Minas Gerais: Luta e resistência na construção do cuidado em liberdade* de Isabel Prado e Aisllan Assis, que fala da luta antimanicomial ao abordar sobre “As mães da Praça de Maio (*Asociación Madres de la Plaza de Mayo*, em espanhol)”, que se tratava de uma associação de mães que tiveram os filhos assassinados ou desaparecidos durante o Estado de ditadura militar, que aconteceu entre 1976 e 1983. Essas mães em determinado momento passaram a ser chamadas de velhas e loucas, como forma de demoralizá-las, e, com isso, esse movimento foi ligado a saúde mental. Por conseguinte, o texto abordou as dificuldades do movimento brasileiro pela reforma psiquiátrica antimanicomial.

Destarte, *Estudos Culturais: Identidades Fraturadas, memória cultural e processos diaspóricos* é um livro essencial, portador de discussões importantes e extremamente necessárias. Logo, Aguinaldo Rodrigues Gomes e Robson Pereira da Silva obtiveram sucesso em organizar uma coletânea de textos com várias vozes, sentimentos e inquietações, cheia de enfrentamentos e questionamentos, pois como afirmou Angela Davis, a liberdade é uma luta constante.



## Referências

COLLINS, Patricia Hill. Intersectionality's definitional dilemmas. **Annual Review of Sociology**, Palo Alto, n. 41, p. 1-20, 2015.


COLLINS, Patricia Hill. Se perdeu na tradução? Feminismo negro, interseccionalidade e política emancipatória. **Parágrafo**, [S.l.], v. 5, n. 1, p. 6-17, jun. 2017. ISSN 2317-4919. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.fiamfaam.br/index.php/recicofi/article/view/559/506>>. Acesso em: 22 jul. 2020.

GOMES, Aguinaldo Rodrigues; SILVA, Robson Pereira da. **Estudos Culturais: Identidades Fraturadas, memória cultural e processos diaspóricos**. São Paulo: Editora Verona, 2021.

# O CINEMA BRASILEIRO SOB ÓTICA AUTOBIOGRÁFICA DE ZELITO VIANA

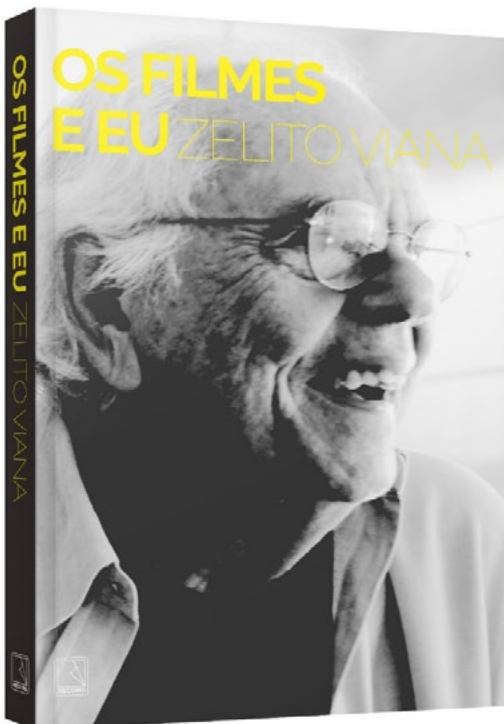
## THE BRAZILIAN CINEMA UNDER THE AUTOBIOGRAPHY OF ZELITO VIANA

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.19182>

Lucas Campos da Silva<sup>1</sup>  
Universidade Federal de Mato Grosso  
 <https://orcid.org/0009-0009-8999-6011>  
lucaskae06@gmail.com

Recebido em: 20 de maio de 2023.  
Primeira revisão: 30 de maio de 2023.  
Revisão final: 10 de junho de 2023.  
Aprovado em: 10 de junho de 2023.

VIANA, Zelito. **Os filmes e eu**. Rio de Janeiro: Record, 2022.



O livro apreciado neste texto “Os Filmes e eu” de autoria do cineasta Zelito Viana trata-se de um texto memorialista sobre vida e carreira de seu autor. Ao longo de suas páginas, o livro descreve um paralelo do cinema brasileiro da segunda metade do século XX aos dias atuais. Apesar de ser um relato pessoal, o texto de Zelito permite que observemos a inserção do artista frente aos acontecimentos políticos, sociais e culturais do período considerado um marco do cinema nacional, o Cinema Novo. Ademais, contextualmente as memórias de Zelito Viana propicia observar como os cinemanovistas reagiram ao golpe civil-militar de 1964 e os aparelhos de censura da Ditadura Militar, em primeiro momento, e posteriormente o cinema brasileiro na abertura democrática do país

na década de 1980. Outra temática que recorrentemente são as adversidades da produção de um filme no Brasil, o livro expõe as dificuldades de captação de recursos, problemas com

a distribuição dos filmes e interação para com um público familiarizado a obras estrangeiras. Lançado pela Editora Record, em 2022, o livro é organizado em tópicos, cada um correspondente a um filme ou experiência vivida a partir das múltiplas funções ocupadas na indústria cinematográfica brasileira.

José Anísio Viana, ou “Zelito” Viana como é conhecido, é um diretor, roteirista e produtor nascido no Ceará radicado no Rio de Janeiro. Inicia seus trabalhos no cinema, após o golpe de 1964, por intermédio de Leon Hirszman. Em parceria com Glauber Rocha, Walter Lima Júnior, Paulo Cesar Seraceni e Raymundo Wanderley funda a “*Mapa Filmes*”, importante produtora e distribuidora que tem em seu catálogo peças clássicas da filmografia nacional. Nesse primeiro período, atuou principalmente na função de produtor. Zelito aponta: “Como era muito rápido para fazer contas, principalmente de cabeça, acabei virando produtor, supostamente responsável por confeccionar e controlar orçamento de filme” (VIANA, 2022, p. 27). Destaca-se nesses primeiros anos a sua parceria com o cineasta Glauber Rocha com quem fez filmes como: *Maranhão 66* (1966), *Terra em Transe* (1967), *Câncer* (1968), *O Dragão da maldade contra o Santo Guerreiro* (1968) e *O Leão de sete cabeças* (1970).

Engenheiro de formação, e de futuro, como aponta o próprio, a mudança dos rumos profissionais é para Zelito Viana também desempenho político. Atuando no movimento estudantil nos tempos de graduação, o autor era próximo ao Partido Comunista Brasileiro, a inserção no cinema é nas palavras de Hirszman uma “necessidade de quadros políticos.” (VIANA, 2022, p. 27). Nesse sentido, Zelito Viana adentra o mercado nacional no núcleo de cineastas que compunham o movimento cinematográfico responsável pela renovação do cinema nacional. Após o golpe de 1964, esse movimento do qual o autor ajudou a construir é confrontado com os aparelhos de censura e a perseguição política de seus componentes, o que leva o impedimento na execução de alguns projetos como o “*Cabra Marcado para Morrer*”, de Eduardo Coutinho, que levará quase vinte anos para ser finalizado.

Zelito Viana exterioriza em suas memórias, como testemunha e sujeito atuante, para além das questões políticas e as adversidades em fazer Cinema no Brasil. A principal delas está relacionada ao financiamento para obtenção de recursos para realização das filmagens, acerca disso o autor concentra-se no contexto da produção muito mais que no conteúdo dos filmes abordados. Nas memórias sobre “*Terra em transe*” (1967), Viana expõe como a produção do filme foi realizada com dificuldades de obtenção de insumos básicos para gravação, como os negativos que alega ter conseguido um a um após os primeiros tendo sido emprestados de outra produção.

As 30 latas do Jabor se foram nas primeiras três semanas. Daí para a frente, até o fantástico número de 67 latas – 300 metros, i.e., mais de 50% do que foi consumido no filme -, foi arranjado uma a uma. Aprendi rapidamente que a técnica do baiano era a seguinte: as latas que eu levava, ele filmava. Comecei a racionar, conforme a sequência. (VIANA, 2022, p. 46)

Ainda sobre o processo de produção, o autor relata a forma díspar como se produz um

filme no Brasil em relação aos centros hegemônicos do Cinema. A produção nacional é marcada por um experimentalismo estético não apenas em relação às temáticas, como também da técnica, profundamente influenciada pela ausência de financiamento das obras. Assim, cabe aos produtores e cineastas assumirem a função de fazer com que o filme saia do papel.

Como é que vocês fazem filme no Brasil?  
 Disse que a gente ia no banco e arranjava um dinheiro...  
 Ele interpelou:  
 Vocês põem dinheiro de vocês em filme?  
 Respondi, atônito:  
 – Claro, e você não?  
 – Jamais. Aqui quem põe o dinheiro em filme é quem mete a mão no dinheiro depois do filme pronto. Eu sou apenas um profissional produtor e cobro pelos meus serviços. (VIANA, 2022, p.79)

Outro elemento interessante posto na obra de Viana é a recepção internacional aos filmes produzidos nesse período. Através delas podemos constatar como o público externo reagiu às imagens do Brasil produzidas pelo Cinema Novo e suas proposições temáticas e técnicas. Em uma delas o autor relata a experiência no “Semana do Cinema brasileiro” realizado no Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1968. Nessa ocasião, o autor expõe um diálogo sobre questões caras ao cinema nacional, o realismo e a representação da violência:

Numa tarde em que estava passando *Vidas Secas*, três dessas velinhas saíram apressadas antes de o filme terminar. Perguntei a elas:  
 – Estão saindo por que, não gostaram do filme?  
 Responderam quase uníssonoras:  
 – É muito violento!  
 Protestei, revoltado:  
 – Violento? Num país que tem o cinema que vocês têm?  
 Uma delas respondeu:  
 – Mas aqui é de mentira, esse aí é de verdade. (VIANA, 2022, p. 67)

Se por um lado fica claro como o público do exterior recebeu os filmes, de outro não é explícito nas memórias de Viana a recepção nacional. O cineasta expõe apenas as dificuldades de distribuição dos filmes e a concorrência frente ao mercado estadunidense que já dominava o cinema no Brasil do período. Outro fator que perpassa toda narrativa de Viana é a posição social em que o cineasta está inserido. Ao longo do livro o autor expõe como os cineastas do Cinema Novo eram um grupo próximo a figuras artísticas e políticas importantes, fato que proporciona um tratamento diferente em relação ao governo na obtenção de recursos de financiamento ou na construção de políticas públicas para o audiovisual brasileiro.

Nos anos finais da década de 1970, Zelito Viana assume o cargo de assessor do então Diretor-Geral Roberto Farias na Embrafilme, em uma gestão que marca a primeira vez que um cineasta dirige a instituição. Nessa posição, trabalhou em uma série de políticas de valorização do audiovisual brasileiro, dentre elas a criação de uma distribuidora estatal que detivesse os direitos de distribuição de filmes nacionais. Viana deixa função após acir-

ramento da perseguição política a membros e ex-membros do Partido Comunista Brasileiro. Outra função que ocupa dentro da atuação política de organizações ligadas ao cinema é a presidência da Associação Brasileira de Cineastas (ABRACI) na gestão 1977-1979, período em que luta pela permanência da Lei do Curta-metragem que institui a obrigatoriedade da exibição de um curta-metragem nacional antes de um Longa-metragem internacional. Sobre isso o autor dispõe:

Os americanos sempre encararam a indústria do cinema como questão de segurança nacional. [...] Nós, aqui embaixo, humildemente, estávamos tentando fazer com que um curta-metragem brasileiro fosse exibido ao lado de um filme americano. Uma reivindicação modesta, mas que na cabeça dos gringos “afetava a liberdade de expressão”. (VIANA, 2022, p. 138)

Além da pressão do mercado estadunidense para derrubar a Lei do Curta-metragem, o autor ainda relata uma grande problemática enfrentada pelas produções brasileiras o descaso dos exibidores que veem no filme nacional apenas a obrigação de cumprir a normativa decretada pelas políticas públicas ou a visão pejorativa que assimila o filme nacional como filme ruim.

Algumas vezes fui “advertido” pelos bilheteiros dos cinemas que estava entrando em um filme nacional, que era, para eles, sinônimo de fracasso de bilheteria. [...] A propósito lembro-me bem do jornal do Brasil que anunciava filme tal – drama; outro – comédia; filme qual – nacional. Chamar o filme de nacional era apenas mais uma forma de racismo, tão profundamente enraizada em nossa sociedade. (VIANA, 2022, p. 148)

Ainda nos anos de 1970, no período mais duro da ditadura militar, importantes figuras do Cinema Novo são perseguidas, caso de Glauber Rocha que parte para o exílio, a pressão aos que ficam leva o núcleo de cineastas engajados no movimento cinemanovista a repensar o projeto. Nesse contexto, Zelito Viana dedica-se a seus primeiros trabalhos como roteirista e diretor. Dentro das temáticas dos filmes está posta a preocupação em alcançar o grande público. Diante disso, Viana trabalhou em projetos comerciais que recorre a atores conhecidos e tramas populares, como “*Minha namorada*” e “*Doce esporte do sexo*”, filme que trabalha como irmão Chico Anysio, ambos de 1970.

Temáticas recorrentes na obra de Zelito Viana retratam figuras artísticas e políticas importantes para construção da cultura brasileira. Dentre eles, a adaptação para o cinema da obra “*Os Condenados*” de Mário de Andrade lançada no ano de 1974, filme em que atuou como produtor e diretor; Obras dedicadas a Heitor Vila-Lobos, Juscelino Kubitschek e Oscar Niemeyer, Chico Buarque, Augusto Boal, entre outros. No cinema documental Viana trabalhou na divulgação das artes brasileiras, em “*Imagens da História*” (1995-2020) projeto que visava contar a história do Brasil por meio de filmes, projeto educacional que contou com narração de Antônio Abujamra e Eduardo Coutinho e “*Arte para todos*” uma série que visava retratar um panorama das artes plásticas brasileiras, projeto que fez com Ferreira Gullar.

Característica marcante dos filmes de Zelito Viana nos anos de 1980 é relacionada à temática indígena. Para o autor, esses projetos significaram uma mudança de paradigmas. Em “Terra dos Índios” (1979) e “Avaeté” (1984) representa múltiplas etnias indígenas colocando em evidência o protagonismo das lideranças em um momento que marca 480 anos da chegada do europeu. Esses filmes relatam os constantes conflitos presentes no cotidiano dos povos indígenas do país para manutenção dos seus territórios, em contraste com a ausência do Estado. Essas produções de Viana denunciam a violência a qual os povos originários estão submetidos, narrativas essas que são construídas a partir do próprio relato dos indígenas. Ademais, o processo de filmagem dessas produções apresenta um Brasil interior muitas vezes esquecido pelos grandes centros, o convívio estabelecido com os povos indígenas é mencionado nas memórias do autor enfaticamente como uma experiência transformadora.

Esse texto autobiográfico de Zelito Viana é sintomático para pensar o lugar do artista e seu engajamento com as pautas políticas e culturais de seu tempo. Por intermédio de suas memórias o cineasta evidencia o pertencimento a um grupo muito singular da classe política e artística. Esse fato, não está ausente da forma como em suas produções o autor escolhe representar suas temáticas, fica nítido, por um lado, o culto a personalidades importantes para construção da cultura brasileira. De outro, enquanto integrante do movimento do Cinema Novo, o autor expõe a realidade nacional em face das principais temáticas abordadas pelo movimento: a violência e os espaços marginalizados.

Diante do exposto, a obra de Zelito Viana é um relato bastante interessante dos bastidores do audiovisual brasileiro, contado por um de seus personagens mais singulares. O texto bem-humorado expõe as lutas pela valorização não só das produções audiovisuais nacionais, mas também da cultura brasileira. Além disso, postula o cinema como importante ferramenta para compreensão da realidade brasileira, sendo assim importante instrumento educativo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

VIANA, Zelito. **Os filmes e eu**. Rio de Janeiro: Record, 2022.




# O PAPEL DO EDITOR SEGUNDO ROBERT DARNTON: PIRATARIA, PUBLICAÇÃO E O COMÉRCIO LIVREIRO NA ERA DO ILUMINISMO

## THE ROLE OF THE PUBLISHER ACCORDING TO ROBERT DARNTON: PIRATING, PUBLISHING AND THE BOOKSELLING TRADE IN THE AGE OF ENLIGHTENMENT

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.19109>

Victória Benevenuto Parisi

Universidade Federal de Mato Grosso

 <https://orcid.org/0009-0006-4974-511X>  
victoriabenevenutoparisi@outlook.com

Recebido em: 22 de abril de 2023.

Primeira revisão: 08 de maio de 2023.

Revisão final: 30 de maio de 2023.

Aprovado em: 30 de maio de 2023.

DARNTON, Robert. **Pirataria e publicação**: o comércio de livros na era do iluminismo. Tradução: Renato Prelorenzou. São Paulo: Editora UNESP, 2021.



A obra de Robert Darnton centra-se no papel do comércio livreiro na disseminação de ideias, em especial na França do século XVIII. Não é surpreendente, assim, que em "Pirataria e publicação: o comércio de livros na Era do Iluminismo", publicado em 2021 pela editora Unesp, Darnton se dedique à economia dos livros no século das luzes. Na tarefa diligente de examinar as dinâmicas comerciais que moldaram a produção e a distribuição dos livros durante o período, o historiador amplia a lupa sobre pensadores que compuseram o movimento enciclopedista encabeçado por Diderot e D'Alambert, bem como àqueles que foram veiculados nos

circuitos clandestinos da edição francesa.

Logo na introdução, Darnton resgata Voltaire ao citar “todo o universo conhecido é governado exclusivamente pelos livros” (DARNTON, 2021, p.8). Essa ideia, que encapsula a essência do trabalho de Darnton em “Pirataria e Publicação”, dispara uma questão central: como os livros conseguiram se tornar uma força em meio a um contexto de condições produtivas e de mercado precárias? Sob essa luz, desvela-se a história da pirataria na França do século XVIII, uma peça na qual colocam-se ao palco personagens diversos, desde escritores e editores até censores, contrabandistas, vendedores e leitores.

No entanto, surge outra questão premente: como fazer uma história da pirataria, haja vista os desafios da busca por documentação de uma prática proibida? Diante dessa problemática, é necessário observar certos aspectos da produção de Robert Darnton. Em primeiro lugar, Darnton oferece primazia para a interdisciplinaridade dentro da produção historiográfica. Outrossim, para a construção dos “mundos mentais”, Darnton busca uma leitura atenta dos textos, explorando-os minuciosamente, e também investiga os contextos socioeconômicos que os envolvem, a fim de compreender a forma como as ideias se entrelaçam ao cotidiano e como o interesse econômico as impulsionam.

De certo, o adjetivo “cultura” permeia a produção de Darnton, sobretudo por meio da definição de cultura proposta por Geertz, antropólogo que concebe a cultura como um sistema de concepções transmitidas e expressas simbolicamente, revelando-se nas diversas formas de comunicação, no desenvolvimento e compartilhamento do conhecimento, bem como na interação dos indivíduos com o mundo ao seu redor. (Cf. CHARTIER, 1985, p.684).

Portanto, Darnton estabelece diálogo com contribuições teóricas da sociologia, da antropologia, mas também da análise literária e semiótica. Em “Pirataria e Publicação”, é interessante notar a utilização de Balzac, em especial a obra *Ilusões Perdidas*, que captura corrida por distinção social e lucro entre os participantes do comércio de livros no início do século XIX. Por meio dessa associação, Darnton procura mostrar que a luta dos livreiros, escritores e editores para sobreviver “[...] pertencia a uma *comédie humaine* encenada muito antes de Balzac e suas histórias, sejam sucessos ou fracassos, revelam a força subjacente que operavam em seu mundo: a procura de lucro e muito jogo sujo” (DARNTON, 2021, p. 491). Configuram-se, então, as palavras-chave do trabalho de Robert Darnton: pirataria, lucro, prestígio, censura, ruptura com a ordem vigente e concorrência.

É necessário enfatizar, também, que uma etapa fundamental para o trabalho de Darnton foi a pesquisa empírica em arquivos. Ao longo de cinquenta anos, Darnton dedicou-se a documentação pouco explorada da editora *Société typographique de Neuchâtel* (STN). Os arquivos da STN são compostos por aproximadamente 50 mil cartas, representando vestígios de uma casa editorial em atividade de 1769 a 1794. Adicionalmente, o trabalho recorre aos arquivos da Bastilha, da Guilda de Paris e da polícia parisiense, bem como aos registros de falência e aos arquivos da administração francesa. É por meio dessas fontes que Darnton se aventura em reconstruir o mosaico do mundo editorial francês na era do iluminismo.

O estudo dos arquivos permitiu com que Darnton enfrentasse uma realização tama-

nha: a pirataria, na segunda metade do século XVIII, foi responsável por mais da metade dos livros distribuídos no mercado francês. Os números sublinham o argumento, pois em uma carta de 1778, o homem das letras Jean-Baptiste Antoine Suard estimou que havia cerca de 6 milhões de cópias ilegais escondidas nos estoques dos livreiros franceses, e que nos 20 anos anteriores, em torno de 30 milhões de cópias ilegais haviam sido produzidas, um número maior do que a população da França na época (cf. DARNTON, 2021, p.125). Por meio dessa constatação, Robert Darnton delimita objetivos claros para sua pesquisa: compreender o que era a pirataria, como funcionava e por que era tão importante ao ponto de se tornar o coração da indústria editorial.

O mercado editorial do período caracterizava-se por meio da confluência de duas características: a ausência de liberdade de imprensa devido à censura que imperava no continente europeu e a falta de formalização dos direitos autorais na França. Sem liberdade de imprensa e sem direitos autorais, a publicação na era do Iluminismo também não incluía *royalties*, resultando em uma escassez de autores franceses que pudessem sobreviver somente por meio da sua pena.

Neste cenário, a publicação era baseada em “privilégio”, um sistema que permitia que a obra literária fosse tratada como *propriedade*, uma vez que a aquisição dessa concessão garantia aos editores ou impressores o direito de publicar e distribuir as obras por tempo indeterminado. De modo geral, essa concessão foi monopolizada pela Guilda Parisiense, que, respaldada pelo estado do *Ancien Régime*, também exercia controle sobre a produção de livros e supervisionava o comércio a fim de evitar concorrência ilegal. A Guilda possuía uma hierarquia rígida e para manter o negócio, adquiria os privilégios em leilões fechados e os dividiam em frações com outros membros, as quais eles também vendiam ou passavam de herança para outras gerações. Porém, enquanto os editores parisienses mantinham o domínio sobre o mercado e os privilégios, os livreiros de outras regiões recorriam às *contrefaçõ* para atender à crescente demanda por livros.<sup>1</sup>

No mundo editorial restrito de Paris, os piratas criaram um mercado alternativo, desafiando o monopólio da Guilda de livreiros e tipógrafos. A região chamada por Darnton de “Crescente Fértil”, território que se estendia de Amsterdã a Bruxelas através do Renânia e na Suíça, foi o local onde a maioria dos livros franceses foram produzidos. Essa região era composta por dezenas de editoras que operavam como piratas, reproduzindo e distribuindo rapidamente qualquer livro promissor que aparecia na França, quase tão rapidamente quanto o original.

---

1 Na tradução feita por Renato Prelorentzou de “Pirataria e Publicação” para a editora Unesp, o termo “contrefaçõs” não é traduzido. Apesar do termo ser utilizado para se referir à pirataria, Darnton (2021, p.10) explica que a palavra *contrefaçõs* era usada de maneira divergente. Por um lado, poderia ser utilizada para se referir à reprodução exata do texto original, ou seja, uma “counterfeit” (falsificação). Por outro lado, também era popularmente utilizada para designar a reimpressão de um texto cuja propriedade e autoria ninguém havia reivindicado, caso não raro quando se tratava de livros ilegais. Darnton, por sua vez, vai utilizar o termo para se referir a livros piratas, isto é, qualquer versão não autorizada do livro.

Segundo Darnton (2021, p.106), o objetivo dos editores era “abrir um estabelecimento fora do país, descobrir o que os franceses queriam ler e inundar o reino com impressões baratas”. As editoras situadas em Gênova e Amsterdã, por exemplo, prosperaram ao atrair escritores cujas obras desafiavam os valores estabelecidos na França, como a igreja, o estado e a moral. Com o intuito de evitar a censura imposta no país, os escritores considerados “perigosos” optavam por enviar suas obras para serem publicadas por editoras estrangeiras e as introduziam clandestinamente na França.

Por sua vez, os editores “piratas” surgiram como inovadores, produzindo livros acessíveis ao público em geral. Os livros piratas tornavam-se relativamente acessíveis financeiramente devido a uma série de fatores materiais: o papel era mais barato fora da França, a mão de obra era mais barata e os piratas claramente não precisavam pagar pelo manuscrito. Além disso, os comerciantes piratas visavam uma publicação que fosse abaixo do preço de mercado, pois não estavam tentando vender para a elite em Paris, mas sim para pessoas comuns espalhadas por todo o reino e, é claro, por toda a Europa. Contudo, transportar os livros piratas por toda a França era um processo caro e complexo. Para conseguir realizar o envio, os editores estrangeiros se uniram aos livreiros provinciais marginalizados pelos monopolistas de Paris, evoluindo a tendência de publicação de um comércio de luxo centrado em Paris para uma ampla colaboração entre editores estrangeiros e varejistas provinciais, resultando em um mercado nacional em pleno século XVIII.

O Iluminismo estava em ascensão e, concomitantemente, os ideais iluministas eram amplamente divulgados por meio da impressão – fator que demonstra, em última análise, a relação intrínseca das questões políticas com o mundo dos livros. De fato, as publicações eram diversas, no entanto, duas categorias se destacaram entre as demais e receberam a atenção de Darnton: os *belles-lettres* e os *livres philosophiques*. Especificamente na categoria dos livros de filosofia, estavam incluídas filosofias radicais, como o ateísmo iluminista de Helvétius e d’Holbach (embora não necessariamente o de Voltaire, que era mais moderado). Esses livros perigosos eram tratados com cautela ao serem enviados para Paris, sendo ocultados sob camadas de palha ou disfarçados entre as páginas de edições piratas de livros legítimos para evitar detecção.

Em geral, a palavra “Iluminismo” é seguida por grandes nomes: Condorcet, Diderot, Mercier, Rousseau e Voltaire. Certamente, os criadores de clássicos literários desempenharam o papel de revolucionar o cenário político-social e de moldar o pensamento contemporâneo, porém, atrás das cortinas, os editores fizeram-se fundamentais. Os comerciantes piratas contrabandearam os livros desses intelectuais para cidades provinciais como Lyon, Marselha, Nîmes, Rouen e Toulouse, mas também para o resto da Europa, permitindo que as ideias iluministas alcançassem um público cada vez maior, não apenas os restritos consumidores da elite que compravam os volumes caros de literatura convencional produzidos em Paris. Daí o argumento de Darnton de que os editores de livros que atuavam fora das fronteiras da França contribuíram para a disseminação de obras de autores famosos com conteúdo revolucionário, evitando a lei, a censura rígida e o monopólio da Guilda Parisiense.

(cf. DARNTON, 2021, p. 275-280)

No capítulo “Uma confederação de piratas”, Darnton se aprofunda no mundo dos editores da STN, desvendando os acordos vantajosos e desafiadores feitos pela casa editorial. O mercado editorial se caracterizava por um empreendimento arriscado, sobretudo devido à falta do dinheiro, ou melhor, notas garantidas pelo estado que circulavam como moeda legal, resultando, geralmente, em falência. Nesse sentido, para garantir lucros e compartilhar riscos, os piratas formavam alianças e pactos de não-agressão, como foi o caso das negociações da *Société typographique de Neuchâtel* e da *La Société Typographique de Berne*.

Os editores, impulsionados pela busca pelo lucro, encontravam-se igualmente envolvidos na publicação dos livros filosóficos, ainda que nem sempre compartilhassem das ideias iluministas. Com efeito, lidavam com uma vasta gama de obras, abrangendo desde coleções completas de trabalhos substanciais até as edições de livros mais recentes, sempre com o intuito de colher os proveitos financeiros que tais produções poderiam proporcionar. Os piratas estavam imersos no negócio de fornecer aquilo que despertava maior apelo comercial, e quando obtinham êxito, podiam acumular riquezas consideráveis, uma vez que, como afirmou Darnton (2021, p. 364), “a pirataria era, antes de tudo, uma corrida pelos mercados”.

Na mesma veia, um contemporâneo, preocupado com a tendência da STN de investir em publicações que não geravam retorno financeiro, afirmou de forma contundente: “O problema não reside em encontrar obras para imprimir - coisas boas, admiráveis, maravilhosas - nossa principal preocupação, o único objeto que demanda toda a nossa atenção, é assegurar-se de que possamos lucrar com cada impressão” (DARNTON, 2021, p. 410). De fato, para os editores da época, a maximização dos lucros era o objetivo principal.

Torna-se evidente, assim, a necessidade de uma estratégia de mercado refinada para os livros piratas. Darnton faz uma discussão de *marketing*, exemplificando com a figura de Mme. Bertrand, a filha do chefe da SNT, que em sua abordagem destacou três aspectos fundamentais para o sucesso das editoras no comércio livreiro: a habilidade de venda, o cultivo de conexões pessoais e a honestidade com o comprador. Assim sendo, a obtenção de informações precisas e atualizadas era imprescindível para o sucesso no mercado editorial pirata. De fato, a SNT acompanhava de perto as tendências e procurava compreender a demanda e o consumo dos livros em alta. Para isso, contavam com intermediários, como agentes literários e observadores, que interagiam com autores e negociavam suas obras.

Um intermediário cultural notável foi Quandet de Lachenal, referido por Darnton como “nosso homem em Paris”. Ele desempenhou um papel crucial ao fornecer informações detalhadas à STN sobre as tendências literárias na província. O objetivo era claro: descobrir que livros estavam sendo vendidos, em que ritmo e em que formato. Quandet foi confiável para a STN por um tempo significativo, atuando como varejista clandestino. Contudo, desfechos trágicos não eram incomuns aos intermediários e comerciantes das editoras piratas, como foi o caso de Quandet, que foi descoberto com uma grande quantidade de livros proibidos, denunciado e forçado a fugir, o que resultou em sua ruína financeira. (cf. DARNTON, 2021, p.484)



Mas quem não gostaria de um trabalho cheio de emoção, repleto de encontros secretos e uma chance de se acotovelar com algumas das mentes mais brilhantes da época? Apesar dos perigos, ainda havia pessoas dispostas a se arriscarem na indústria editorial pirata. A cidade de Genebra, que tinha apenas 30 mil habitantes no século XVIII, surpreendentemente possuía muitos tipógrafos e livreiros. De acordo com o *Almanach de la librairie* de 1781, eram quinze, número maior em que Marselha, cidade a qual tinha três vezes a população de Genebra. A maioria destes tipógrafos e livreiros havia estabelecido posições confortáveis na hierarquia social. A dedicação ao comércio demandava a posição de *citoyens* ou burguês, mas alguns até mesmo viviam como aristocratas. (cf. DARNTON, 2021, p. 199).

No capítulo doze, intitulado "Ganhando e perdendo dinheiro", Darnton realiza uma análise da economia das editoras piratas. Nessa discussão, ele analisa o custo da produção e a complexidade da cadeia de suprimentos para a distribuição de livros, levando em conta fatores cruciais, como os materiais para a produção, tal como os moldes e as chapas. Além disso, considera também a entrega dos livros, a qual dependia de diferentes profissionais, incluindo banqueiros, agentes marítimos e carroceiros. Embora as complexidades das transações comerciais aumentassem o preço das obras piratas, sobretudo em seu envio, elas ainda eram mais acessíveis para trabalhadores assalariados médios, quando comparados ao valor dos seus salários. Portanto, é fornecida uma visão mais clara da economia da publicação pirata, trazendo à luz os fatores que a tornava tão atrativa para o público: o conteúdo e o preço.

Em considerações finais, é possível ressaltar três fatores centrais que guiaram o mercado pirata de livros na era do Iluminismo e, por conseguinte, as análises feitas nos livros de Robert Darnton. Em primeiro lugar, havia um aumento do público leitor, o que Darnton chama de democratização do acesso à cultura. Em segundo lugar, a impressão em larga escala de livros com preços acessíveis para alcançar um público mais amplo, onde os editores piratas surgem como protagonistas para difundir o Iluminismo, mesmo com suas próprias opiniões sobre política, religião e moral. E finalmente, a disseminação de ideias revolucionárias e Iluministas para magistrados, advogados, médicos, oficiais militares, funcionários públicos, proprietários de terras, comerciantes e, sem dúvida, suas esposas também. Nas palavras de Darnton:

Talvez pareça surpreendente associar democratização à pirataria. Para entender a afinidade entre as duas coisas, é importante reconhecer como a publicação do século XVIII operavam em um mundo sem direitos autorais, royalties, liberdade de imprensa, alfabetização universal e mercado de massa. Baseavam seus negócios em suposições sobre as regras do jogo e a maneira como era jogado sob as condições peculiares do Ancien Régime. Longe de partirem de ideais elevados sobre o acesso livre e igualitário à palavra impressa, tentavam obter lucro. Os editores piratas, ao contrário dos membros privilegiados da Guilda Parisiense, queriam satisfazer a demanda de um amplo setor do público para o qual os livros não eram artigos de consumo comuns. Se a democratização pode ser identificada com a abertura do acesso a bens culturais até então indisponíveis, os piratas desempenharam um papel importante na era da revolução democrática. (DARNTON, 2021, p. 482)



Por meio da escrita do historiador, ou seja, o engenhoso trabalho de reconstruir uma miríade de narrativas, o leitor é permitido ao mundo das operações mentais dos personagens que participaram no comércio de pirataria de livros. Diante do leitor é posto um “mundo balzaquiano antes de Balzac”, onde personagens diversos tentam enganar, trair e colaborar uns com os outros em busca do sucesso, prestígio e reconhecimento.

Nas páginas deste livro, somos conduzidos por um ciclo de vida da impressão. Podemos concebê-lo como um circuito de comunicação que se desdobra desde o autor até o editor, o impressor, o expedidor, o livreiro e, finalmente, o leitor. No entanto, o leitor desempenha um papel crucial nesse circuito, influenciando o autor antes e depois do ato de composição. Os autores são, eles próprios, leitores em constante interação com outros escritores e leitores, o que molda sua percepção de gênero, estilo e do empreendimento literário como um todo, impactando seus próprios textos. O escritor pode responder às críticas de suas obras anteriores ou antecipar as reações que seu texto irá despertar, fechando assim o ciclo completo. Ao longo desse percurso, as mensagens são transmitidas e transformadas, passando do pensamento para a escrita, para os caracteres impressos e retornando ao pensamento, numa constante metamorfose comunicativa.<sup>2</sup>

Eis, portanto, um livro que se dedica à análise do universo intrincado dos escritores e editores, revelando suas percepções do mercado, sua compreensão dos perigos envolvidos e as maneiras como estabeleciam relações mútuas por meio de acordos de não-agressão e confederações. No entanto, todos esses esforços tinham um objetivo comum: tornar os livros acessíveis ao público, ao leitor e integrá-los ao cotidiano, operação que trouxe o mundo dos livros (e das ideias) de volta à vida.

## REFERÊNCIAS

CHARTIER, Roger. Text, Symbols, and Frenchness. **The Journal of Modern History**, Chicago, v. 57, n. 4, p. 682-695, dez. 1985. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1879771>. Acesso em: 06 jul. 2023.

DARNTON, Robert. **Pirataria e publicação**: o comércio de livros na era do iluminismo. Tradução: Renato Prelorenzou. São Paulo: Editora UNESP, 2021.

DARNTON, Robert. What Is the history of books? **Daedalus**, Massachusetts, v. 111, n. 3, p.65-83, verão 1982. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20024803>. Acesso em: 10 jul. 2023.

---

<sup>2</sup> Para compreender melhor o circuito de comunicação ver a página 68 em: DARNTON, Robert. What Is the history of books? *Daedalus*, Massachusetts, v. 111, n. 3, p.65-83, verão 1982. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20024803>. Acesso em: 10 jul. 2023.

# FASCISMOS BRASILEIROS? UMA DISCUSSÃO SOBRE O INTEGRALISMO E O BOLSONARISMO


## BRAZILIAN FASCISMS? A DISCUSSION ON INTEGRALISM AND BOLSONARISM

### ¿FASCISMOS BRASILEÑOS? UNA DISCUSIÓN SOBRE INTEGRALISMO Y BOLSONARISMO

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.18317>

Sergio Schargel

Universidade Federal do Rio de Janeiro

 <https://orcid.org/0000-0001-5392-693X>  
sergioschargel\_maia@hotmail.com

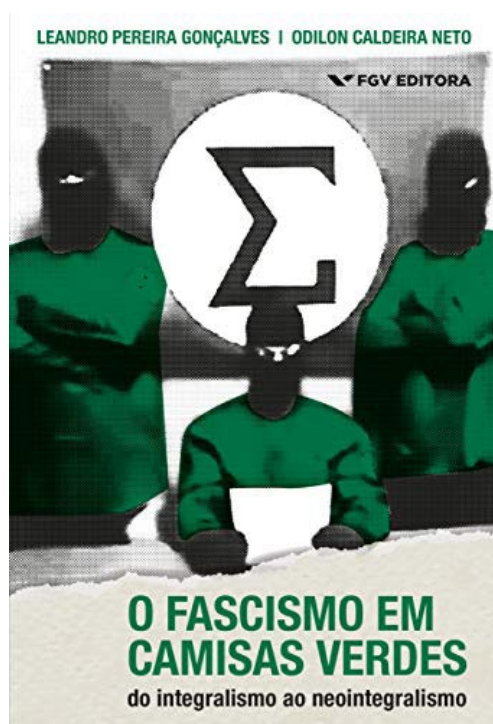
Recebido em: 03 de abril de 2023.

Primeira revisão: 08 de maio de 2023.

Revisão final: 20 de maio de 2023.

Aprovado em: 20 de maio de 2023.

GONÇALVES, Leandro Pereira; NETO, Odilon Caldeira. **O Fascismo em camisas verdes**: do Integralismo ao neoIntegralismo. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2020.



O Bolsonarismo tornou-se objeto de escrutínio dentro das ciências humanas. Diversas áreas têm esmiuçado vários de seus aspectos, considerando a heterogeneidade que compõe o movimento. Mas um, em particular, tem sido posto em segundo plano em relação a outros como o caráter economicamente liberal, o neopentecostalismo, as Forças Armadas: a simbiose do Bolsonarismo com o Integralismo. Mas, para entender essa relação, é preciso antes entender o que foi/é o Integralismo.

No dia 24 de dezembro de 2019, o Brasil lembrou com surpresa que o Bolsonarismo não havia sido a possível primeira versão de um fascismo

no país. Motivados pela veiculação de um especial de Natal no *Netflix* que trazia um Jesus homossexual, uma facção integralista lançou coquetéis *molotov* na sede da produtora Porta dos Fundos, por pouco não vitimando um segurança. Um dos perpetradores estava filiado ao ex-partido de Jair Bolsonaro, o Partido Social Liberal (PSL). Em pouco mais de 200 páginas, o livro de Leandro Pereira Gonçalves e Odilon Caldeira Neto, *O fascismo em camisas verdes*, empreende com sucesso uma genealogia do Integralismo, desde a sua fundação abertamente inspirada pelo Fascismo, até a formação das diversas facções contemporâneas que se denominam herdeiras.

O livro abre com um encontro antes do começo oficial do Integralismo. Se a fundação da *Ação Integralista Brasileira* como movimento — não como partido, exatamente o que Benito Mussolini havia feito com o *Fasci di Combattimento* e como sugeriu que Plínio Salgado fizesse — tem uma efeméride para chamar de sua, a publicação do *Manifesto de outubro* em 07 de outubro de 1932<sup>1</sup>, o embrião data de dois anos antes: o encontro entre Salgado e Mussolini (GONÇALVES; NETO, 2020, p. 09). Salgado, que já havia ido em excursão pela Europa com a intenção de se aproximar de movimentos nacionalistas europeus e aprender seus métodos, ficou fascinado com o Fascismo. Um movimento nacionalista de massas, sem precedentes na História, com um líder messiânico e personalista a quem Salgado afirmava ser “o profeta do mundo contemporâneo” (GONÇALVES; NETO, 2020, p. 09).

Voltando ao Brasil, Salgado deu início à gestação do movimento que viria a se tornar o Integralismo. O primeiro capítulo de *O fascismo em camisas verdes* se volta para detalhar este processo inicial, sua estruturação, a cooptação, e sua disseminação, bem como a formação de sua ideologia nacionalista. Ressalta diversos traços do nacionalismo, alguns inusitados. Pois, como movimento de matriz fascista, o Integralismo manifestava um traço típico do fascismo: tornar o privado em público. Nesse sentido, buscava invadir e influenciar o indivíduo em toda a sua relação. Não é sem motivo que o movimento lançava mão de pequenos nacionalismos, como, por exemplo, a figura do “Vovô Índio”, uma tentativa de substituir o Papai Noel, identificado com o imperialismo estado-unidense.

A formação de historiadores dos autores se faz evidente pela quantidade de detalhes e informações com que rechearam a obra. *O fascismo em camisas verdes* traz inúmeros documentos, imagens, ritos, efemérides e mitos, mostrando, no processo, o Integralismo como um fenômeno que ultrapassa a política, quase como uma religião cívica. O Integralismo formou uma associação, uma irmandade unida em torno de símbolos comuns e da figura messiânica do líder. Tudo isso com aspectos idiossincráticos que, por mais paradoxal que soe, o aproximava e o distanciava dos fascismos europeus. Pois, se por um lado trazia traços particulares, por outro emulava os modelos estabelecidos por seus antecessores:

---

1 Curiosamente, sem adentrar em detalhes por não ser o foco aqui, mas Mussolini tinha tão pouca preocupação programática e ideológica com o seu movimento que a *Doutrina do Fascismo* foi publicada no mesmo ano, quase 15 anos depois da criação do *Fasci di Combattimento*.

Os rituais e a simbologia integralistas enquadravam o indivíduo no ciclo místico da repetição, fazendo com que o reproduzisse em todos os dias de sua vida. Os *Protocolos e rituais* introduziram palavras mágicas, simbolizando essa força por meio das palavras utilizadas nas fórmulas e nos rituais (GONÇALVES; NETO, 2020, p. 41).

Há de se destacar uma vez mais a tarefa dos autores em desvelar a fundo fragmentos do Integralismo que, no geral, passam despercebidos por análises sociológicas ou políticas. Um trabalho que termina por humanizar o movimento, expondo-o não como um *alien* — como o epíteto de fascista por vezes promove —, mas como um fenômeno social que transcendia a política para assumir protagonismo em diversas esferas da vida individual. Como uma religião, o Integralismo promovia ritos de casamento, nascimento e morte — este último particularmente interessante, dado que o morto era “convocado” a lutar na “milícia do além”, cujo comandante era o próprio deus cristão (GONÇALVES; NETO, 2020, p. 39).

Tendo sido o Integralismo um movimento de vida longa, tanto mais considerando que fragmentos e facções ainda persistem nos dias de hoje, a obra segue uma estrutura linear cobrindo cronologicamente os momentos mais relevantes da trajetória do movimento e de Salgado. São quase cem anos de História resumida em pouco mais de 200 páginas, passando pelos momentos mais significativos: o protointegralismo, a ascensão, a institucionalização, a chegada ao poder, a entropia e, por fim, o que os autores chamam de “neointegralismo”, com a morte de Salgado. É interessante, nesse sentido, colocar a obra em diálogo com as teorias de Paxton (1998) sobre como o fascismo, qualquer que seja sua manifestação, obedece a uma estrutura de cinco estágios: 1- Criação dos movimentos; 2- Enraizamento no sistema político; 3- Chegada ao poder; 4- Exercício do poder; 5a- Entropia; 5b- Radicalização, que perpassam da sua fundação à entropia. Os estágios, contudo, não necessitam de sequencialidade, de forma que um movimento de matriz fascista pode passar da chegada ao poder direto à entropia. Como foi o caso com o Integralismo.

Ainda que mantenha relativa relevância no cenário político nacional mesmo em 2022, tendo voltado aos noticiários com sua ligação ao Bolsonarismo e os atentados de 2019, o Integralismo sofreu um processo de esvaziamento e enfraquecimento graças ao Estado Novo varguista. Conforme Paxton (1998), um movimento fascista depende de diversas variáveis para passar de estágios, mas uma em particular se destaca: a necessidade de apoio de elites conservadoras e/ou liberais, que não se misturam com os fascistas<sup>2</sup>, mas buscam apoiá-los como uma “alternativa muito pior”, ou “uma escolha muito difícil” em relação à esquerda. Em suma, o medo dos conservadores em relação a uma alternativa à esquerda catapulta uma aliança desconfortável com os fascistas, como Paxton lembra sobre o exemplo francês: “O fascismo inicial prosperou na França, mas a maioria dos conservadores não se sentiu suficientemente ameaçada na década de 1930 para pedir sua ajuda, e o fascismo não estava suficientemente enraizado e forte para se impor como alternativa” (PAXTON,

---

2 E nem o poderiam ser, ao menos nos princípios do conservadorismo burkeano por seu princípio de conservação do *status quo* — em oposição ao reacionarismo fascista de destruição à recriação e volta a um passado idílico —, caráter elitista e aversão às massas.

1998, p. 17, tradução nossa). A partir disso decorre um ponto de inflexão: os fascistas e conservadores, em permanente conflito, disputam quem vai se sobressair. Se os conservadores mantiverem uma força relativa, como foi o caso, por exemplo, da diarquia estabelecida na Itália fascista, o regime tende a migrar gradualmente à entropia, com caráter mais voltado ao autoritarismo tradicional e mobilizações de massa em momentos específicos. Se, ao contrário, os fascistas predominarem, o regime tende à radicalização, como o caso do Nazismo.

No caso particular do Integralismo, ocorre o mesmo que aconteceu com o Falangismo e o Franquismo, ou o Salazarismo e o Integralismo lusitano: as elites conservadoras/liberais se unem aos fascistas, utilizando-os para chegar ou manter o poder, copiam algumas de suas técnicas, símbolos e ritos, absorvem parte do seu contingente, mas os abandonam tão cedo tiverem a oportunidade. O apoio Integralista a Vargas — não apenas por proximidade ideológica e, mais notável, a luta contra um inimigo em comum, mas também por pretensões individualistas de Salgado, a quem Vargas havia prometido o Ministério da Educação (SALGADO, 1950, p. 103-104) — foi revertido com a Lei de Segurança Nacional, que lançou o movimento na clandestinidade e fincou as bases de um revanchismo que daria origem à tentativa golpista fracassada de 1938 (mantendo as tradições fascistas de nunca assumir o poder Executivo por um golpe, mas através da própria democracia).

No seguinte ao fracasso do levante, a prisão de Salgado no ano seguinte e seu autoexílio, o movimento integralista entra não apenas na clandestinidade, mas também se torna submisso ao Estado Novo. O *Manifesto de maio*, escrito um mês antes de partir para o autoexílio, é praticamente um pedido de desculpas a Vargas e estabelece diretrizes para que os Integralistas não promovam novos levantes. A atitude permaneceria majoritariamente inalterada durante o período de Salgado em Portugal, de onde enviaria diversas cartas a Vargas.

Somente em 1946, com o retorno de Salgado ao Brasil, o fim da Guerra e do Estado Novo, o Messias Integralista volta a assumir uma posição ativa e publica o *Manifesto-diretiva*. Seguindo a tradição de colocar Nazismo e comunismo como equivalentes de sinais trocados, unidos pelo rótulo homogeneizante de “totalitarismos”, Salgado renega as origens fascistas do Integralismo e passa a se afirmar como defensor da democracia. Nisso, volta à vida política se lançando à presidência em 1955 (tendo terminado em quarto lugar, com 8% dos votos) e, posteriormente, como candidato federal. Nos anos seguintes, apoia o golpe de 1964 e adere ao Aliança pela Renovação Nacional (Arena). Sua morte na década de 1970 dá início a um novo ciclo do movimento, que, sem o seu Messias, divide-se em diversas facções em permanente conflito interno. Sem nunca, no entanto, desaparecer por completo.

Não apenas não desaparece, como se mostra um dos antecessores do Bolsonarismo. Além do apoio maciço dos integralistas contemporâneos a Jair Bolsonaro, visto como “o candidato menos distante dos valores cristãos e brasileiros consubstanciados no lema ‘Deus, pátria e família’” (GONÇALVES; NETO, 2020, p. 19), e de Integralistas assumidos ou simpatizantes entre a alta cúpula ministerial, como um assessor de Damares Alves (ALVES, 2020), um dos lemas mais utilizados pelo presidente, “deus, pátria e família”, é herdado do

Integralismo. Gonçalves e Neto (2020) mostram durante todo o livro, mas com particular atenção no último capítulo, como o Bolsonarismo foi um movimento de longa e lenta gestação, e sua relação com antecessores. A estrutura linear e cronológica de *O fascismo em camisas verdes* permite, dessa forma, que o leitor absorva os ciclos, estágios, antecessores e sucessores do Integralismo.

Analisar a História do Integralismo, e mostrar a sua relevância política no último século, como bem o fazem Gonçalves e Neto, é fundamental, para além do aspecto acadêmico, por ilustrar a tradição autoritária brasileira. Por mostrar que há, no Brasil, uma cultura política autoritária que remonta de suas origens nacionais. O Bolsonarismo, ainda que com suas idiossincrasias, devora e regurgita traços de movimentos anteriores como o Fascismo, a Ditadura Militar e o Integralismo, de forma que entendê-los se torna crucial para entender o novo-velho autoritarismo brasileiro de 2022. Assim, *O fascismo em camisas verdes* é um livro que precisa ser lido não apenas por pesquisadores do Integralismo, mas por todos aqueles, leigos ou cientistas sociais, interessados em entender a erosão democrática que o Brasil vive desde o início da última década. Pois, por mais que o Bolsonarismo seja o seu próprio fenômeno, ele não está em absoluto dissociado de seus antecessores.

## Referências

PAXTON, Robert. "The five stages of fascism". **The journal of modern history**, v. 70, n. 1 (1998): 01-23. Chicago: Chicago University Press, v. 70, n. 01, 1998, p. 01-23. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/235001>. Acesso em 30 mar. 2023.

SALGADO, Plínio. **O Integralismo perante a nação**. Rio de Janeiro: Livraria Clássica Brasileira, 1950.



## Pareceristas desta edição

---

albuquerque: revista de história, vol. 15, n. 29, jan. - jul. de 2023

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.19346>

Colaboraram com este periódico nos pareceres dos manuscritos submetidos pelo sistema de avaliação revisão por pares duplo-cego (Double-Blind Peer Review):

Collaborated with this journal in the manuscripts reviews by Double-Blind Peer Review:

**Aguinaldo Rodrigues Gomes** – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

**Ana Paula Salvador Werri** – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

**Caroline Amorim Gil** - Fundação Oswaldo Cruz, Brasil

**Elni Elisa Willms** – Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Brasil

**Fabiano Quadros Rückert** – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

**Felipe Bernardo da Silva Goebel** - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

**Flávio Villas-Bôas Trovão** – Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Brasil

**Guilherme Ignácio Franco de Andrade** - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

**Isadora de Mélo Escarrone Costa** - Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil

**Iza Debohra Godoi Sepúlveda** Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Brasil

**Julia Almeida de Mello** - Centro Universitário FAESA, Brasil

**Laura Junqueira de Mello Reis** - Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil

**Lays da Cruz Capelozi** (ad hoc) – Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Brasil

**Letícia Francez** - Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Brasil

**Mara Rúbia Sant’Anna** - Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Brasil

**Maria Cláudia Bonadio** - Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Brasil

**Maria de Fátima da Silva Costa Garcia de Mattos** - Instituto Paulista de Cidades Criativas e Identidades Culturais (IPCCIC), Brasil

**Maria do Carmo Teixeira Rainho** - Arquivo Nacional, Brasil

**Miguel Rodrigues de Sousa Neto** – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

**Patrícia Zaczuk Bassinello** – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

**Paulo Debom** - Centro Universitário Celso Lisboa, Brasil

**Robson Pereira da Silva** – Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), Brasil

**Tania Regina de Luca** - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Brasil