

UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA

JOÃO QUINTINO DE MEDEIROS FILHO

**ARREMEDANDO DIOR:
A MODA DO *NEW LOOK* EM SÃO JOÃO DO SABUGI - RN
(ANOS 1950)**

CAMPINA GRANDE

2014

JOÃO QUINTINO DE MEDEIROS FILHO

**ARREMEDANDO DIOR:
A MODA DO *NEW LOOK* EM SÃO JOÃO DO SABUGI - RN
(ANOS 1950)**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História, ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Campina Grande, na área de concentração “História, Cultura e Sociedade”, vinculada à Linha de Pesquisa “Cultura, Poder e Identidades”.

Orientador: Prof. Dr. Iranilson Buriti de Oliveira.

CAMPINA GRANDE

2014

Catálogo da Publicação na fonte

Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
Centro de Ensino Superior do Seridó.
Biblioteca Professora Maria Lúcia Bezerra da Costa – Caicó

Medeiros Filho, João Quintino de.

Arremedando Dior: a moda do *New Look* em São João do Sabugi – RN (anos 1950) / João Quintino de Medeiros Filho. – Campina Grande, 2014.
242 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Iranilson Buriti de Oliveira.

Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Campina Grande.
Centro de Humanidades. Programa de Pós-Graduação em História.

1. Vestuário – São João do Sabugi – RN. 2. Moda - História. 3. New Look - França. 4. Christian Dior. I. Oliveira, Iranilson Buriti de. II. Título.

UFRN/CERES/BS CAICÓ

CDU : 391(813.2)

JOÃO QUINTINO DE MEDEIROS FILHO

ARREMEDANDO DIOR:

A MODA DO *NEW LOOK* EM SÃO JOÃO DO SABUGI - RN

(ANOS 1950)

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História, ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Campina Grande, na área de concentração “História, Cultura e Sociedade”, vinculada à Linha de Pesquisa “Cultura, Poder e Identidades”.

Orientador: Prof. Dr. Iranilson Buriti de Oliveira.

Aprovada em 10 de setembro de 2014.

BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Iranilson Buriti de Oliveira

(UFCG – Orientador)



Prof.^a. Dr.^a. Regina Coeli Gomes do Nascimento

(UFCG – Examinadora interna)



Prof. Dr. Hélder Alexandre Medeiros de Macedo

(UFRN – Examinador externo)

À memória de

João e Maria,

pai e mãe,

cujas reminiscências nos legaram os primeiros pertences
necessários à tessitura deste trabalho

À memória de

Floriza, Raimunda e Francisca,

avó e tias maternas,

lavadeiras e engomadeiras de roupas

Aos nossos docentes e discentes

da Escola Estadual Senador José Bernardo e Escola Municipal Padre Joaquim Félix,
em São João do Sabugi, e do Centro de Ensino Superior do Seridó (UFRN), em Caicó,
onde aprendemos e ensinamos

Claudete, Aldo e Deise,

família

Maikito,

felino

AGRADECIMENTOS

UFCG

Iranilson Buriti de Oliveira
pela sábia e paciente orientação
deste trabalho de corte e costura

Regina Coeli Gomes do Nascimento
pelas palavras e gestos de estímulo

UFRN

Aos colegas, em especial:

Hélder Alexandre Medeiros de Macedo
pela riqueza das contribuições durante a qualificação
e depois dela

Paula Sônia de Brito
pelos sonhos partilhados

CAMPINA GRANDE – PB

Jarlene Lins Gorgônio
por nos acolher e apresentar Campina

SÃO JOÃO DO SABUGI – RN

Às pessoas e famílias que nos cederam vozes, imagens e impressos
pela confiança e cumplicidade

Maria Aparecida Fernandes Galvão
por nos permitir fazer do vestido-sentimento
um vestido-documento

A moda não é mais um enfeite estético,
um acessório decorativo da vida coletiva;

é sua pedra angular.

(Gilles Lipovetsky)

RESUMO

A presente dissertação estuda a relação entre o estilo *New Look*, criado em Paris, França, no ano de 1947, e a moda usada pelas mulheres de São João do Sabugi – RN, Brasil, durante a década de 1950. Os marcos teóricos deste trabalho podem ser buscados em Gilles Lipovetsky (conceito de moda), Judith Butler (conceito de gênero) e Michel de Certeau (conceito de prática cultural). Lendo imagens, vozes, impressos e um vestido da época, considerado enquanto documento histórico, esta pesquisa sugere que o estilo de vestir construído por Christian Dior sofreu adaptações no lugar sertanejo, decorrentes tanto do gosto quanto das condições materiais de suas usuárias. As modificações, fossem no acréscimo de detalhes que atendessem ao pudor e ao recato, fossem na busca de materiais alternativos àqueles mais caros e raros, deram ao *New Look* usado entre as sabugienses um aspecto de arremedo de Dior, o que abre espaço para a discussão do caráter hegemônico da moda. As táticas locais de combate aos ditames da moda, que permitiam vesti-la transformando-a, fazem reconhecer o paradoxal da esfera da aparência nesse período: enquanto se apresenta como uma das conquistas do mundo democrático, contribui para a construção das identidades de gênero pela sugestão de um vestuário sexualizado

PALAVRAS-CHAVE: Moda. Roupas. Gênero. Cultura. *New Look*. Christian Dior.

RESUMÉ

Cette thèse étudie la relation entre le style *New Look*, créée à Paris, en France, au cours de l'année de 1947, et la manière utilisée par les femmes de São João do Sabugi - RN, au Brésil, au cours de la décennie de 1950. Jalons théoriques de ces travaux peuvent être cherchés dans Gilles Lipovetsky (concept de la mode), Judith Butler (notion de genre) et Michel de Certeau (notion de pratique culturelle). Lecture des images, des voix, imprimé et une robe de la saison, considéré comme document historique, cette recherche suggère que le style d'habillement construit par Christian Dior a connu des ajustements dans la place sertanejo, découlant à la fois du goût et les conditions matérielles de leurs utilisateurs. Les modifications, en plus des détails qui ont respecté la modestie et le calme, étaient à la recherche de matériaux de substitution à ceux qui sont plus coûteux et rares, a donné un nouvel aspect utilisé entre le sabugienses un aspect de semblant de Dior, qui ouvre l'espace pour la discussion de caractère hégémonique de la mode. Les tactiques lutter contre emplacements à des diktats de la mode, permettant vêtir il transformer, faire reconnaître le paradoxe de la sphère d'apparence dans cette période : alors qu'il se présente comme l'une des réussites du monde démocratique, contribue à la construction des identités sexuelles par suggestion d'une façon anormale sexualisée vêtements.

MOTS-CLÉS: La mode. Vêtements. Le sexe. La culture. *New Look*. Christian Dior.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Professoras do Grupo Escolar, São João do Sabugi, 1955	21
Figura 2 – Seis moças em São João do Sabugi, anos 1950	38
Figura 3 – Rapazes na Praça da Liberdade, São João do Sabugi, anos 1950	38
Figura 4 – Moças e meninas, São João do Sabugi, 1957	43
Figura 5 – Menina entre moças, São João do Sabugi, 1957	43
Figura 6 – Rapaz e moça na Praça da Liberdade, São João do Sabugi, 1958	45
Figura 7 – Grupo misto na Praça da Liberdade, São João do Sabugi, 1958	45
Figura 8 – Um casamento em 1956	48
Figura 9 – <i>Tailleur Bar, New Look, Paris, 1947</i>	58
Figura 10 – Vestido <i>Chérie, New Look, criado em Paris, 1947</i>	58
Figura 11 – Duas moças na parede de tijolos, São João do Sabugi, anos 1950	61
Figura 12 – Serra do Mulungu e São João do Sabugi, anos 1950	66
Figura 13 – Capela de São João Batista, São João do Sabugi, anos 1950	66
Figura 14 – São João do Sabugi em dia de feira	73
Figura 15 – O Palanque, São João do Sabugi, imagem anterior a 1952	76
Figura 16 – Praça da Liberdade, São João do Sabugi, anos 1950	78
Figura 17 – Pavilhão da Festa do Coração de Jesus, São João do Sabugi, 1946	84
Figura 18 – Rainha e Princesa da Festa, São João do Sabugi, 1948	85
Figura 19 – Folião com lança-perfume, São João do Sabugi, 1955	87
Figura 20 – Orquestra Sabugi Jazz, São João do Sabugi	88
Figura 21 – Colação de grau no Grupo Escolar, São João do Sabugi, 1950	89
Figura 22 – Rapazes no Cruzeiro, São João do Sabugi, anos 1950	93
Figura 23 – Passeio na Casa da Pedra, São João do Sabugi, 1955	93
Figura 24 – Piquenique, São João do Sabugi, 1952	94
Figura 25 – Banho no rio Sabugi, São João do Sabugi, anos 1950	95

Figura 26 – Moça ciclista, Paris, 1942	104
Figura 27 – Desfile de Jacques Fath, Paris, 1944	111
Figura 28 – Quatro mulheres e um menino, São João do Sabugi, anos 1940	112
Figura 29 – Uma sabugiense em Natal, anos 1940	113
Figura 30 – Christian Dior	119
Figura 31 – Martha Rocha, Miss Brasil 1954	127
Figura 32 – Misses nas páginas de O Cruzeiro, 1955	130
Figura 33 – Capas da revista Jornal das Moças de 1954-55	133
Figura 34 – Ilustrações de moda na revista Jornal das Moças, 1955	137
Figura 35 – Moça vestindo calça comprida, São João do Sabugi, 1955	140
Figura 36 – Rapaz de topete e óculos escuros, São João do Sabugi, anos 1950	142
Figura 37 – Rapaz de topete, São João do Sabugi, anos 1950	142
Figura 38 – Moça com vestido de mangas bufantes, São João do Sabugi, 1953	154
Figura 39 – Moça vestindo uniforme escolar, São João do Sabugi, ano de 1950	154
Figura 40 – Moças no povoado de Ipueira, São João do Sabugi, 1955	161
Figura 41 – Moça com vestido em <i>composée</i> , São João do Sabugi, 1952	163
Figura 42 – Rainha e princesa de festa religiosa, São João do Sabugi, 1953	164
Figura 43 – Moça na Praça da Liberdade, São João do Sabugi, 1957	167
Figura 44 – Moça de vestido floral, São João do Sabugi, 1955	167
Figura 45 – Moça de batom, anos 1950	169
Figura 46 – Moça de cabelos ondulados, São João do Sabugi, anos 1950	171
Figura 47 – Moça adornada, São João do Sabugi, anos 1950	173
Figura 48 – Vestígio de anágua, São João do Sabugi, anos 1950	177
Figura 49 – Croquis de roupas íntimas	181
Figura 50 – Calcinha e sutiã em morim	181
Figura 51 – Anáguas, anos 1950	182
Figura 52 – Vestido de casamento, em organdi, 1955	185

Figura 53 – Casamento no sítio Riacho de Fora, 1955	187
Figura 54 – Elenco de casamento, 1955	187
Figura 55 – Corpo de vestido de casamento de 1955	189
Figura 56 – Abertura lateral com zíper metálico, 1955	190
Figura 57 – Abertura nas costas com botões de plástico, 1955	190
Figura 58 – Mangas bufantes, 1955	191
Figura 59 – Casamento no povoado de Ipueira, 1958	194
Figura 60 – Rainha vestindo saia-corola, anos 1950	195

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Quantidade de fotografias estudadas	24
Tabela 2 – Produção agrícola de São João do Sabugi	80
Tabela 3 – Atividade criatória de São João do Sabugi	80
Tabela 4 – Extrativismo mineral e vegetal de São João do Sabugi (ano de 1955)	81
Tabela 5 – Ocasões de convívio social nas fotografias estudadas	96
Tabela 6 – Imagens de moda na revista <i>Jornal das Moças</i> durante os anos 1950	138
Tabela 7 – Presença de mangas bufantes nos <i>looks</i> estudados	153
Tabela 8 – Padronagens dos tecidos nos <i>looks</i> estudados	159
Tabela 9 – Presença de luvas e mitenes nos <i>looks</i> estudados	163
Tabela 10 – Tipologia dos calçados nos <i>looks</i> estudados	166
Tabela 11 – Tipologia dos penteados nos <i>looks</i> estudados	170
Tabela 12 – Presença de jóias e bijuterias nos <i>looks</i> estudados	172

SUMÁRIO

CROQUI: TAL QUAL INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 1	
TECIDOS E LINHAS: COSTURANDO CONCEITOS E ABORDAGENS	29
1.1 Falando pela roupa	31
1.2 Velando o sexo, revelando o gênero	35
1.3 Vestindo pela foto, despindo pela fala	46
1.4 A roupa como documento	52
1.5 Das estratégias espetaculares da moda às táticas opacas locais	56
CAPÍTULO 2	
CORTES E RECORTES: SÃO JOÃO DO SABUGI NOS ANOS 1950	63
2.1 Lugar e território: alguns alinhavos	65
2.2 Urdindo a urbe	68
2.3 O lugar em seu modelito de época	75
2.4 Das festas aos domingos: espaços e tempos de sociabilidade	82
2.5 O sítio iluminado	96
CAPÍTULO 3	
METROS E QUILOMETROS: O <i>NEW LOOK</i> DE PARIS AO BRASIL	99
3.1 Vestir-se em tempo de guerrear	100
3.2 Em nome do sonho, um <i>New Look</i>	114
3.3 Dos concursos de beleza às revistas, os ecos de Dior no Brasil	121
3.4 Outras modas, outros modos	138
CAPÍTULO 4	
VESTIDOS E ANÁGUAS: O <i>NEW LOOK</i> EM SÃO JOÃO DO SABUGI	145
4.1 A difusão da cópia e suas adaptações	146
4.2 (Re) compondo o <i>New Look</i> no lugar dos sabugienses	157
4.3 As vestimentas invisíveis	174
4.4 Um vestido por testemunha	184

4.5 Arremedando Dior	195
CHULEIO: COMO SE UMA CONCLUSÃO FOSSE	197
FONTES	201
REFERÊNCIAS	213
GLOSSÁRIO	222
ACESSÓRIOS	231
CADERNO DE IMAGENS	244

CROQUI¹: TAL QUAL INTRODUÇÃO...

AS VESTES

Enfrentei furacões com meus vestidos claros
 Quem me vê por aí com esses vestidos estampados
 não imagina as grades, os muros
 o chão de cimento que eles tornaram leves
 Não se imagina a escuridão
 que esses vestidos cobrem
 e dentro da escuridão os incêndios que retornam
 cada vez que me dispo
 cada vez que a nudez me liberta dos seus laços

(Iracema Macedo, Lance de dardos, 2001)

A sensação de vestir uma roupa pode ser a de reencontrar o sonho, a de esquecer uma tristeza pela capa feliz que se veste, a de iludir-se com a carícia do tecido ou com sua fluidez. O traje pode ocultar as mazelas e problemas – auxiliar no enfrentamento dos furacões, no atravessamento das grades, no salto sobre os muros – e seus artifícios aproximam dos ideais de beleza e felicidade que circundam ou que saltam de dentro de cada um. Se estar vestido garante alguma proteção em relação ao pudor, se proporciona poder ou denuncia a posição social, despir-se afasta das obrigações que a cultura e a sociedade podem sugerir.

Enquanto prática cultural pretensamente hegemônica, caracterizada pelas mudanças constantes na maneira de cobrir e decorar o corpo, a moda tem despertado como uma temática interessante da vida das populações, possível de ser investigada, interpretada, problematizada pela História. Através deste estudo pretende-se construir uma visão sobre a constituição de uma moda na localidade potiguar de São João do Sabugi, município do semi-árido nordestino que se construiu historicamente a partir da pecuária, do algodão e da mineração.

¹ Aportuguesamento do francês *croquis* (kroki), cujo sentido é “delineamento, traçado sucinto, bosquejo” (EDIOURO, 1973, p. 69). “Esboço, em breves traços, de desenho ou de pintura” (FERREIRA, 1999, p. 585). “Desenho rápido, feito à mão, objetivando mostrar um modelo de roupa ou o essencial de um traje” (SABINO, 2007, p.206).

A adoção da moda como tema de pesquisa justifica-se pelas raras investigações sobre ela na historiografia brasileira, quando esses estudos encontram-se ainda fragmentados, com alusões à roupa sendo muito mais frequentes na literatura do que na pesquisa especializada, como alerta Rita Andrade (2008, p. 151). Entende-se que o tema não pode ser negligenciado entre as tentativas de compreensão da sociedade, ultrapassando o preconceito que o considera “tolice de mulheres e afeminados fúteis”, já que seu funcionamento é muito mais amplo e “envolve economia, desenvolvimento industrial, sensibilidade estética e comportamento” (PRADO; BRAGA, 2011, p. 07)

A pesquisa também ganha importância em termos de métodos de investigação, pela possibilidade de valorização de vivências particulares, inseridas num quadro de coletividade através da leitura de uma época vivida numa cidade interiorana. Também nesse sentido, considera-se relevante o estudo da história numa localidade que pouco tem feito em matéria de registro do passado².

As justificativas não se encerram por aí. O envolvimento pessoal do autor deste trabalho com a área da moda, levado pela realização frequente de eventos culturais como desfiles, gincanas e peças teatrais, o aproxima das roupas, dos tecidos, dos pertences, das costureiras, das maneiras de riscar, cortar e dobrar, dos modos de combinar trajes e acessórios, dos jeitos de conduzir uma indumentária – ou de ser conduzido por ela.

Na infância e adolescência, desenhavam-se croquis e faziam-se revistinhas de moda, além de fabricarem-se bonequinhas da cera de abelha que o pai do autor desta pesquisa – coletor de mel na serra do Mulungu – descartava após espremer as capas das colméias. Eram colecionados retalhos de tecidos brilhantes para vestir esses pequenos manequins, depois conduzidos por improvisadas passarelas no quintal da casa. Entre os anos 1970 e 80, brincar com moda era um prazer e, por vezes, a roupa envolvia algo de mistério, como, por exemplo, quando se visitava a casa de velha avó e encontrava-se a tia Raimunda, solteirona recolhida num quarto escuro, “cosicando” suas próprias roupas e as da mãe dela à mão, com

² O único livro inteiramente dedicado à História de São João do Sabugi, de Alberto Mendes de Freitas, foi publicado em 1959. De lá até hoje, tem-se conhecido uns poucos escritos com outras assinaturas, em forma de artigos ou opúsculos, incluindo alguns do autor deste trabalho, como Páginas Sabugienses, organizado em parceria com Grinaura Medeiros de Moraes, onde se incluiu o capítulo “Barracas e Rainhas: aspectos da disputa timocrática nas festas religiosas de São João do Sabugi” (MEDEIROS FILHO, 1998). Além do capítulo “Iluminando o sítio: o espaço rurbano de São João do Sabugi nos anos 50 do século XX” (In: DANTAS, Eugênia; BURITI, Iranilson (Org.), 2005), também se publicou o opúsculo “De Capela a Igreja Matriz: o templo de São João Batista, em São João do Sabugi – RN” (MEDEIROS FILHO, 2013).

os seus dedos pregados uns aos outros após uma frustrada tentativa de suicídio com querosene.

Ao optar-se pelo tema, resolveu-se escolher a temporalidade dos anos 1950, por ser esta uma época especial para a análise das mudanças cíclicas dos modos de vestir, sendo o período em que, para romper com a moda em vigor, recorre-se a um retorno ao estilo do passado, especialmente do século XIX. O caráter cíclico da moda está aí muito bem demonstrado. Além disso, coincidentemente, é essa a época em que o espaço escolhido como *locus* da pesquisa está em plena fase de construção de sua urbe, após afirmar-se enquanto território autônomo³.

Como se sabe, os anos após a Segunda Guerra Mundial são aqueles de conformismo social, familiar, feminino, quando se desenvolve a chamada “Mística Feminina”⁴, reconhecendo o papel natural da mulher como mãe e coroando-a como “Rainha do Lar” na ficção doméstica da família reunida, sendo que, aí, a moda aparece sendo utilizada como estratégia de conformação. Se na contemporaneidade o apego às novidades em matéria de traje ocorre em maior escala entre as mulheres, o estudo da moda na época é bastante oportuno para revelar a relação com o papel social reservado ao feminino.

Procura-se situar os objetivos deste trabalho, em termos gerais, no sentido de entender os padrões de moda vestimentar numa pequena cidade sertaneja, São João do Sabugi, durante os anos 1950, analisando a sua coerência com o difundido estilo de vestir da época no mundo ocidental, especialmente o chamado *New Look*⁵ de Christian Dior. Se esse estilo, em especial, foi o primeiro a bafejar todo o planeta, conforme a concepção de Caldas (1999, p. 67), de que maneira essa tendência foi consumida num município da região do Seridó⁶, nos sertões do Rio Grande do Norte?

³ São João do Sabugi teve sua emancipação política decretada em 23 de dezembro de 1948, desmembrando-se do município de Serra Negra do Norte, através do Decreto-Lei nº 146, sancionado por José Augusto Varela, Governador do Estado do Rio Grande do Norte (FREITAS, 1959, p. 17).

⁴ Para Naomi Wolf, a “Mística Feminina” de pós-Segunda Guerra Mundial seria o ressurgimento das “ficções trabalhosas e absorventes quanto ao papel natural da mulher” enquanto dona-de-casa, criadas desde a Revolução Industrial, a partir de quando “as mulheres ocidentais de classe média vêm sendo controladas tanto por ideais e estereótipos quanto por restrições de ordem material”. Agora, no período após 1945, as revistas femininas retratavam o confinamento das mulheres aos seus lares “como o ‘romance’, a ‘ciência’ e a ‘aventura’ dos afazeres domésticos e da próspera vida em família” (1992, p. 18-19).

⁵ Ao ver a nova coleção de Christian Dior, em 12 de fevereiro de 1947, a exclamação de Carmel Snow, editora da revista Harper’s Bazaar, acabou por cunhar a expressão *New Look* (Novo Olhar), rebatizando a *Ligne Corolle* (Linha Corola) apresentada pelo estilista francês. O exagerado estilo de vestir, caracterizado pelo excesso de tecidos gastos na confecção de volumosas saias, atravessou a década, perdurando pelo menos até 1955 (SABINO, 2007, p. 462).

⁶ Localizada em pleno semi-árido nordestino, a região do Seridó potiguar está dividida, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em duas microrregiões geográficas, sendo elas Seridó Ocidental (municípios de Caicó, São João do Sabugi, Ipuera, São Fernando, Timbaúba dos Batistas, Jardim de

Apesar do relativo isolamento da comunidade estudada, durante esse período, revistas como *O Cruzeiro*, *O Guri* e *A Cigarra*⁷ já eram lidas em São João do Sabugi⁸. Este estudo caminha no sentido de averiguar se a moda que se usava guardava semelhança com aquela predominante nas capitais e nas cidades litorâneas brasileiras que copiavam os lançamentos de Paris, ou se essa moda ainda não havia rompido com o jeito de vestir dos anos 1940, quando a Segunda Guerra e os tempos de penúria haviam ditado uma moda sisuda, econômica, pouco emocionante, segundo os relatos de Veillon (2004).

É provável que as novidades em termos de moda pudessem ser introduzidas por pessoas que, vindas de cidades maiores, tivessem suas roupas copiadas aqui, depois ali e acolá, difundindo, inconscientemente, as novas criações. Ou, então, que algumas moças e senhoras confeccionassem suas roupas em outras cidades, como clientes de costureiras mais atualizadas no domínio dos novos modelos. Ou até mesmo que a troca de fotografias entre as famílias sertanejas e seus parentes de cidades maiores fizesse circular padrões e tendências de moda.

Nesse sentido, interessa a esta investigação conhecer os procedimentos relativos aos materiais empregados para a confecção de roupas e quais as adaptações que se faziam para alcançar efeito parecido àquele das revistas. Como se substituíam os tecidos não encontrados ou caros demais? Como se produziam os adornos e acessórios para acompanhar as roupas? A moda difundida a partir de um centro era rigorosamente copiada ou astuciosamente adaptada?

Existe um notável exemplo de adaptações. Nos anos 1950, a saia-corola⁹, lançada em Paris em 1947, por Dior, era a marca da vestimenta feminina, sendo característica

Piranhas e Serra Negra do Norte) e Seridó Oriental (municípios de Currais Novos, Acari, Carnaúba dos Dantas, Cruzeta, São José do Seridó, Jardim do Seridó, Ouro Branco, Santana do Seridó, Parelhas e Equador) (MORAIS, 2005, p. 27).

⁷ A revista *O Cruzeiro* circulou entre 1928 e 1975, enquanto *O Guri* teve o seu funcionamento no período de 1940 a 1960, e *A Cigarra* foi publicada de 1914 até 1956 (A REVISTA, 2000, p. 234-235).

⁸ Segundo a informação de Freitas (1959, p. 82), além dessas revistas, também chegavam ao lugar dos sabugienses os jornais *Tribuna do Norte* e *O Poti*, vindos de Natal, e o *Jornal do Comércio*, do Recife. Em nossa pesquisa, encontramos referências orais a outras revistas da época, incluindo os periódicos femininos *Vida Doméstica* e *Jornal das Moças*, e também foram achados exemplares de revistas estrangeiras, como a argentina *Siluetas* (na fazenda Pedra-e-Cal, hoje município de Ipueira) e a mexicana *La Familia* (ainda no município de Ipueira, que nos anos 1950 integrava o território municipal de São João do Sabugi). Os periódicos nacionais *Vida Doméstica* e *Jornal das Moças* circularam, respectivamente, nos períodos 1920-1963 e 1914-1961 (A REVISTA, 2000, p. 234). Na Pedra-e-Cal, inclusive, encontrou-se um catálogo da marca norte-americana *Lana Lobell*, que vendia por correspondência. Parece que o acesso a revistas não era exatamente uma novidade em São João do Sabugi: Drault Ernanny faz menção à loja de tecidos que seu pai João Olinto de Mello e Silva instalou no povoado a partir de 1905, cujos “figurinos vinham do Recife” (1988, p. 17).

⁹ Uma das marcas do estilo *New Look* era a saia com a forma da corola de uma flor, a “silhueta bailarina” tão desejada por Christian Dior (BLACKMAN, 2011, p.176), também chamada de “silhueta ampulheta”

inconfundível da moda da década. Para armá-la, Dior recorreu ao tule¹⁰, que propiciava efeito parecido ao que se conseguia no século XIX, com o artifício da crinolina¹¹. Conforme se apurou nesta pesquisa, as moças sabugienses elevavam suas saias engomando-as com grude e deixando-as secar nas bocas dos potes ou em balaios. Tal criatividade permitia a imitação da última moda, fazendo ressaltar a silhueta¹² do *New Look* (Figura 1).

Intenta-se buscar aproximação com as motivações que conduziram a moda a não se reproduzir integralmente no Seridó, tal qual foi pensada em Paris. As alterações em termos de comprimento, tecido e acessórios criavam, certamente, um arremedo de Dior, mas é provável que seja difícil falar de uma moda sertaneja, ingênua e antiquada, perdurando na região durante a época estudada. A moda desse período, considerada pelos especialistas no assunto como *revival* daquela do século XIX, é, também no Seridó potiguar, afetada de romantismo e feminilidade, cheia de babados, godês, plissados, laços, rendas e frufus. A década é para o mundo ocidental um tempo de otimismo e de conformismo, a moda expressava essa tendência e a mulher seridoense deixava-se conduzir pelas novidades ditadas a partir de um centro difusor, mesmo que imitadas a seu modo e dentro de determinadas condições.

Se a moda existe basicamente como um veículo de exibição pessoal, seu funcionamento requer a existência de espaços onde exibi-la. Numa cidade como a São João do Sabugi da década em estudo, com apenas 4.494 habitantes, sendo somente 920 na zona urbana¹³, havia esses espaços? Diante das oportunidades que a cidade oferecia para o desenvolvimento do espetáculo da moda, crê-se que o teatro era acanhado e o espetáculo tímido, destacando-se as festas religiosas, as cerimônias escolares de conclusão de grau e os domingos, dias de reunião social no lugar, quando a comunidade ia à missa e, depois, ao passeio na pracinha ou a outros passeios.

(FELIPE, 2011, p. 232). O efeito era conseguido com saias amplas, cortadas em círculo – godê completo ou godê duplo – que se abriam “como flores a partir de corpetes justos e cinturas bem finas” (Idem).

¹⁰ Feito de gaze ou seda – e no século XX também de náilon, “o tule é um tecido fino de malha hexagonal”, normalmente usado para confeccionar saias de bailarinas. Provavelmente surgiu no século XVIII, em Tulle ou Toul, na França (O’HARA, 1992, p. 270).

¹¹ Segundo Marcos Sabino (2007, p. 204), crinolina foi o nome dado a uma urdidura dos fios da crina dos cavalos tecidos juntamente com fios de algodão, compondo uma peça rígida usada para sustentar as anáguas, por volta de 1840, o “que garantia o visual armado das saias dos vestidos”. Pelo peso e incômodo que causava, a crinolina foi substituída, uma década após, “por uma armação composta por tiras verticais de algodão e barbatanas de baleias e, depois, por fios de arame horizontais e concêntricos”.

¹² Em moda, a palavra silhueta é utilizada há décadas, “referindo-se sempre ao novo contorno do corpo ao adotar as criações sugeridas pelos estilistas” (SABINO, 2007, p. 552).

¹³ Fonte: INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, *Enciclopédia dos Municípios Brasileiros*. Vol 17. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1960, p. 148. Os dados são imediatamente posteriores aos anos 1950, razão pela qual se infere não ter havido grandes alterações.

Acredita-se que o estilo de moda dos anos 1950 simbolizava um ideal de mulher. E se a moda pode também ser considerada um artifício de sedução, a época conformava uma mulher à espera de um marido, pois o casamento ainda era tido como o destino sagrado da mulher perfeita, pura e submissa. O modelo de família norte-americana, que era divulgado incessantemente pela cultura de massa¹⁴, mostrava uma dona-de-casa auxiliada, em suas múltiplas tarefas, pelas mais recentes conquistas da indústria de eletrodomésticos. Assim, pela sugestão da imagem de uma família perfeita, havia bastante tempo ocioso para dedicar-se à beleza e à moda.

Mas em São João do Sabugi, as melhorias da vida moderna ainda não tinham sido introduzidas plenamente. Geladeira havia uma ou duas. Quase ninguém conhecia televisão ou liquidificador. Os serviços domésticos certamente eram desempenhados com grande esforço, suor e nenhum conforto¹⁵. Assim, o *New Look* que vingou em São João do Sabugi foi aquele possível, o que se leva a questionar a pretensa hegemonia da moda¹⁶.

¹⁴Busca-se entender esse conceito a partir do pensamento de Marshall McLuhan, que concebe a cultura de massa como aquela produzida pelo avanço tecnológico, expressa nos “novos meios da visão e do som”, quais sejam a imprensa escrita, o rádio, a televisão, o cinema e a música gravada em discos, entre outros (2000, p. 153). Para os propósitos específicos deste trabalho também vale-se de Edgar e Sedgwick, segundo os quais “a propagação da cultura de massa não pode ser vista simplesmente como a que introduz uma mensagem para o público, apesar do uso de técnicas industriais de produção e distribuição”, considerando que esse público consumidor “interpretará, negociará e se apropriará dos artefatos ou textos culturais para uso próprio, e os compreenderá dentro de sua experiência de ambiente e de vida” (2003, p. 77).

¹⁵Essas informações são advindas das memórias dos pais do autor da pesquisa, João Quintino de Medeiros (1922-2004) e Maria das Dores de Moraes Medeiros (1930-2012), bem como das memórias de outras pessoas de São João do Sabugi, ouvidas em diversas conversações, não somente durante a pesquisa, mas ao longo de toda a vida.

¹⁶A respeito do caráter hegemônico da moda, Gilles Lipovetsky afirma que partindo da Alta Costura “aparece uma moda hipercentralizada, inteiramente elaborada em Paris e ao mesmo tempo internacional”, procurando datar essa ocorrência entre os séculos XVII e XVIII (1997, p. 73). O “poder ‘demiúrgico’ do costureiro, que tem mão forte na concepção do vestuário” ter-se-ia instaurado com Charles Worth, no século XIX, começando pela criação de “modelos originais que a clientela só precisa escolher” (Idem, p. 92). A partir desse gesto, “Paris dita a moda” (p. 73), realidade que perdura cem anos depois, no tempo do *New Look*. Não se pode esquecer que a renovação incessante a que Christian Dior submeteu o seu estilo de vestir, entre 1947 e 1957, o fez alvo de críticas “por inventar e produzir demais”, cujo frenesi se credita a uma “fúria necessidade de superar-se”. Segundo Pochna, foram os americanos que cunharam para Dior o apelido de “Ditador”, pois a decretação de mudanças constantes a cada estação foi considerada um “abuso de poder” (2000, p. 16).

Figura 1 – Professoras do Grupo Escolar



As professoras do Grupo Escolar Senador José Bernardo, de São João do Sabugi, posam em frente à sede da instituição de ensino, antes ou depois da parada cívica de 07 de setembro de 1955, diante dos olhares dos pequenos estudantes, dispostos na escadaria. Elas ostentam a silhueta-ampulheta definida pelo *New Look*, estilo de vestir criado por Christian Dior em 1947, ainda em voga oito anos depois. Fotografia sem identificação do autor. Fonte: acervo de Maria do Socorro Lins de Medeiros.

Para estudar a moda no cenário sertanejo desses anos, é preciso considerar, portanto, uma série de limitações para a sobrevivência e a renovação do efêmero, num mundo de dificuldades práticas para tal. Num mundo onde a luta pela vida mostrava-se uma batalha difícil de ser vencida, havia lugar para o passageiro, o supérfluo, o frívolo?... É possível perceber quais são os elementos que contribuem para a formação de uma moda no meio rural, e como o traje servia à construção das identidades de gênero, compatíveis com aquela sociedade?

As fontes para esta pesquisa são basicamente as fotografias, garimpadas nas coleções de flagrantes guardadas por famílias e por pessoas, que revelam a silhueta em voga a partir dos trajes usados no período. Dado o tamanho do lugar, o acesso a fotografia era limitado, principalmente pelos custos do *clic* revelado, em vista do próprio fotógrafo ser um profissional ausente em muitos lugares interioranos, além do fato de que a posse de câmeras fotográficas era atributo exclusivo do ofício, não como nos dias atuais, quando quase todos

dispõem de máquinas fotográficas digitais ou registram os momentos de suas vidas – dos eventos especiais aos acontecimentos mais cotidianos – a partir de seus aparelhos de telefonia celular.

É importante destacar que as fotografias não dizem somente pelas imagens impressas no papel, mas falam, literalmente, pelo que “dizem” em suas dedicatórias, inscritas no verso ou na parte frontal desses documentos. Suas trajetórias de circulação enquanto documentos visuais chamam a atenção para emissores enviando mensagens atribuidoras de valores a lugares e práticas. Tais mensagens falam do afeto entre pessoas, fazem exortações e muitas vezes deixam recados a título de sugestões e orientações, inclusive no que diz respeito às formas ideais de se vestir, pentear-se e exibir-se.

Durante o período estudado, Enoque Pereira das Neves¹⁷ era o fotógrafo que guardava nos filmes e, depois, em suportes de papel, as imagens de São João do Sabugi, desde suas ruas e suas construções até seus habitantes. Qualquer acontecimento social era registrado pelas lentes desse fotógrafo sertanejo, que cobria toda sorte de encontros, desde as festas religiosas, escolares e políticas até os aniversários, batizados e casamentos. Na busca por fotografias da época estudada, também se encontraram imagens impressas com o carimbo do “Foto Elite – Noturno” ou dos “Instantâneos Elite”, de Elias Pereira Neto¹⁸.

Considerando que o autor deste estudo nasceu e cresceu em São João do Sabugi, onde estudou e ensinou, não foi difícil descobrir as minas de flagrantes fotográficos arrumados em caixinhas, em sacos ou gavetas, dispostos nos fundos dos armários e dos guarda-roupas, para saírem animados desses escuros locais a revelarem suas faces e seus segredos. O conhecimento que se tem de quase todos os contrerrâneos – São João do Sabugi continua um pequeno lugar, agora com 5.922 moradores, sendo 4.756 na zona urbana e

¹⁷O fotógrafo Enoque Pereira das Neves nasceu no primeiro dia de dezembro de 1918, no sítio Saquinho, então município de Serra Negra – RN, hoje constituindo o território municipal de São João do Sabugi, filho de Manuel Romoaldo Pereira e Maria Anália das Neves. Em 1948, casou-se com Floriza Nóbrega, com quem gerou dois filhos, o segundo deles falecido aos cinco meses de vida. Começou a “congelar as imagens” na década de 1940, incentivado pelo fotógrafo Severino Enoque, de Patos – PB, despertando para o domínio da técnica da revelação química dos flagrantes através de uma prima, de nome Ana, funcionária de um foto na mesma cidade paraibana. Além de sua câmera Kodak, também se utilizou de um “lambe-lambe”, sendo profissional itinerante que percorria o município de São João do Sabugi, retratando famílias, indivíduos e paisagens tanto da zona urbana quanto das comunidades rurais, incluindo a povoação de Ipueira, onde residiu durante muitos anos, chegando a ser prefeito, após a emancipação política ocorrida em 1963. Mantinha frequentes contatos com outros profissionais potiguares e paraibanos, tais como José Ezelino, Severino Enoque, Edilson Evaristo, Eliaquim Ramalho, com quem desenvolvia “uma recíproca de saberes e fazeres da fotografia”. Faleceu em 24 de setembro de 2002, “carregando no bolso três negativos” (NEVES, 2003). De acordo com Evaneide Maria de Melo, o fotógrafo Enoque Neves “transversalizou o cotidiano do homem simples, das classes populares, da vida social” em lugares dos sertões potiguar e paraibano (2012, p. 12).

¹⁸As fotografias de autoria de Elias Pereira Neto são dos três primeiros anos da década de 1950. Segundo o blog Bar de Ferreirinha, de Caicó – RN, Elias era “o fotógrafo oficial da sociedade caicoense até o fim da década de 1970” (AH! CAICÓ, 2009).

1.166 na área rural¹⁹ – estabelece os laços de amizade e solidariedade, o que permite poder contar uns com os outros. A proximidade possibilitou visitar as casas das famílias, para devassar álbuns e coleções fotográficas, tomando de empréstimo os flagrantes mais interessantes aos propósitos deste trabalho. Se as caixas, os álbuns ou as gavetas de fotografias por vezes constituem verdadeiros tesouros, onde se guardam intimidades e segredos familiares, acessar as informações encerradas nas imagens ou nas inscrições que as acompanham é algo passível de confiança, pois há histórias que as famílias preferem deixar reservadas ao passado, presas no papel fotográfico, recolhidas nos cadernos e nas molduras.

As bases iconográficas desta pesquisa assentam-se sobre uma centena e meia de fotografias (Tabela 1) coletadas em vários acervos particulares de São João do Sabugi (ver o rol de acervos pesquisados em Apêndice A), desde somente 01 (um) registro imagético até 23 (vinte e três) deles, reunidas entre os anos de 2012 e 2013. Desse total, cem delas estavam datadas em inscrições na frente ou no verso da imagem, enquanto as outras 50 (cinquenta) não continham qualquer informação sobre a época do flagrante ou as pessoas retratadas, cabendo aos proprietários do acervo datá-las valendo-se da memória, quando associaram os trajes, as aparências, as companhias ou os cenários a eventos importantes de suas vidas.

O estudo de cada uma das fotografias partiu do preenchimento de uma “ficha de leitura iconográfica” (Ver Apêndice B), em que se anotaram primeiramente os dados de catalogação: características físicas (cor e tamanho), data, local, fotógrafo, acervo e inscrição (quando a havia). Em seguida, ainda na mesma ficha, realizou-se o registro de informações úteis à compreensão do tema de estudo: ocasião, quantidade de *looks*, referências do *New Look*, detalhes do(s) traje(s), acessórios, calçados, jóias e/ou bijuterias, características do(s) penteado(s) e maquiagem. Depois, os dados puderam ser organizados em tabelas, o que possibilitou uma melhor coordenação do fluxo de informações que podiam, segundo o olhar deste pesquisador, contribuir com o entendimento da problemática que se intentou desvelar: de como o sistema da moda lançava suas prédicas numa comunidade sertaneja dos anos 1950 e de como se fazia ouvir e seguir.

¹⁹Fonte: INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Censo Demográfico 2010. Disponível <em www.ibge.gov.br>. Acesso em 30 ago. 2013.

Tabela 1 – Quantidade de fotografias estudadas (anos 1950)

Fotografias datadas		Fotografias não-datadas	Total
Ano	Quantidade	Década de 1950	
1950	06	50	150
1951	06		
1952	14		
1953	06		
1954	08		
1955	18		
1956	11		
1957	09		
1958	10		
1959	12		
Total	100	50	150

Fonte: adaptação a partir de dados coletados pelo autor.

Além das fotografias, utilizou-se fontes orais nesta pesquisa, sendo possível contar com depoimentos de pessoas que viveram em São João do Sabugi durante a década de 1950, selecionadas a partir de critérios qualitativos, “como a posição dos entrevistados no grupo e o significado de sua experiência” (ALBERTI, 2010, p. 172)²⁰. Foram consideradas, ainda, suas idades, bem como sua lucidez atual e a disponibilidade em se deixarem entrevistar, optando por recolher os relatos de 05 (cinco) mulheres²¹ na faixa etária entre 75 e 85 anos, residentes em São João do Sabugi no primeiro semestre de 2012 (ver perfil das entrevistadas em Apêndice J). De acordo com os objetivos desta pesquisa, escolheu-se trabalhar com a entrevista temática, utilizando perguntas abertas, organizadas dentro de um roteiro flexível.

Visando identificar os elementos que contribuíram para a formação de uma moda no meio rural sertanejo, especialmente em São João do Sabugi, durante o período em estudo,

²⁰Sendo assim, “os entrevistados são tomados como unidades qualitativas, e não como unidades estatísticas” (ALBERTI, 2010, p. 172).

²¹De acordo com Verena Alberti (2010, p. 173), em relação ao número de entrevistados, “um projeto pode optar por apenas um depoente, se seu relato estiver sendo tomado como contraponto e complemento de outras fontes”, o que é o nosso caso, pois, além do depoimento oral, ainda recorre-se à imagem, à revista e à roupa. Se inicialmente previu-se um número maior de entrevistadas, tal não se mostrou necessário em face do chamado “ponto de saturação”, a que o pesquisador chega quando tem a impressão de que não haverá nada de novo a apreender sobre o objeto de estudo, se prosseguir as entrevistas” (Idem, p. 174). Cunhado por Daniel Bertaux, o conceito de “saturação” corresponde ao “momento em que as entrevistas acabam por se repetir” (Ibidem). Quanto ao fato de optar-se por entrevistar mulheres, essa preferência se mostrou indispensável por causa da especificidade do tema, uma vez que para a construção da silhueta-ampulheta do *New Look* (vista nas fotografias) era preciso lançar mão de vestimentas invisíveis – anáguas, calcinhas e sutiãs, assunto de estrito conhecimento feminino.

dando respostas às indagações, bem como ampliando os conhecimentos acerca do tema e de suas relações com os conceitos de cultura e gênero, procurou-se devassar os guarda-roupas das memórias de quem viveu o período e mergulhar nos baús de retratos das famílias sabugienses, sempre ancorados nas construções teóricas dos estudiosos da moda, nomes como Alison Lurie (1997), Gilles Lipovetsky (1997), Gilda de Mello e Souza (1996) e Rita Andrade (2008). A expectativa é que os trajes da época falem dos seres que viveram esses anos, revelando os seus perfis culturais, as suas identidades de gênero, os seus anseios, os seus sonhos, e de como esses indivíduos se compatibilizavam com aquele modelo de sociedade.

Na definição do *corpus* documental desta pesquisa, somaram-se os periódicos impressos à iconografia e aos relatos orais, elegendo como fonte a principal revista feminina dos anos 1950, *Jornal das Moças*, adquirida através de compra em sebos virtuais²². A inserção da revista *Jornal das Moças* veio a responder a indagação de como o *New Look* aparecia num periódico brasileiro voltado para a mulher. Diante da impossibilidade de se fazer uma leitura de todos os exemplares da revista, publicados ao longo da década estudada, optou-se por dois números por ano, sendo um do primeiro semestre e outro do segundo²³. Desse modo, foi possível perceber-se um quadro de mudanças e permanências na difusão do estilo de vestir criado por Dior no transcurso de uma década.

Também incluiu-se nesse rol de fontes impressas as revistas de atualidades mais populares do período, *O Cruzeiro* e *Manchete*, sendo que, nelas, esteve-se interessado em buscar imagens da silhueta-ampulheta do *New Look* no concurso Miss Brasil, cuja cobertura ocupava muitas páginas desses periódicos, pela importância que o certame estético então possuía na sociedade. Assim, leu-se *O Cruzeiro* e *Manchete* que traziam o resultado do concurso Miss Brasil dos anos compreendidos a partir de 1954, quando o evento começou a ser organizado em sua nova fase, indo até 1959, último ano da década de 1950²⁴.

Tanto na pesquisa junto à revista *Jornal das Moças*, quanto em *O Cruzeiro* e *Manchete*, começou-se registrando os dados catalográficos desses periódicos, tais como ano, número, data de publicação, valor de venda, quantidade de páginas e tiragem. Em seguida, foi-se ao sumário, para identificarem-se as reportagens sobre moda. Para o impresso *Jornal*

²² Apesar de ser possível pesquisar virtualmente todo o acervo da revista *Jornal das Moças* na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, essa possibilidade foi descartada pelo fato de que os exemplares não dispunham das capas dessa revista.

²³ Em relação ao ano de 1950, não se encontrou um exemplar dessa revista relativo ao primeiro semestre.

²⁴ Esse acervo não precisou ser adquirido, pois já se dispõe dele há algum tempo.

das Moças, contou-se a totalidade de fotografias e de ilustrações de moda de cada número, mais a capa, apresentando um panorama geral dos *looks* mostrados na revista, tentando identificar, depois, as imagens que reproduziam o *New Look* ou dele se aproximavam.

Além do mais, procurou-se em cada revista analisada reportagens relacionadas ao processo de confecção de roupas ou matérias de outra ordem que pudessem interessar aos objetivos deste estudo. Sempre que considerados importantes, tais artigos eram assinalados com marcadores, sendo depois transcritos e referenciados.

As questões que nortearam a investigação na leitura dessas revistas eram essas: Qual o papel das revistas na difusão da moda? Quais temáticas eram predominantes nas revistas estudadas? Qual a proporção das imagens do *New Look* em relação a imagens de outros *looks*? Como as imagens de moda divulgadas nas revistas femininas contribuem com a formação das identidades de gênero? Tais indagações guardam fortes ligações com os objetivos deste trabalho, em que se intenta perceber a influência de um estilo de vestir, difundido a partir da capital mundial da moda, Paris, num lugar do sertão nordestino, São João do Sabugi, no Rio Grande do Norte.

Finalmente, um vestido de casamento, usado na comunidade rural Riacho de Fora, no município de São João do Sabugi, em 1955, entrou na composição do quadro geral das fontes pesquisadas para o conhecimento da relação entre o *New Look* e o que se vestia no lugar durante a década em estudo. O traje, pertencente a Terezinha Fernandes de Souza Galvão, foi encontrado após o falecimento de sua proprietária e disponibilizado para esta pesquisa por Maria Aparecida Fernandes Galvão.

Se a moda conta sobre cada um, eis porque fala-se dela. No dilema entre o prazer de falar de moda e o dever de pesquisá-la, esta dissertação está dividida em quatro capítulos. No primeiro deles – “Tecidos e linhas: costurando conceitos e abordagens” – realizou-se uma discussão teórica dos conceitos de “moda” e “gênero”, empregados enfaticamente no trabalho, dando suporte ao desenvolvimento da pesquisa. Buscou-se compreender como a moda tem sido usada enquanto artifício para a construção das identidades de gênero, servindo para formar e confirmar os papéis masculino e feminino na sociedade, especialmente numa localidade interiorana. Em seguida, comenta-se a respeito da tipologia das fontes e métodos empregados na pesquisa, aqueles que permitiram relacionar moda e gênero no ambiente sertanejo de São João do Sabugi, na região do Seridó do Rio Grande do Norte, nos anos 1950. Por fim, buscou-se em Michel de Certeau (1999), o *corpus* teórico indispensável ao estudo da moda enquanto prática cultural, considerando o seu entendimento das estratégias desencadeadas pelas elites e as táticas tentadas pelos usuários.

Em “Cortes e recortes: São João do Sabugi nos anos 1950”, o segundo capítulo deste trabalho, partindo dos conceitos de “lugar” e “território”, faz-se uma descrição do processo de formação da comunidade sabugiense, da visibilidade do lugar São João do Príncipe à afirmação do território de São João do Sabugi. Em seguida, enfoca-se a estrutura e a função da urbe sabugiense, destacando o seu papel de sede político-administrativa e de ponto de distribuição de bens e serviços, nos anos pesquisados, enfatizando o domínio do rural sobre o urbano, em face da hegemonia das atividades da agricultura e da pecuária na economia do município. Tal espaço, *rurbano*, só para utilizar a expressão de Raymundo Faoro (1979, p. 620), será o palco para o desenvolvimento do drama coletivo e da vida cotidiana da população sabugiense, ensaiados em muitos atos, sendo um deles o da moda.

O capítulo terceiro – “Metros e quilômetros: o *New Look* de Paris ao Brasil” – é o espaço para a consideração de como a moda se constituía a partir de um centro, de onde se espargia enquanto cultura hegemônica. Narra-se como o novo estilo de vestir conseguiu substituir a moda sisuda e algo masculinizada do período da Segunda Guerra Mundial e, não sem polêmicas, atraiu a atenção de um número cada vez maior de pessoas. De que maneira o *New Look* foi filtrado pelos norte-americanos, adaptando-se ao seu gosto, e quais as estratégias lançadas por Dior para predominar entre outros estilos. A chegada do *New Look* ao Brasil e seus principais veículos de difusão, eventos como os concursos de beleza e impressos como as revistas O Cruzeiro, Manchete e o Jornal das Moças. Os estilos que se afastavam do *New Look* e as formas de vestir predominantes entre os homens ao longo dos anos 1950.

No quarto capítulo – “Vestidos e anáguas: o *New Look* em São João do Sabugi” – está o entendimento dos meios pelos quais o estilo criado por Christian Dior chegou no Seridó e se difundiu através da cópia. Da Alta Costura (de Paris) até a pequena costura (de São João do Sabugi)²⁵, como se deu a adaptação do estilo de vestir francês às condições do lugar e quais foram as táticas necessárias para se atingir a silhueta feminina pretendida por Christian Dior. A trajetória das roupas no lugar sertanejo, desde as ocasiões festivas em que eram exibidas inicialmente até o seu uso cotidiano, passando pelas ocasiões de sociabilidade

²⁵O conceito de *Haute Couture* (Alta Costura) foi criado a partir da regulamentação da profissão de *couturier* (costureiro), em 1943, incluindo os criadores listados no calendário de desfiles organizado pela Câmara Sindical da Costura Parisiense. Enquanto isso, o trabalho das costureiras tradicionais de bairro, que produziam sob medida, passou a ser denominado como *petite couture* (pequena costura) (GRUMBACH citado por ANDRADE, 2008, p. 62, tradução nossa).

aos domingos. O arremedo de Dior estava próximo do original e cumpria bem sua função de involucrar a mulher, de maneira a adequá-la aos papéis a ela reservados nesse período?

Então, intenta-se escrever uma história para a sociedade sertaneja constituída durante a década de 1950, tomando o traje como principal objeto de estudo, relacionando-o às estruturas sócio-econômicas do lugar, e considerando válido focalizar e revelar aspectos da vida humana num espaço esquecido e distanciado dos grandes centros.

CAPÍTULO 1

TECIDOS E LINHAS: COSTURANDO CONCEITOS E ABORDAGENS

O VESTIDO

No armário do meu quarto
 escondo de tempo e traça
 meu vestido estampado em fundo
 preto.
 É de seda macia desenhada em
 campânulas vermelhas
 à ponta de longas hastes delicadas.
 Eu o quis com paixão e o vesti
 como um rito,
 meu vestido de amante.
 Ficou meu cheiro nele, meu sonho,
 meu corpo ido.
 É só tocá-lo, volatiliza-se a memória
 guardada:
 eu estou no cinema e deixo que
 segurem minha mão.
 De tempo e traça meu vestido me
 guarda.

(Adélia Prado, Bagagem, 1976)

O vestido guardado no armário pode ser o traje trancafiado numa imagem fotográfica, imobilizado ao sabor das tintas do *clic* revelado. Tocar esse vestido ou visualizar sua imagem transporta para uma situação vivida em que o traje era um elemento da realidade, quando seu uso ritual despertou paixão. Ver o vestido preso na fotografia – como tocá-lo no armário – abre as portas da memória para um festival de lembranças e sensações. A visão do vestido e sua rememoração liberta do esquecimento, transcende a morte, desprende o guardado: a História aí faz morada.

No século XX, as Ciências Sociais, dentre elas a História, tem passado por notáveis alterações, tanto no que tange às problemáticas elencadas quanto aos métodos de investigação utilizados em sua pesquisa. As tentativas de renovação e revisão da produção historiográfica findaram por encontrar novas abordagens, novos rumos e novos problemas, o que equivale dizer novos espaços de investigação.

Assim, a moda, prática cultural antes pouco estudada, passou a ser alvo das investidas dos historiadores, que certamente não deixam de relacioná-la a uma conjuntura social e econômica. Podendo ser incluída dentro do âmbito da História Cultural²⁶, os estudos sobre moda começaram a aparecer desde o século XIX, feitos principalmente por sociólogos. Tais investigações tenderam a buscar o surgimento da moda na ascensão da burguesia, a partir do século XIV²⁷, quando esse segmento social necessitava afirmar seu *status* pela aparência. Alguns dos primeiros pensadores que se dedicaram ao assunto, Spencer e Simmel, por exemplo, já identificavam os dois movimentos que estariam na base do funcionamento da moda: a “imitação” e a “diferenciação”. Parecer igual para pertencer ao grupo ou querer ser diferente para lançar moda e contestar o grupo está no jogo de pólos antagônicos e complementares que definem a moda (CALDAS, 1999).

Como já se falou, as mudanças no método e o enriquecimento do conteúdo da História, a maioria delas sugeridas e patrocinadas pela Escola dos Annales²⁸, no princípio do século XX, apontaram para um novo estatuto da História, uma ciência que se mostra preocupada em responder a novas indagações. Começando por aí, a História lançou olhos para temas antes considerados desimportantes, supérfluos, acessórios, como a moda.

²⁶Recorrendo a Barros, sabe-se que a História Cultural ganhou evidência nos últimos decênios do século XX, sendo “particularmente rica no sentido de abrigar no seu seio diferentes possibilidades de tratamento, por vezes antagônicas” (2011, p. 55), abrindo-se a uma variedade de objetos, que o autor organiza em “cinco eixos temáticos”: “objetos culturais, sujeitos, práticas, processos e padrões” (Idem, p. 61). Segundo Vainfas, a “Nova História Cultural” distingue-se da “antiga ‘história da cultura’, disciplina acadêmica ou gênero historiográfico dedicado a estudar as manifestações ‘oficiais’ ou ‘formais’ da cultura de determinada sociedade”, e caracteriza-se principalmente por recusar “o conceito vago de mentalidades, preocupar-se com o popular, valorizar o papel do social, ser plural (1997, p. 148-150).

²⁷Gilles Lipovetsky considera a metade do século XIV como marco do surgimento da moda, pois apenas “a partir do final da Idade Média é possível reconhecer a ordem própria da moda como sistema, com suas metamorfoses incessantes, seus movimentos bruscos, suas extravagâncias” (1997, p. 23). O que assinala o nascimento da moda é o “aparecimento de um tipo de vestuário radicalmente novo, nitidamente diferenciado segundo os sexos: curto e ajustado para o homem, longo e justo para a mulher. Revolução do vestuário que lançou as bases do trajar moderno” (Idem, p. 29).

²⁸Conforme Jacques Le Goff (1995, p. 29), a Escola dos Annales foi o movimento de renovação da História surgido a partir da revista “Annales d’histoire économique et sociale”, fundada por Lucien Febvre e Marc Bloch, em Estrasburgo (França), no ano de 1929. Para Maria de Lourdes Janotti, o diferencial dos integrantes da Escola dos Annales, em relação à História que até então se fazia, estava, entre outras coisas, em reconhecerem “a necessidade de uma estreita colaboração entre as disciplinas sociais”, terem a convicção de que “as fontes deveriam ser buscadas e interpretadas segundo as hipóteses que partiam do historiador”, além de pensarem que “Todas as atividades humanas deveriam ser consideradas com a mesma importância” (2010, p. 12-13).

1.1 Falando pela roupa

No Brasil, o trabalho pioneiro sobre moda é o de Gilda de Mello e Souza, “O Espírito das Roupas” (1996)²⁹, publicado pela primeira vez em 1950, um estudo da moda do inquieto século XIX, aquele da expansão capitalista, do crescimento urbano e do avanço da modernidade³⁰. É época em que os progressos industriais, como a utilização racional da máquina de costura, cujo emprego em escala industrial remete à década de 1860, possibilitaram baratear o consumo da moda, tornando-a um negócio dinâmico.

A moda consegue, assim, numa sociedade pretensamente democrática, fazer a diferenciação social, determinar *status* e aparentar contemporaneidade cultural, manipulada pelas coordenadas do consumismo capitalista. Adapta-se, lentamente, ao grande público, simplificando-se, barateando-se. A análise estética, psicológica e sociológica de Mello e Souza, relaciona a moda à estrutura social, partindo da consideração de que a vestimenta é uma linguagem artística possível. O antagonismo visual das roupas dos sexos masculino e feminino aparece como imagens das oposições sociais que vivem, e a pesquisa termina por desaguar na observação das indumentárias das mulheres, principalmente aquelas produzidas para a festa. De fato – é pertinente refletir com a autora – foi o traje feminino que, principalmente, a partir do século XIX, mais se tornou alvo das alterações cíclicas da moda, sendo a festa a ocasião ideal para ostentar melhores roupas e adornos.

A questão fugidia e complexa da moda parece ainda oferecer encaminhamentos semelhantes para o historiador que pretende estudá-la. Encontra-se, nos anos 50 do século XX, a moda como um apanágio da mulher, pois sua utilização correta era um valioso artifício para a consecução de marido e a constituição de família, uma vez que, na ideologia predominante nessa década, maternidade, casamento e dedicação ao lar faziam parte da

²⁹“O Espírito das Roupas: a Moda no Século Dezenove” foi publicado pela primeira vez na Revista do Museu Paulista, Volume V, sendo a tese de doutoramento de Gilda de Mello e Souza na Universidade de São Paulo, sob o título original “A Moda no Século XIX”. Orientada por Roger Bastide, o trabalho de Souza, vendo “a moda como fato cultural e social” e parecendo fútil a muitos, “constituiu uma espécie de desvio em relação às normas predominantes nas teses” da USP (SOUZA, 1996, p. 07). A “originalidade da temática desenvolvida, fosse pela qualidade, equilíbrio e elegância do discurso” nesse estudo pioneiro no país, inicialmente acessível para o público restrito de uma publicação científica, careceu de 46 anos para poder ser lida por todos (Alexandre Eulalio apud SOUZA, 1996, p. 14).

³⁰Entendemos a idéia de modernidade através da compreensão de Marshall Berman: “turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia” (2000, p. 15). O autor caracteriza a modernidade pela definição de suas fontes, a saber: “grandes descobertas nas ciências físicas [...]; a industrialização da produção [...]; descomunal explosão demográfica [...]; rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano; sistemas de comunicação de massa [...]; Estados nacionais cada vez mais poderosos [...]; movimentos sociais de massa e de nações [...]; enfim, dirigindo e manipulando todas as pessoas e instituições, um mercado capitalista mundial, drasticamente flutuante, em permanente expansão” (Idem, p. 16).

essência feminina (BASSANEZI, 1997). Para que a mulher conseguisse cumprir o seu destino e não fracassasse socialmente, devia, entre outras coisas, ser vaidosa e vestir-se bem, a fim de atrair pretendentes.

Em São João do Sabugi, nos anos 1950, por exemplo, as ocasiões para exhibir-se, flertar e arranjar namorado eram as festas, principalmente as religiosas, mas também aquelas nas escolas e nas casas de família. Entretanto, se a vaidade era um bom chamariz para pretendentes, poderia transformar-se numa faca de dois gumes, pois o seu excesso, no uso, por exemplo, de roupas muito ousadas e sensuais, resultaria, decerto, numa reputação jamais pretendida por uma “moça de família”. Em meados do século XX, a moda opõe, visualmente, homens e mulheres, e estas carecem dominar habilidosamente os códigos de vestir para inserir-se no espaço reservado ao feminino, o lar.

Por moda entende-se um conjunto de ajustes e adaptações periódicas nos estilos de vestimenta, bem como nos acessórios e demais tipos de ornamentação pessoal, colocados em circulação em nível regional ou universal, “a mobilidade frívola erigida em sistema permanente” (LIPOVETSKY, 1997, p. 10). O conceito pode, ainda, ser empregado para as variações ocasionais acontecidas em diversos setores, na sociedade, na política, na ciência, entre outros. O interesse deste trabalho, porém, é falar de moda enquanto processo transicional entre estilos de vestir e exhibir-se. Desde tempos remotos o ser humano tem-se detido em projetar formas e modelos de decorar o corpo, ora para seduzir, ora para agasalhar-se, ora para demonstrar *status*, ou para fazer as três coisas de uma só vez. A invenção de novos e variados códigos estéticos para a produção de roupas e adereços esteve, mesmo que inconscientemente, sempre relacionada às conjunturas político-econômicas, às lutas de classe, às circunstâncias de tempo e lugar. Pelo dizer de Carl Kohler (1996, p. 57-58):

Para a humanidade, o vestir-se é pleno de um profundo significado, pois o espírito humano não apenas constrói seu próprio corpo como também cria as roupas que o vestem, ainda que, na maior parte dos casos, a criação e a confecção das roupas fique a cargo de outros. Homens e mulheres vestem-se de acordo com os preceitos desse grande desconhecido, o Espírito do Tempo.

Tempo e lugar. São João do Sabugi, 1948. Desde esse ano, o lugar dos sabugienses havia adquirido emancipação política, sendo reconhecido enquanto território livre, passando a construir-se enquanto “cidade” e “município”, precisando atender demandas do urbano, apesar de estar alicerçado na agropecuária, no mundo rural.

Tempo e lugar. Paris, 1947. Nesse ano, Christian Dior lançara sua coleção de estréia, cuja estrela era a Linha Corola, simbolizada por uma saia com enorme roda e armação de tule. Uma ousadia em termos de tecido gasto, pois o costume, derivado dos tempos da Segunda Guerra, era o de roupa feita com pouco pano, já que o excesso seria uma ofensa à penúria reinante. Estava instituído o *New Look*, estilo de vestir considerado o mais marcante pelos anos a seguir, predominando durante os anos 1950 (VINCENT-RICARD, 1996).

Essa moda foi amada e odiada, desdenhada e imitada, difundida através da cultura de massa e copiada por mulheres do mundo inteiro. Não sem percalços, o *New Look* chegou ao Brasil, nas capitais, no litoral. E no sertão, como conseguiu fazer-se chegar? Se as revistas mais lidas do Brasil já estavam nas mãos dos sabugienses, nada mais provável que o estilo *New Look* tenha também vigorado na localidade. É certo que a sua adoção num lugar pequeno, de população agricultora e pecuarista, aconteceu dentro de circunstâncias muito especiais, passando por adaptações que, no entanto, não devem ter-lhe modificado totalmente.

Uma questão interessante a respeito dos estudos sobre moda é que eles geralmente preocupam-se com o cenário urbano, relegando o universo rural a um plano secundário ou mesmo ignorando-o, como se nele a moda sequer existisse. Uma das raras exceções, a dissertação de mestrado de João Batista Guedes, “Despindo o Jeca” (1996), preocupa-se em identificar como o traje apresenta-se para constituir-se enquanto sinal de identificação do homem rural. No estudo, Guedes tenta relativizar as fronteiras delimitadas entre o rural e o urbano, concluindo que o Jeca, o matuto, o caipira, não se diferencia do urbano, do moderno, do arrojado, exatamente pelo jeito de vestir-se, mas principalmente por um conjunto de elementos como o gesto, o caminhar, o comportamento. Mesmo que essa pesquisa tenha sido efetuada nos fins do século XX, acredita-se que possa ter valia para a compreensão da moda em São João do Sabugi quarenta anos antes, pelo enfoque dado à moda no ambiente rural. “Despindo o Jeca” aponta sua análise para o fato de que a população rural pode vestir-se com peças análogas às da população urbana, sendo que a sutil dessemelhança entre ambas aparece nos jeitos e trejeitos do corpo, como também nas adaptações que alguém do campo faz com a moda vinda da cidade.

A moda é, por excelência, o culto ao presente, a máxima valorização do efêmero. Percebendo sua extrema mutabilidade como decorrência da cultura e das ideias de cada época, faz-se necessário reconhecer, portanto, a relevância do tema enquanto objeto de estudo da história.

Apesar de grande parte das teorizações a respeito do tema apontarem para a expressão hierárquica da moda, como uma arma frequentemente disputada entre a elite e a classe média do mundo capitalista e ocidental, visualiza-se ainda a sua expressão individual, notadamente no século XX. A moda seria um dos espaços mais democráticos do mundo ocidental, porque a vitória do efêmero representa o triunfo da tolerância e da possibilidade de diálogo entre estilos e tendências discordantes. Na moda, a moderna democracia burguesa se conagra com o plural, o múltiplo, o diferente. Nesse sentido, o livro de Gilles Lipovetsky, “O império do efêmero” (1997), fala do caráter libertário da moda, aparecendo como signo das transformações que anunciaram o surgimento das sociedades democráticas. Lipovetsky estuda os grandes momentos históricos e as grandes estruturas que determinaram a organização social das aparências, ultrapassando a tradicional lógica da diferenciação social, noção tantas vezes atribuída à moda como seu objetivo precípua. Esse estudo percebe a moda como algo típico do Ocidente, que inventou tanto a “racionalidade técnica” como a “frivolidade sistemática”. No entender do autor, frivolidade, moda e democracia se consubstanciam, e tal amálgama permitiria a passagem de sociedades fechadas para sociedades abertas³¹. Para Lipovetsky, vive-se num tempo onde predomina

a potência de autonomia de uma sociedade ordenada pela moda, onde a racionalidade funciona na efemeridade e na frivolidade, onde a objetividade se institui como espetáculo, onde o domínio técnico se reconcilia com o lúdico, e o domínio político, com a sedução” (1997, p. 17).

Seguindo essa linha de pensamento, é possível supor que a moda é um arauto anunciador de novos tempos, inclusive para lugares como a São João do Sabugi dos anos 1950. A introdução de novas formas de trajar e enfeitar o corpo decerto mexe com antigos tabus e preconceitos, provocando a adesão dos jovens e a rejeição dos idosos. Mas, sem dúvida, despertando atenção e deixando marcas.

Absorvendo e assimilando o que ocorre à sua volta, a moda dialoga com a realidade presente e, assim, recorrer ao vestuário enquanto categoria possível de compreensão histórica é plenamente aceitável. Segundo Alison Lurie, em seu livro “A linguagem das

³¹O autor está se referindo aos Estados “neototalitários” e às democracias, pois que “contrariamente aos estereótipos com que grotescamente a vestem, a era da moda é a que mais contribuiu para arrancar os homens em seu conjunto do obscurantismo e do fanatismo, para instituir um espaço público aberto, para modelar uma humanidade mais legalista, mais madura, mais cética” (LIPOVETSKY, 1997, p. 19).

roupas” (1997), o traje diz muito de quem o veste, de onde se veste, de quando se veste, podendo conversar sobre muitas coisas, mesmo que girando em torno de sexo, hierarquia e valores individuais. Enquanto sistema não-verbal de comunicação, a moda descarta peças de roupa como se lançam fora as palavras de um discurso, e, assim, para além de sua utilidade protetora, escolher roupas é definir-se e descrever-se, usá-las é valer-se dessa língua não-verbal elaborada. Lurie diz que a fala da moda não é um sistema audível, mas visível. Uma frase é um traje completo, enquanto cada elemento da composição da indumentária é uma palavra. Dessa forma, o discurso da moda é uma alternativa para o não-dito oralmente.

Assim, conforme escreveu Alison Lurie (1997, p. 20), “o vocabulário das roupas inclui não apenas peças de roupas, mas também estilos de cabelos, acessórios, jóias, maquiagem e decoração do corpo. Teoricamente, pelo menos, esse vocabulário é tão ou mais vasto do que o de qualquer língua falada [...]”. Como já se afirmou, essa fala não é audível, e o seria, se fosse considerado o farfalhar dos tecidos e o tilintar das jóias como mensagens inequívocas, facilmente perceptíveis³². Falar pela roupa é, se assim compreende-se, escapar da mudez. Uma linguagem que, entre tantos interesses velados, tem debatido longamente sobre a distinção entre os sexos. O que, para as razões essenciais deste estudo, procurou-se desvelar distinguindo conceitualmente “sexo” e “gênero”.

1.2 Velando o sexo, revelando o gênero

O conceito de gênero, surgido entre feministas inglesas e americanas, passou a ser utilizado pelos estudiosos a partir da década de 80 do século XX, quando foi introduzido nos meios acadêmicos brasileiros. Aí, passou a disputar espaço e prestígio com os chamados “estudos da mulher”, decorrentes das necessidades de alicerce teórico sentidas pelas militantes da segunda onda do feminismo, havida no calor dos movimentos sociais dos anos 1960 e 70.

O surgimento do conceito de gênero contribuiu para uma compreensão das desigualdades entre homens e mulheres como algo socialmente construído, servindo também

³²No estudo que fez sobre o vestido Boué Souers, Rita Andrade (2008, p.90) informa que para a “análise de materiais têxteis [...], os sons produzidos pelo toque e manejo das peças podem auxiliar no reconhecimento ou identificação de materiais”, sendo que “aquilo que se ouve do material pode ser um elemento relevante de distinção”. Ela menciona o estilista brasileiro Ronaldo Fraga, que teria dito numa palestra: “Ao estirar um tecido no ar, sei se ele é seda só de ouvir o som que faz. Aprendi a reconhecer tecidos pelos sons na minha trajetória como designer”.

para a análise relacional da subordinação da mulher ao homem, quando o feminino se define em relação ao masculino, numa espécie de contrato sócio-simbólico entre os sexos, conforme explica Mirla Cisne (2012, p. 77-79). Citando Piscitelli, essa autora reconhece a importância do ensaio “O Tráfico das Mulheres: Notas sobre a Economia Política do Sexo”, de Gayle Rubin, publicado em 1975, como responsável pela difusão da definição de gênero, a ponto de tornar-se referência obrigatória nos escritos feministas (CISNE, 2012, p. 79).

Seria Gayle Rubin a instituidora da dicotomia na relação entre sexo e gênero, o primeiro determinado biologicamente e o segundo edificado socialmente, mas o termo “identidade de gênero” fora introduzido pelo psicanalista Robert Stoller no Congresso Psicanalítico de Estocolmo, em 1963. Para Rubin (citada por CISNE, 2012, p. 79-80), “a matéria-prima biológica do sexo humano e da procriação é modelada pela intervenção social humana”, havendo, portanto um trânsito entre natureza e cultura³³.

As críticas à teoria desenvolvida por Rubin, surgidas desde os anos 1990, desconfiavam da insistência em bases naturais nos estudos de gênero, reforçando os sistemas duais estabelecidos (sexo-gênero, natureza-cultura) como explicações universais e plenamente aceitas. Uma das principais pensadoras a questionar essa análise tem sido exatamente Judith Butler, que escarafunchou a dicotomia sexo/gênero, historicizando também a categoria sexo, para ela idealizada e materializada em contextos diversos, conforme os rumos da história. A respeito dos estudos de Butler, este trabalho detém-se logo a seguir...

Instável, porque não-fixo, e em permanente auto-crítica, o conceito de gênero tem sido apropriado por pesquisadores das mais diversas orientações teóricas, despertando turbulento e estimulante debate em seu redor. As expressões anglo-saxãs *sex* e *gender*, de difícil tradução para as línguas neo-latinas, criavam distinções que foram lentamente ganhando sentido. Nesse aspecto, Guacira Lopes Louro (1996, p. 3) afirma que enquanto o sexo se refere à identidade biológica de uma pessoa, o gênero está ligado à sua construção social como sujeito componente de uma variada tipologia.

Ao entender-se o conceito de gênero como construção histórico-social, deve-se considerar o seu caráter plural, dada a existência de ideias de feminino e masculino diversos

³³Segundo Stoller, a ideia de gênero seria assim compreendida: “o sexo estava relacionado com a biologia (hormônios, genes, sistema nervoso, morfologia) e o gênero com a cultura (psicologia, sociologia). O produto do trabalho da cultura sobre a biologia era a pessoa ‘acabada’ *gendered*, homem ou mulher. Haraway, Donna: *Gender for a marxist dictionary*, in: Symians Cyborgs and Womem, 191” (PISCITELLI citado por CISNE, p. 79).

social e historicamente. Tanto sociedades diferentes têm concepções diversas de homem e mulher, quanto essas sociedades alimentam, internamente, concepções diversificadas, dependentes da classe, religião, raça, idade e outros elementos caracterizadores deste ou daquele grupo. Vale dizer, também, que as noções de masculino e de feminino transformam-se no tempo. Assim, os processos de construção do gênero são determinados histórica, linguística e socialmente, sendo constituídos e instituídos pelas múltiplas instâncias e relações sociais, pelas instituições, símbolos, formas de organização social, discursos e doutrinas (LOURO, 1996, p. 4).

A sociedade cria ideias sobre o homem e a mulher, partindo da observação e do conhecimento das diferenças sexuais, de onde estabelece modelos de relação entre uns e outros, e dentro de cada um dos dois pólos. As chamadas relações de gênero apresentam o feminino e o masculino como opostos e complementares. Para Gouveia e Camurça (1999, p. 12) “na maioria das vezes o que é masculino tem mais valor. Assim, as relações de gênero produzem uma distribuição desigual de poder, autoridade e prestígio entre as pessoas, de acordo com o seu sexo. É por isso que se diz que as relações de gênero são relações de poder”.

As relações de gênero, socialmente criadas, mas parecendo naturais e existentes desde todo o sempre, cristalizam desigualdades no acesso, por exemplo, à liberdade e à oportunidade, além da importância e respeito público. Ilustrando essas afirmações, não se pode esquecer que até pouco tempo atrás, a participação política era privilégio masculino.

Pensando que não se nasce como se é, mas aprende-se a sê-lo, cumprem-se desde cedo normas sociais que determinam o comportamento de homens e mulheres. As normas de gênero sugerem como se deve ser, pela adoção de valores distintos para o ser masculino e para o ser feminino (Figuras 2 e 3). Exemplificando: nas sociedades de cunho patriarcal, o casamento e a maternidade compõem juntos a opção possível de felicidade para a mulher. Ainda nessas sociedades, mesmo gozando de maior liberdade de escolha, o homem esbarra numa única via de comportamento: a obrigação de ser forte, destemido, macho (GOUVEIA; CAMURÇA, 1999, p. 17-20).

Figura 2 – Seis moças em São João do Sabugi



Moças sabugienses reunidas informalmente em um ano da década de 1950. Em breve, seriam esposas e mães, conforme o ideal feminino da época. Fotografia de Enoque Pereira das Neves. Fonte: acervo do autor.

Figura 3 – Rapazes na Praça da Liberdade



Rapazes na Praça da Liberdade, em São João do Sabugi, em meados da década de 1950. Parecer igual para pertencer ao grupo: a roupa favorece a construção das identidades de gênero. Fotografia de Enoque Pereira das Neves. Fonte: acervo do autor.

Construídas constantemente ao longo da história e no cotidiano, as relações de gênero são mantidas e organizadas por instituições – como a família, o trabalho, a política, a igreja, a escola, a justiça – e legitimadas por normas escritas e valores tácitos, dependentes da educação, da tradição e dos costumes. As relações de gênero também são fortalecidas pela utilização de símbolos recorrentes, que representam uma tradição de comportamento, alterando-se conforme as circunstâncias históricas. Ao mesmo tempo em que faz as pessoas parecerem iguais como homens ou como mulheres, as relações de gênero as faz serem diferentes de qualquer outra pessoa, ajudando a criar desejos, medos, sonhos e esperanças muito particulares, subjetivando-os. Para Gouveia e Camurça,

as relações de gênero são um dos principais componentes da formação de nossa identidade pessoal. Elas mexem com muitas coisas da nossa vida, desde o nome que temos – pois se chamar Maria é diferente de se chamar João – passando pelos nossos afetos e sentimentos e chegando na sexualidade (1999, p. 31).

Portanto, dentro do complexo processo de construção sócio-histórica do gênero e de suas conseqüentes relações, ensaja-se ainda a formação da identidade individual enquanto realidade psíquica ou linguística. O forjamento da identidade acontece para atingir objetivos práticos, viabilizando as atitudes de responsabilidade pessoal perante a comunidade. Jurandir Freire Costa batiza os mecanismos de constituição da subjetividade de “artefatos de fixação de identidade”. Desse modo: “Alguns destes artefatos são o pronome pessoal do caso reto, o “eu” que indica a posição do emissor da mensagem no ato da interlocução; o nome próprio; os predicados indicativos de características pessoais; as descrições de características” (COSTA, 1995, p. 5).

Judith Butler tem sido, nos últimos tempos, uma das principais teóricas sobre questões relacionadas ao conceito de gênero, e na obra intitulada “Problemas de Gênero” (2012) parte da compreensão feminista para desconstruir a noção em que se baseia esse pensamento. A autora discute a dualidade sexo/gênero – aquele natural, este construído – um dos pontos fundacionais da política feminista, que traz a mulher como sujeito que representa, um sujeito uno de identidade fixa. Para Butler, o sexo também é um construto discursivo e cultural, ou seja, sua estabilidade se dá por caminhos discursivos: “ser uma boa mãe, ser um objeto heterossexualmente desejável, ser uma trabalhadora competente” (2012, p. 209). Dentro dessa ótica, “compreender a identidade como uma prática, e uma prática significativa, é compreender sujeitos culturais inteligíveis como efeitos resultantes de um

discurso amarrado por regras, e que se insere nos atos disseminados e corriqueiros da vida lingüística”, em que matrizes da hierarquia de gênero e da heterossexualidade compulsória operam por repetição, constituindo o sujeito a partir de um processo de significação, “que tanto se oculta quanto impõe suas regras” (BUTLER, 2012, p. 208-209).

Esses estudos falam de “narrativas naturalizantes da heterossexualidade compulsória de seus protagonistas centrais: os ‘homens’ e ‘mulheres’”, em que o gênero é um ato e o sexo aparece como fundação. Judith Butler pensa que reconceituar a identidade como efeito, como algo produzido ou gerado, é afirmar que “ela não é nem inevitavelmente determinada nem totalmente artificial e arbitrária”. As possibilidades de ação então abertas chocam-se com as imagens da identidade enquanto fundantes e fixas, já que no discurso feminista a construção cultural enreda-se na idéia binária do livre-arbítrio e do determinismo. Nesse momento, brada Butler (2012, p. 211): “Construção não se opõe a ação; a construção é o cenário necessário da ação, os próprios termos em que a ação se articula e se torna culturalmente inteligível”.

Constituída por práticas de repetição, a identidade colabora com a política da heterossexualidade compulsória, que constrói o sexo enquanto um binário hierárquico. As injunções normativas qualificam o sexo inteligível e consolidam a sexualidade reprodutora, através dos quais “os corpos sexuados e com marcas de gênero adquirem inteligibilidade cultural” (Figuras 2 e 3), uma ontologia (BUTLER, 2012, p. 13).

Já em 1993, Butler remexera na análise propagada por Gayle Rubin, de que o sexo era natural e o gênero cultural, descartando o entendimento do sexo enquanto “condição estática do corpo” para vê-lo como “processo”, compreendendo-o “como uma norma cultural que governa a materialização dos corpos” (citado por CISNE, 2012, p.81), enquanto o gênero designaria “o aparelho de produção, o meio discursivo/cultural através do qual a natureza sexuada ou o sexo ‘natural’ são produzidos e estabelecidos como pré-discursivos” (PISCITELLI citado por CISNE, 2012, p. 81). Sendo assim, o sexo não se inscreve somente a partir de explicações biológicas, mas é determinado socialmente, como o gênero.

As críticas aos estudos de gênero dirigem-se mais especificamente para o seu caráter dual, tendenciando a uma identidade global e obscurecendo outras categorias que não sexo e gênero (classe, raça/etnia, nacionalidade, entre outras). Tais contestações alegam que essas abordagens tanto não propõem uma alternativa ao movimento feminista (retirando a centralidade da mulher em suas análises), quanto se afastam da prática política (isolando a categoria gênero das determinações econômico-sociais).

Aqueles que procuram o ponto fraco das análises desconstrutivistas/pós-estruturalistas/pós-modernas – onde se situam os estudos de gênero – dizem encontrá-lo na limitação ao subjetivismo, com foco nos símbolos e nas representações, “sem a mínima mediação com as determinações objetivas da sociedade” (CISNE, 2012, p. 90). De acordo com Araújo, uma opacidade das práticas e relações sociais é oposta à centralidade da dimensão simbólica, já que o “gênero passa a descrever tudo e a explicar muito pouco, pois, como conceito, tendeu a ser autorreferido” (citado por CISNE, 2012, p. 90-91)³⁴.

Se em termos étnicos, profissionais, raciais, religiosos e políticos admite-se que as identidades são historicamente construídas, assim também o serão as identidades sexuais. Acredita-se que o sexo e a sexualidade são coisas universais, porque este é “o jogo da linguagem possível”, como afirmou Costa (1995, p. 6). Até o século XVIII, a medicina reconhecia a existência de um só sexo, o masculino, sendo a mulher o seu representante inferior, um homem invertido. No final do século XVIII, essa crença foi enfraquecendo, pois a revolução democrático-burguesa estabeleceu a igualdade de direitos jurídico-políticos, inventando justificativas ditas racionais para as desigualdades sobreviventes, aquelas das mulheres, dos negros e dos povos colonizados. No caso das mulheres, sua originalidade, que lhe tornava desigual, veio a ser o sexo, sendo que o prazer sexual, a constituição nervosa e a constituição óssea expressavam a diferença sexual feminina. Conforme conta Jurandir Freire Costa (1999, p. 9), para a mulher, “a inferioridade óssea era determinada pelo seu sexo: o crânio menor e a bacia pélvica maior e mais alargada do que a do homem. Isso provava que ela era intelectualmente inferior e destinada anatomicamente à maternidade” (COSTA, 1999, p. 9).

Explicações biológicas deram o aval para que as desigualdades morais e políticas entre homens e mulheres fossem fixadas pelo sexo. Aquilo que se pensa sobre sexualidade e que aparecia como noções universais, fatais e naturais, foi produzido habilmente pelos europeus nos últimos trezentos anos, através de um conjunto de práticas discursivas e não-discursivas que instituíram a diferença entre os sexos.

³⁴Para os estudiosos de tendência marxista, na teoria pós-moderna “há um deslocamento do foco central da ‘questão social’ – contradição entre capital e trabalho – para as questões culturais”. No tocante aos estudos de gênero, seria necessário perceber que “o caráter relacional e histórico das construções sociais sobre os sexos implica em considerar que as significações atribuídas ao masculino e ao feminino são desenvolvidas nas interfaces das relações sociais mais amplas, o que remete a uma mediação com outras dimensões, como as de classe, etnia e geração”. Então, o ideal é que a problemática de gênero seja apreendida como mediação de classe, uma das expressões da “velha questão social” (CISNE, 2012, p. 100-108).

Dentre essas práticas a aparência tem sido, ao longo dos séculos, uma das formas de enquadramento dos seres na esfera social. O indivíduo se sujeita a aceitar determinações oriundas das várias instituições, cumprindo uma série de normas sociais que lhe pressupõem papéis muitas vezes tidos como justos e naturais. Confundindo esses papéis sociais com identidade, a pessoa vai sendo feita pelo outro, ou seja, os pais, os amigos, professores, lideranças religiosas e políticas, entre tantos, e o interesse ideológico embutido nessas sugestões repetitivas são de que “não haja transformação do ser humano para que não haja transformação da sociedade” (EMBACHER, 1999, p. 22).

Enquanto estratégia de conformação ou símbolo de concordância com os valores coletivos, o vestuário funciona eficazmente para a reprodução dos hábitos e dos costumes que corroboram as relações de gênero. À medida que a identidade individual vai sendo engendrada, conforme a idade e o poder de reflexão da pessoa, há uma variação na importância dada ao traje (Figuras 4 e 5). Airton Embacher diz que “o vestuário participa da construção da identidade e também é determinado por ela. O vestuário tem uma função paradoxal, pois, ao mesmo tempo em que fornece uma marca individual ao sujeito, faz com que desapareça no grupo” (1999, p. 96).

Figura 4 – Moças e meninas



Moças e meninas em São João do Sabugi, no ano de 1957. O traje e sua eficácia no forjamento dos papéis sociais e das identidades de gênero. À direita, uma mulher sustenta um bebê sobre a balaustrada, como a sugerir a maternidade ao grupo. Fotografia de Enoque Pereira das Neves. Fonte: acervo de Ermita Lucena Santos de Assis.

Figura 5 – Menina entre moças



De pequenina se aprende a ser mulher: a silhueta feminina ideal já é buscada entre as meninas, nesse flagrante fotográfico de 1957. Fotografia de Enoque Pereira das Neves. Fonte: acervo de Ermita Lucena Santos de Assis.

A passagem bíblica que retrata Adão e Eva no Jardim do Éden refere-se aos primeiros trajes de que se tem notícia, em forma de tapa-sexos de folha de figueira, uma sugestão de que a roupa teria sido criada para atender ao pudor³⁵. Atualmente, despertar o desejo sexual, ao invés de desencorajá-lo, parece ser o propósito para o ato de esconderem-se, de forma seletiva, certas partes do corpo. A roupa provoca e chama, principalmente se determinadas partes da anatomia humana estiverem num invólucro exageradamente insinuante, funcionando como um segredo a ser desvendado ou um embrulho a ser desfeito. Sobre isso, as palavras de Alison Lurie são providenciais:

Seja ou não a causa primordial, desde o início dos tempos, uma função importante do vestuário tem sido promover a atividade erótica: atrair homens e mulheres uns aos outros, garantindo, assim, a sobrevivência da espécie. Se a meta é a fertilidade, devemos escolher membros do sexo oposto, ao invés do nosso próprio, para fazer amor. Um propósito básico do vestuário é, portanto, distinguir os homens das mulheres. (1997, p. 226)

Já na infância, os bebês de sexos diferentes podem ser identificados pelas cores de suas roupinhas: geralmente o rosa para as meninas e o azul para os meninos, aquele tom associado ao sentimento, e este ao serviço. À medida que vão crescendo, outros detalhes distintivos ganham relevo no vestuário dos jovens do sexo masculino ou feminino, com a roupa do homem fechando à direita, e a da mulher à esquerda. Além disso, o traje do rapaz é mais sisudo, pouco diversificado em formas, cores e decoração, enquanto a vestimenta da moça tem franzidos, laços, fitas, rendas e bordados (Figura 6). Na idade adulta, o traje masculino é limitado a reduzidíssimas variações, pois o mais importante é mostrar *status* econômico e social, não qualificações físicas. Em contrapartida, durante grande parte da história européia moderna, o vestuário feminino sugeriu a maternidade, enfatizando contornos arredondados (LURIE, p. 227-228).

³⁵“Então os seus olhos abriram-se; e, vendo que estavam nus, tomaram folhas de figueira, ligaram-nas e fizeram cinturas para si” (BÍBLIA SAGRADA, 1998, p. 51). Mais adiante: “O Senhor Deus fez para Adão e sua mulher umas vestes de peles, e os vestiu” (Idem, p. 51). Se parece não haver novidade nenhuma no interesse que se devota ao vestuário, Linda Grant reforça esse pensamento nestes termos: “O Antigo Testamento começa a sua narrativa pela origem do vestuário, atribuindo inevitavelmente a culpa da sua necessidade à dissimulação das mulheres e definindo, mais tarde, inúmeras regras e regulamentos sobre o que Deus deseja que vistamos e como estamos constantemente a ofendê-lo com as nossas transgressões em termos de trajar” (2009, p. 21).

Figura 6 – Rapaz e moça na Praça da Liberdade



Rapaz e moça na Praça da Liberdade, São João do Sabugi, no ano de 1958, com seus trajés cotidianos evidenciando suas identidades de gênero. Ele exala masculinidade, em gestos largos e viris. Ela denuncia certa delicadeza, em que o uso da sombrinha sugere que necessita proteção. Fotografia de Enoque Pereira das Neves. Fonte: acervo de Irian Medeiros Alencar.

Figura 7 – Grupo misto na Praça da Liberdade



No encontro entre rapazes e moças na Praça da Liberdade, em 1958, as identidades estão claramente definidas por seus vestuários: todos sabem quem é quem. Fotografia de Enoque Pereira das Neves. Fonte: acervo de Ermita Lucena Santos de Assis.

É possível identificar visualmente essas diferenciações construídas pela cultura nas imagens guardadas nos acervos de memória das famílias e dos indivíduos (Figura 7). As identidades de gênero forjadas a partir de normas têm suas imagens repetidamente difundidas como naturais e fixas, o que se pode encontrar explorando a memória iconográfica e a oralidade.

1.3 Vestindo pela foto, despindo pela fala

Pesquisar a História da Moda em São João do Sabugi remete à busca de fontes alternativas à noção tradicional de documento, que incluía basicamente o escrito e o oficial³⁶. Decerto a fonte escrita é extremamente valiosa para o estudo das formas de trajar, mas, sem dúvida, a visualização de tais formas é algo facilitador da compreensão da moda enquanto aspecto da cultura.

Dentro de uma nova perspectiva documental, a fotografia aparece como marca cultural de uma época, revelando aspectos da vida material que não conseguiram ser melhor expressos por uma descrição verbal. A utilização da fotografia como fonte histórica traz à tona uma série de dificuldades para a análise da mensagem fotográfica.

Considera-se importante a recorrência as ideias de Roland Barthes (2000) a respeito dessa análise, quando teoriza sobre o paradoxo fotográfico de conter, ao mesmo tempo, a perfeição analógica do sentimento de “denotação” e o tratamento codificado do seu caráter de “conotação”. A fotografia, mesmo sendo a repetição do real, certamente envolveria em processo de produção diferentes níveis de codificação do análogo fotográfico, indo desde as preocupações com a pose, os objetos, quanto com a fotogenia e o estetismo.

O emprego da iconografia fotográfica do passado como fonte básica da pesquisa histórica exige que se proceda a um critério de seleção das fontes, seguido de um exame técnico-iconográfico e a posterior análise interpretativa, conforme as sugestões de Boris Kossoy (1989). O autor entende que, à primeira vista, a fotografia é a própria informação da realidade vivida, mas que a interpretação séria, detalhada, criteriosa, pode revelar a existência de manipulação da mensagem.

³⁶Os registros escritos constituíram-se nas “fontes mais valorizadas pelos pesquisadores até meados do século XX” (JANOTTI, 2010, p. 10). Desses, os documentos oficiais eram vistos pelos historiadores como “fontes de verdade, testemunhos neutros do passado” (BACELLAR, 2010, p. 25).

Do seu local de origem às gavetas em que são guardadas, as fotografias cumprem uma trajetória de circulação e nesse périplo torna-se possível entender os contextos em que são produzidas, divulgadas, consumidas, descartadas ou incluídas em acervos, dizendo respeito “ao modo de apropriação da imagem como artefato”. Nesse sentido, a movimentação do historiador que escolhe trabalhar com as fontes fotográficas precisa atentar para isso, cuja descrição do percurso desse objeto em circulação toma-se emprestada de Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho:

Objeto que troca de mãos, é reproduzido em revistas de grande circulação, integra álbuns, deixa o arquivo de uma agência para ilustrar uma matéria jornalística, transforma-se em cartão-postal, em obra de arte nas paredes de galerias e museus, fica para sempre guardado em armários mofados até a sua deterioração, é redescoberto por curadores, é restaurado, etc (2011, p. 35).

Constituída enquanto discurso, a imagem fotográfica tem uma literalidade que não é natural, mas cultural, produzida intencionalmente, cuja linguagem precisa ser compartilhada, já que visa à comunicação. Sobre tal, Lima e Carvalho (2011, p. 43) referem-se ao pensamento de Pierre Bordieu, quando afirmava que

as práticas fotográficas devem ser entendidas dentro de um campo de forças em que cada indivíduo ou grupo de pessoas se posiciona e, a partir deste lugar, apropria-se da fotografia como um marcador social (construção de identidades, exclusões, aspirações, *status*, etc.).

As leituras imagéticas precisam tomar por base certa quantidade de flagrantes disponíveis, o que levou o autor deste estudo à procura de um número considerável de fotografias que pudessem apresentar inequivocamente a silhueta do estilo *New Look*. Desse modo, foi possível encontrar nessa busca os documentos que podiam ajudar a pesquisa, já que “só por meio da recorrência é possível aferir o alcance de determinadas soluções formais e temáticas socialmente adotadas”, o que significa dizer que tal prospecção permitiu “identificar aqueles elementos que constituem padrões visuais em funcionamento na sociedade”, como bem alertam Lima e Carvalho (2011, p. 45).

É importante, ainda, considerar que as trajetórias de circulação das fotografias podem se mostrar nas inscrições que contêm, podendo ser dedicatórias³⁷ ou recadinhos que muitas vezes atribuem valores a lugares e práticas (Figura 8). Aqueles “elementos que o emissor chama a atenção em suas mensagens servem também para qualificá-lo, ou melhor, qualificar a sua escolha”, podendo ainda despertar para o entendimento de como repercutiam em sua recepção, provocando efeitos nas práticas sociais e culturais (LIMA; CARVALHO, 2011, p. 46-49).

Figura 8 – Um casamento em 1956



Um casamento em 1956, flagrante distribuído como lembrança aos parentes e amigos. Uma imagem, uma inscrição. Fotografia sem identificação do autor. Fonte: acervo de Ermita Lucena Santos de Assis.

Decerto a imagem fotográfica seria insuficiente para o estudo da moda em dado período, porque ela não fala da textura dos tecidos, das cores (fotografias em preto-e-branco), dos procedimentos de escolha dos modelos, da confecção, do custo financeiro, do prazer em usar determinada roupa, da impressão que causava. Sabendo que a abordagem das fontes deve-se guiar pela problemática histórica, e neste caso específico essa tipologia

³⁷Tais como mediadores de afeto, “as dedicatórias expressam um desejo do doador de que o receptor compartilhe do texto escrito e que o leia” (CUNHA, 2012, p. 24). “A dedicatória é um verdadeiro rito” (Roger Chartier citado por CUNHA, Idem) que celebra a amizade, presta um culto à lembrança, partilha prazerosamente.

sozinha não se basta, acatou-se o parecer de que “diante de fontes fotográficas, o historiador não pode prescindir de métodos de análise que partam das especificidades da imagem, mas que devem alcançar sempre uma perspectiva plural, quer dizer, relacionando-a com outras” (LIMA; CARVALHO, 2011, p. 45). Na inexistência de textos escritos que preenchessem essas lacunas, recorreu-se à História Oral como complemento à análise iconográfica.

O método de pesquisa oral é aquele em que o historiador trabalha com a memória de pessoas ou grupos, de forma a construir fontes históricas. Sendo assim, a entrevista gravada aparece como recurso indispensável à recuperação dessa memória, via oralidade. Segundo José Carlos S. Bom Meihy (1996), a entrevista não se resume a ela *per se*, mas possui uma etapa que lhe antecede, a pré-entrevista, e outra que lhe sucede, a pós-entrevista, sendo que essas três fases se interpenetram e complementam. A esse respeito, Meihy (1996, p. 15) é simples e direto em afirmar:

História oral é um conjunto de procedimentos que se iniciam com a elaboração de um projeto e continuam com a definição de um grupo de pessoas (ou colônia) a serem entrevistadas, com o planejamento da condução das gravações, com a transcrição, com a conferência do depoimento, com a autorização para o uso, arquivamento e, sempre que possível, com a publicação dos resultados que devem, em primeiro lugar, voltar ao grupo que gerou as entrevistas.

O retorno ao grupo ou à comunidade onde se deu a captação dos depoimentos faz da pesquisa oral um método altamente comprometido com a finalidade essencial da História. Não se deve esquecer que a História Oral tem sido um recurso comumente utilizado para adentrar nos extremos periféricos da sociedade, nas pequenas localidades, nos grupos minoritários, nos espaços marginais, dando voz a quem não tem vez e valorizando as experiências de pessoas analfabetas, que tendem a passar pela história sem deixar pegadas. Assim, para Etienne François (citado por AMADO; FERREIRA, 1998, p. 9), “a história oral não somente suscita novos objetivos e uma nova documentação [...] como também estabelece uma relação original entre o historiador e os sujeitos da história”.

O sujeito histórico, tomado pela História Oral como algo vivo, pulsante, é algo que se mostra pelo contato com o historiador enquanto entrevistador. Entrevistar e ser entrevistado significa indagar e responder, falar e ser ouvido, mas ainda fazer falar e saber ouvir. Para o depoente, falar da sua trajetória de vida é despir-se enquanto pessoa, corpo e alma. Pode ser despir-se um pouquinho, desvencilhar-se de apenas uma emoção, ou ficar

inteiramente nu ao separar-se de sua nudez. Enquanto isso, fazer falar, tarefa do entrevistador, é como despir alguém, levar ao desnudamento, à entrega.

Para que o desnudamento seja total ou, pelo menos, suficiente aos propósitos da pesquisa, o historiador oral precisa agir com cautela, com preparo, inculcando confiança em quem se despe. A roupagem se esvai pelas palavras, carregando fragmentos de vivência, sentimentos esquecidos, coisas imprecisamente guardadas pela memória. Retalhos para a confecção de uma rica colcha, tarefa cujo sucesso dependerá, em grande parte, da eficiência e da habilidade do costureiro, o historiador.

Paul Thompson (1998) acredita que, com a emergência da História Oral, dá-se uma democratização da História. É salutar concordar com isso, pois o trabalho de coleta de depoimentos verbais concede à História Oral enorme relevância quanto ao direito à fala por ela oportunizado e quanto à oportunidade de figuração na História, o que até bem pouco tempo atrás era privilégio de poucos.

Ampliando as possibilidades de estudo da História, enquanto metodologia interdisciplinar, o método oral de pesquisa histórica tem por estratégia o ato de ouvir, cujos precursores distantes na Antiguidade foram Heródoto, Tucídides e Políbio. Precursores mais próximos de nós podem ser encontrados entre 1918 e 1920, quando relatos de vida de imigrantes poloneses foram publicados por William Thomas e Florian Znaniecki, atendendo aos interesses das “novas tendências de pesquisa empírica” da conhecida Escola de Chicago³⁸ (ALBERTI, 2010, p.156).

O ano de 1948 é considerado o marco de fundação da História oral “moderna”, quando a invenção do gravador a fita propiciou o surgimento do Programa de História Oral da Universidade de Columbia³⁹. Tal experiência é distinta daquelas anteriores – dos chamados precursores – tanto pela gravação do relato em áudio e/ou em vídeo, quanto pela existência de “uma *situação de entrevista* com objetivos bastante específicos” (ALBERTI, 2010, p.156, grifo da autora).

Equipamento de trabalho indispensável ao historiador oral, à medida que o gravador portátil foi sendo aperfeiçoado nos anos 1960, ganhou frequência a realização de entrevistas com “grupos sociais que, em geral, não deixavam registros escritos de suas experiências e formas de ver o mundo”, cuja fase passou a ser conhecida como “História oral militante”,

³⁸O Departamento de Sociologia da Universidade de Chicago orientava seus pesquisadores “a sair das bibliotecas e ir para o campo, no caso, a cidade, transformada em laboratório” (ALBERTI, 2010, p.156).

³⁹O Columbia University Oral History Research Office foi criado em Nova York, a partir da iniciativa de Allan Nevins e Louis Starr (ALBERTI, 2010, p.156).

preocupada em “dar voz às minorias”, o que resultava na escrita de uma História “vinda de baixo”. O maniqueísmo resultante de sistemas antinômicos⁴⁰ criava a ilusão de que a entrevista não era somente fonte de pesquisa, mas a própria revelação do real. As tentativas de polarizar esses olhares da História dificultou sobremaneira a percepção da especificidade e a importância da História Oral, vinculadas à possibilidade de registrar e estudar as experiências de grupos os mais diversos, sem exclusividade para esta ou aquela localização no âmbito da sociedade.

Quando sua metodologia foi sistematizada, na década de 1970, a História Oral passou de militante a acadêmica, com o estabelecimento de padrões na coleta e no tratamento de entrevistas. Antes que acontecessem os encontros internacionais para trocas de experiências e impressões⁴¹, a História Oral chegou ao Brasil, em 1975, quando cerca de quarenta inscitos fizeram o Curso Nacional de História Oral, promovido pela Biblioteca Nacional, Arquivo Nacional, Fundação Getúlio Vargas e Instituto Brasileiro de Bibliografia e Documentação. Nos anos 1980, à medida que se consolidava no mundo, no Brasil a História Oral ganhava seus primeiros núcleos de pesquisa e programas acadêmicos, até a criação da Associação Brasileira de História Oral (ABHO), em 1994⁴².

Metodologicamente, portanto, optou-se por trabalhar com a fonte fotográfica, com a análise iconográfica sendo complementada pelo acréscimo de depoimentos orais dos fotografados, seus familiares, amigos ou contemporâneos. O documento escrito ainda foi levado em consideração, principalmente em se tratando de revistas de época, mesmo que não se constituindo enquanto fonte indispensável.

Dizer que se despe pela fala e fala-se pela roupa é muito mais que construir um trocadilho de palavras e significações. Alude-se ao encontro factível entre História Oral e a moda, possibilitando, pelas muitas aproximações que possuem, um diálogo profícuo para a História.

Tanto a História Oral quanto a moda parecem emergir, no século XX, entre os métodos e os objetos propiciadores de inovação no campo histórico. Não quer-se dizer que

⁴⁰Conforme percebeu Michel Trebitsch, desde os anos 1960, a identidade da História Oral se construiu sobre imagens que se opunham: História positivista *versus* História oral; História local *versus* História da nação; História dos humildes *versus* História das elites (ALBERTI, 2012, p. 157-158)

⁴¹O primeiro desses encontros aconteceu no ano de 1978, em Essex, na Grã-Bretanha, com a presença de nomes “que hoje fazem parte da ‘velha guarda’ da História Oral no mundo, como Mercedes Vilanova (Espanha), Eugenia Maeyer (México), Ronald Grele (Estados Unidos), Paul Thompson (Grã-Bretanha), Luisa Passerini (Itália), Daniel Bertaux (França) e Lutz Niethammer (Alemanha), entre outros” (ALBERTI, 2012, p. 160)

⁴²Segundo Verena Alberti (2012, p. 162), a Internacional Oral History Association (IOHA) só foi fundada em 1996, por ocasião do IX Congresso Internacional de História Oral, realizado na Suécia.

ambos são originários da era contemporânea, pois tanto o recurso à oralidade quanto o hábito de usar roupas são bastante antigos. No entanto, a adoção da História Oral como método definido, algo sistemático, e a universalização da moda, e seu posterior reconhecimento enquanto prática cultural passível de exploração intelectual, são ocorrências do século que findou.

Ambos, a História Oral e a moda, articulam-se vigorosamente com a ideia de democracia, pois aquela tornou praticável o trabalho do historiador que pesquisa grupos silenciados pela História tradicional, enquanto esta representa, nos dias atuais, uma das poucas esferas da sociedade capitalista onde há uma amenização das distinções de classe, onde todos parecem vestir o mesmo uniforme, falar a mesma língua, o que se deve à globalização de hábitos e costumes proporcionada pelo alavancamento da cultura de massa. Falar e vestir-se são reconhecidos, aqui, como conquistas populares no mundo burguês, mesmo que a voz e o traje ainda sejam utilizados como elementos distintivos do poder.

A moda de determinada época, com sua ampla gama de significados sócio-culturais, pode muito bem ser reconstruída ou recuperada das ruínas do passado com o auxílio precioso da História Oral. A fala poderá dizer da roupa o que a vestimenta dizia da pessoa, da sua identidade de gênero, do seu tempo e do seu lugar. As fotografias podem mostrar o corte, o formato, a cor, mas como explicitar a sensação, o prazer, a impressão que determinada roupa proporcionava? Roupas falam, mas se inibem nas fotografias. Falar pela roupa é parecido com despir pela fala: o encontro entre os verbos e os substantivos é algo altamente viável e profundamente positivo para a História.

1.4 A roupa como documento

Ao longo desta pesquisa, utilizaram-se como fontes os registros iconográficos, os depoimentos orais e os periódicos impressos, ao que se somou, no início de 2014, um vestido de casamento do ano de 1955, no miolo da temporalidade eleita para o estudo. Aceitar a inclusão de uma fonte como essa, ampliando a tipologia utilizada para a compreensão do funcionamento da moda em São João do Sabugi durante o decênio de 1950, decerto fez repensar o trabalho, pois o seu enriquecimento exigiu o entendimento teórico do objeto enquanto documento histórico.

O objeto vem a ser aquilo “que é perceptível por qualquer dos sentidos, [...] coisa, peça” (FERREIRA, 1999, p. 1427), sendo um dos componentes da cultura material, cujo

conceito diz respeito a “todo segmento do universo físico socialmente apropriado” (MENESES, 1998, p. 100). Mobilizado enquanto documento, o objeto material ganha importância porque “a simples durabilidade do artefato, que em princípio costuma ultrapassar a vida de seus produtores e usuários originais, já o torna apto a expressar o passado de forma profunda e sensorialmente convincente” (MENESES, p. 90).

Enquanto objetos da cultura material, as roupas são vestígios do sistema da moda, peças evocativas de memória e fontes históricas privilegiadas, devido a “suas qualidades materiais muito distintas de outros tipos de documentos (textuais, iconográficos, audiovisuais) e também porque são materiais que convivem, moldam e são moldados pelo corpo”. Referindo-se ao trabalho de Lou Taylor, a pesquisadora Rita Andrade apresenta a defesa do “estudo de roupas e tecidos como fontes/documentos capazes de elucidar aspectos históricos, culturais e sociais quando vistos em contexto” (ANDRADE, 2008, p. 16).

Segundo Karnal e Tatsch, “A categoria documento define uma parte importante do campo de atuação do historiador e a amplitude de sua busca” (2011, p. 10), mas não se basta sozinho, considerando que “o documento não é um documento em si, mas um diálogo claro entre o presente e o documento”, o que se leva a concluir com os autores que “todo documento é uma construção permanente” (KARNAL; TATSCH, 2011, p. 12). Em relação ao objeto validado por sua capacidade documental, torna-se necessário indagar sobre como ele pode ser suporte de informação, posto que os “atributos intrínsecos dos artefatos” incidem somente sobre “propriedades de natureza físico-química: forma geométrica, peso, cor, textura, dureza”, sendo os sentidos “historicamente selecionados e mobilizados pelas sociedades e grupos nas operações de produção, circulação e consumo” (MENESES, 1998, p. 91).

Submetido à subjetividade do pesquisador, todo documento pode permitir uma variedade de leituras ou de interpretações, o que depende tanto dos recortes quanto dos objetivos do estudo que dele se vale. As inquietações suscitadas no trabalho do historiador, relacionadas às suas opções conceituais e metodológicas, ecoando temporalidades e espacialidades, lançam ao documento um olhar a perscrutar possibilidades e a desejar correspondências. O presente confere sentidos aos fatos e aos personagens da História, sendo o documento “um link que estabelecemos com o passado” (KARNAL; TATSCH, 2011, p. 13). Daí se fazer importante a percepção da narrativa construída sobre o objeto material enquanto documento, pois o discurso sobre o mesmo pode inferir o sentido que se lhe atribuem naquele momento. Conforme defende Ulpiano de Meneses (1998, p. 92), a

“verdade objetiva” do artefato pode ser encontrada em sua “integridade física”, enquanto os discursos tecidos sobre ele podem ser mentirosos.

Se ainda no século XIX, o texto escrito era o documento histórico por excelência, a emergência de novos campos para a pesquisa ao longo do século XX fez alargar a noção de fonte, cuja tipologia passou por notável ampliação. Ao historiador foi permitido investigar “tudo o que fosse humano” e o estatuto de documento histórico pode ser atribuído a “tudo que contivesse a possibilidade de vislumbrar a ação humana”, conforme preconizava Marc Bloch (KARNAL; TATSCH, 2011, p. 14-15). Isso significa dizer que um documento é histórico pelo que pode revelar sobre certo tema, época ou sociedade, sendo importante considerá-lo a partir do “caráter holístico” do estudo, já que “o documento escrito clássico passou a ser somado ao documento arqueológico, à fonte iconográfica, ao relato oral (quando possível), a análises seriais e a todo e qualquer mecanismo que possibilite uma interpretação” (KARNAL; TATSCH, 2011, p. 22). Categorizar um objeto como documento histórico é tê-lo como “suporte físico de informação histórica”, o que se define a partir da relação com um terceiro ente, a saber, o historiador:

O documento não tem em si sua própria identidade, provisoriamente indisponível, até que o ósculo metodológico do historiador resgate a Bela Adormecida de seu sono programático. É, pois, a questão do conhecimento que cria o sistema documental. O historiador não faz o documento falar: é o historiador quem fala e a explicitação de seus critérios e procedimentos é fundamental para definir o alcance de sua fala. Não há porque o documento material deva escapar dessas trilhas, que caracterizam qualquer pesquisa histórica (MENESES, 1998, p. 95).

Desse modo, se se entende que um documento histórico “é qualquer fonte sobre o passado, conservado por acidente ou deliberadamente, analisado a partir do presente e estabelecendo diálogos entre a subjetividade atual e a subjetividade pretérita” (KARNAL; TATSCH, 2011, p. 24), é válido considerar a roupa como documento para a compreensão do funcionamento do sistema da moda numa temporalidade específica, os anos 50 do século XX. Um artefato, a roupa se torna documento pela “abordagem do pesquisador sobre ele, pelo uso de critérios e procedimentos claros que explicitarão a perspectiva do pesquisador e não do objeto”; e porque “informa dados dos processos de confecção, materiais, técnicas, marcas de corpos, sujeiras, armazenagem, tempo” (ANDRADE, 2008, p. 17).

Apesar de fazer-se um estudo sobre o alcance do sistema da moda a uma pequena localidade do sertão nordestino, São João do Sabugi, durante os anos 1950, não se pode

desdenhar a existência de uma importante evidência desse sistema enquanto objeto material, a roupa. O vestido de noiva usado no sítio Riacho de Fora, município de São João do Sabugi, em 1955, é um produto da moda sistemática que se difundia pelo mundo através das revistas, sendo a sua leitura essencial para a compreensão do sistema que o gerou, pois a roupa

permite entranhar a carne e a alma numa rede de conexões que ultrapassam a vulnerabilidade da matéria, posto que corpo e roupa estão submetidos às forças de degradação. Ao mesmo tempo, entretanto, está na matéria (tecidos, linhas, botões, etc.) e em sua articulação (formas, o arranjo dos materiais) a potência que gerou a roupa. A autonomia dos materiais como tecidos permite um desdobramento que ultrapassa o tempo da moda ou o tempo de uso do produto em que foi transformado (ANDRADE, 2008, p. 19).

A roupa é o resultado da combinação de uma diversidade de materiais – tecidos, metais, plástico, entre outros – articulados a partir da seleção de uma forma determinada. Se o sistema da moda a constrói para durar pouco, certas propriedades físico-químicas dos materiais empregados podem subverter esses planos, fazendo-a sobreviver por mais tempo, encaminhando-a para uma reutilização, para uma nova circulação social ou para servir como documento numa pesquisa histórica.

Por vezes mais longevos que os seus usuários, os objetos materiais podem dizer profundamente sobre o passado, fazendo convencer da densidade daquilo que contam. Credo nisso, aceitou-se somar o vestido de noiva de 1955 ao elenco de fontes desta pesquisa, sabendo que essa decisão tornaria mais complexa a lida, principalmente em face de que

Estudar objetos, como as roupas e os tecidos de que são feitas, exige certas habilidades que diferem do modo de análise de outros tipos de documentos, como os textuais e iconográficos. Analisar um vestido não é o mesmo que analisar a sua fotografia, assim como não seria o mesmo analisar a sua descrição. O vestido enquanto objeto material, enquanto *coisa*, tem uma série de características que lhe são próprias, e cuja articulação constitui um artefato singular (ANDRADE, 2008, p. 27).

Os caminhos desta pesquisa, que não partiram do vestido de 1955, mas nele vieram chegar, careceram fincar pé numa metodologia de interpretação da roupa como documento histórico. Valeu-se da proposta de Rita Andrade, detalhada em sua tese de doutoramento, que comporta os passos seguintes: “1. Observação das características físicas. [...] 2.

Descrição ou registro. [...] 3. Identificação. [...] 4. Exploração ou especulação do problema. [...] 5. Pesquisa em outras fontes e programas de pesquisa” (2008, p. 28-29).

Se o trabalho de Rita Andrade tem como foco um vestido, que é tema de estudo e fonte de pesquisa ao mesmo tempo, este estudo inclui o vestido como uma das fontes, mais fotografias, depoimentos orais e revistas de época. Daí que o espaço destinado a essa peça de vestuário tida por documento não é o mesmo concedido pela pesquisadora mencionada em sua tese, pois aqui o objeto material precisa merecer uma atenção que se dividiu com as outras fontes. Porém, sem dúvida alguma, o salto de qualidade dado à pesquisa foi notável, uma vez que as informações disponibilizadas pela roupa num estudo sobre moda dificilmente seriam acessíveis em fontes outras. Da textura do tecido aos detalhes de corte e costura, dos aspectos sensoriais às características técnicas de produção, o conhecimento a respeito da silhueta-ampulheta típica do *New Look* de Christian Dior, copiada e adaptada pelas mulheres de São João do Sabugi na década de 1950, enriqueceu e se ampliou com a entrada do vestido de noiva de 1955 no rol das fontes de pesquisa.

Na perspectiva de compreender a relação entre a moda parisiense e o modo de vestir numa localidade do sertão potiguar, este trabalho caminha no sentido de fazer uma “leitura horizontal” das fontes (LIMA; CARVALHO, 2011, p. 50), envolvendo distintas tipologias de documentos, indo desde as imagens dos acervos familiares às imagens e textos das revistas da época, passando pela oralidade de testemunhas da História e pela própria roupa. Uma metodologia passível de fazer enxergar as práticas sub-reptícias de rebeldia das consumidoras de moda que se conformavam a uma silhueta ideal, mas sorrateiramente escolhiam outros materiais, outras soluções que não aquelas do sistema dominante.

1.5 Das estratégias espetaculares da moda às táticas opacas locais

O estudo que se faz sobre a moda num município norte-rio-grandense, durante os anos 1950, parte da ideia de que o *New Look* criado por Christian Dior influenciou no modo de vestir de milhares de mulheres em todo o planeta. Para abordarmos essa problemática, fomos buscar nos aportes de Michel de Certeau o referencial teórico necessário ao entendimento de que a silhueta da nova mulher que Paris procurava criar foi também buscada em rincões distanciados desse centro de elegância e *glamour*, mas essa imitação não foi passiva, sobretudo porque o uso da nova tendência de exibição da figura precisou ser adaptado aos gostos e às posses das usuárias locais.

Enfatizando a tensão entre o discurso dominante e a rebeldia dos voluntariosos, Michel de Certeau acreditava na criatividade do “homem comum”⁴³, numa luta incessante por refugiar-se das iniciativas domesticadoras das instituições de poder. A respeito do perfil de Certeau enquanto pesquisador, conta Roger Chartier (2002, p. 160):

Fiel a essa epistemologia da variação, toda sua obra de historiador centralizou seu procedimento na análise precisa, atenta, das práticas através das quais os homens e as mulheres de uma época apropriam-se, à sua maneira, dos códigos e dos lugares que lhes são impostos, ou então subvertem as regras aceitas para compor formas inéditas.

Segundo Certeau (1999), uma cultura faz-se compor por “combinatórias de operações” a incluir, de um lado, as estratégias de ação da ordem dominante e, de outro, as táticas com as quais os meios populares usam essa produção difundida pelas elites. O modo como agem os chamados “consumidores” nos leva a pensá-los como “usuários”, pois que não são perfeitamente dominados pela cultura ditada de cima e dela se dispersam pelas maneiras particulares de empregar os produtos impostos, exercendo também o seu poder.

O estudioso citado encontrou tais combinatórias de operações em atos como ler, conversar, habitar e cozinhar, práticas cotidianas que “produzem sem capitalizar”. Motivando-se pelo olhar desse autor, também se enxergou no vestir a manipulação de uma representação por praticantes que não a fabricaram. Na distância interposta entre o produto de moda lançado em um centro de poder (Paris) e as consumidoras desse estilo de cobrir o corpo (mulheres sabugienses dos anos 1950), de uma produção da imagem (*New Look*) a essa produção secundária escondida nos processos de sua utilização, fez-se uma “bricolagem com e na economia cultural dominante, usando inúmeras e infinitesimais metamorfoses da lei, segundo seus interesses próprios e suas próprias regras” (CERTEAU, 1999, p. 40).

⁴³ “[...] Witold Gombrowick atribuíu a esta ‘política’ um herói – este anti-herói que habita nossa pesquisa – quando dava a palavra ao pequeno funcionário (“o homem sem qualidades” de Musil, “o homem ordinário” a quem Freud consagra o *Mal-estar na civilização*), que tem o seguinte estribilho: ‘Quando não se tem o que se ama, é preciso amar o que se tem’ (CERTEAU, 1999, p. 52-53).

Figura 9 – *Tailleur Bar*, *New Look*, Paris, 1947



O famoso *tailleur Bar*, imagem icônica do *New Look* de Christian Dior, da coleção primavera/verão de 1947. O sistema da moda e seu espetacular produto cultural. Fotografia de Willy Maywald. Fonte: POCHNA, 2000, p. 20.

Figura 10 – Vestido *Chérie*, *New Look*



Lançado em Paris no ano de 1947 e hoje parte integrante do acervo do Metropolitan Museum of Art, o vestido *Chérie* exemplifica o *New Look*: a silhueta-ampulheta era conseguida graças ao forro de tule que o estruturava (BLACKMAN, 2011, p. 176). Fotografia sem identificação do autor. Fonte: CHÉRIE. Disponível em: <www.metmuseum.org>. Acesso em: 18 set. 2013.

Vale-se do trabalho de Rita Andrade, em sua tese de doutorado, quando recorre à intervenção dos consumidores desses produtos, para afirmar que “os sujeitos que vestem e criam as roupas e tecidos não são espectros submetidos passivamente à moda”, mas antes “resistem à sua hegemonia inventando soluções que dêem conta de modos sensíveis de vestir o corpo” (2008, p. 134). Uma “atividade de formigas” (CERTEAU, 1999, p. 40) modifica a cultura imposta sem deixar de usufruí-la, lançando mão de procedimentos, bases, efeitos e possibilidades, até certo ponto subvertendo os planos originais definidores de um estilo de vestir para adaptá-lo a outras realidades, expectativas e situações.

No caso das mulheres de São João do Sabugi, na região do Seridó do Rio Grande do Norte, durante o período compreendido no decênio de 1950, não se dispõe de dados comprobatórios para bradar-se a notícia de que usaram trajes Dior adquiridos em Paris, com suas etiquetas anunciando *status* em seus avessos. As usuárias do *New Look* foram beneficiadas pela difusão da cópia, quando as revistas daqueles tempos traziam impressas em suas páginas as imagens da silhueta em voga como ideal estético atingido através da moda, o que as possibilitava a produção de arremedos daquilo que se fabricava como Alta Costura do outro lado do Atlântico. Isso era possível porque havia “margens de manobra permitidas aos usuários” (CERTEAU, 1999, p.44), fazendo com que o formato do corpo imitando uma ampulheta fosse mantido, sendo alterados os materiais de confecção das roupas e os artifícios utilizados para darem o mesmo efeito, como também os acessórios que acompanhavam esse “novo” *New Look*.

Modificando-o sem deixá-lo, como diria Michel de Certeau, as consumidoras das cópias do estilo ditado por Paris lançavam mão de táticas para dialogarem com a última moda, mesmo que seus interesses e desejos não fossem nem determinados nem captados pelo sistema onde se desenhava. Apesar de informar que o *New Look* atingiu os cinco continentes, a estatística não consegue abarcar as práticas criadas aqui e alhures a manipular o estilo, já que “deixa fora de seu campo a proliferação de histórias e operações heterogêneas que compõem os *patchworks* do cotidiano” (CERTEAU, 1999, p. 46, grifo do autor).

Se o uso ou o consumo da cultura construída em nível global é dependente de táticas astuciosas, intelectualmente caracterizadas mais por decisões do que por discursos, igualmente essa mesma cultura se apresenta através de estratégias meticulosamente pensadas e previstas. Na construção de sua teoria, Michel de Certeau (1999, p.99-100) opõe essas duas categorias – estratégias e táticas – como operações que se combinam, definindo as primeiras enquanto dispositivos a serviço de “um sujeito de querer e poder”, sito num

lugar próprio ou institucional, a possibilitar o cálculo ou a manipulação das relações de forças, e sendo as segundas as ações inesperadas determinadas “pela ausência de um próprio”. Pode-se entender que, no caso deste estudo, encontra-se o sistema da moda ou a moda parisiense enquanto instituição secular, sendo Christian Dior seu agente, como esse “próprio” perfeitamente isolável, a espargir estrategicamente um tipo específico de conhecimento, a saber, certo conceito de beleza e elegância feminina.

Sem fronteiras claras a dizer-lhe o que lhe seria próprio, as táticas vão sendo engenhosamente articuladas na outra ponta desse processo de produção e consumo da cultura. Segundo Certeau (1999, p.47), “pelo fato de seu não-lugar, a tática depende do tempo, vigiando para ‘captar no vôo’ possibilidades de ganho”, aguardando as oportunidades ideais que possam ser tidas como ocasiões propícias. Produzidas sem capitalizar ou gerar estatísticas, tais ações astuciosas se caracterizam por sua opacidade ou quase-invisibilidade, perpetradas em surdina, dependendo das circunstâncias, contrariamente à moda divulgada de maneira espetacular. Nesta compreensão, o consumo do *New Look* de Christian Dior, na São João do Sabugi da década de 1950, feito através da produção de cópias por costureiras locais, atendendo ao gosto das mulheres de então, valeu-se de táticas que pirateavam a silhueta ditada por Paris.

A visão de Michel de Certeau sobre o funcionamento da cultura que se difunde a partir das elites reconhece a inventividade de pessoas comuns, cujo uso ou consumo não é passivo, porém clandestino e quase invisível porque suas maneiras são artes que burlam os números oficiais. Certeau (1999, p. 95) percebe que

Aquilo que se chama de “vulgarização” ou “degradação” de uma cultura seria então um aspecto, caricaturado e parcial, da revanche que as táticas utilizadoras tomam do poder dominador da produção. Seja como for, o consumidor não poderia ser identificado ou qualificado conforme os produtos jornalísticos ou comerciais que assimila: entre eles (que deles se serve) e esses produtos (indícios da “ordem” que lhe é imposta), existe o distanciamento mais ou menos grande do uso que faz deles.

Tomando esse pensamento como liame para o estudo feito sobre a moda num município do interior brasileiro durante o período proposto, quando se sugere que o estilo *New Look* de vestir popularizou-se a ponto de atingir as mulheres sertanejas, vê-se que o distanciamento entre quem produz e quem consome esse produto cultural não é somente social, econômico ou geográfico. O afastamento dá-se basicamente em relação aos modos de

utilização do produto, quando as operações subvertem o estoque disponibilizado, pela substituição de materiais, pelas adaptações necessárias, pela combinação diferenciada que se faz entre roupas e acessórios, pela atitude em relação às roupas.

As atitudes em relação ao vestir são completamente diferenciadas entre a imagem elaborada que se distribui a partir de Paris e aquela que se fabrica no outro lado do processo, em São João do Sabugi. Se para Dior, o *New Look* deveria ser complementado por “escarpins, chapéus e luvas” (SABINO, 2007, p. 462), entre nós parece não ter havido preocupação com esses detalhes da composição, mesmo que uma proteção para a cabeça pudesse ser providencial numa região de sol a pino como o sertão potiguar.

Na fotografia que se segue (Figura 11), pode-se perceber a silhueta pré-*New Look*, com sua saia escorrida, ladeada por um vestido de tendência *New Look*, com sua saia armada. É com naturalidade que a segunda moça ostenta o seu vestido despreocupada em usar qualquer tipo de calçado, num cenário que denota rusticidade na parede de tijolos aparentes. Se ela despiu suas sandálias num instante de relaxamento, não temos como saber: importa que a imagem se opõe frontalmente às anteriores (Fig. 9 e 10), seja pela ausência de acessórios, seja pela simplicidade do lugar fotografado. Apesar disso, há uma semelhança que as aproxima: a silhueta é a do *New Look*...

Figura 11 – Duas moças na parede de tijolos



Duas moças em São João do Sabugi, durante os anos 1950: uma em uniforme escolar, outra vestindo a “silhueta bailarina” típica do *New Look*, cuja elevação da saia se conseguiu vestindo uma anágua engomada com grude. O consumo da moda e a opacidade de suas táticas locais. Fotografia sem identificação do autor. Fonte: acervo de Teodora Mariz.

Uma organizada pelo postulado de um poder, outra determinada pela ausência do mesmo, a estratégia e a tática valem-se, respectivamente, do lugar e do tempo para se contraporem no jogo de produção e consumo da cultura. A habilidade dos gestos do “fraco”, tentando subverter a ordem estabelecida pelo “forte” (CERTEAU, 1999, p. 104), ancora-se nas comunidades tradicionais, circunscrito onde exerce o seu poder com legitimidade.

Essas deambulações procuraram articular os conceitos de moda e gênero com a utilização da fonte iconográfica e o uso do método de pesquisa oral, na tentativa de esboçar uma base teórico-metodológica para o deslinchamento da temática, a moda sertaneja nos anos 50 do século XX. Sem dúvida, a dinâmica da moda desenvolvida na época servia para fortalecer as relações de gênero circunstanciais, mais ainda numa região extremamente ligada aos valores tradicionais da sociedade patriarcal, cuja economia era essencialmente de base agrária.

O lugar, palco do teatro social e passarela para o desfile da moda, acabava de atingir a sua emancipação política, somente um ano após o lançamento do *New Look* de Dior. Nos anos 1950, vai-se encontrar São João do Sabugi com fortes características do mundo rural, mas essa constatação não exclui o vislumbre dos tímidos contornos de um espaço em lenta transformação, quando a moda era uma das conexões com o exterior, com o global, com o moderno. Como havia se forjado esse cenário, e como se encontrava agora, quando o *show* estava prestes a começar? Vejam o nosso próximo capítulo...

CAPÍTULO 2

CORTES E RECORTES: SÃO JOÃO DO SABUGI NOS ANOS 1950

O VESTIDO DE LAURA

O vestido de Laura
é de três babados,
todos bordados.

[...]

O vestido de Laura
vamos ver agora,
sem mais demora!

Que as estrelas passam,
borboletas, flores
perdem suas cores.

Se não formos depressa,
acabou-se o vestido
todo bordado e florido!

(Cecília Meireles, *Ou isto ou aquilo*, 1964)

Os versos falam da efemeridade da vida, cujo processo se daria em fases, passadas como as estampas de um vestido, transmutadas em *flashes*. O vestido é como o lugar de alguém, algo demarcado e possuído, cujo processo histórico – com suas cores – carece ser visto e lido. A urgência de admirar o vestido com seus desenhos e bordados é a correria que se deve empreender para possibilitar a escrita da História enquanto se tem vestígios suficientes, antes que as cores esmaçam, os traços se apaguem e o tecido esgarce. Um lugar, como esse vestido, serviu de cenário para o uso de muitos vestidos, alguns deles imitando a última moda, a silhueta-ampulheta do *New Look* de Christian Dior...

Em 1948, os sabugienses⁴⁴ conquistaram a autonomia política para o seu lugar, São João do Sabugi, que a partir de então passou a intitular-se “município”. A aglomeração

⁴⁴A referência mais antiga que se conhece desse adjetivo gentílico é a encontrada no jornal *O Combate*, de 1933, em nota sobre a Festa do Coração de Jesus: “Haverá quermesses, onde as ‘girls’ sabugienses cativarão pela sua graça, donaire e encanto, os espectadores que certamente afluirão numerosos”.

urbana foi designada “cidade”, mas, antes disso, sua experiência de construção de um espaço coletivo foi moldada com lentidão, no labor cotidiano, no palmilhar de sucessivas etapas de ascensão, à medida em que era legitimada enquanto território.

O lugar São João do Sabugi foi uma invenção histórico-cultural ensaiada desde o século XIX, aparecendo como um ponto estável no espaço seridoense, fincando pé na parte da região assinalada pelo rio Sabugi⁴⁵ e pela serra do Mulungu⁴⁶. Ladeando os marcos naturais da montanha e do rio, elevou-se o monumento da cultura, da presença do homem e de sua intervenção na natureza.

O espaço, pelo caráter absoluto que possui, algo passível de ser agrimensurado e cartografado, é basicamente forma, mas não se isenta de conteúdo, que é a própria “sociedade em movimento”, como conta Milton Santos (1988, p. 26-27), ao explicar que “o espaço deve ser considerado como um conjunto indissociável de que participam, de um lado, certo arranjo de objetos geográficos, objetos naturais e objetos sociais, e, de outro, a vida que os preenche e os anima [...]”. Dessa forma, o espaço não se limita somente à ideia de natureza, mas também de cultura, uma vez que se mostra como um conjunto de formas recheadas de vida social.

Compreender de que maneira a vida cultural erigiu-se no espaço batizado sabugiense, definindo forma e conteúdo para a São João do Sabugi dos anos 1950 é a intenção deste capítulo. Ao estabelecer-se esse objetivo, recorreu-se a Ione Morais, concordando com ela quando, referindo-se ao espaço urbano, diz que “sua organização demonstra a estrutura da sociedade, cristalizando os processos que em seu interior são engendrados” (1999, p. 26). Levando por essa ótica, o espaço é uma construção social e, portanto, histórica, atendendo em suas causas e processos a interesses de grupos específicos e a aspectos muito circunstanciais.

Assim, o estudo que se realiza procurando conhecer o processo de constituição do lugar que é o recorte geográfico deste trabalho tentou centrar-se nas categorias definidas por

⁴⁵O rio Sabugi é um curso d’água temporário que nasce no Planalto da Borborema, ao norte de Taperoá, no Estado da Paraíba, sendo tributário do rio Seridó, onde deságua a 5 km da cidade de Caicó, totalizando 94,0 km de extensão, integrando a bacia do rio Piranhas-Açu, que tem sua foz no Oceano Atlântico (SANTOS, 2005).

⁴⁶A serra do Mulungu é uma montanha caracterizada como *inselberg* – termo que significa “monte ilha”, com 558 m de altitude, localizada no município de São João do Sabugi, a 5 km da sede municipal (BRITO, 1998, p. 15). Conforme conta Câmara Cascudo (1968, p. 248), já aparece mencionada como “Serra do Sabogi” em 1686, na definição da sesmaria de Pascoal Rodrigues do Vale, Francisco Barbosa, José Barbosa Diniz e Antônio Martins do Vale. Os relatos orais dão conta de que a denominação atual deriva de um poço que existia ao pé desse complexo rochoso geológico, nas proximidades de uma planta dessa espécie vegetal, ponto de parada de vaqueiros e tropeiros.

Santos, quais sejam processo, forma, função e estrutura, conceituando a primeira como “uma ação contínua, desenvolvendo-se em direção a um resultado qualquer; implicando conceitos de tempo (continuidade) e mudança”; o segundo enquanto “aspecto visível de uma coisa”; a terceira sugerindo “uma tarefa ou atividade esperada de uma forma”; e a última implicando a “inter-relação de partes de um todo; o modo de organização ou construção” (citado por MORAIS, 1999, p. 27).

Neste trabalho, o estudo do lugar dos sabugienses pode ter resultado em momentos mais descritivos que explicativos, e ao longo dele percebe-se que, durante o processo pelo qual São João do Sabugi confirmou-se enquanto território político, muitas classificações foram sendo coladas à povoação emergente, como rótulos, à medida que suas proporções físicas tornavam-se mais visíveis e seus grupos sociais mais fortes, organizados e exigentes. Destacaram-se nomes representativos desses grupos, enquanto, decerto, muitos anônimos submergiram no esquecimento.

Quando o processo chegou ao período que mais interessa aos objetivos desta dissertação, os anos 50 do século XX, encontra-se uma comunidade em pleno frenesi de fazer-se espaço urbano. Sua sobrevivência encimava uma estrutura baseada na agropecuária, e o domínio do mundo rural sobre o urbano era algo visibilizado por fatores como a distribuição populacional pelo território, o relativo isolamento da comunidade e, principalmente, a hegemonia das atividades primárias na economia do município.

Este trabalho sugere para a São João do Sabugi da década de 1950 a existência de um espaço urbano mesclado de vida rural. Partindo dos conceitos de “lugar” e “território”, encena-se grosseiramente o seu processo de construção, até a chegada à época escolhida, logo quando o *New Look* foi lançado em nível mundial e começou a aparecer como a silhueta preferida das mulheres nesta gleba. Eis o desenrolar deste drama...

2.1 Lugar e território: alguns alinhavos

Chegando hoje ao núcleo urbano sabugiense, vindo de Caicó, o viajante depara-se, à sua esquerda, com a imagem majestosa da serra do Mulungu (Figura 12), suas escarpas íngremes, a pedra enorme no formato do mapa potiguar, os quatro pináculos que dominam a montanha. Um símbolo do lugar que parece estar fora dele (uma vez que São João do Sabugi só existe por haver uma área urbana) e ao mesmo tempo fazendo parte dele, com a cidade em sua cauda de solo derramado. Pouco a pouco, o viajante percebe que a paisagem natural

vai sendo complementada pela artificial: descortina-se o casario, dominado pela Igreja Matriz de São João Batista (Figura 13). Fundem-se e confundem-se as imagens: está-se em São João do Sabugi...

Figura 12 – Serra do Mulungu e São João do Sabugi

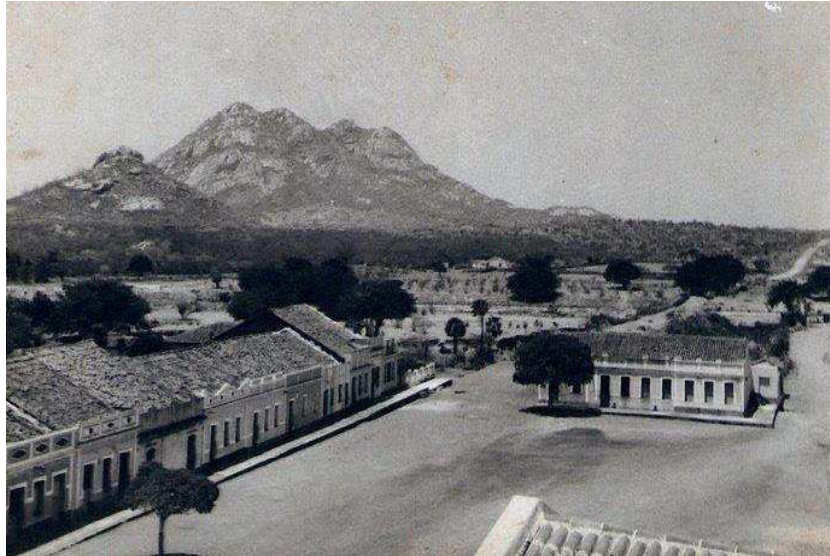


Imagem da serra do Mulungu com seus quatro pináculos, vendo-se, em primeiro plano o Largo Ana de Souza, marco-zero de São João do Sabugi, durante a década de 1950. Em segundo plano, o leito seco do rio Sabugi e, à extrema direita, a estrada para Caicó. Fotografia de Enoque Pereira das Neves. Fonte: acervo do autor.

Figura 13 – Capela de São João Batista



Capela de São João Batista durante a década de 1950, mais especificamente após 1952, quando foi construída sua segunda torre e suas naves laterais. A bandeira hasteada sugere que a aglomeração de pessoas devia-se à vivência de um tempo de festa. Fotografia sem identificação do autor. Fonte: acervo de Ivonete Cavalcanti.

A serra e a igreja são referenciais para a terra e o território, lembradas pelos sabugienses distantes e impressos como símbolos municipais. Tais símbolos são retirados da paisagem, cuja dimensão é “da percepção, o que chega aos sentidos” (SANTOS, 1988, p. 62).

Por mais que a porção territorial de São João do Sabugi, o seu município, seja bem mais ampla, as vistas cênicas que vislumbram-se na e da cidade são aquelas tidas como tipicamente sabugienses, reconhecidas pelo “eu” coletivo. Essa compreensão pode ser muito bem explicada por Yi-Fu Tuan (1983, p. 179), que define o lugar “como qualquer objeto estável que capta nossa atenção”. Assim, o lugar adquire visibilidade tanto a partir da natureza selvagem, quanto da intervenção humana na paisagem, nem sempre efetuada deliberadamente para criar o lugar, mas para satisfazer necessidades práticas. Com relação ao processo de aquisição de visibilidade de um lugar, o texto de Tuan é providencial:

A princípio só há natureza selvagem, espaço indiferenciado. Uma clareira é aberta e algumas casas são construídas. Imediatamente se produz uma diferenciação; de um lado está a natureza selvagem, do outro um mundo pequeno, vulnerável e feito pelo homem. Os agricultores estão completamente conscientes do seu lugar, que foi criado por eles mesmos [...]. Para o passageiro ou viajante, os campos e as casas também constituem um lugar bem definido [...] (1983, p. 179).

No entanto, mesmo lugares muito queridos não são necessariamente visíveis, seja para os outros ou para si mesmo. Precisam ser revestidos de importância pelas festividades e ritos, pela rivalidade com outros lugares, pela proeminência visual, pela dramatização da vida pessoal e dos grupos em cerimônias privadas e semipúblicas. Porém, basicamente, o lugar aparece quando se institui enquanto território livre, pois “o sentido de orgulho, individual ou coletivo, brota do exercício do poder. As cidades têm alcançado sua visibilidade máxima como unidades políticas independentes [...]” (TUAN, 1983, p. 194).

Para aplicar-se a ideia de território a certo lugar, não se carece entender as características geológicas ou sócio-econômicas de determinada área, tampouco relacionarem-se as ligações sentimentais nutridas entre a população e o espaço que ocupa. Essas preocupações aparecem quando o olhar se detém em estudar a origem do lugar e, entre outros motivos, vagueia à procura de uma identidade local.

Sobre isso, Marcelo Souza (1995, p. 78) afirma que o território “é fundamentalmente um espaço definido e delimitado por e a partir de relações de poder”. Entende-se que um lugar transforma-se também em território quando adquire uma certa soberania sobre o seu

solo, demarcando-se enquanto jurisdição nas mais diversas escalas, da internacional até a municipal, chegando à “mais acanhada”, a rua, a casa, por exemplo (SOUZA, 1995, p. 78).

O poder, aqui, está sendo entendido enquanto investidura de autoridade. De fato, o estabelecimento de um território significa a criação da função de governo, atribuída a determinadas pessoas em nome de um grupo. Um dado espaço, ao instituir-se como território, elege governantes para exercerem o controle da ordem pública e propiciarem o bem comum.

O território traça limites e recorta fronteiras, quase nunca visíveis na paisagem. O lugar, pelo contrário, é visível pela sua história, símbolos e rituais de convivência, mas só se afirma quando se veste de território.

2.2 Urdindo a urbe

O processo de ocupação da região em torno do rio Seridó e seus afluentes teve início entre os séculos XVII e XVIII, quando as áreas conquistadas aos indígenas tapuias foram, progressivamente, sendo salpicadas de fazendas de pastorícia. O atual território do município de São João do Sabugi, primeiramente habitado pelos índios pegas, inseria-se nessa realidade, sendo a Data Jardim, fundada pelo português Alberto da Siqueira, a primeira fazenda instalada pelas cercanias. Outra dessas fazendas pioneiras, a São João, serviria de espaço para o assentamento do primeiro núcleo urbano de São João do Sabugi.

Segundo Freitas (1959, p. 14), com a morte de Alberto da Siqueira, os terrenos e fazendas de sua propriedade existentes na ribeira do Sabugi, passaram “ao domínio de outras pessoas, enquanto que a fazenda ‘São João’, local onde mais tarde se fundaria o povoado, foi vendida ao seu antigo administrador [...]”, José Carneiro de Castro, esposo da futura co-fundadora do povoado de São João do Príncipe, Ana Joaquina de Souza.

A explicação popular, guardada pela tradição oral, para o erguimento de uma capela, ponto fulcral da futura povoação de São João, aponta para a constituição de uma considerável população cristã nas margens do rio Sabugi, necessitada de locais adequados ao cumprimento dos atos religiosos que marcavam as etapas da vida, principalmente nascimento, casamento e morte. Até, pelo menos, as quatro primeiras décadas do século

XIX, os misteres religiosos eram executados por padres visitantes, em desobrigas⁴⁷ nas casas dos fazendeiros.

A carência da capela ficou bastante manifesta quando do falecimento da esposa do patriarca Antônio de Medeiros Rocha, dono da Fazenda Jardim, em 1826. Referindo-se a esse fato, Medeiros Filho (1981, p. 36) diz que

Maria da Purificação pesava oito arrobas (117,6 Kg), ao falecer, o transporte do seu cadáver, feito em uma rede transportada sobre ombros humanos, para Caicó, distante cerca de seis léguas, gerou a ideia da construção de uma capela, origem da atual cidade de São João do Sabugi.

Quando alguém morria por essas bandas, era preciso cumprir os ritos funerários na Vila do Príncipe (Caicó) ou na povoação de Serra Negra, lugares onde havia territórios sagrados de igrejas e capelas, nesse caso, algo indispensável, considerando o princípio da “boa morte”, então em voga, segundo o qual “para garantir a salvação da alma era necessário respeitar uma série de práticas relativas aos rituais fúnebres, tais como velório, vestuário do morto, cortejo, local de inumação, missas, doação de esmolas e pagamento de dívidas” (MEDEIROS FILHO, 2013, p. 03). Assim, o filho daquela respeitável senhora, Antônio de Medeiros Rocha Júnior (Antônio Tenente), transformou-se em principal entusiasta da ideia da construção da capela, estimulando os fazendeiros e colonos a apoiarem sua causa:

Preocupado com o destino do seu próprio cadáver, dos seus demais familiares, dos seus amigos e vizinhos, diante das dificuldades para se conseguir um enterramento digno e dentro das práticas católicas, Antônio Tenente iniciou, então, uma mobilização pela construção de uma capela nas redondezas (MEDEIROS FILHO, 2013, p. 03).

Pouco a pouco, foi obtendo êxito. Segundo o jornal O Combate (1933), em 05 de março de 1832, a proprietária da Fazenda São João, Ana Joaquina de Souza, fez a doação do terreno para a construção da capela. No dia 24 de junho do mesmo ano, uma missa solene, celebrada pelo Padre Visitador Manoel José Fernandes, marcou a primeira Festa de São João Batista, algo que se confunde com o nascimento da povoação de São João do Príncipe,

⁴⁷De acordo com Ferreira (1999, p. 660), desobriga é a “visita periódica feita a regiões desprovidas de clero por padres, com o fim de desobrigar os fiéis”, ou seja, livrá-los da obrigação, proporcionando “ocasião aos fiéis católicos de receber os sacramentos da Igreja, especialmente batismo e matrimônio”.

construída à margem esquerda do rio Sabugi, dentro da jurisdição da Freguesia de Sant'Ana, sediada na então Vila do Príncipe, hoje Caicó.

Acredita-se que os escritos de Francisco Lins de Medeiros (22 set. 1953) estão corretos em afirmar que a Capela de São João Batista teve sua construção iniciada em 1840⁴⁸. Sendo assim, desde a doação do terreno até o início da construção da capela, foram decorridos oito anos, “tempo em que se somaram os esforços e juntaram-se os recursos, enquanto as preces eram realizadas diante do oratório particular de Ana de Souza” (MEDEIROS FILHO, 2013, p. 04)⁴⁹.

Mesmo sendo notório o espírito de religiosidade do povo sertanejo no século XIX, quando “os proprietários rurais, movidos pelo zelo religioso, intentavam levantar capelas em seus sítios, doando meia légua de terra, para constituição do patrimônio das mesmas” (MEDEIROS FILHO, 1983, p. 95), especulam-se outras motivações para a origem da capela e da consequente povoação de São João do Príncipe. Pela compreensão de Antônio Luiz de Medeiros (1998, p.12), a ordenação sacerdotal, em 1832, do acariense Joaquim Félix de Medeiros, com fortes traços familiares na Ribeira do Sabugi e, ainda sem nenhuma igreja ou paróquia para cuidar, pode ter contribuído para o surgimento de São João do Príncipe. O processo de anexação da área da Freguesia de Sant'Ana à Província do Rio Grande do Norte, em prejuízo da Paraíba, um empreendimento do Pe. Brito Guerra, Deputado Geral na Corte desde início de 1831, também deve ser considerado como acontecimento estimulador nesse sentido⁵⁰.

⁴⁸ Antônio de Medeiros Rocha, viúvo de Maria da Purificação e pai de Antônio Tenente, faleceu em 1833, sendo sepultado, ainda, na Matriz de Sant'Ana, na Vila do Príncipe. Em 17 de junho de 1841, já havia enterramentos nessa capela: Maria do Ó da Conceição, casada com João Soares de Avelar, que morreu de parto aos 30 anos e desceu à terra vestida numa mortalha branca (MEDEIROS FILHO, 2013, p. 04).

⁴⁹ “Os escritos de Seu Lins falam de ‘uma pequena capela que chamaram de Santíssimo’, que teria existido antes da construção da capela maior, principiada em 1840. Alberto Mendes de Freitas informa que a denominação de ‘Capela de São João Batista’ só passou a vigorar oficialmente a partir de 1858, sendo ‘Capela do Santíssimo’ o nome anterior. Já Antônio Luiz de Medeiros supõe que o ‘Oratório do Santíssimo’ fosse o local destinado a rezas na própria casa de Ana de Souza” (MEDEIROS FILHO, 2013, p. 04).

⁵⁰ A crise com a Capitania da Paraíba começou com “a elevação do Arraial do Queicú à Povoação do Caicó (1735) e posteriormente à sede de Freguesia (1748)”, o que criou uma questão de limites entre as duas províncias, uma vez que, no século XIX, “o território da Vila Nova do Príncipe confundia-se com a área de atuação da Freguesia de Caicó, que abrangia áreas da Paraíba”. Por sugestão do deputado geral Padre Francisco de Brito Guerra, o território da vila foi delimitado pelo Senado do Império, em decreto de 25 de outubro de 1831. Após nova reivindicação dos paraibanos, através de pleito movido pela Assembléia Provincial da Paraíba e da Câmara da Vila de Patos, em 1834, respondida por representação da Assembléia Provincial do Rio Grande do Norte e das Câmaras da Vila do Príncipe e da Vila do Acari, aquele decreto foi mantido, estabelecendo os limites seridoenses como estão nos dias de hoje (MACÊDO, 2005, p. 75-80). O pensamento de Medeiros (1998) é que a criação de uma povoação ao sul da Vila do Príncipe, vinculada a essa vila até em sua denominação – São João do Príncipe – viria garantir a inclusão de uma maior extensão territorial para os moradores do Rio Grande do Norte.

Dessa forma, casavam-se os vários interesses, desaguando todos no surgimento da nova povoação: a peculiar devoção religiosa do povo cristão das redondezas da Fazenda Jardim; a preocupação em dar emprego ao parente neo-sacerdote; e a definitiva agregação do Seridó ao território do Rio Grande do Norte, pois “para apaziguar a região em litígio tornou-se [...] necessária a presença de sacerdotes prudentes e habilidosos para consolidar a paz entre as famílias, socorrer os podres, consolar os enfermos, sepultar os mortos e recomendar os vivos [...]” (MEDEIROS, 1998, p. 12).

No decorrer do século XIX, o arruado de São João do Príncipe foi-se organizando à medida que ganhava novas funções. De modo que,

construída a capela, em 1840, lentamente foram sendo edificadas algumas casas abaixo da mesma, formando uma quadra, hoje Largo Ana de Souza. Ali, incipiente feira fora criada aos domingos, no chão ou em improvisadas latadas, permanecendo até os primeiros lustros deste século (MEDEIROS, 1998, p. 12).

A existência de locais que atendessem às carências religiosas não mais bastava diante de uma nova demanda, no caso, a econômica. Luís da Câmara Cascudo reconhece que a feira era “[...] elemento dinâmico para o desenvolvimento da povoação [...], funcionando como ocasião para [...] o abastecimento semanal e a conquista financeira para as despesas inevitáveis. Era, para a zona a que servia e no plano circulante, a economia suficiente” (1968, p. 52). Ao mesmo tempo em que era um lugar para a emulação, a feira representava uma movimentada atração, para onde convergiam as populações dispersas pelos sítios e fazendas, e seu funcionamento semanal favorecia o fortalecimento da povoação, como uma de suas bases precípuas.

CASCUDO (1968, p. 42) estabelece graus ascendentes para os espaços de concentração coletiva, como sendo arruado, povoado e povoação. Para ele,

quando as casas se aglomeram em área limitada, alinhando-se em rua, temos um ARRUADO.[...] Depois, crescendo em volume moradio, POVOADO, com possível ‘feirinha’, animando a semana, sacudindo o intercâmbio com os arredores na sedução da convergência. POVOAÇÃO possuindo cemitério, capela [...].

Tal modelo aplica-se ao caso particular de São João do Príncipe, cuja capela só foi construída oito anos após a delimitação do terreno para tal, e o cemitério, apenas em 1862. A capela original foi sofrendo alterações, adaptando-se ao aumento do número de fiéis,

decorrente do crescimento da povoação. Sua última grande reforma deu-se em 1952, quando foi erigida sua segunda torre. O cemitério antigo foi demolido alguns anos depois da construção de uma nova necrópole, havida em 1931.

O desenvolvimento do velho arruado de São João do Príncipe evidencia-se pela sua visibilidade político-administrativa. Foi Distrito de Paz em 1868; Vila em 1932; Cidade em 1948. O topônimo São João do Sabugi foi instituído numa homenagem ao rio Sabugi⁵¹, em 1890, quando o fervor republicano fez questão de apagar as marcas dos tempos monárquicos (CASCUDO, 1968, p. 248).

Surgida dentro do território da chamada Vila do Príncipe, a povoação de São João do Príncipe passou a estar subordinada ao município de Serra Negra, quando de sua criação, em 1874. Cem anos após a doação do terreno para a capela, São João do Sabugi “[...] continuava sua marcha ascendente, contando além de sua agricultura e pecuária, com apreciável movimento comercial [...]” (FREITAS, 1959, p. 15). Então, nesse ano de 1932, quando era prefeito de Serra Negra o sabugiense José Maria de Souza Lima, descendente da benfeitora Ana de Souza, a sede daquele município foi transferida para São João do Sabugi (Figura 14), por ser esta, segundo o jornal O Combate (1933), “vila maior” que a de Serra Negra⁵². Tal situação vigorou até 1935, quando a vila de Serra Negra retomou sua prerrogativa, até que, em 1938, São João do Sabugi passou a gozar “[...] dos direitos de distrito administrativo, sob as ordens de um Sub-Prefeito, nomeado por ato do executivo municipal” (FREITAS, 1959, p. 16).

⁵¹Se para Câmara Cascudo (1968, p. 120) o termo “Sabugi” origina-se do indígena *capó-gi*, o “rio das raízes”, na Paraíba, onde está a nascente desse curso d’água, predomina a versão de que a expressão “Sabuji” é derivada de *eça-ponji*, significando “olho d’água rumoroso” (AGRA, 2010, p. 244).

⁵²A versão local foi essa, mas prefere-se acreditar no que diz Raimundo Nonato da Silva, para quem a transferência da sede do município de Serra Negra para São João do Sabugi aconteceu por “injunções do movimento revolucionário e inexplicável cumplicação dos períodos interventoriais” (2007, p. 09). Em outras palavras, o governo Getúlio Vargas, vitorioso após a chamada Revolução de 1930, puniu a terra natal do Presidente do Estado do Rio Grande do Norte, Juvenal Lamartine, que havia apoiado Júlio Prestes no pleito eleitoral para a Presidência da República.

Figura 14 – São João do Sabugi em dia de feira, anos 1920-30



São João do Sabugi num dia de feira, na passagem entre os anos 1920 e 30. Enquanto uns rezam na Capela, outros negociam no velho Mercado (à direita). Em primeiro plano, homens descarregam as sacas de algodão que chegam dos sítios para serem vendidas. Fotografia de José Ezelino. Fonte: acervo de Dercílio Morais.

Até pela breve experiência como sede municipal de Serra Negra, a tendência era que, em pouco tempo, São João do Sabugi alcançasse a sua autonomia política, para cuja empreitada voltaram-se as atenções dos habitantes do lugarejo e as reivindicações dos principais membros da elite local, notadamente José Maria de Souza Lima e Antônio Quintino de Araújo (Antônio Garcia). Alguns dos principais nomes políticos do Estado, na época, também demonstraram simpatia pela causa, fazendo promessas em tempo de campanha eleitoral, como, por exemplo, aconteceu em 1945:

Em um comício realizado no largo principal da então vila de São João do Sabugi, pró candidatura do Doutor José Augusto Varela, este compreendendo a sede de emancipação demonstrada pelos sabugienses, prometeu, sob palavra de honra, que se eleito governador do Estado, conseguiria da Assembléia Legislativa o necessário apoio para que fosse projetado e criado o município de São João do Sabugi (FREITAS, 1959, p. 16).

O Projeto-lei nº 146, de 23 de dezembro de 1948, elaborado pelo Deputado Estadual Jofre Ariston de Araújo, foi aprovado pela Assembléia Legislativa do Estado, concedendo a

emancipação política a São João do Sabugi, desmembrando o novo município do território de Serra Negra. A notícia foi recebida euforicamente no solo sabugiense, inspirando criações poéticas por parte de alguns populares, como Francisco Lins de Medeiros, num soneto escrito por volta de 1948:

Liberta-se São João
Do jugo serra-negrense,
Alegra-se o sabugiense
Saindo desta prisão.

São João é um Leão
Que sai de sua jaula,
Hoje brinca em plena sala,
Defendendo o seu torrão.

O governo em ação
Na capital natalense
Decreta a separação.

Para nós é uma glória,
Corre o tempo em liberdade,
Fica na voz da história (O SOÇAITE, 1995).

O lugar São João do Príncipe havia-se desenhado enquanto cenário para o desenvolvimento de um drama coletivo, repleto de outros tantos dramas particulares, e ao longo do processo durante o qual foi rebatizado São João do Sabugi, revestiu-se de significação especial até conseguir afirmar-se enquanto território autônomo. A intensidade da vida compartilhada nesse ponto estável do espaço fez surgir um sentimento de identidade, a ideia de pertencimento, expressa pelo jogo de imagens criadas pelo poeta: deixando a “prisão” ou a “jaula”, o “leão” atinge a “glória” da “liberdade”.

Momento máximo de reconhecimento desse lugar próprio e distinto, a afirmação do território livre do município de São João do Sabugi abre uma era de construção e fortalecimento da estrutura urbana da sede municipal, algo que já vinha sendo ensaiado desde os anos 1930, mas que irá se confirmar nos anos após a emancipação. A partir de agora, a tímida aglomeração urbana de São João do Sabugi precisará abarcar, em sua dinâmica espacial, as demandas e atribuições de uma cidade, mesmo que, pelas suas próprias proporções físicas, como também pela predominância das atividades econômicas desenvolvidas no meio rural, mostre-se como um arremedo de espaço urbano, circundando e entremeado de vida rural por todos os lados e por todas as frestas.

2.3 O lugar em seu modelito de época

Os anos que vão desde a emancipação política sabugiense até o fim dos anos 1950 compreendem o período em que, ainda na euforia da conquista da liberdade, a terra e sua gente precisavam fazer jus às prerrogativas de “cidade” e “município”.

O processo de expansão urbana parece ter-se iniciado nos anos 1920 e 30, sendo seus marcos a construção do prédio do Grupo Escolar, na época Escolas Reunidas, inaugurado em 1925; do novo Mercado ou Galpão Municipal e da Cadeia Pública, ambos em 1934; do Bangalô do comerciante de algodão Noé Lucena, no mesmo período. Coincidentemente, apareciam novidades como a banda de música, futura Filarmônica Honório Maciel, criada em 1926; o órgão informativo primevo, o jornal O Combate, que circulou em 1933; além do primeiro concurso de beleza feminina, no ano de 1937⁵³. De certa maneira, a onda de modernização do espaço urbano, com o surgimento de novas práticas culturais, parecia preparar a povoação para afirmar-se enquanto território municipal autônomo, e o prenúncio disso foi a criação da Vila (1932), acompanhada pela transferência da sede municipal serranegrense para São João do Sabugi.

Após a autonomia política, a vila far-se-ia cidade, com Posto de Saúde, Açougue e Matadouro Públicos, Praça, novo prédio para o Grupo Escolar, iluminação a motor e ruas calçadas, entre outros melhoramentos empreendidos pelas primeiras administrações municipais.

Na época estudada, a área do município de São João do Sabugi totalizava 400 Km², incluindo o povoado de Ipueira⁵⁴. A população sabugiense era de 4.494 habitantes, 80% destes residindo na zona rural. Possuindo 219 prédios, com predomínio dos residenciais, o centro urbano era habitado por 920 pessoas. Quanto à zona rural, existiam 297 propriedades agrícolas, dispersando-se por elas 612 prédios. Já no ano de 1957, a população municipal era de 4.768 habitantes (FREITAS, 1959, p. 99; IBGE, 1960, p. 148).

Ao conhecer São João do Sabugi, a impressão que FREITAS teve foi esta:

⁵³O concurso Miss Sabugi foi realizado em 05 de setembro de 1937 e Irene Lucena, de 24 anos de idade e 1,60 m de altura, saiu vitoriosa “por unanimidade de votos”, conforme comunicado assinado por João Dantas e Luiz Costa, documento guardado pelo autor deste trabalho. Em 1930, havia acontecido o último concurso para eleição da Miss Brasil, promovido pelo jornal A Noite, do Rio de Janeiro, vencido pela gaúcha Yolanda Pereira, que no mesmo ano e em seu país foi escolhida Miss Universo. O concurso nacional tinha um ideal de beleza e a finalidade prática de promover o aperfeiçoamento físico, já que a “mulher moderna” então cuidava “em seguir a moda e limitando-se a aparecer bonita, mais do que na realidade é, em vez de buscar por uma beleza sem artifícios e sadia, resultante de um aperfeiçoamento normal das suas formas” (SILVA, 1998, p. 165).

⁵⁴Fundado em 1939, o povoado de Ipueira adquiriu sua emancipação política no ano de 1963 (ROCHA, 2009).

O espaço urbanístico da cidade é um dos melhores. A maioria de suas ruas obedece a um traçado que, se não é moderno, pelo menos está mais próximo do modernismo que do antiquismo. Seu casario tem uma feição mista, onde aos poucos vai a técnica moderna casando com a antiga arquitetura, obrigando assim aos modelos “chalet” e “colonial” a cederam seus lugares aos já conhecidos “bangalows” (1959, p. 83).

As formas da neo-cidade pareciam estar na transição entre o velho e o novo, aparentando certo ecletismo. Tomando emprestado o texto de Ione Moraes para a análise do espaço urbano de Caicó, dizemos que São João do Sabugi ainda conservava os “padrões das cidades do período colonial, pois havia elegido a Igreja como centro, e, em seu entorno, foram sendo edificadas as casas e organizadas as ruas” (1999, p. 43).

No entanto, o cenário urbano apresentava pontos de mutação, com a introdução de novos estilos arquitetônicos e um melhor planejamento do traçado urbanístico. Se na “Rua de Baixo” as torres da capela dominavam a paisagem, o prédio do Galpão Municipal substituíra o antigo mercado e arrastara residências, bares, cafés e mercearias em direção oeste, exatamente para onde se daria o crescimento da cidade, compondo o que se convencionou chamar “Rua de Cima”, o setor mais elevado da zona urbana. Quando o Mercado velho foi demolido, na década de 1930, em seu lugar construiu-se um “Palanque” (Figura 15), à guisa de coreto, enquanto o resto do terreno foi sendo guardado para a construção de uma praça, havida entre 1952 e 53, enquanto os comerciantes transferiam seus negócios e, alguns, suas famílias para os arredores do novo centro comercial.

Figura 15 – O Palanque



Palanque construído no local do velho Mercado, para servir de coreto às apresentações musicais, campo neutro do pavilhão das barracas e local de passeio até 1951. Fotografia sem identificação do autor. Fonte: acervo de Ivonete Cavalcanti.

Na década de 1950, a comunicação de São João do Sabugi com outras cidades dava-se de maneira precária, pois a única rodovia “abaulada”, ligando Caicó, no Rio Grande do Norte, a Patos, na Paraíba, ainda achava-se em vias de conclusão. Todas as demais estradas eram classificadas como “carroçáveis”, ficando paralisadas nas épocas chuvosas. Havia um pequeno campo de pouso, com pista de barro, prestando-se para a aterrissagem de aviões “teco-teco”. Muito raramente a pista de pouso foi utilizada, aí surgindo, nas décadas seguintes, um bairro residencial, a “Rua do Campo”. Assim Freitas descreve a situação dos transportes na localidade:

Não existiam no município empresas de transporte coletivo nem de carga. O movimento comercial e de passageiros, é feito em caminhões cargueiros, que aparecem na sede municipal nos dias de feira [...]. Os transportes de produtos e passageiros para curtas distâncias ainda são feitos “em costa de burro”, veículos de tração animal [...] (1959, p. 37-38).

Existia uma Estação Postal-Telegráfica, a Postal desde 1907 e a Telegráfica a partir de 1928, de “4ª classe”, que expedia as malas postais para Natal às terças e sextas-feiras, via Caicó, recebendo-as também nos mesmos dias, sob o mesmo itinerário. São João do Sabugi não possuía estação transmissora de rádio-amador, nem tampouco serviço telefônico público ou particular. Quanto aos meios de comunicação de massa, tais como jornais e revistas, havia acesso principalmente aos periódicos *Jornal do Comércio*, *Tribuna do Norte* e o *Poti*⁵⁵, o primeiro chegado de Recife e os seguintes de Natal, e às revistas *O Cruzeiro*, *A Cigarra* e o *Guri*, vindas do Rio de Janeiro. Havia inúmeros aparelhos receptores de rádio dispersos tanto pela cidade quanto nas propriedades rurais. (FREITAS, 1959).

A concentração citadina de São João do Sabugi funcionava como sede administrativa do município e como ponto de distribuição de bens e serviços. O lugar dispunha de duas pensões, três bares e três cafés, dois salões de “sinuker” e um serviço de alto-falante intitulado “Difusora Municipal A Voz do Sabugi”. Ainda no princípio da década de 1950, a cidade foi dotada de um lugar público para diversões e lazer, assim descrito por Freitas (1959, p. 84):

⁵⁵Esses são os jornais e as revistas mencionadas por Alberto Mendes de Freitas (1959, p. 82), cuja lista exclui as revistas femininas *Jornal das Moças* e *Vida Doméstica*, citadas por algumas das entrevistadas para esta pesquisa.

Bem no centro da cidade, localiza-se a única praça ajardinada do município, a Praça da Liberdade, em cujo jardim público existem ainda um bar, um corêto para danças, um outro para a orquestra musical nas noites de retreta e uma quadra cimentada de caráter misto para as práticas de basquetebol e do voleibol, tudo isso ao ar livre.

Com sua construção iniciada em 1952 e concluída no ano seguinte, a Praça da Liberdade (Figura 16) passou a funcionar como núcleo da vida social do município, servindo como espaço predileto dos jovens casadoiros e palco para os bailes das festas religiosas. Era lá que, na noite da véspera do dia de São João Batista, padroeiro do lugar, estabelecia-se o “Pavilhão São João”, com as duas “barracas” ou greis temporárias disputando recursos financeiros para a capela, num dos mais importantes acontecimentos sociais da terra sabugiense. Em outubro, repetia-se a competição de cunho pecuniário quando da festa do Coração de Jesus, e a Praça da Liberdade enfeitava-se para ser o cenário digno da comemoração (MEDEIROS FILHO, 1998).

Figura 16 – Praça da Liberdade



Praça da Liberdade, construída entre 1952 e 53, no local onde havia funcionado o velho Mercado. Ao fundo, a Capela já com duas torres e o vulto da serra do Mulungu. Fotografia de Enoque Pereira das Neves. Fonte: acervo do autor.

Nas épocas de festas, a população urbana crescia numericamente, e o ritmo de vida daquela sociedade compunha-se de períodos de concentração populacional na cidade e tempos bem mais longos de dispersão pelas propriedades rurais. Essa característica

específica das relações entre campo e cidade esteve presente no Brasil desde os tempos coloniais, quando a dispersão era necessária para a “tomada e manutenção de posse dos territórios” (QUEIROZ, 1978, p. 292). A autora constata esse fato da seguinte maneira:

Nos tempos passados, habitavam as famílias de preferência nas propriedades agrícolas, fossem elas grandes ou pequenas, concentrando-se nos povoados e nas vilas somente por ocasião das festas religiosas. A habitação permanente era a propriedade agrária; nos povoados e vilas ficavam as “habitações secundárias” ou de férias (QUEIROZ, 1978, p. 292).

Esse ritmo de vida sobrevivia ainda no século XX, perdurando com vigor nas localidades do Seridó potiguar, região onde predominavam as atividades econômicas desenvolvidas no meio rural, a agricultura e a pecuária, conforme consta no relatório do IBGE para o Censo Demográfico de 1940:

Em muitas cidades do interior, acentuadamente na região do Seridó, observa-se a existência de numerosas casas permanentemente fechadas no perímetro urbano. Essas casas, apenas nas épocas de festas tradicionais ou determinados períodos do ano ou acontecimentos especiais, funcionam como residências. É que seus proprietários, igualmente fazendeiros ou agricultores, demoram a maior parte do tempo, com a família, nas suas habitações campestres, na direção imediata de seus interesses pecuários ou agrícolas, só vindo à cidade em dadas oportunidades (citado por MORAIS, 1999, p. 76).

Muitas residências citadinas de São João do Sabugi, nos anos em estudo, continuavam sendo conhecidas pelos nomes das fazendas dos seus proprietários, havendo as casas “da Palma”, “do Pedra e Cal”, “do Fidélis”, “do Bonito”, entre algumas das mais notórias. O grosso demográfico, 80% da população, residia na zona rural, daí entendermos que a cidade era um apêndice das fazendas e dos sítios, e sua existência prestava-se ao serviço, não ao domínio, do mundo rural. A cidade dependia do campo, à medida que toda e qualquer riqueza provedora do seu sustento advinha das propriedades rurícolas.

Pelo que pudemos observar através dos dados estatísticos relativos aos anos de 1955-56, tomados como exemplos, a economia do município de São João do Sabugi alicerçava-se na agricultura e na pecuária, sendo que no setor agrícola destacava-se o cultivo do algodão (Tabela 2). A criação de animais, com destaque para o gado bovino (Tabela 3), dava suporte para o relativo desenvolvimento da indústria de laticínios, basicamente “queijos de manteiga e coalho, manteiga, [...] ‘creme de leite’ ou ‘nata’, como é vulgarmente conhecido”

(FREITAS, 1959, p. 43). Tal indústria não chegava a representar lucro considerável para a economia municipal, pois, segundo o IBGE (1960, p. 149), todos os ramos industriais do município, incluindo, certamente, olarias, casas-de-farinha e engenhos, “ocupavam, em 1955, 26 operários e apresentavam produção cujo valor atingiu 539 milhares de cruzeiros”, percentual demasiado ínfimo se comparado aos valores alcançados pelo binômio agricultura-pecuária.

O extrativismo mineral e vegetal ainda concorria para a economia sabugiense (Tabela 4), mas não suplantava as atividades de plantio-colheita e de criação animal. Tanto a indústria quanto o extrativismo, que muito timidamente se desenvolviam, eram ocupações rurais, acontecendo no campo, muitas vezes como formas complementares de sobrevivência.

Tabela 2 – Produção agrícola de São João do Sabugi (ano de 1955)

Principais produtos	Unidades	Quantidades	Valor (Cr\$ 1000)
Algodão	Tonelada	375	3.250
Feijão	Saco de 60 kg	5.100	587
Batata-doce	Tonelada	635	445
Arroz	Saco de 60 kg	1.600	384
Banana	Cacho	9.350	281

Fonte: IBGE, Enciclopédia dos Municípios Brasileiros, vol. 17, 1960, p. 149.

Tabela 3 – Atividade criatória de São João do Sabugi (ano de 1956)

População pecuária	Quantidade (cabeças)	Valor (Cr\$ 1.000)
Bovinos	6.000	24.000
Equinos	300	570
Asininos	2.800	1.120
Muare	350	770
Suínos	1.800	828
Ovinos	4.700	1.410
Caprinos	1.800	504

Fonte: IBGE, Enciclopédia dos Municípios Brasileiros, vol. 17, 1960, p. 149.

Tabela 4 – Extrativismo mineral e vegetal de São João do Sabugi (ano de 1955)

Matéria-prima	Quantidade (toneladas)	Valor (Cr\$ 1.000)
Sheelita	17	1.710
Cal viva	360	135
Oiticica/casca de angico	15/3	20

Fonte: IBGE, Enciclopédia dos Municípios Brasileiros, vol. 17, 1960, p. 149.

Em São João do Sabugi, durante os anos 1950, a atividade comercial tinha como destaque a exportação de algodão, mas também se vendia para fora do município parte dos laticínios, carne de sol, couros e peles, percebendo-se que a grande maioria dos produtos de origem agrícola e pecuária servia ao consumo interno. Aí, o sucesso do comércio local dependia basicamente da safra do algodão, pois com esse produto “negociam inúmeros comerciantes intermediários, que compram diretamente ao produtor e revendem o algodão às firmas beneficiadoras, que finalmente reduzem-no a pluma e a vendem para ser exportada” (FREITAS, 1959, p. 44).

Através de Caicó e Campina Grande, respectivamente, acontecia o intercâmbio comercial com Natal e Recife, de onde chegavam artigos industrializados, tais como:

Tecidos, artefatos de tecidos, calçados, chapéus, bebidas em geral, ferragens, miudezas, farinha de trigo, café em grão, açúcar, querosene, gasolina, óleos comestíveis, produtos químicos, óleos combustíveis e lubrificantes, produtos farmacêuticos, cigarros, artigos de perfumaria, além de pequeno número de objetos de luxo (FREITAS, 1959, p. 44).

Em 1956, existiam no município 152 estabelecimentos que comercializavam a varejo, enquanto apenas 3 negociavam por atacado. Em 1959, tal realidade não tinha sofrido alterações (IBGE, 1960, p. 150; FREITAS, 1959, p. 44).

Às segundas-feiras acontecia a feira semanal, estabelecida no Galpão Municipal, atraindo vendedores ambulantes de outros pontos da região, para venderem miudezas, tecidos, folhetos de cordel, bijuterias, cascas, sementes e raízes, além de “roupas feitas” (FREITAS, 1959, p. 45). A respeito dessa última informação, nossas entrevistadas disseram não ter conhecimento, uma vez que os trajes de então eram executados sob encomenda pelas costureiras locais.

Para Freitas (1959, p. 44), o “moroso” desenvolvimento comercial de São João do Sabugi devia-se, principalmente, à falta de estradas e à ausência de estabelecimentos de crédito. A dificultosa circulação de mercadorias e de recursos financeiros certamente expressava a insignificância demográfica e econômica da cidade e do município. Não havia justificativa para instalar bancos e pavimentar estradas numa localidade de população reduzida e sem uma notável movimentação econômica, já que suas unidades de produção – fazendas e sítios – atendiam, em grande parte, às necessidades do consumo local.

2.4 Das festas aos domingos: espaços e tempos de sociabilidade

As ocasiões de entretenimento e lazer em São João do Sabugi, durante os anos estudados, tinham seu ápice nas festas religiosas, que reuniam a maioria dos habitantes do município, bem como atraíam visitantes das localidades vizinhas. Durante esses folguedos, algumas famílias residentes nas comunidades rurais se deslocavam para a sede municipal, ocupando as casas que aí possuíam ou se hospedando nas residências de parentes e amigos. Havia, ainda, aqueles que vinham para o espaço urbano somente no dia principal da festividade, às vezes precisando retornar no mesmo dia para cumprir as tarefas campesinas.

Realizada dentro de um território lúdico, o tempo da festa parece tornar opacos a rotina e o trabalho, sugerindo fausto e abundância, além de uma aparente ausência de limites. A festa constrói-se como “suporte para a criatividade de uma comunidade”, ao mesmo tempo em “afirma a perenidade das instituições de poder”, sendo “fato político, religioso ou simbólico”. Para além de significar “descanso, prazeres e alegria”, os tempos festivos funcionam socialmente para “introjetar valores e normas da vida coletiva, partilhar sentimentos coletivos e conhecimentos comunitários” (DEL PRIORE, 2000, p. 9-10).

Estudando as festas na América portuguesa, a autora Mary Del Priore conta que “Na roda da festa, como na roda da vida, tudo volta inelutavelmente ao mesmo lugar, os jovens aprendendo com os velhos a perpetuar uma cultura legada pelos últimos” (2000, p. 10). Segundo ela, tais solenidades receberam “nova roupagem” a partir do surgimento do Cristianismo, quando “a Igreja determinou dias que fossem dedicados ao culto divino, considerando-os dias de festa”. No entanto, antes disso, os tempos e locais festivos estavam intimamente relacionados às plantações:

A periodicidade da produção agrícola induziu o homem em determinadas épocas de sementeira e colheita a congregar a comunidade para celebrar, agradecer ou pedir proteção. A repetição dos ciclos agrícolas, identificados com a reunião de grupos sociais, acabou por dar à festa uma função comemorativa (DEL PRIORE, 2000, p. 13).

Das festas religiosas celebradas em São João do Sabugi ao longo dos anos 1950, podem-se destacar duas: uma por sua importância, a Festa de São João Batista, orago da antiga capela construída a partir de 1840 e padroeiro do lugar, que ocorria em junho; outra por sua grandiosidade, a Festa do Sagrado Coração de Jesus, que acontecia entre setembro e novembro, coincidindo com o tempo da colheita do algodão. Se para a primeira voltavam-se as atenções para a repetição dos ritos tradicionais de louvor ao santo padroeiro, para a segunda contribuía os recursos pecuniários adquiridos com a venda do algodão que se exportava através de Campina Grande e Recife.

Tanto a Festa de São João Batista quanto a Festa do Sagrado Coração de Jesus eram realizadas conforme um modelo que incluía um tríduo solene de rezas, mais a missa e a procissão do dia principal, contando quatro dias de festejos. Normalmente, após os ritos religiosos podiam ocorrer leilões ou quermesses e, na véspera do dia de culminância, o pavilhão com a disputa entre barracas (Figura 17), quando as greis rivalizavam pelo acúmulo de recursos financeiros destinados à Capela de São João Batista. Esse pavilhão era ornamentado por ambas as barracas, no local do Palanque e, após 1953, na Praça da Liberdade. Sobre isso, sabemos que

Nesses espaços decorados com as cores ou os símbolos de cada barraca, entravam em ação equipes devotadas, divididas em tarefas específicas. As garçonetes vendiam comidas e bebidas: galinha torrada, marmota, sequilho, bolo de graxa de porco, vinho, aluá e cachaça. As floristas arremessavam rosas e borboletas de papel, presas em carrapichos, sobre os transeuntes, obrigando os atingidos a desembolsarem uma quantia. As estafetas do “correio elegante” suavam, entregando telegramas que atiçavam a paquera e provocavam o namoro. Os soldados, também mulheres, prendiam jovens em detenções improvisadas, sem cometimento de crimes, mas com cobrança de “habeas-corpus” (MEDEIROS FILHO, 1998, p. 42-43).

Figura 17 – Pavilhão da Festa do Sagrado Coração de Jesus, 1946



Vestígios do Pavilhão da Festa do Sagrado Coração de Jesus, no ano de 1946, vendo-se, ao centro, a balaustrada do Palanque. Fotografia sem identificação do autor. Fonte: acervo de Ermita Lucena Santos de Assis.

Ao longo da disputa entre barracas, duas moças da comunidade centralizavam os esforços na angariação financeira, cada uma por uma equipe, concorrendo ao título de Rainha da Festa. A vitória de uma barraca significava a eleição de sua respectiva representante, que deveria, então, ser coroada e entronizada (Figura 18), “podendo essa cerimônia acontecer no mesmo dia da apuração ou alguns dias após, provavelmente na noite de São Pedro”, em que se homenageava essa soberana sertaneja com toda a pompa:

Em um dos salões do Grupo Escolar ou do Mercado Público e, depois de 1953, na Praça da Liberdade, montava-se um tablado coberto de tapetes, sobre o qual ficava o trono, uma cadeira enfeitada com cetins, rendas e flores. A Rainha recebia das mãos da Princesa, segunda colocada no pleito, a faixa e a coroa, esta confeccionada com um bico largo de algodão, endurecido com grude e bordado de pérolas, ou mesmo feita de cartolina e areia brilhante (MEDEIROS FILHO, 1998, p. 44-45).

Figura 18 – Rainha e Princesa da Festa, 1948



Na qualidade de Princesa, Maria do Socorro Lins de Medeiros coroa a Rainha da Festa de São João Batista de 1948, Maria José Medeiros. Fotografia sem identificação do autor. Fonte: acervo de Maria do Socorro Lins de Medeiros.

Pelo que se estudou, a disputa entre barracas durante as festas religiosas “pode ser resumida como grande evento social de São João do Sabugi no tempo do seu surgimento como município independente”, considerando que “sua realização dava suporte material à manutenção da Igreja Católica nestas paragens, e envolvia praticamente toda a comunidade, dado o peso cultural daquela instituição religiosa na mentalidade coletiva do povo sabugiense”. A coroação da Rainha da Festa, vencedora da competição entre as barracas, num tempo em que os concursos de beleza estavam em seu auge no país, era o certame possível no lugar, sem desfile em maiô e vinculado a objetivos católicos, o que preservava a honra das donzelas sabugienses e o pudor de suas famílias, envaidecendo-as:

As famílias recebiam com satisfação a indicação de suas filhas pra pleitearem ao reinado. Ser escolhida Rainha significava muito para uma moça daquela época. As cinderelas sertanejas apreciavam a menção elogiosa e, ajudadas pelos familiares, esmeravam-se em legitimar financeiramente o sonho de majestade (MEDEIROS FILHO, 1998, p. 44).

Os festejos da “Noite de Natal” também são dignos de nota, embora acontecessem num só dia, quando a “Missa do Galo” na capela era seguida de acontecimento social. Incluída também dentro de um calendário religioso, como uma das “festas do Senhor”, o Natal era ocasião importante, para a qual se sugeria a confecção de roupas novas, a fim de que “o galo não pinicasse”⁵⁶. Entre as festas religiosas, também se pode listar o “Derradeiro de Maio”, celebrado no último dia do mês mariano, quando acontecia evento com danças, após a coroação de Nossa Senhora.

Em termos de festividades profanas, o Carnaval era a principal delas, introduzida ainda como entrudo entre fins do século XIX e começo do século XX, de onde advinha a figura do Zé Pereira⁵⁷ e seu séquito de Papangus. A proximidade com o Estado de Pernambuco, onde se inventou o frevo, e a presença de pernambucanos entre os sabugienses favoreciam o gosto pela folia, pela música e pela dança carnavalesca.

Tocados pelos músicos da Filarmônica Honório Maciel, os carnavais de São João do Sabugi constituíam-se em notáveis folganças, que desde 1936 eram realizados no prédio do Grupo Escolar, transformado em Prefeitura Municipal em 1954. Tais encontros em salões fechados eram uma tentativa de elitizar e disciplinar essa festa popular, uma vez que nas ruas continuava a fuzarca dos foliões, que começava no raiar do domingo, quando o Zé Pereira abria os três dias de entrudo.

Os festejos momescos eram realizados dentro das regras de pudor e respeito que então eram apregoadas para eventos familiares, incluindo trajes considerados adequados, que não expusessem o corpo para além do socialmente permitido. Os excessos recebiam aval em relação ao uso de cores e estampas extravagantes, tecidos reluzentes e acessórios chamativos, como também no tocante ao consumo de lança-perfume (Figura 19).

⁵⁶ Conforme contaram algumas das entrevistadas para este trabalho, durante o período estudado, em São João do Sabugi, havia o ditado popular de que quem não fizesse roupa nova para o Natal, o galo (da Missa do Galo) viria pinicar, ou seja, bicar.

⁵⁷ José Francisco de Medeiros, de apelido Zebu, nascido em 1921, contou ao autor deste trabalho ter ouvido relatos orais “dos mais velhos” apontando para o surgimento do Zé Pereira entre os anos de 1917 e 1918.

Figura 19 – Folião com lança-perfume, 1955



O folião do bloco “Eu Não Vou, Vão Me Levando”, espargindo seu lança-perfume num lenço, durante o carnaval de 1955. Fotografia sem identificação do autor. Fonte: acervo de Joaquina Souza.

A Filarmônica Honório Maciel – fundada por Honório Maciel da Fonseca (Honório Capiba) em 1926 e inicialmente denominada Banda Nelson Faria – era a instituição que favorecia essa aproximação com a música e as tradições pernambucanas. Sobrinho do fundador da sociedade artístico-musical, o compositor Capiba enviava periodicamente as partituras de suas mais recentes composições para que seus primos os executassem por aqui, o que fazia com que, algumas vezes, essas criações fossem lançadas simultaneamente em Recife e São João do Sabugi⁵⁸. Dessa filarmônica desmembrava-se, por vezes, uma pequena orquestra para animar os bailes, a Sabugi Jazz (Figura 20), sob o comando de José da Penha Moura da Fonseca (Peinha), filho de Honório Capiba. Os músicos sabugienses animavam

⁵⁸Numa carta datada de 24 de janeiro de 1955, por exemplo, Lourenço da Fonseca Barbosa (Capiba) encaminha ao primo José Lourenço da Fonseca (José Honório) quatro dessas composições, informando que somente duas estavam orquestradas e liberando as demais para passarem por tal processo em São João do Sabugi. Às vésperas do Carnaval daquele ano, Capiba ainda sugeria ao parente maestro que oferecesse as partituras “a outros colegas, de alguma cidade vizinha que desejem tocá-las” (BARBOSA, 1955).

festas religiosas e profanas não somente em São João do Sabugi, mas eram contratados também para fazê-lo em municípios circunvizinhos.

Figura 20 – Orquestra Sabugi Jazz



Orquestra Sabugi Jazz, formada com músicos da Filarmônica Honório Maciel, fazia a animação das festas entre os anos 1940 e 1950. Fotografia sem identificação do autor. Fonte: acervo de Maria do Socorro Lins de Medeiros.

A começar por janeiro de 1950, o lugar passou a contar com outra oportunidade de encontro social, a Festa dos Concluintes do Ensino Primário do Grupo Escolar Senador José Bernardo, antes denominado Escolas Reunidas. Com a emancipação política de São João do Sabugi, em 1948, foi criado o 5º (quinto) ano do Nível Primário logo no princípio de 1949, cujos concluintes receberam seus diplomas em evento havido um ano depois.

Para essa primeira festa, seus organizadores padronizaram a cor e o tecido dos vestidos das concluintes, todos confeccionados em tafetá rosa, acompanhados de mitenes de renda ou tule. Ainda em novembro de 1950, formava-se a segunda turma de concluintes, com as mulheres usando vestidos de tafetá azul. A importância da efeméride é medida pela presença da principal autoridade do município (Figura 21) na ocasião em que se deram as comemorações.

Figura 21 – Colação de grau no Grupo Escolar, 1950



Festa de colação de grau da segunda turma do Ensino Primário do Grupo Escolar Senador José Bernardo, em novembro de 1950. Momento do discurso do então Prefeito Municipal, Gorgônio Artur da Nóbrega. Fotografia de Elias Pereira Neto. Fonte: acervo do autor.

Os eventos de cunho privado também podem ser listados como ocasiões de contato social, de flerte e de namoro. As festas de casamento, de batizado e de aniversário eram eventos que mobilizavam os poucos recursos disponíveis no lugar, cujas despesas dependiam muito das posses do dono da festa. Alberto Mendes de Freitas faz referência à importância das festas de casamento,

tão cheias de solenidades antigas, sempre acompanhadas de prolongados “bailes”, que vão até o sol raiar e onde há sempre abundância de comestíveis, dos quais participam na qualidade de convidados os habitantes das redondezas. Por esses momentos a sanfona, o reco-reco, o violão e a zabumba formam as orquestras roceiras, que noite adentro oferecem melodias populares para gáudio dos dançarinos (1959, p. 88).

O autor citado mostra certo desencanto em relação ao desaparecimento de “folguedos antigos e divertimentos tradicionais” em São João do Sabugi, aludindo que as cantorias aconteciam “vez por outra”, as quadrilhas roceiras haviam de “quando em quando” e as vaquejadas “que tanto interesse despertavam aos nossos vaqueiros” deixaram de existir. Segundo ele, a população rural ainda preservava “hábitos e costumes antigos herdados de seus antepassados”, mas os habitantes da cidade se adaptavam mais facilmente às novidades

do “contato com a civilização e suas conseqüências”, de onde resultavam “as mutações que já podem ser observadas facilmente” (FREITAS, p. 87-88).

Já foi dito que o estudo de Gilda de Melo e Souza (1996), encontrando a moda no ambiente da festa, é providencial para os propósitos deste trabalho, pois certamente torna-se bastante difícil encontrar os ecos das alterações cíclicas nas maneiras de expor-se, num lugar pequeno e pobre, sem contar com a festa, “a vida em exceção”. Vejamos o que Souza diz:

Nada esclarece melhor o sentido profundo da moda que a função que ela desempenha neste momento agudo da vida dos indivíduos e dos grupos, quando, ao se reforçarem os impulsos antagônicos de sociabilidade e de hostilidade, se acentuam também todos os elementos que a caracterizam (1996, p. 145).

De fato, em São João do Sabugi, nos anos 1950, as pessoas faziam roupas para as festas, momento único em que se rompiam as obrigações do trabalho e tudo o que era exigido na trivialidade do cotidiano. Evadindo-se periodicamente, principalmente nas festas religiosas que culminavam em momentos profanos, como os bailes, os sabugienses podiam “oferecer aos outros a melhor imagem de si” (SOUZA, 1996, p. 151). No dizer de Souza, “A roupa simples da vida comum, ajeitada às exigências triviais da realidade, é substituída na festa pela forma fantasmal que o narcisismo apõe ao corpo e ao rosto”, surgindo um novo personagem:

E uma nova personalidade emerge no momento de exceção, quando à esfera da pessoa se acrescenta uma ambivalência fictícia, feita de novas cores com que se enriquece o matiz natural da epiderme, de novas curvas que se adicionam ao corpo, ajustando muito os vestidos ou multiplicando as formas com o recurso dos folhos, dos babados [...] e franzidos (1996, p. 151).

Um caso interessante de ser registrado é o de Zélia Fernandes de Lucena, uma das depoentes desta pesquisa, que foi Rainha da Festa de São João Batista durante a década de 1950. Filha de marchante, o trabalhador que abatia os animais para o consumo da população do lugar, Zélia passou o dia de sua coroação trabalhando com a limpeza de vísceras – no dizer popular, “virando tripas” – mas à noite estava radiante e majestosa, recebendo a coroa de rainha. Para Souza, era provável que os menos favorecidos viessem a ter um lapso de consciência em pleno ato de viver essa atmosfera de sonho, o que podia ser denunciado por

qualquer coisa de inacabado, um vago ar de mentira revelando-se nas jóias emprestadas, nos folhos opulentos que caem pela saia escondendo o descuido da lingerie⁵⁹, no vestido feito em casa onde sobressai o bordado em que se gastaram os olhos. Tudo isso, proclama a corrente ininterrupta de pequenos sacrifícios, a obscura vida a que o indivíduo se curvou para expandir-se glorioso no breve momento de exceção [...] (1996, p. 169).

Se essa pausa comemorativa modifica a relação entre os sexos, aproximando-os, também o faz no tocante aos segmentos sociais, apertando os laços de solidariedade, pois “se a festa adquire importância, é por anular de certa forma os afastamentos no espaço social”, favorecendo “a coesão geral da sociedade” (SOUZA, 1996, p. 156). Segundo Mary Del Priore, estudando a cultura popular da Idade Moderna, Peter Burke alude a uma comunhão entre o povo e a elite européia por ocasião das festas, até o século XVI, e que o Estado Moderno pouco a pouco instituiu um “afastamento na maneira de conjugar alguns verbos que eram então comuns: dançar, cantar, comer, jogar, beber, etc” (2000, p. 12). A imagem da convergência é a que ressalta das festas sabugienses desses anos após a emancipação política do município, mas o belo quadro parece se quebrar na rememoração dos bailes do Grupo Escolar/Prefeitura e na lembrança proibida do Forró da Ema⁶⁰.

Além desses espaços e tempos festivos, podem-se citar os domingos como ocasiões semanais abertas tanto ao descanso como à diversão, quando se organizavam passeios aos sítios e fazendas para as visitas a parentes ou amigos, o que incluía também os banhos nos rios, riachos e açudes, quando estes viviam dias felizes de águas abundantes. Del Priore (2000, p. 13) informa que desde quando se criou um calendário cristão de eventos, passaram a ser realizadas umas festas menores aos domingos, nos intervalos das grandes festas religiosas dos dias comemorativos aos santos.

Nos anos 1950, os domingos sabugienses iniciavam com a missa na Capela de São João Batista, rezada pela manhã, enquanto à tarde os jovens costumavam visitar a sede da

⁵⁹Um antigo dito popular que o autor deste trabalho aprendeu com sua mãe Maria das Dores de Moraes Medeiros (Dodora, 1930-2012) dava conta de uma situação como essa: “por cima, seda pura; por debaixo, molambeira”.

⁶⁰Nas conversas que o autor desta pesquisa costumava ter com sua mãe Dodora, ela lembrava dos bailes acontecidos no prédio das Escolas Reunidas/Grupo Escolar, depois Prefeitura Municipal, quando parecia haver uma segregação dos grupos sociais nos dois salões do local, separados pelo pátio interno, onde ficava a orquestra. De um lado dançavam os mais abastados, as famílias tradicionais, as pessoas dignas de nota, enquanto do outro ficavam os mais pobres, a gente de cor, os trabalhadores dos serviços mais pesados. Talvez a memória dessa senhora guardasse esse importante detalhe por ter-se sentido segregada, como empregada doméstica que fora antes de casar (em 1960). As festas de rua, como o pavilhão das barracas nos eventos religiosos, podiam separar apenas pela preferência em relação aos cordões em disputa, mas a existência do Forró da Ema sugere outra coisa: organizado pelo negro Otacílio Santos, defronte à sua residência periférica, reunia os negros, as prostitutas e toda sorte de gente nem tão bem vinda nos folguedos oficiais.

Filarmônica Honório Maciel, onde aconteciam os ensaios periódicos, assim como iam à calçada do antigo Grupo Escolar e ao Palanque. Uma das entrevistadas deste estudo fala sobre esses passeios:

Havia um passeio no Cruzeiro, lá perto do bangalô, que até era um ponto turístico aqui da cidade nesse tempo. No domingo, todo mundo tomava banho, trocava de roupa e ficava o passeio aqui na Avenida Honório Maciel até o Cruzeiro. Voltavam, às vezes ficavam lá pelo Bangalô [...], onde tinha até uma vitrola, às vezes ficavam ouvindo música [...] (ASSIS, 2012).

Com a construção da Praça da Liberdade, em lugar que substituiu esse Palanque, os interesses dos jovens passeadores convergiram para lá, principalmente nas noites de domingo, quando a brincadeira principal consistia em oferecer canções tocadas pela Difusora Municipal. Segundo Assis (2012), as “moças ofereciam músicas aos namorados, os namorados também às moças, aos aniversariantes do dia”, e também se dançava ao som difundido pela “amplificadora”.

Os passeios dos domingos também poderiam ocorrer nos arredores da zona urbana, principalmente no Cruzeiro (Figura 22) e na Casa da Pedra (Figura 23), quando grupos de rapazes e moças, muitas vezes conduzindo crianças, se dirigiam a esses lugares quase ermos para apreciar a vista, uma vez que ficavam em planos mais elevados que a cidade. Algumas vezes se organizavam piqueniques (Figura 24) reunindo pessoas de ambos os sexos, conduzindo alimentos e bebidas, momentos em que se gastava o tempo tocando instrumentos musicais e cantando.

Figura 22 – Rapazes no Cruzeiro



Rapazes sabugienses em passeio ao Cruzeiro, nos limites urbanos de São João do Sabugi, durante os anos 1950. Fotografia sem identificação do autor. Fonte: acervo de Eliete Fernandes de Lucena.

Figura 23 – Passeio na Casa da Pedra, 1955



Passeio vespertino na Casa da Pedra, formação rochosa nos arredores de São João do Sabugi, em 1955. Fotografia de Enoque Pereira das Neves. Fonte: acervo de Ermita Lucena Santos de Assis.

Figura 24 – Piquenique, 1952



Piquenique entre moças nos arredores de São João do Sabugi, em 1952. Fotografia sem identificação do autor. Fonte: acervo de Ivonete Cavalcanti.

Em relação aos banhos, o costume era que aos banhos dos homens não comparecessem as mulheres – e vice-versa – para que, entre outras coisas, fossem preservadas as formas do corpo masculino ou feminino da visão do sexo oposto, uma vez que a água desnudava parcialmente os banhistas. Para isso contribuía o fato de que o uso dos maiôs e dos calções de banho não estava ainda difundido, substituídos pelas roupas íntimas (Figura 25).

Figura 25 – Banho no rio Sabugi



Rapazes num banho no rio Sabugi, em meados dos anos 1950. No grupo do mesmo sexo, todos vestem somente suas roupas de baixo. A garrafa segurada pelo rapaz da extrema direita denuncia a presença de bebidas alcoólicas entre os frequentadores. A hachura na imagem significa uma intervenção deliberada ou um acaso? Alguém ou o quê foi excluído do flagrante fotográfico? Fotografia sem identificação do autor. Fonte: acervo do autor.

A leitura das imagens que funcionam como fontes iconográficas desta pesquisa permitiu vislumbrar não somente os elementos da composição dos trajes dos sabugienses ao longo dos anos 1950, mas também os locais de predileção para os passeios (Tabela 5). Os flagrantes tomados na Praça da Liberdade são maioria, o que define o cenário como espaço considerado ideal para a exibição da figura vestida, ponto de encontro entre as pessoas da comunidade e de visitantes, eixo da vida social do lugar.

A prevalência de fotografias clicadas na Praça da Liberdade ainda pode revelar o gosto pelos ambientes abertos, com luz natural, o que viria a facilitar o trabalho dos fotógrafos⁶¹. Em algumas das fotografias, não foi possível identificar o local onde as pessoas se haviam deixado registrar em imagem.

⁶¹Pode dizer sobre isso uma quantidade mínima de fotografias realizadas à noite, entre as 150 imagens estudadas, assim como o título dado pelo fotógrafo caicoense Elias Pereira Neto ao seu estúdio – “Foto Elite/Noturno” – talvez uma característica que o diferenciava de outros profissionais do ramo.

**Tabela 5 – Ocasões de convívio social nas fotografias estudadas
(São João do Sabugi – RN, anos 1950)**

Ocasão	Quantidade
Passeio na Praça da Liberdade	38
Indefinido	34
Outros passeios*	23
Cerimônia de colação de grau	13
Cerimônia de coroação de rainha**	09
Visita à casa de amigos	09
Outras ocasiões***	13
Cerimônia de casamento	06
Pic-nic	05
Total	150

Fonte: adaptação a partir de dados coletados pelo autor.

Notas:

*Casa da Pedra, açudes e comunidades rurais.

**Rainha da Festa de São João Batista, Rainha da Festa do Coração de Jesus, Rainha dos Estudantes do Grupo Escolar Senador José Bernardo.

***Apresentações teatrais, carnaval, eventos cívicos e religiosos.

2.5 Um sítio iluminado

Depois de um lento processo de constituição e reconhecimento do lugar denominado São João do Sabugi, encontra-se, na década de 1950, a aglomeração urbana já intitulada cidade e gozando do privilégio de ser sede administrativa municipal. Sua paisagem centenária foi acrescida de novas formas, guardando novas funções, em face mesmo das demandas de uma vida comunitária mais agitada e complexa.

As modificações no seu cenário urbano expressavam a conformação de São João do Sabugi enquanto sede administrativa e ponto de distribuição de bens e serviços, pois em termos demográficos e econômicos, o município era essencialmente agrário, portanto, rural. Daí utilizar-se a expressão “rurbana”, cunhada por Faoro (1979, p. 620), para caracterizar o espaço físico da cidade, por se entender que sua sociedade guiava-se pela influência dos interesses rurais, notadamente ligados à agricultura e à pecuária.

Segundo Queiroz (1978, p. 268), “nas sociedades agrárias, o campo como produtor de riqueza tem uma importância indiscutível, modelando as cidades para servir aos seus desígnios [...]”, sendo que a distinção campo-cidade, expressa por uma relação de dominação-subordinação, coloca os dois extremos numa posição recíproca em que, no eixo econômico, o campo possui a primazia. São João do Sabugi era, portanto, uma cidade que servia ao campo, pois aí o rural e o urbano se apresentavam mesclados, sendo extremamente complicado utilizar esses conceitos antinômicos sem confundi-los.

Analisando os termos rural e urbano, e seus respectivos significados, Queiroz afirma que “cada um destes aspectos tende a ser definido em função do outro, mostrando-se de certa forma como a sua negação [...]” (1978, p. 284). O lugar dos sabugienses apresentava, então, uma estrutura econômica predominantemente agrária, rural, e sua sede urbana estava entremeada pelos modos da vida rural, havendo pouquíssima diferenciação cultural entre o campo e a cidade.

Apesar da complementaridade rural-urbano, ambos guardavam suas identidades, por mais íntimo que fosse o seu relacionamento. As distinções podiam persistir tanto nas modas arquitetônicas que penetravam no cenário urbano ou nos trajes encomendados a partir de uma seleção nas páginas das revistas, que atualizavam o sertão a partir da aparência dos sertanejos. Essas novidades não chegavam, no entanto, a alterar substancialmente a relação de dominação-subordinação entre campo e cidade, favorável ao primeiro, pois eram bastante superficiais, denotando a abertura de frestas para o novo no mundo da tradição, mas cujas brechas eram por demais estreitas, comprimidas pelo espírito de ruralidade que ainda vigorava.

Se a sede municipal era quase um sítio, dadas as suas reduzidas dimensões físicas e demográficas, não chegava a sê-lo completamente, pois possuía atributos tipicamente urbanos, como o governo. Ao mesmo tempo, a cidade era brevemente iluminada, das 18 às 22 horas, com a luz proporcionada pelo motor a carvão, popularmente conhecido por “gás pobre”⁶², sendo clareadas somente as ruas, não os ambientes internos dos prédios, lugar dos faróis e lamparinas. O termo “sítio iluminado”, utilizado popularmente para designar pejorativamente as pequenas cidades, mesmo que pareça irônico, talvez inapropriado, guarda em sua composição a ideia de espaço transicional, basicamente um sítio, unidade de vida rural, mas já iluminado, condição do feérico, do deslumbrante, do urbano.

Assim enxerga-se o recorte geográfico deste trabalho, São João do Sabugi, durante os anos 50 do século XX, recorte temporal respectivo: a cidade constrói-se enquanto núcleo político-administrativo e palco da vida cotidiana, cujo espetáculo gira em torno de uma economia agrária, feita por agricultores e pecuaristas. A cidade embrionária, resultado de centenário processo de gestação, está iniciando o seu aprendizado do urbano, educa-se no moderno e no novo, tendo ainda muito que aprender.

⁶²O autor deste trabalho ouviu de seu pai, João Quintino de Medeiros (1922-2004), esse designativo popular para o serviço de iluminação de São João do Sabugi nesse período.

Esse centro administrativo de uma área agropecuária tem pequena população, com elevada densidade demográfica rural e um precário sistema de transportes. Há pouco tempo alcançou sua maioria e independência políticas, mas ainda é uma adolescente se for enquadrada no conceito de cidade: medrosa, põe um pé e outro não no estatuto do urbano. Está no limite entre sítio e o iluminado. Tal como ela, as mulheres jovens do lugar aproximavam-se das maneiras mais atualizadas de vestir, flertavam com a moda, mas também tinham suas reservas.

Na capital francesa, os maiores da moda definiam estratégias cada vez mais espetaculares para fazerem seus estilos caírem no gosto dos consumidores. Um deles, Christian Dior, era um dos principais responsáveis pela recuperação da Alta Costura parisiense após a Segunda Guerra Mundial e acabava de lançar a última moda, a Linha Corola, depois chamada *New Look*. No próximo capítulo, a moda de Dior adentra na passarela..

CAPÍTULO 3

METROS E QUILÔMETROS: O *NEW LOOK* DE PARIS AO BRASIL

[...]

Mas

se é espantoso pensar
 como tanta coisa sumiu, tantos
 guarda-roupas e camas e mucamas
 tantas e tantas saias, anáguas,
 sapatos dos mais variados modelos
 arrastados pelo ar junto com as nuvens,
 a isso
 responde a manhã
 que
 com suas muitas e azuis velocidades
 segue em frente
 alegre e sem memória
 [...]

(Ferreira Gullar, Poema Sujo, 1975)

Poderia-se indagar: onde estão os vestidos usados pelas mulheres francesas, ao longo da Segunda Guerra Mundial? E aqueles que cobriram os corpos das mulheres de São João do Sabugi durante os anos 1950? E tantos e quantos acessórios? Crê-se que grande parte dessas coisas desapareceu, pelo próprio “caráter proteiforme” da moda, pelo desgaste das peças e pela perecibilidade de seus materiais...

O espanto causado pela moda diz do apego pelas coisas e do quanto dói descartá-las, além do quanto custou adquiri-las. Sendo efêmera, a moda vive de sepultar objetos, descartando-os talvez ainda jovens, quase sem uso. O tempo leva em seu torvelinho um sem número de trajes completos, de peças de roupa, de acessórios diversos e adornos mil: há a aterradora incapacidade de contar todos eles, de tão diferentes materiais e processos de fabricação, de significados múltiplos e atendendo a certas necessidades, respondendo a estes ou aqueles fetiches e desejos.

Dói muito tentar recuperar a memória daquilo que se possuiu, que se vestiu, que se viveu. O historiador desiste da felicidade matutina que se compraz em esquecer, preferindo o sofrimento de fuçar o passado pleno de descobertas. Imagina-se que o tesouro do autor deste trabalho veste-se do *New Look*, de Christian Dior...

Se o *New Look* pode ser considerado o primeiro estilo de vestir a ter um alcance global, atingindo os cinco continentes do globo terrestre, isso é porque a silhueta sugerida por Christian Dior, contorno ideal do corpo feminino no período pós-Segunda Guerra Mundial, seduziu mulheres no mundo todo, que acessavam essa imagem através das revistas disseminadas largamente em todos os lugares, como também via outros veículos, como o cinema.

Só pode-se reconhecer o impacto causado pelo *New Look* na moda se forem compreendidas as consequências da Segunda Guerra Mundial no setor do vestuário, especialmente na Europa, que foi palco dos combates. Isso remete ao ponto da renovação nas formas de vestir, o que desperta para o entendimento de que “uma moda surge como reação à moda anterior” (DIOR, 2011, p. 45). Na França, principalmente, tida como nação depositária de larga tradição na indústria do luxo, ocupada pelos alemães, vestir-se como antes do conflito tornou-se um problema, pois os franceses passaram a viver num mundo de escassez, que incluía produtos e matérias-primas de toda ordem, tais como tecidos e pertences para roupas, além de couros para calçados e acessórios.

Quilômetros separam São João do Sabugi da capital francesa, os anos afastam daqueles tempos e metros de tecidos distanciam o *New Look* da moda que se vestiu entre 1939 e 1945...

3.1 Vestir-se em tempo de guerrear

Quando eclodiu a Segunda Guerra Mundial⁶³, Paris já era a capital da elegância e alguns dos seus ateliês de costura tinham fama e clientela a ultrapassarem os limites da França⁶⁴. Os Estados Unidos e a América Latina, por exemplo, já há algum tempo seguiam a

⁶³A Segunda Guerra Mundial foi um conflito internacional ocorrido entre 1939 e 1945, opondo o Eixo (Alemanha, Itália e Japão) aos Aliados (Inglaterra e França, a quem se somaram a União Soviética e os Estados Unidos). Foi deflagrada a partir das agressões da Alemanha a países vizinhos, como a Polônia, o que levou a Inglaterra e a França a lhe declararem guerra. Ao mesmo tempo, o Japão desenvolvia iniciativas de caráter expansionista na Ásia. Em 1941, com o ataque à base norte-americana de Pearl Harbor e a invasão da URSS pela Alemanha, os Estados Unidos e a União Soviética entraram no confronto armado. Da Segunda Guerra Mundial tomaram parte vinte e dois países, nela perecendo 50 milhões de pessoas, somando-se ainda 35 milhões de feridos e três milhões de desaparecidos (AZEVEDO, 1999, p. 170, 226-227-228). Para Eric Hobsbawn, a Segunda Guerra Mundial pode ser considerada uma guerra civil internacional, porque suas linhas demarcatórias ideológicas – “de um lado, os descendentes do Iluminismo do século XVIII e das grandes revoluções [...]; do outro, seus adversários” – dividiam cada uma das sociedades envolvidas (2002, p. 146)

⁶⁴Conforme afirma Veillon (2004, p. 234), antes da existência das revistas ilustradas de moda, “bonecas levavam ao mundo inteiro as criações francesas”, sendo produzidos em miniatura os modelos idealizados

moda francesa, que se constituía num patrimônio cultural composto de mão-de-obra qualificada e tradição de saberes e fazeres.

Para entender o processo de criação dessa moda que se exportava a partir de Paris, começa-se encontrando o criador ou estilista isolado do mundo, rodeado de objetos e produtos os mais diversos, dos tecidos às peles, dos minerais às tintas, a desenhar croquis⁶⁵ para duzentos figurinos que precisa apresentar. Tentando descrever esse quadro, Dominique Veillon diz que

sozinhos em seu gabinete de trabalho, com tesouras, alfinetes e um estado-maior de grandes bonecas de madeira, os costureiros desenham, cortam, preparam os tecidos que ajustam em seus manequins rígidos. À sua sombra toda uma equipe se afoba, do maior ao menor, do administrador ao aprendiz, todos contribuem para o êxito da coleção (2004, p. 19).

Depois dos primeiros testes nas bonecas de madeira, os tecidos vão sendo modelados em manequins de carne e osso, com o auxílio de alfinetes e lápis, uns prendendo, outros estabelecendo linhas a seguir. Agora, não são somente as mãos da modelista a procurar materializar o que havia sido idealizado no croqui, mas as mãos de vários outros artesãos e auxiliares a “pespontar, cozer, bordar”. O resultado do trabalho depende, portanto, do talento do criador e da habilidade dos executores e eis que o “milagre da arte se realiza: sob seus dedos ágeis, nasce um vestido de Paris” (VEILLON, 2004, p. 19).

Para Christian Dior, faz-se necessário “expressar” corretamente o que diz o croqui, saber interpretar os seus traços e quando isso ocorre perfeitamente dá-se uma boa comunicação entre quem cria e quem executa a criação:

Os croquis são distribuídos às costureiras-chefes em função das aptidões e também das suas preferências, porque só se exprime bem aquilo que se sente bem. Como uma seiva, a idéia criadora circula pela *maison*. Ela

pelos costureiros. Obviamente, falar no “mundo inteiro” é um exagero, talvez se possa dizer Europa e América.

⁶⁵Vejam o que diz Christian Dior sobre o registro do momento de criação do costureiro ou estilista. “É, de fato, o ponto de partida, mas é, ao mesmo tempo, um ponto final, porque o desenho materializa a reflexão e representa de modo bastante preciso o que é imaginado. As roupas são imaginadas, ou melhor, não a roupa em si, mas a silhueta, as silhuetas que aparecem e se impõem cada vez mais à imaginação. Os croquis fixam o trabalho da mente, mas não como um desenho em escala, não como uma composição estática. Não, são silhuetas em movimento, uma tentativa de exprimir, pelo desenho, como será o traje vestido, isto é, têm sua utilidade, sua eficácia. E os croquis, traduzindo o que me aparece na imaginação, facilitam a execução – é o que me dizem todas as chamadas “costureiras-chefes”, que são quem faz as roupas -, porque há uma espécie de antecipação e, para que uma roupa dê certo, é necessário ter uma idéia de como ela será dentro do movimento da vida” (2011, p. 40-41).

chega às aprendizes e às mãos inexperientes, e os dedos que percorrem a tela, os dedos que se espetam na agulha ou vacilam numa costura, esses dedos alinhavam a moda de amanhã. Depois de várias tentativas infrutíferas, o sentido geral se torna claro, o conjunto toma corpo, e são essas telas – roupas em germe – que o costureiro cobre com um lençol branco para esconder dos olhares indiscretos (2011, p. 29-30).

Confeccionada a coleção, era a vez do espetáculo feérico do desfile, quando clientes e jornalistas de moda minuciosamente selecionados assistiam ao lançamento das criações, envergadas por sílfides bem treinadas no andamento e no gestual elegante. Um ritmo próprio parece ter-se instalado nesse ritual para poucos, cujo

singular balé da coleção deve seguir uma progressão sempre respeitada: em primeiro lugar, os *tailleurs*-esporte, depois os trajés do dia-a-dia e de passeio [...] e, finalmente, a apoteose com os vestidos de noite e de noiva. Compradores e críticos descobrem finalmente uma nova linha de elegância [...] (VEILLON, 2004, p. 21).

Da criatividade do estilista para a habilidade manual das costureiras e o talento dos artesãos vários, a moda inicia o seu processo de circulação, se oferece ao uso e ao prazer contemplativo, como primícias da estação, “a primeira framboesa ou o primeiro lírio-do-vale”:

Do costureiro, ela ganha as butikues e depois as confecções. Dali, invade as vitrines e as ruas. Imprensa, rádio, cinema e televisão se encarregam de acelerar a trajetória. Em alguns meses, a grande migração da moda está feita. Então, cada mulher, conforme os seus meios, se *acomoda* ou, se preferirem, entra na moda (DIOR, 2011, p. 23).

Mas é preciso chegar aos acontecimentos de guerra e sua influência na moda francesa. Dois dias após a invasão da Polônia pelos alemães, havida no primeiro dia de setembro de 1939, a Inglaterra e a França declaram guerra a Hitler. Em 14 de junho de 1940, Paris é ocupada pelas tropas inimigas e, logo, os franceses negociam o armistício, sendo que, a essa altura, o governo já se tinha retirado para o interior, inicialmente para Bordeaux, depois para Vichy⁶⁶. Em 17 de setembro do mesmo ano, instaura-se o racionamento dos

⁶⁶Invadida pelas tropas alemãs, a França aceita a derrota e passa a colaborar com os invasores (HOBSBAWN, 2002, p. 165). Em 10 de julho de 1940, reunida em Vichy, a Assembléia Nacional resolve quase que unanimemente conceder plenos poderes ao Marechal Philippe Pétain, que funda um novo Estado francês (VEILLON, 2004, p. 54). Se bem que Veillon refere-se a uma coexistência de atitudes dos franceses em relação aos alemães, indo da cooperação à resistência (2004, p. 177), a compreensão de Hobsbaw é que “a

gêneros alimentícios⁶⁷. O ano de 1941 inicia para os franceses com a entrada em vigor dos bônus de calçados⁶⁸, logo em 05 de janeiro, e no final do mês são decretadas as proibições de desperdício, destruição ou queima de “coisas usadas como metais, papéis, plumas, borracha, osso, peles, couro”. Julho abre seus dias com a entrada em vigor do cartão provisório de vestuário, que determinava o intercâmbio de roupas por tíquetes⁶⁹. Em 27 de março de 1942, um decreto ordena que os cabelos cortados sejam recuperados nos salões de cabeleireiros (VEILLON, 2004, p. 241-242).

Ao longo da ocupação alemã em solo francês, a mulher parisiense emagrece e as antigas vestimentas são recicladas, enquanto o vestuário é detalhadamente normatizado. Desse modo, “a partir de 1940, está proibido mais de quatro metros de tecido para um mantô e um metro para chemisier (exceção feita para as grávidas). Nenhum cinto de couro deve ter mais de quatro centímetros de largura” (BAUDOT, 2000, p. 109).

Sobriedade e praticidade são palavras de ordem na busca do vestuário feminino adequado durante os tempos nebulosos da presença alemã em solo francês, com o fim dos exageros nos vestidos, nos acessórios e até na pintura das unhas e do rosto. Como muitas famílias se refugiaram no interior do país, eram necessários conforto e espírito prático ao longo das idas e vindas e o *tailleur*⁷⁰ assume um lugar de destaque no guarda-roupa das mulheres.

A escassez de combustível retirou de circulação uma grande parte dos automóveis, o que transformou as bicicletas nos principais meios de locomoção em toda a França, levantando a questão em torno da vestimenta ideal para transitar sobre duas rodas, o que fez surgir a saia-calça, que a mulher vestia acompanhada de gorro, para proteger as orelhas do frio, mais bolsa a tiracolo e sacolas no bagageiro (Figura 26). Em Paris, o metrô passou a ser mais frequentado que antes, com o último trem circulando às 23 horas. Em face desses tipos

resistência organizada, para não falar de armada, fora um tanto fraca, pelo menos até 1944, e o apoio popular a ela precário” (2002, p. 165).

⁶⁷Inicialmente, o pão e as massas são os itens racionados, mas no outono de 1941 se institui o controle de todos os gêneros (VEILLON, 2004, p. 73).

⁶⁸Esse bônus era entregue pela prefeitura, atribuindo a cada pessoa o direito de adquirir um par de sapatos por determinado período (VEILLON, 2004, p. 79).

⁶⁹Conforme esse modelo, “as necessidades básicas dos consumidores são supridas pelo sistema de tíquetes destacados do cartão”, o que permitia adquirir um número reduzido de peças de roupa, de acordo com a cota permitida (VEILLON, 2004, p. 100).

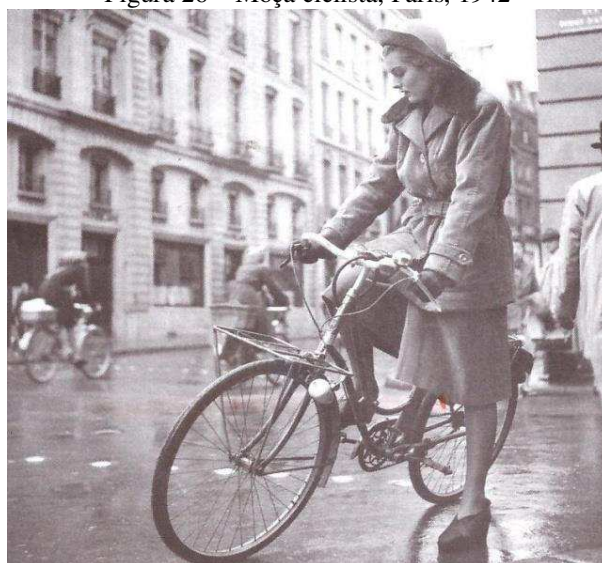
⁷⁰“Na França, as elegantes não têm mais tempo para trocar de toailete diversas vezes por dia, como exigia a moda do pré-guerra, e o *tailleur* se impõe como traje ideal de manhã à noite, sem falar no vestido simples, acompanhado de um casaco comprido e cintado [...]” (VEILLON, 2004, p. 39).

de transporte – bicicleta e metrô – também passou a ser aceitável usar vestido curto *habillé à noite*⁷¹, protegido por uma peça impermeável.

Por volta de 1941, as adolescentes da “juventude dourada” vestem-se com “saias pregueadas ultracurtas, blusas camponesas ou bustiês bordados” (VEILLON, 2004, p. 186), mas um vestido característico do período de guerra na França tem “ombros largos e padrão floral” (VEILLON, 2004, p. 188), podendo oscilar entre o tubinho e a linha ânfora⁷². Dominique Veillon dá conta dos detalhes que enriquecem as roupas das mulheres mais abastadas:

As saias bastante curtas são modeladas por recortes e pences, ao passo que os quadris se afirmam e vão florescendo mediante efeitos de drapeados. As pregas estão por toda parte, em fileiras cerradas ou em fileira única, e são elas que fazem com que a folga deixada na frente, atrás, nos lados, se transforme em godês, *paniers*, bolsos. Riqueza do trabalho, riqueza dos ornamentos, o conjunto sendo animado pela imaginação, pois a moda por definição esnoba a lógica. Os tempos são de penitência, e ela não pára de colocar a riqueza no centro das atenções (p. 189).

Figura 26 – Moça ciclista, Paris, 1942



Por causa das dificuldades impostas pela Segunda Guerra Mundial, que repercutiu na escassez de combustíveis, a estilista Jeanne Lanvin propôs esse traje de ciclista para a mulher parisiense de 1942. Fotografia de Seeberger. Fonte: VEILLON, 2004, p. 71.

⁷¹Tal ainda se motivava pelo toque-de-recolher imposto pelos alemães, já que se tornava difícil correr trajando vestidos longos (VEILLON, 2004, p. 62).

⁷²A linha ânfora “modela o busto, marca a cintura e alarga os quadris por uma armação da saia pregueada” (VEILLON, 2004, p. 189), podendo ser considerada precursora do *New Look*, deste afastando-se em face do comprimento da saia e do corte do tecido, aquela em fio reto, este geralmente em viés.

Essa saia curta e levemente plissada parece antever as duas décadas seguintes, mesmo que sua amplitude (largura) e exiguidade (comprimento) sejam tímidas, se comparadas com o exagero de panos do *New Look* ou sua economia no tempo das minissaias⁷³. No inverno de 1943, a moderação encaminha a moda dos criadores para a sobriedade, dirigindo-se para um afinilamento da silhueta, fazendo a Alta Costura parecer-se com a indumentária do dia-a-dia. Os complementos dão a nota de elegância a trajés simples, quando “o detalhe é o soberano que permite estar *habillé*”. Desde então, cada vez mais regulamentada, a alta costura vai se abrigar no teatro e no cinema, para quem os costureiros elaboram figurinos de cena, o que lhes dá alguma visibilidade, quando “apenas as atrizes têm o direito de vestir longos: a elegância se refugiou no palco, fazendo sonhar um público privado de seu luxo” (VEILLON, 2004, p. 207).

Em virtude da falta de matérias-primas como o couro, cai a produção de sapatos e cresce o número de consertos nas oficinas dos sapateiros, ao mesmo tempo em que surgem alternativas para a produção de calçados, como borracha, pneus velhos, palha trançada e cortiça. As solas de madeira começaram a vogar desde então, empoleirando as mulheres em plataformas ou pedestais. Os cintos de couro são substituídos por similares de tricô, crochê ou tranças de tecidos, enquanto as bolsas se transformam em alforjes de tecido, muitas delas confeccionadas reaproveitando roupas ou panos velhos.

Um caso espetacular de substituição de um produto em falta durante esses tempos escassos é exatamente o das meias de seda, que desapareceu do mercado em 1940. Se bem que algumas oficinas reconstituíam a malha estragada, um paliativo era colorir as pernas com meias de iodo. Elizabeth Arden, importante marca de cosméticos, dava um jeito: “pintar as pernas graças a uma loção, de fácil aplicação, que escurece a epiderme mas deixa ver a pele por transparência. O máximo da arte é fazer na panturrilha um risco preto, que ilusoriamente imita a costura da meia verdadeira” (VEILLON, 2004, p. 94).

A sensível degradação da vida cotidiana da maioria dos franceses nos tempos de guerra ocasionou o aparecimento de soluções criativas, muitas das quais eram propagadas pela imprensa escrita, pelo rádio ou pela difusão verbal, nas conversas ocasionais. O

⁷³A minissaia – ou, simplesmente, míni – é a saia que “termina bem acima do joelho, popular entre 1962 e 1970” (O’HARA, 1999, p. 187). Para SABINO (2007, p. 440), a invenção dessa saia mínima seria compartilhada entre a inglesa Mary Quant e o francês André Courrèges, aquela lançando o novo comprimento no *prêt-à-porter*, e este na *Haute Couture*. Mesmo com a condenação do Vaticano, em 1967, dois anos após, os desfiles de Paris mostram minissaias “acima dos joelhos: 12 cm (Dior), 15 cm (Ungaro), 20 cm (Courrèges)”, que “[...] parecia tanga, mesmo” (GUERREIRO, Regina; GÍQUEL, Leila, citado por SABINO, 2007, p. 440).

aproveitamento máximo de todos os recursos disponíveis recuperava retalhos, promovendo a fabricação de roupas compostas com tecidos diferentes, uma moda que lentamente se instituiu por força das circunstâncias.

É importante destacar o papel da imprensa francesa nesse período, que presta um valioso serviço fornecendo informações práticas e conselhos, grande parte deles combatendo o desperdício e valorizando o reaproveitamento de materiais e a remodelação de roupas. As revistas femininas difundem moldes, simultaneamente à emergência de cursos de corte e costura, até por correspondência, responsáveis por fazerem a iniciação das donas-de-casa nos trabalhos de produção indumentária.

Dominique Veillon (2004, p. 106) fala do quanto essa moda feita da recuperação de velhas peças, da mescla de fazendas diferenciadas ou da substituição de materiais diz de seu estatuto enquanto “fenômeno social”, para além de ser uma prática cultural. Ligada ao contexto por cadarços estreitos, a moda traduz a precariedade do momento, tornando desejável o que até ontem ninguém cogitava usar, o que, de certo modo, pode contar sobre questões identitárias:

Ao lado da vontade de não ceder diante da adversidade, convém igualmente ver nessas linhas, para além da linguagem convencional, a tradução de uma salvaguarda de identidade. Como quase tudo está em falta, o negócio é seguir as soluções propostas para camuflar a mediocridade do presente e, assim, salvar as aparências (VEILLON, 2004, p. 106).

Enquanto os trajes perdiam o seu *glamour*, a ostentação subia à cabeça das mulheres, literalmente, através de chapéus, toucas e turbantes, muitos dos quais bastante extravagantes em suas formas e cores, o que Veillon entende “como a manifestação difusa de uma revolta contra a dureza da época” (2004, p. 110). Mais ornamento que cobertura, o acessório para a cabeça ganha espaço por causa das dificuldades para se fazer e manter os penteados, graças à falta ou escassez de eletricidade. Consolando um tempo de sisudez, os volumosos chapéus desses anos da França ocupada são como o “último refúgio da fantasia desenfreada dos criadores”, “instrumento concreto de uma manifestação de insolência” (VEILLON, 2004, p. 120).

A Alta Costura passa a produzir peças de roupa orientando seus interesses para os conceitos de “discrição e conforto elegante”, isso quando a *maison* não fechou ou

abandonou a capital⁷⁴. Os lápis dos costureiros fazem uma contida dança nos papéis dos croquis, garatujando uma moda utilitária, oferecida à clientela através de figurinos que melhor se adaptam às circunstâncias. “Nascidos em tempos de paz, criados para dias despreocupados, nossos vestidos [...] foram dormir um sono assombroso e profundo em armários protetores”, disse um dia Maggy Rouff, acerca da austeridade e simplicidade que invadiram as passarelas parisienses (VEILLON, 2004, p. 29-30).

Todas as tentativas de produzir uma moda econômica na França durante a Segunda Guerra Mundial, com as notáveis iniciativas dos jornalistas e costureiros, ou até das pessoas mais comuns, não querem negar a existência dos que se rebelavam contra as determinações quanto a um modo de vestir ideal. Os *zazous*⁷⁵ estavam “em contradição com a regra imposta pela época” (VEILLON, 2004, p. 223), sendo jovens entre 17 e 18 anos, admiradores de *jazz*, que não pertenciam “a uma classe social determinada” (VEILLON, 2004, p. 225) e improvisavam suas vestimentas de maneira imaginativa, o que parece significar a introdução de um gosto específico da juventude na estética da elegância, criando uma “aparência indumentária excêntrica” (VEILLON, 2004, p. 222). Esses jovens pareciam utilizar a roupa para protestarem contra a situação vigente, sendo esta a aparência das mulheres *zazous*:

Elas escondem sob peles de animal um pulôver de gola rulê e uma saia plissada bem curta. Seus ombros exageradamente aquadrados contrastam com os dos homens, que os têm caídos. Cabelos compridos descem em cachos até o pescoço. Suas meias são listradas, seus sapatos baixos e

⁷⁴Madame Grés e Cristobal Balenciaga, por exemplo, são alvo da vigilância dos alemães, ao desafiarem as determinações em relação à metragem dos tecidos para a produção de roupas. “Novas *maisons* progridem ou retrocedem, montadas por antigos chefes de ateliês”, como Marcelle Chaumont e Marcelle Dormoy, veteranas do trabalho com Madeleine Vionnet. “Alguns grandes nomes, como Schiaparelli, Chanel e Molyneux, interrompem parte de suas atividades durante esses quatro anos”. Enquanto isso, Jacques Fath parece ser “colaboracionista” dos alemães, vendendo suas criações para uma clientela de ocupantes. Maggy Rouff mantém uma posição ambígua, ora defendendo seu ofício, ora sendo interlocutora dos estrangeiros, ao passo em que Marcel Rochas tem atitudes oportunistas e “deixa de cumprimentar inclusive boas clientes e amigas porque são judias”. De ascendência hebraica, Jacques Heim é “obrigado a ceder o lugar a um administrador provisório, ariano”. Com o intuito de preservar o patrimônio cultural da costura francesa e a mão-de-obra qualificada, Lucien Lelong preferiu o caminho da “cooperação mínima”, pelo que foi reconhecido e absolvido em julgamento logo após a guerra. “Assim, entre os modos de colaboração voluntária e forçada, as condutas de acomodação, as diversas formas de dissidência e as expressões de resistência propriamente dita, pode-se discernir toda uma gama de comportamentos dos ocupados em relação aos ocupantes” (VEILLON, 2004, p. 165-177).

⁷⁵Palavra originada no termo *zoot*, em voga nos Estados Unidos pelos anos 1940 e 50, atribuído a um traje exagerado, “confeccionado de tecidos de cores fortes” (O’HARA, 1999, p. 293-294). Algumas vezes, o termo era substituído por *swing*, copiado da canção de Johny Hess, *Je suis swing*, de 1939, que fez bastante sucesso na França (VEILLON, 2004, p. 222). A respeito disso, José Francisco de Medeiros (o Zebu) disse ao autor desta pesquisa ter dançado *swing* em São João do Sabugi, entre 1941 e 1943.

pesados⁷⁶, estão armadas com um grande guarda-chuva⁷⁷ (L'illustration, 28 mar. 1942, citado por VEILLON, 2004, p. 223).

Na Alemanha, antes que na França, o consumo de roupas esteve submetido ao sistema de regulamentação e controle por parte do governo. Para se vestirem, já em 1939, os alemães estão dependentes dos “cartões de pontos têxteis”, e sempre que querem “comprar uma roupa, devem destacar cupões que lhes dão direito a este ou aquele artigo!” (VEILLON, 2004, p. 38). Enquanto isso, na Inglaterra, a moda também enfrentou grandes restrições, pois a carência de materiais foi extrema, o que levou à instituição de um “esquema de ‘utilidade’”, cujo objetivo era

assegurar que os poucos recursos disponíveis fossem usados de maneira econômica para produzir boas roupas. Regras estabelecidas limitavam a metragem de tecido para cada categoria de roupa, a qualidade do tecido, o comprimento e a largura das saias. Algumas roupas não-utilitárias também estavam sujeitas a restrições de tecido e adornos e ao racionamento (LAVÉ, 1996, p. 252).

Tecidos, mão-de-obra e processos de fabricação foram limitados durante os tempos de guerra, mas esses desafios receberam respostas criativas e muitas vezes bem humoradas da população e dos criadores de moda. Enquanto durou a ocupação alemã da França, entre 1940 e 1945, houve uma diminuição do funcionamento da indústria da moda, mas não o seu completo desaparecimento. Os invasores do país tentaram sufocar a alta costura, racionando as matérias-primas, suprimindo a clientela estrangeira e limitando o número de modelos de cada coleção⁷⁸. Algumas das iniciativas de controle das atividades ligadas à alta moda tentavam evitar que os índices de desemprego afetassem demasiadamente certos setores,

⁷⁶Para Georgina O'Hara, a mulher *zazou* vestia-se com um *tailleur* que “consistia num casaquinho e numa saia justa, com sapato alto” (1999, p. 293). A divergência de informações quanto ao calçado parece se dever a descrição de costumes diferenciados entre os Estados Unidos (sapatos altos) e a França (sapatos baixos).

⁷⁷Dominique Veillon (2004, p. 222) cita a descrição de Yves Ranc (“Swing ou pas swing”, L'Euvre, 4. Mar. 1942) para o homem *zazou*: “Cabelo escovinha alto, cabeça baixa, olhar vago, bigodinho fino, lábios transbordantes e úmidos, pernas compridas, passadas largas, peito estufado. Isso, quanto ao físico. Chapéu mole, marrom e minúsculo, colarinho da camisa listrado... Gravata vistosa com laço ultra-apertado... Casaco comprido cobrindo amplamente as costas, as calças pescando siri, afinando embaixo, folgada nos joelhos, cós bastante alto, meias brancas, sapatos de camurça de sola quádrupla, guarda-chuva enrolado com cabo comprido, luvas rendilhadas. Isso, quanto à indumentária.”

⁷⁸A composição e a apresentação das coleções de moda de cada ateliê passaram a ser estritamente regulamentadas. “Em 1941-42, os costureiros não podem ultrapassar o número de 100 figurinos (este cai para 75 em 1942 e 60 em 1944) e devem mostrar preocupação com a economia desde sua concepção. O regulamento prevê efetivamente: 1. restringir a proporção dos modelos que utilizem tecidos que contenham lã; 2. fixar para cada tipo desses modelos metragens-limite que levem em conta estritamente as necessidades particulares da criação e do trabalho por unidade” (VEILLON, 2004, p. 153).

como a produção de renda, de tule e o artesanato de bordados⁷⁹, enquanto se limitou o emprego de lã⁸⁰, cada vez mais rara.

A Alemanha nazista, pretendendo tomar posse do monopólio da moda exercido por Paris, planeja transferir a sede da alta-costura européia para Berlim e Viena, mas a convincente argumentação de Lucien Lelong, presidente da Câmara Sindical da Costura, a impede. O “Relatório Lelong sobre a costura francesa do período que vai de julho de 1940 a agosto de 1944” assim se expressa:

Não está no poder de nenhuma nação roubar de Paris o gênio criador da moda que lá é não somente uma explosão espontânea, mas também a consequência de uma tradição cultivada por uma infinidade de operários e operárias especializados e espalhados em muitos e diferentes tipos de trabalho (citado por BAUDOT, 2000, p. 108).

De fato, a qualificação dessa mão-de-obra especializada em fabricar artigos ditos de luxo construiu-se ao longo de muito tempo, uma vez que o aprendizado nos ateliês de moda era demorado, envolvia grandes esforços e crescentes habilidades. “Será que se sabe que são necessários no mínimo sete anos para que uma jovem aprendiz se torne uma costureira de ‘mão cheia’, ‘doutora em saias’ e que apenas uma ínfima minoria atinge o almejado grau de *première* do ateliê?”, informa Veillon (2004, p. 33, grifo do autor).

Assim sendo, Lucien Lelong procedeu junto aos poderes públicos, preocupado em proteger uma atividade rentável, que empregava 25 mil operárias da costura e tinha influência direta sobre outros ramos, como a indústria têxtil, e também uma tradição cultural, dona de saberes minuciosos guardados e aperfeiçoados de longa data. Eis como se expressou:

O luxo e a indústria nacionais. Eles fazem entrar no caixa do Estado bilhões em divisas estrangeiras que precisamos mais que nunca... o que a Alemanha ganha com produtos químicos, fertilizantes ou máquinas, nós ganhamos com musselinas diáfanos, perfumes, flores ou fitas (VEILLON, 2004, p. 34).

⁷⁹Em 1942, o Secretariado de Estado da Produção Industrial determina que cada coleção comporte minimamente: “a) um modelo que contenha renda; b) um modelo inteiramente composto de renda; c) um modelo de tule no qual esse tecido será usado como matéria-prima principal, e não como acessório; d) 10% de modelos que contenham bordados. Para dois desses modelos no mínimo, deverá ser feito da bordadura um uso predominante (art. 6)” (VEILLON, 2004, p. 154).

⁸⁰“Quanto às roupas executadas em tecido de lã, uma metragem-limite lhes é imposta (3,25m para um vestido em 140; 4,25m para um casaco em 140; 3,75m para um *tailleur*)” (VEILLON, 2004, p. 154). A referência a 140 significa os 140 cm ou 1,40 m de largura do tecido.

A moda parisiense sobrevive, limitando os desfiles e recorrendo a todas as possibilidades, demonstrando uma enorme capacidade de adaptação. A principal indústria do país enfrenta grandes dificuldades de manutenção durante a Segunda Grande Guerra, mas sua criatividade consegue preservar os marcos daquela cultura de sonho. Ou seja, mesmo sofrendo, os franceses não perdem a elegância. E por sofrerem, valeram-se da moda, que “é como um refúgio” (Émile Chartier citado por DIOR, 2011, p. 39). As parisienses ricas e as esposas dos embaixadores, além de um público heterogêneo, continuam freqüentando os grandes ateliês. Assim, enquanto a vida mundana se mantém ativa, surgem *maisons* novas para colorirem essa época gris. Como afirma Baudot (2000, p.110),

a costura, com sua obstinação em não querer cruzar os braços, permitiu o essencial: salvaguardar um *savoir-faire*. Pois a continuidade teria sido mansamente interrompida se os ateliês tivessem deixado de funcionar entre 1939 e 1945, como queriam os invasores. Bastaria uma geração e essa tradição oral estaria perdida para sempre.

Durante o período da ocupação alemã, o Estado francês, sediado em Vichy, pretendeu propagandear “um novo retrato de mulher, mãe e esposa” (VEILLON, 2004, p. 208), que se afastasse tanto da imagem de estrela de cinema americano, frívola e vulgar, quanto de uma fêmea masculinizada, que “corta os cabelos, usa vestidos curtos demais, sem talhe, priva-se de adereços” (VEILLON, 2004, p. 210). Assim, em maio de 1941 uma campanha oficial difunde o tema da natalidade e “as publicações femininas ampliam o espaço concedido à moda destinada às futuras mães” (VEILLON, 2004, p. 213).

Figura 27 – Desfile de Jacques Fath, Paris, 1944



Um traje em estampa floral, durante a apresentação da última coleção de Jacques Fath, em 1944, em que “a modelo parece tão sem sofisticação quanto seu vestido”. Fotografia de Seeberger. Fonte: VEILLON, 2004, p. 195.

Se as condições de vida já limitavam a criação de um vestuário vistoso, a propaganda do governo estimula a composição de figurinos femininos mais sóbrios e práticos, sem que, no entanto, se perdesse inteiramente seu caráter sedutor, que possibilitasse a atração dos olhares masculinos. Essa aparente contradição impulsiona a moda a buscar referências no campo, a inspirar-se nos trajes regionais, pondo em voga os tecidos florais ou campestres, cujas estampas muitas vezes podiam ser encontradas em colchas de cama, toalhas de mesa ou cortinas primaveris (Figura 27). A feminilidade que o governo de Vichy queria sugerir somente seria redescoberta com o lançamento do *New Look*, dois anos após o fim da guerra, podendo levar a entender que “os anos negros foram mais uma guinada que uma ruptura” (VEILLON, 2004, p. 229).

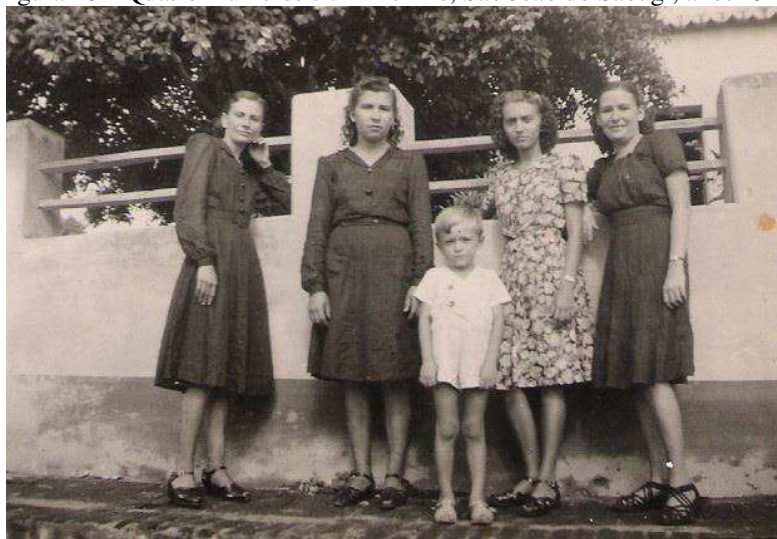
Uma das conseqüências dos anos de ocupação é que a moda não é mais prerrogativa do segmento mais abastado da sociedade: as dificuldades e as improvisações do período de guerra fizeram com que fossem criadas “outras correntes”, aliando o cotidiano ao excêntrico. Essa experiência pode ter ajudado o traje industrializado a sobrepor-se à roupa artesanal, o *prêt-à-porter* ganhando um espaço cada vez maior, rivalizando com a Alta Costura. Simultaneamente, parecia haver um anseio por outra feminilidade, já ensaiada através de algumas iniciativas (como a sugestão de Vichy) e oficialmente anunciada por Christian Dior, cujo estilo *New Look* “se lança à conquista do mundo, ao mesmo tempo em que se presta a adaptações múltiplas” (VEILLON, 2004, p. 236).

A moda usada na França enquanto durou a Segunda Guerra Mundial faz refletir sobre o imperativo de vesti-la, o que não parece se dever a qualquer convicção, impondo-se o gosto menos por escolha do que por necessidade. Razões utilitárias e falta de tecidos forçaram essa adesão generalizada, criando um estilo que aproveitava restos, remodelava peças antigas, mixava materiais. A mulher francesa precisou desenvolver a habilidade de fazer adaptações com os tecidos de que dispunha, fossem eles fazendas para cortinas ou retalhos puídos. Vejam, mais adiante, que essas adaptações também foram buscadas, algum tempo depois, no Brasil, no Rio Grande do Norte, em São João do Sabugi, quando também se queria estar graciosa gastando pouco, usando o que se tinha à mão.

Mesmo durante o tempo de guerra, a mulher sertaneja parecia acompanhar a tendência mundial, que limitava os recursos para adornar a aparência (Figuras 28 e 29). Ainda que este não seja o objetivo desta pesquisa, algumas das imagens com as quais se cruzou na escavação de fotografias da época estudada mostravam pessoas e ocasiões dos tempos de guerra, quando alguns filhos da terra precisaram se ausentar, convocados para prestarem o serviço militar, protegendo a costa brasileira ou lutando nos campos europeus.

O lugar São João do Sabugi se articulava com o mundo pelas ondas do rádio e pelas revistas que informavam sobre quase tudo, até sobre moda. Ademais, trocavam-se fotografias com parentes residentes em outras plagas, que noticiavam afeto e costumes, gestos e silhuetas.

Figura 28 – Quatro mulheres e um menino, São João do Sabugi, anos 1940



Quatro mulheres e um menino em meados dos anos 1940, numa calçada de São João do Sabugi. Três delas vestem trajes na mesma cor, provavelmente o preto característico do luto. A outra usa um vestido em estampa floral, tendência da época. As saias são “lambidas”, escorridas, mas aparentemente uma delas – a primeira – parece ter o desejo de elevar-se. Fotografia sem identificação do autor. Fonte: acervo do autor.

Figura 29 – Uma sabugiense em Natal, anos 1940



Uma sabugiense visitando a capital do Estado do Rio Grande do Norte, Natal. A moda que veste é característica dos anos 1940, com o corpo do vestido afrouxando-se, distanciando do busto e do abdômen, enquanto a saia escorre sem armação. Fotografia sem identificação do autor. Fonte: acervo de Ivonete Cavalcanti.

Terminada a guerra, a França necessita de auxílio para socorrer e sustentar cinco milhões de desvalidos. Todas as iniciativas são válidas e, visando inicialmente arrecadar recursos para o fundo de solidariedade nacional, a Câmara Sindical da Costura de Paris promove um evento intitulado “O Teatro da Moda”, realizado entre 1945 e 1946, no Museu do Louvre. Ao objetivo beneficente do acontecimento, soma-se a oportunidade de demonstração de vitalidade que a indústria da moda carecia. Para driblar a indisponibilidade de materiais necessários à montagem dessa exposição, a ideia foi “apresentar a moda nova com bonecas vestidas por todos os grandes nomes do luxo parisiense”, para que se gastasse “um mínimo de tecido, couro e de matérias-primas” (BAUDOT, 2000, p. 136).

Ao todo, 170 bonecas em quinze cenários maravilharam Paris com sua moda em miniatura⁸¹. Os melhores profissionais, incluindo artistas plásticos (na produção dos cenários) e músicos (na elaboração da trilha sonora), colaboraram para o sucesso da mostra, que arrecadou grande soma e fez despertar os franceses para um retorno ao encantamento do universo da moda. O Teatro da Moda obteve excelente repercussão, reafirmando a sobrevivência da moda *made in Paris*.

Qual Fênix, a alta-costura renasce das cinzas e aguarda, agora, Christian Dior, para que proceda à inauguração do seu *New Look*...

3.2 Em nome do sonho, um *New Look*

Foi um escândalo. Vinte metros de circunferência faziam a saia rodopiar no salão apinhado de gente, à Avenida Montaigne, em Paris, naquele dia 12 de fevereiro de 1947. A platéia ficou em estado de choque, pois a época era de austeridade e as roupas deveriam ser confeccionadas com contenção de tecido.

Foi um sucesso. Em pouco tempo as mulheres passaram de espantadas a vorazes consumidoras do novo modo de vestir, que recuperava a tendência de meados do século XIX, marcada por cintura mínima e saia descomunal.

Foi uma ousadia. Nesse dia, o audacioso estilista que, em nome do sonho, ultrapassou os limites do bom senso, passou de desconhecido a celebridade instantânea. Segundo afirma Marie-France Pochna (2000, p. 8), a redatora da revista Elle, Françoise Giroud

Como todos – mulheres e homens – que assistem ao desfile, não consegue acreditar nos próprios olhos. Como é possível alguém ter a ousadia de lançar semelhante moda? Surge o primeiro manequim, e o turbilhão de sua saia atira pelos ares os cinzeiros. Um, dois, três modelos se seguem no mesmo ritmo. Saias longas, cinturas finas e bustos desenvolvidos – um espanto!... Estupefadas, as espectadoras, vestindo saias curtas sob vestes retas inconscientemente puxam para baixo a barra das saias.

O artífice de tamanha ousadia foi Christian Dior, nascido em 1905, na burguesia de Granville, na Normandia, região francesa banhada pelo canal da Mancha. Ainda em tenra

⁸¹Segundo Veillon, os “170 pequenos manequins vestidos e penteados por 35 costureiros, 15 modistas e 20 cabeleireiros e chapeleiros” possuíam “uma altura de 70 centímetros, essas bonecas de arame, com máscara de gesso”. Após exposto em Paris, o Teatro da Moda é visto, ainda, em Londres, Copenhague, Zurique, Rio de Janeiro e Nova York (2004, p. 234-235).

idade, demonstrou certo dom para o desenho, idealizando máscaras e fantasias para o carnaval local. Após o colegial, tentou cursar Belas Artes, mas foi convencido pelos pais a estudar Ciências Políticas. Em Paris, o jovem estudante entrosou-se com um grupo de pintores, músicos e literatos, “rapazes provocadores genialmente dotados, futuras glórias” como Christian Bérard, Henri Sauguet, e Maurice Sachs. O fracasso na Escola de Ciências Políticas é seguido pela falência do seu pai e, para sobreviver em Paris, Dior desenha e vende croquis de moda para jornais durante dois anos, até virar modelista no ateliê de Robert Piguet. Em 1942 passou a trabalhar para Lucien Lelong, outro costureiro bastante conhecido, até que Marcel Boussac, magnata dos tecidos e o homem “mais poderoso da França”, financiou a montagem da sua própria “maison” de Alta Costura (POCHNA, 2000, p. 5-8).

A entrada de Dior no restrito círculo dos criadores de moda na capital francesa deu-se com o choque da invenção de um estilo espalhafatoso, contrário às tendências restritivas que vigoravam desde a Segunda Guerra Mundial. Se, como afirmou Dior, uma nova moda reage ao estilo vigente, deslocando e renovando o foco, quando “o encanto vai para pontos diferentes”, o que ele faz agora é construir uma nova silhueta feminina. O *New Look* predominou majoritariamente até meados dos anos 1950, mas ainda ecoou na década seguinte, com ligeiras variações, mas sem perder o foco de ser um estilo centrado no equilíbrio seios-cintura-quadril, o que garantia uma silhueta feminina cheia de curvas.

No tempo em que Dior fez sua estreia como criador de moda, parecia haver uma sede por renovação em todas as áreas, incluindo o vestuário, tão penalizado na fase de beligerância internacional. No pós-Segunda Guerra Mundial e durante os anos 1950, “a difusão de um espírito de otimismo e a valorização de um modo de viver propiciado pela produção massiva de bens industrializados, favorecido pela prosperidade econômica de uma das potências mundiais, a norte-americana”, motivava mesmo alguns setores de países periféricos no contexto da economia mundial, como os segmentos médios das grandes cidades (SANTOS, 2011, p. 43). Esse otimismo afetava a economia e a política, tendo como ponto de partida a prosperidade dos países desenvolvidos, alastrando-se como um “fenômeno mundial”, “embora a riqueza geral jamais chegasse à vista da maioria da população do mundo” (HOBSBAWN, 2002, p. 253-255). Para Eric Hobsbawn (2002, p.

253), tal consciência podia fazer com que se quisesse uma vida melhor em todos os sentidos, incluindo melhores roupas⁸².

Dior surpreendeu o mundo em 1947, lançando sua primeira coleção de moda, inicialmente chamada Linha Corola, depois apelidada *New Look*. A grande tendência que apresentou era a de uma exagerada forma feminina, em que a silhueta era construída artificialmente através de gasto extravagante de tecido. Resumindo o estilo *New Look*, os corpetes eram armados com barbatanas e, a partir de cinturas muito justas, abriam-se amplas saias, lembrando as corolas das flores. As saias poderiam ser pregueadas, franzidas, drapeadas ou nescgadas, sempre forradas com tule para darem o efeito de armação, resultando na forma corolácea de uma cúpula. Georgina O'Hara (1999, p. 195) encarrega-se de confirmar:

Embora outros estilistas – BALENCIAGA, BALMAIN e FATH – já estivessem caminhando para essa forma em 1939⁸³, seus trabalhos foram interrompidos pela Segunda Guerra Mundial. Dois anos após a Guerra, o desfile de Dior causou sensação internacional. O *New Look* era o extremo oposto das roupas restritas e econômicas impostas pelo racionamento. Um vestido podia exigir até 25 metros de tecido, e o estilo acentuava e exagerava as formas femininas graças a roupas íntimas com barbatanas e tecidos engomados. O *New Look* provocou controvérsias em todo o Ocidente. Muitas mulheres adotaram o estilo, mas outras reagiram contra ele, lamentando o que consideravam extravagância e artificialidade. Mulheres indignadas com os excessos estilísticos da nova moda organizaram piquetes na Maison Dior, e a publicidade resultante tornou o nome Dior famoso da noite para o dia. O *New Look* prevaleceu sob várias formas até meados da década de 50.

Diante do quadro sócio-econômico vivido pela França do pós-guerra, um país em fase de reconstrução, paralisado por greves, com governos pouco duradouros e carência de

⁸²Segundo Eric Hobsbawn, durante os anos 1950, os países desenvolvidos ficaram cada vez mais prósperos, onde “muita gente sabia que os tempos tinham de fato melhorado” e “o surto econômico pareceu quase mundial e independente de regimes econômicos”. A população cresceu, a expectativa de vida aumentou, a produção total de alimentos ampliou-se, a revolução tecnológica começou a transformar “a vida cotidiana no mundo rico e mesmo, em menor medida, no mundo pobre”. Houve uma expansão industrial, repercutindo num período de crescimento econômico e bem-estar, enquanto politicamente pareceu-se assistir a “uma espécie de casamento entre liberalismo econômico e democracia social”, o que resultava num “capitalismo reformado”. Desenvolvendo-se em torno dos Estados Unidos, a economia capitalista mundial se internacionalizava, com os países comercializando “uns com os outros em medida cada vez maior” (2002, p. 253, 255, 260, 265, 267, 271).

⁸³Em relação às coincidências entre as criações de estilistas diferentes, Christian Dior nos indaga sobre como explicar “o fato de que os costureiros, todos criando em sigilo absoluto, tenham tantos pontos em comum”. Para ele é como se houvesse “uma mensagem de moda no ar”, que de uma hora para a outra tenderá a aparecer (2011, p. 21).

quase tudo – do carvão à gasolina, a moda lançada por Dior pareceu uma provocação. Após o choque inicial, a nova forma de aparência foi abraçada pelas mulheres, como que significasse uma felicidade reencontrada. Se a política da época não dispõe de símbolos para contrapor à morosidade reinante, “o New Look serve como catalisador para o desejo de erguer a cabeça, de reencontrar a saúde, o amor, a vida” (POCHNA, 2000, p. 9).

Se a guerra havia restringido a criatividade dos estilistas pela limitação dos materiais disponíveis, o pós-guerra dava espaço a outras possibilidades, algumas decerto já ensaiadas, mas que agora encontravam o clima ideal para proliferarem. James Laver afirma que após os tempos de crise, “a moda costuma apresentar uma tendência para o luxo e nostalgia de uma era ‘segura’” (1996, p. 256) e isso se viu a partir de 1947, quando algo que já se mostrara como tímida tendência antes da guerra, eclodiu com força total, ganhando adeptos e, também, detratores. O desejo feminino de diferenciar-se dos homens, assumindo uma silhueta sinuosa e dançante em prejuízo do corte rígido da época anterior, ganhou expressão com o *New Look*, inspirado “nos moldes da década de 1860 com cinturas apertadas, saias muito amplas e meticulosamente forradas, blusas estruturadas [...], sapatos altos [...] e chapéus grandes” (POCHNA, 2000, p. 257).

Ao renascerem gradualmente no pós-guerra, as *maisons* queriam satisfazer a demanda por trajes elegantes, quando explodiram os desejos reprimidos por elegância e divertimento. A moda do *New Look* teve repercussão internacional, mesmo caminhando no sentido oposto ao da racionalidade – o sonho construído com desperdício – pois para “um vestido médio, gastavam-se em geral de 6 a 9 metros de tecido. As bainhas das saias tinham normalmente uns 8 metros de roda!”. A aceitação não foi unânime, já que, por exemplo, a Câmara de Comércio de Londres considerou essa moda o cúmulo da frivolidade, uma vez que na Inglaterra os tecidos permaneceram racionados até 1949 (MOUTINHO; VALENÇA, 2001, p.146-147).

Após a dor da invasão, das mortes e das privações, os franceses reencontraram-se com uma das marcas de sua cultura, o gosto pela sofisticação. Logo agora, na passagem dos anos 40 para os anos 50 do século XX, quando a tecnologia parece querer libertar a mulher do trabalho doméstico, e quando ela trabalha fora de casa, vota e guia automóvel, o sistema que determina a imagem feminina opta por elementos nostálgicos da moda de cem anos atrás, ou mesmo da *Belle Époque*⁸⁴. O *New Look* veio escarnecer da lógica ao disseminar,

⁸⁴Considerando a conceituação de Azevedo, a expressão francesa *Belle Époque* caracteriza-se como “um período de tranqüilidade social e de supremacia burguesa nas grandes cidades européias, durante os primeiros anos do século XX”, correspondendo também a “uma fase de expansão internacional do capitalismo”. Nesse

através dos meios de comunicação de massa, como as revistas, um modo de trajar cujas características essenciais são os materiais opulentos, a justeza da cintura e a “saia rodada batendo no meio da barriga da perna”, cuja distância do chão deveria ser de 40 centímetros (Figura 30), conforme dogmatizava Dior (BAUDOT, 2000, p. 142-144). Essas saias, mais longas do que aquelas típicas da década anterior, são adotadas numa reafirmação de que os tempos de penúria haviam chegado ao fim.

A moda de Dior é algo paradoxal – conformista e audaciosa. Celebra uma volta aos mais tradicionais valores da mulher, porém cheira a revolucionária, enquanto proponente de uma ruptura com a realidade de então. Ao mesmo tempo, lança mão de recursos, os mais modernos, para difundir sua proposta numa escala universal, pois almeja,

graças aos novos meios de comunicação, dirigir-se ao mundo, não somente àquele dos privilegiados, mas a todo o planeta. Elitista e propositalmente excluída das realidades práticas, a moda de Christian Dior não propõe às massas o seu consumo, mas a toda uma sociedade o seu espetáculo” (BAUDOT, 2000, p. 144).

Uma das papisas da imprensa de moda, Carmel Snow, redatora da revista *Vogue* americana, é quem faz o batismo definitivo do estilo sugerido por Dior. Em fevereiro de 1947, disposta na platéia do primeiro desfile do costureiro francês, e estupefada diante da ousadia estilística materializada por uma cintura de vespa, majestáticos seios e saia-corola, ela não tem dúvida e exclama, como se proclamasse: “*This is a new look!*”⁸⁵. A partir daí, a expressão passou a ser repetida pelos jornalistas de moda, propagando a nova tendência pelo mundo afora, principalmente nos Estados Unidos. Administrando astuciosamente o suspense de lançar inéditos modelitos a cada estação, Christian Dior tem, seguidamente, o seu gênio confirmado, conquistando não apenas a clientela européia, mas ainda a americana, pois, nos anos 1950, sozinha, sua marca “assegura a metade das exportações de alta-costura para os Estados Unidos” (BAUDOT, 2000, p. 147).

período, “Paris gozava (...) da reputação de ser o centro universal do bem-estar, do conforto e da riqueza”, em que uma “renovação da moda”, entre outros fatores, tornava a sociedade burguesa convicta de que “a vida era boa e confortável” (1999, p. 61).

⁸⁵A afirmação inteira de Carmel Snow teria sido: “‘It’s quite a revolution, dear Christian [...] your dresses have a new look.’ (‘É uma revolução, querido Christian [...] seus vestidos têm um novo visual.’)” (PRADO; BRAGA, 2011, p. 193).

Figura 30 – Christian Dior



O costureiro Christian Dior fixou a altura de 40 cm do chão para as saias do *New Look*, padrão que irá dominar a partir de 1947 e durante a década de 1950. Fotografia dos Arquivos Christian Dior. Fonte: POCHNA, 2000, p. 24.

Como os combates de guerra não foram travados em solo americano, os Estados Unidos sofreram menos restrições que as nações europeias e, dado o isolamento de Paris, chegaram a introduzir uma indústria de moda independente. Ao término da fase conflituosa, havia um forte desejo por formas vestimentais mais amplas, ao que veio responder a novidade assumida e divulgada por Dior. O estilista francês fincou suas bases em Nova Iorque, onde instalou uma filial de sua *maison*, adaptando o seu *New Look* às preferências das americanas.

Mesmo que o novo estilo de vestir tenha influenciado bastante os estilistas do *prêt-à-porter* – aquela moda produzida em série, exatamente ao contrário da Alta Costura⁸⁶, as mulheres americanas não foram unânimes em aceitarem o *New Look*. Tanto os vestidos estreitos quanto os de marcada linha esportiva continuaram ganhando adeptas, embora

⁸⁶ A expressão *prêt-à-porter*, lançada por Jean-Claude Weill em 1948, foi cunhada a partir de outra expressão americana que, traduzida literalmente, seria “pronto para ser usado”. Implica a produção de roupas em quantidade, ao contrário da Alta Costura, que produz peças únicas (VINCENT-RICARD, 1996, p. 32).

houvesse quem optasse por uma silhueta explicitamente feminina. Nos anos 1950, após o retorno dos homens de guerra aos seus lares, a sociedade americana conheceu o chamado *baby-boom*, o nascimento considerável de bebês. Isso resultou na prevalência de um estilo de vida mais caseiro, quando as mulheres passaram a ter uma vida social menos intensa. A cintura fina do *New Look* era mais vista durante os passeios diurnos, sempre complementada por luvas e chapéus. Para Moutinho e Valença (2001, p. 157), mesmo que “os anos 50 tenham fama de serem muito pomposos, a mulher americana adotou a linha casual, refletindo sua imagem de mãe e esposa exemplares”.

Embora muitas mulheres americanas quisessem apagar as lembranças dos duros tempos de guerra, algumas, mais pragmáticas, insurgiram-se contra o *New Look*, que consideraram retrógrado e caro, já que um só vestido chegava a custar cerca de 450 dólares. No Texas, formou-se o *The Little Below The Knee Club*⁸⁷, grupo que empreendeu ferrenha oposição ao novo comprimento das roupas femininas – 40 cm do chão – proposto por Dior, e a insurgência foi imitada em todo o país, com a disseminação de ligas “pelo joelho”, que combatiam o uso de vestidos que descessem abaixo dessa zona do corpo. Porém, a imprensa de moda foi mais forte e revistas como *Vogue* e *Harper’s Bazaar* exerceram grande influência, persuadindo o público a aceitar a nova imagem feminina.

O desejo inconsciente de esquecer o sofrimento da guerra através da sedução, somado ao incrível instinto capitalista dos americanos, acabam por reverter a situação em proveito do *New Look*. Vincent-Ricard (1996, p. 26) esclarece como se deu essa aceitação:

Ocorre também, entre a França e os Estados Unidos, uma adaptação criativa bem sucedida. Desta vez, a idéia parte da França, e algumas semanas depois os industriais americanos adotam a linha “new-look-Paris-Arkansas”, que vende vestidos a 20 dólares. O raiom substitui a seda, os enchimentos engomados e os forros de náilon estruturados são feitos em prensas automáticas. É uma verdadeira febre. Uma única empresa chega a utilizar 100 mil metros de tafetá por semana.

O intercâmbio de valores criativos que se complementam, o “prêt-à-porter” americano e o estilo *New Look* da alta-costura francesa, são o prenúncio de uma nova era na

⁸⁷“Clube do Pouco Abaixo do Joelho” (tradução nossa).

história da moda, que na década seguinte propagaria a sua mensagem de maneira massiva, utilizando o *marketing* e a produção em larga escala.

A televisão e o cinema americanos dialogaram com a moda francesa no período em estudo. As mulheres copiavam roupas de atrizes e cantoras como Doris Day e Elizabeth Taylor, ao mesmo tempo em que uma “onda de rebeldia” despertava a fascinação por ídolos como James Dean, Marlon Brando e Elvis Presley. Em 1951, as jovens americanas começaram a trajar saias circulares de feltro estampado, que guardavam referências do *New Look*, sendo, resumidamente, saias godês, cortadas de um ou dois pedaços de tecido, usadas com camadas de anáguas para ficarem armadas (O’HARA, 1999, p. 240; MOUTINHO; VALENÇA, 2001, p. 160-161).

Depois de passar pelo crivo dos norte-americanos, o estilo lançado na França por Dior continua sua expansão pelo mundo, sem deixar de fora o país dos brasileiros...

3.3 Dos concursos de beleza às revistas, os ecos de Dior no Brasil

A grande mudança na aparência feminina, patrocinada pelo *New Look*, que transformou a equação busto-cintura-quadril no foco erótico da década de 1950, também repercute no Brasil, onde, vestindo “saias rodadas, cinturinhas esturricadas [...], a mulher brasileira desfila com sapatos de salto alto, luvas coloridas combinando com lapelas e lenços, guarda-chuvas, brincos grandes e colares de pérolas de duas e até quatro voltas”. Mesmo que a televisão brasileira tenha sido inaugurada em 1950, o maior agente divulgador da moda na época foi a imprensa escrita, principalmente as revistas. A famosa seção “As garotas do Alceu”, impressa na revista *O Cruzeiro*, inspirou as moças brasileiras, e o traço de Alceu Penna ainda influenciou os estilistas nacionais, “ditando um padrão estético e de comportamento”. Em termos gerais, pode-se dizer que a indumentária brasileira desse período estava mais próxima “ao despojamento americano do que à sofisticação parisiense” (MOUTINHO; VALENÇA, 2001, p. 164, 165, 168).

No Brasil, os anos 1950 também foram marcados por um clima de otimismo, de certo modo contagiado pelo panorama internacional do pós-guerra, o que se refletia nos periódicos impressos e consumidos em larga escala⁸⁸. A pesquisadora Liana Pereira Borba

⁸⁸O *Cruzeiro*, por exemplo, chegou a vender 720 mil exemplares na edição especial sobre a morte de Getúlio Vargas, em agosto de 1954 (A REVISTA, 2000, p. 53). Sua tiragem semanal, em edições normais, chegou a atingir 630 mil exemplares em 1955 (O CRUZEIRO, 09 jul. 1955, p. 3) e 585 mil exemplares na edição nacional, somados a 240 mil exemplares da edição internacional em 1957 (O CRUZEIRO, 13 jul. 1957, p. 3).

dos Santos (2011, p. 18) conta sobre a “efervescência social, política e econômica” do Brasil dessa época:

Vivia-se um processo de modernização caracterizado por avanços tecnológicos, pela expansão do setor industrial e pela gradual ampliação do consumo de bens e serviços. A dimensão cultural, relacionada à modificação de costumes e hábitos, também apresenta uma importante marca neste período e que pode ser notada nas produções da imprensa brasileira, [...] no periodismo feminino.

A crescente industrialização conquistava importância na vida cotidiana, a ponto de ganhar destaque nas revistas femininas, sugerindo “conforto e praticidade” às donas-de-casa brasileiras. A propaganda da geladeira Frigidaire, citada por Liana Santos, exemplifica o acesso de parcela da sociedade ao consumo de variados produtos, como os eletrodomésticos:

Eis o novo Frigidaire. Com todas as características de aprimoramento que distinguem a marca Frigidaire em todo o mundo, o modelo OMM-74 incorpora qualidades excepcionais, que respondem integralmente às suas exigências de conforto. Agora produzido no Brasil, nas amplas e moderníssimas fábricas da GM, em São Caetano do sul, o modelo OMM-74 representa uma conquista da indústria nacional de refrigeração (Vida Doméstica, set. 1951, p. 10, citado por SANTOS, 2011, p. 43-44).

As promessas de menor esforço nas atividades domésticas e de uma vida mais confortável, decorrentes dos avanços tecnológicos, também apareciam insistentemente nas revistas de atualidades, para além dos reclames das revistas femininas. Foi-se encontrar em *O Cruzeiro* e *Manchete* algumas dessas propagandas de novidades para o lar, como, por exemplo: a “nova bateadeira de bolos Walita”, que era “a mais moderna [...] que você pode comprar” (*O CRUZEIRO*, 10 jul. 1954, p. 37); o “liquidificador e enceradeira Real”, “dois produtos para você ficar realmente satisfeita” (*MANCHETE*, 03 jul. 1954, p. 18); o “aspirador Arno”, que acaba com “a dança do pó” para quem é “moderna”, produzido pela “maior fábrica de motores elétricos e de aparelhos domésticos da América Latina”, localizada em São Paulo (*O CRUZEIRO*, 09 jul. 1955, p. 33); a “enceradeira Arno Super”, que “economiza tempo, eletricidade e esforço” (*MANCHETE*, 16 jul. 1955, p. 29); o “novo

Em 1959, a tiragem de sua edição semanal havia estacionado em 500 mil exemplares (*O CRUZEIRO*, 11 jul. 1959, p. 3). Já a revista *Manchete*, por exemplo, chegou a vender “500 mil exemplares em apenas dois dias”, com a edição especial sobre a inauguração de Brasília, no ano de 1960 (*A REVISTA*, 2000, p. 57).

Ferro Automático G-E”, que passa a roupa “mais depressa e sem esforço” (O CRUZEIRO, 30 jun. 1956, p. 90-A); o “refrigerador Brastemp Imperador”, que proporciona “o máximo conforto, atendendo às conveniências de espaço nas modernas residências”, “o mais perfeito até hoje fabricado no país” (MANCHETE, 23 jun. 1956, p. 21); “o refrigerador Springer”, considerado “o mais avançado dos refrigeradores nacionais – único que possui Rollover”⁸⁹ (O CRUZEIRO, 06 jul. 1957, p. 105); a General Eletric, “linha de televisores mais completa do Brasil”, com “5 novos televisores, 5 vezes melhor imagem, 5 vezes melhor som”, esclarecendo que “nosso mais importante produto é o progresso” (O CRUZEIRO, 05 jul. 1958, p. 35); o “super circulador de ar quente e frio” Spam, que apresenta “triplo rendimento em ar deslocado” (O CRUZEIRO, 12 jul. 1958, p. 118). Nessas estratégias de *marketing*, a ideia de modernidade associava-se a novos produtos disponíveis no mercado, responsáveis por tornarem a vida menos cansativa e mais confortável.

Numa revista do final da década de 1950, a Walita comemorava a incrível façanha de ter vendido um número recorde de liquidificadores, considerado um “marco na indústria brasileira”:

Eis a consagrada preferência de 1 milhão de donas de casa brasileiras, que testaram Walita no maior laboratório que se poderia desejar para um aparelho doméstico. Perfeito como no primeiro dia, perfeito pelo tempo afora. Walita é o líder. Por isso, de cada 3 liquidificadores em uso no Brasil... 2 são Walita!”(MANCHETE, 04 jul. 1959, p. 56-57).

É claro que o consumo desses eletrodomésticos exigia a oferta de eletricidade, o que mostrava “a relação entre a melhoria nas condições estruturais do país (como fornecimento de energia elétrica, água e tratamento de esgoto, transportes) e o desenvolvimento industrial” (SANTOS, 2011, p. 44). Para resolver esse problema e tornar possível a aquisição de refrigeradores em partes longínquas do país, nos interiores desprovidos das condições indispensáveis para tal, o refrigerador “Gelomatic é o único a apresentar uma linha completa de modelos: a querosene, para onde não há eletricidade; a gás ou elétrico, para os grandes centros”, sendo “fabricado no Brasil para o clima do Brasil” (O CRUZEIRO, 13 jul. 1957, p. 41). Quando criança, o autor deste trabalho conheceu um

⁸⁹“Rollover é um dispositivo na própria base do refrigerador, dotado de freio, que permite ao aparelho deslizar suavemente sobre qualquer piso. Até uma criança pode remover o refrigerador Springer, para mudá-lo de posição ou para limpar o piso”, dizia o comercial impresso na revista de atualidades, bradando aos leitores as qualidades diferenciais do eletrodoméstico (O CRUZEIRO, 06 jul. 1957, p. 105).

desses modelos em São João do Sabugi, no Rio Grande do Norte, remanescente dos anos 1950. Sem possuir energia elétrica, conforme já discutido no capítulo anterior, o lugar em estudo oferecia limitações para o emprego dos aparelhos eletrodomésticos.

Em torno do processo de industrialização do país, desenvolveu-se um sentimento de otimismo e até de ufanismo, que perdurou durante a década, atingindo o seu ápice no governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961), “apontado como marco desse cenário, a partir de sua associação a um ideal dito desenvolvimentista” (SANTOS, 2011, p. 44). Sobre isso, é válido destacar que

JK usou, no anúncio de seu programa de governo, a expressão “50 anos de progresso em 5 anos de realizações”. Tal projeto de desenvolvimento nacional baseou-se em um conjunto de trinta objetivos a serem alcançados em diversos setores da economia, tornando-se conhecido como Plano de Metas. [...] O Plano de Metas apontava cinco setores da economia que receberiam os investimentos públicos e privados. Os setores que mais receberam recursos foram energia, transportes e indústria de base, somando um total de 93% (SANTOS, 2011, p. 44-45).

O otimismo advindo do crescimento econômico e da democracia era concomitante ao “processo de consolidação da chamada sociedade urbano-industrial brasileira”, que contribuía “para a emergência de um novo estilo de vida, difundido pelas revistas, pelo cinema, sobretudo norte-americano, e pela televisão, que nasceu, no Brasil, nos anos 1950” (SANTOS, 2011, p. 46). Um “espírito do novo” parecia manifestar-se ultrapassando as esferas política e econômica, ganhando o campo da produção cultural, pois os anos em questão “são tempos de renovação da mídia, que cresce e se habilita econômica e tecnologicamente”, se considerarmos as afirmações de Juarez Bahia (1990, p. 215, citado por SANTOS, 2011, p. 46).

Se em nível internacional, o cinema hollywoodiano e movimentos musicais como o *rock* são marcantes, no cenário brasileiro, as inovações na área cultural transparecem em expressões “como o movimento da Bossa Nova, o Cinema Novo, o Teatro do Oprimido e até mesmo as inovações no campo da arquitetura, da literatura e das artes plásticas”. O impulso que foi dado à dimensão cultural também podia se verificar “na ascensão do teatro de revista, dos programas de auditório no rádio e na recém criada televisão, das fotonovelas [...]” e nas “revistas ilustradas femininas”. As transformações levaram jornais e revistas a passarem por “reformulações gráficas e editoriais, inseridas num movimento de renovação,

atualização e capacitação frente ao mercado” (SANTOS, 2011, p. 47). As técnicas de impressão se modernizavam, afetando principalmente as revistas ilustradas:

[...] o crescimento da imprensa brasileira, especialmente no caso das revistas ilustradas, pode ser compreendido em um duplo movimento. De um lado, ela integrou o cenário de industrialização, considerando que a sua produção e manutenção estavam relacionadas às transformações técnicas realizadas nesse período. Por outro lado, devido ao seu papel universalizador na esfera de difusão de valores e modelos, a imprensa configurou um elemento da dita cultura de massas, alcançando um espectro cada vez mais ampliado da vida social e cotidiana, da família e do próprio indivíduo (SANTOS, 2011, p. 49).

Mais adiante se falará da importância das revistas no contexto nacional, exercendo forte influência no processo de formação da sociedade. Por enquanto, atente-se para o notável papel dos concursos estéticos na difusão de ideais de beleza e de aparência, durante os anos 1950.

Tradicionalmente se diz que o *New Look* durou até 1954, quando Dior instituiu a Linha H e o mundo viu surgir o vestido-saco⁹⁰, que acabava com a ditadura da cintura de vespa. No Brasil, porém, ainda se verão os ecos do marcante estilo Corola por algum tempo, chegando até mesmo a ingressar na década de 1960. Exemplo disso encontra-se nos certames de beleza que ”entravam em seu período áureo” no país, quando “havia concurso para eleger *misses* nas mais inusitadas categorias”: Miss Objetiva, Glamour Girl, Charm Girl, Miss Suéter, Miss Elegante Bangu, entre outros (PRADO; BRAGA, 2011, p. 202).

Se for possível considerar que os concursos de misses no Brasil, após o surgimento de Marta Rocha em 1954 (Figura 31), passaram a funcionar como termômetro em termos de padrões de beleza e elegância, aí se terá uma prova de que, no país, o *New Look* conheceu uma sobrevivência mais duradoura. A importância desses encontros de jovens mulheres saídas de todas as regiões do país era crescente nos anos 1950, a ponto de O Cruzeiro afirmar “uma grande verdade: de ano a ano, o concurso de Miss Brasil melhora. Vai, aos poucos, tornando-se realmente, a festa da família brasileira. No próximo ano, [...] o sucesso não há de ter precedentes”⁹¹ (13 jul. 1957, p. 68). A esse respeito, conta Isa Pessoa:

⁹⁰Segundo Georgina O’Hara, o “saco” era a “Forma solta de vestido que afinava até abaixo do joelho”, cujo lançamento coube a Balenciaga, sendo Dior um seu divulgador (1999, p. 238). Encontramos em Sabino (2007, p. 626) o conceito de que o saco é um vestido “solto, sem cintura marcada”, contrapondo-se “à silhueta do *New Look* de Dior”, que no Brasil “foi muito copiado e tornou-se uma grande moda”.

⁹¹Mais de uma década depois, em 1968, o concurso Miss Brasil não havia perdido prestígio, revelando uma “inesgotável beleza brasileira que, em 15 anos, premiou louras e morenas”. No rol das eleitas, “cada miss é a

O concurso se transformou num dos grandes acontecimentos do país, uma alavanca para vender os costumes da época. As misses eram o exemplo das moças da moda, modelos de sucesso de uma década – todas integradas à estrutura familiar mais tradicional, mas também capazes de exibir uma atmosfera de modernidade que o Brasil começava a viver nos anos 50. Os desfiles eram o grande tema das revistas ilustradas, como *O Cruzeiro* e *Manchete*, que explodiam em vendas com a juventude das misses em capas gigantes e coloridas (1993, p. 57).

Muitas “empresas usavam os concursos de *misses* para promover suas marcas, na área da moda” (PESSOA, 1993, p. 57), mas a primeira promoção da fase ininterrupta do concurso Miss Brasil, em 1954, sob o comando do “Diário Carioca” e “Folhas” de São Paulo”, teve o patrocínio da “Universal-International Films”, que proporcionaria “um contrato para o cinema à vencedora” (*O CRUZEIRO*, 10 jul. 1954, p. 104). Os concursos Miss Brasil 1955 e 1956, assim sendo, tiveram entre os seus patrocinadores a “Companhia América Fabril”, “Companhia de Fiação e Tecelagem Corcovado”, “maillots” Catalina” (*O CRUZEIRO*, 09 jul. 1955, p. 13) e “Organdy Paramount, patrocinador exclusivo” (*O CRUZEIRO*, 30 jun. 1956, p. 10), respectivamente. No ano de 1957, o “Leite de Rosas – o grande amigo da mulher” e os “maillots Catalina” foram os grandes patrocinadores da disputa estética (*O CRUZEIRO*, 06 jul. 1957, p. 17; *O CRUZEIRO*, 13 jul. 1957, p. 56-57). Dois anos após, a escolha da Miss Brasil contou com o “patrocínio nacional dos refrigeradores ‘Gelomatic’ e mundial dos maiôs ‘Catalina’” (*O CRUZEIRO*, 04 jul. 1959, p. 8). As empresas parceiras do concurso ofereciam mimos à eleita:

Miss Brasil 1955, Emília Correia Lima, ganhou um prêmio de mil dólares oferecido pelas Indústrias de Bebidas “Cinzano”; doze cortes de finos tecidos das Companhias América Fabril e Corcovado; um “maillot” de ouro oferecido pela “Catalina” e outro prêmio de mil dólares, dos Laboratórios Leite de Rosas (*O CRUZEIRO*, 09 jul. 1955, p. 13)

lembrança de uma noite de glória – o júri atento, centenas de milhares de pessoas presas aos aparelhos de televisão, e, em torno da passarela, uma multidão entusiasmada, que faz do concurso Miss Brasil um acontecimento insuperável. Nem mesmo o Miss Universo chega a tanto em matéria de participação popular”. Estávamos num céu, com duas Misses Universo brasileiras: Ieda Maria Vargas (1963) e Marta Vasconcelos (1968) (*MANCHETE*, 03 ago. 1968, p. 14, 19, 21).

Figura 31– Martha Rocha, Miss Brasil 1954



Miss Brasil 1954, a baiana Martha Rocha se transformou em símbolo de uma época, com seus ideais de beleza, elegância e *glamour*. Fotografia sem identificação do autor. Fonte: PESSÔA, 1993, p. 104.

Fazendo a leitura das imagens impressas nas revistas *O Cruzeiro* e *Manchete*, que noticiavam a eleição da mais bela brasileira, encontra-se o predomínio da silhueta do *New Look* entre os vestidos de gala com os quais as misses dos Estados se mostravam na competição estética nacional, que entre 1954 e 1957 aconteciam no Hotel Quitandinha, em Petrópolis-RJ, e a partir de 1958 passaram a ter lugar no Ginásio de Esportes Maracanãzinho, no Rio de Janeiro, então Capital Federal⁹².

As misses estaduais do certame estético nacional de 1955 (Figura 32) trajaram vestidos confeccionados pela Casa Canadá, o mais conhecido ateliê do Rio de Janeiro, a

⁹²Em 1954, das seis concorrentes ao título nacional, metade delas adotou o contorno constituído por cintura de vespa, saia ampla e seios empinados para a apresentação de traje de gala (*O CRUZEIRO*, 10 jul. 1954, p. 104; *MANCHETE*, 03 jul. 1954, p. 9). No ano seguinte, todas as 19 candidatas a Miss Brasil 1955 usavam vestidos de gala seguindo a linha do *New Look* (*O CRUZEIRO*, 09 jul. 1955, p. 8, 9, 10, 11). Em 1956, de 22 misses estaduais, 15 optaram pelo estilo Corola (*O CRUZEIRO*, 30 jun. 1956, p. 10-11). Por ocasião do concurso Miss Brasil 1957, 12 das 20 moças desfilantes preferiram a tendência eternizada por Christian Dior (*O CRUZEIRO*, 06 jul. 1957, p. 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13). Para o ano de 1958, não dispõe-se de informações suficientes sobre tal, mas em relação ao ano seguinte, mesmo que as revistas impressas tenham deixado de divulgar fotografias de todas as 25 candidatas em seus vestidos de *soirée*, sabe-se que, das cinco finalistas do concurso Miss Brasil 1959, quatro seguiam o *New Look* (*MANCHETE*, 04 jul. 1959, p. 12-13; *O CRUZEIRO*, 04 jul. 1959, p. 6,7, 10). “O branco, aliás, predominou nos vestidos, muitos deles modelo Dior”, dizia a matéria jornalística de *O Cruzeiro* (04 jul. 1959, p. 8).

maior parte deles em tecidos como organdi, fustão, piqué, popelina estampada e surah⁹³. O texto da revista *O Cruzeiro* (13 ago. 1955, nº 44, p. 94-95), ainda repercutia o concurso Miss Brasil, acontecido mais de um mês antes:

Naquele conjunto harmonioso de formosura e encantamento não se sabia o que mais realçava. Tais tecidos destacando tais vestidos, e tais vestidos embelezando tais Misses. Com efeito, os padrões e os modelos apresentados, numa feliz e cuidada correspondência, vinham destacar os tipos e os encantamentos de cada uma das concorrentes.

Curiosamente, quem escreveu a matéria para *O Cruzeiro* foi Alceu Penna, que era exímio desenhista de moda, e seu pensamento é análogo ao de Christian Dior, expresso na frase: “O vestido é uma arquitetura efêmera destinada a exaltar as proporções do corpo feminino” (POCHNA, 2000, p. 17). O traço de Alceu Penna servia para difundir a moda que então se expandia partindo de Paris, pois sua coluna ilustrada falava de comportamento, sob o título “As garotas do Alceu”, conforme já dissemos anteriormente.

Os vestidos de gala usados pelas candidatas a Miss Brasil 1955 foram confeccionados com tecidos das companhias América Fabril e Corcovado, conforme já dito anteriormente. Um ano depois, é a Organdy Paramount quem oferece os panos para a produção dos trajes, cujo

desfile impressionou não apenas pela variedade, mas também, e principalmente, pela extraordinária beleza dos padrões escolhidos, sem falar no bom-gosto da execução” [...]. As grandes fábricas, em S. Paulo, providenciarão a confecção de um enxoval completo, destinado também a Miss Brasil. Ela, certamente, fará sucesso em Long Beach, com os originais modelos, em tecidos brasileiríssimos” (*O Cruzeiro*, 25 jun. 1955, p. 10).

⁹³ A apresentação de trajes de gala no certame Miss Brasil 1955 precedeu o desfile de “maillots”, para exibir as criações da Casa Canadá, com os tecidos da América Fabril e Corcovado. Desse modo, “todas as misses desfilaram com modelos especiais, de denominação típica”: “Farroupilha” (Rio Grande do Sul), em “estampado laqué” rosa; “Boa Viagem” (Pernambuco), “confeccionado com bordado inglês; “Anita Garibaldi” (Santa Catarina), em “organdi veluté”; “Tambaú” (Paraíba, “em ‘surah’ de algodão”; “Marília” (Minas Gerais), produzido “em pique de algodão com incrustações de popeline estampado”; “Goiânia” (Goiás), com “popeline estampado”; “Potiguar” (Rio Grande do Norte), idem; “Araçagi” (Maranhão), feito em “cinelique de algodão”; “Pajuçara” (Alagoas), em “surah de algodão estampado”; “Guaira” (Mato Grosso), executado com “fustão bordado”; “Araucária” (Paraná), “confeccionado com cetim de algodão estampado”; “Vitória (Espírito Santo), com “pique estampado”; “Bandeirante” (São Paulo), em “surah de algodão estampado”; “Seringal” (Amazonas), em “marquise de organdi estampado”; “Marajoara (Pará), “confeccionado com organdi listrado”; “Icarai” (Estado do Rio de Janeiro), em “estampado laqué”; “Itapoã” (Bahia), produzido com “pique de algodão, com incrustações de popelina estampada”; “Guanabara” (Distrito Federal), em “gauffré de algodão liso”; “Iracema” (Ceará), com “pique bordado”. Pela observação das imagens, foi possível perceber que das 19 concorrentes ao título de beleza daquele ano, 13 delas vestiram-se com estampas florais, características do tecido ou “incrustadas” (*O CRUZEIRO*, 09 jul. 1955, p. 8, 9, 10, 11).

Antes do concurso Miss Brasil, outra competição estética quisera chamar a atenção para os tecidos fabricados no Brasil, o Miss Elegante Bangu⁹⁴, patrocinado pela “Companhia Progresso Industrial do Brasil, mais conhecida por Bangu – nome do bairro no Rio de Janeiro onde se instalara”. Aparecendo, em 1951, inicialmente como desfile de moda num evento beneficente, “a moda do algodão” queria destacar os tecidos da empresa como versáteis e elegantes, e elegeu a primeira Miss Elegante Bangu em janeiro de 1953, cujo título remontava ao ano precedente. O concurso passou a ser organizado em “diversas etapas, mesmo algumas regionais”, com a “finalíssima, transmitida pela Rádio Nacional, a mais importante emissora da época” (PRADO; BRAGA, 2011, p. 201).

Repercutindo em toda a imprensa, a escolha de Miss Elegante Bangu “passou a ser a glória das meninas de alta sociedade, passe certo para as colunas sociais”, tendo um caráter excludente, em que “podiam concorrer ao título apenas garotas ‘de sociedade’, selecionadas em eliminatórias realizadas em clubes freqüentados pelas elites das maiores cidades do país” (PRADO; BRAGA, 2011, p. 202-203). O acontecimento era exposto nas colunas sociais com fartura de imagens, dispendo lado a lado as jovens concorrentes e as sofisticadas senhoras presentes, em que ficava evidente a “importância dessas damas da sociedade na difusão do gosto para vestir”:

‘quantas e quantas pessoas já não copiaram das revistas elegantes os vestidos que essas mulheres usam em público’. Eis a razão de serem fotografadas de corpo inteiro, em pé, com o vestido cuidadosamente arranjado e iluminado para ser visto em pormenor. Às vezes, apareciam sentadas no canapé da sala de visitas, apoiadas nos cotovelos, com os quadris levemente contorcidos e as pernas esticadas para melhor mostrar o vestido (José Carlos Durand, 1988, citado por PRADO; BRAGA, 2011, p. 204).

A indústria fabril brasileira havia-se aproveitado da crise da economia européia, provocada pela Segunda Guerra Mundial, gerando “sucedâneos de produtos antes

⁹⁴O concurso Miss Elegante Bangu “teve apenas quatro edições bianuais”: 1952 (Corina Baldo), 1954 (Sônia Carneiro), 1956 (Maria Sônia Soares de Araújo) e 1958 (Maria Helena Quirino dos Santos). Em 1960, chegaram a ocorrer as etapas preliminares, sem, no entanto, culminar na grande final (PRADO; BRAGA, 2011, p. 199-207). O maior legado do concurso Miss Elegante Bangu foi, para além da “meta de promover a marca Bangu e de fazer com que os tecidos da fábrica alcançassem ótima aceitação”, a popularização dos chamados desfiles de moda, terminando por desaguar na profissionalização das manequins no Brasil. A fórmula terminou por esgotar-se em virtude do modelo ser “amplo demais em sua concepção – somava evento social com desfile de moda e concurso de beleza” (PRADO; BRAGA, 2011, p. 207).

importados, em particular, no setor têxtil”. Os autores Luís André do Prado e João Braga confirmam:

Os anos duros da guerra afetaram drasticamente a produção têxtil europeia. Com isso, a indústria brasileira encontrou espaço para prosperar, aumentando exportações e substituindo tecidos importados. Chegamos ao pós-Guerra ocupando a segunda posição mundial em capacidade produtiva e nosso forte continuava sendo o algodão. Capitalizado, o setor iniciou um processo de reaparelhamento, que permitiu ampliar a variedade e a qualidade do tecido nacional (2011, p. 185).

Figura 32 – Misses nas páginas de O Cruzeiro, 1955



Nas páginas da revista *O Cruzeiro* (09 jul. 1955, p. 8-9), é possível perceber que todas as candidatas do concurso Miss Brasil 1955, desfilando no Hotel Quitandinha (em Petrópolis-RJ), vestiram a Linha Corola – apelidada *New Look* – em trajes de gala confeccionados pela Casa Canadá, com tecidos das companhias têxteis América Fabril e Corcovado. Fotografia do autor. Fonte: acervo do autor.

Infelizmente, as camadas média e alta da sociedade brasileira não valorizavam o tecido nacional, preferindo vestir-se de panos trazidos do exterior⁹⁵. Geralmente associado ao consumo dos grupos subalternos ou menos favorecidos, o algodão não era apreciado como tecido digno de cobrir uma dama da sociedade. Fez-se necessário “sofisticar os produtos da fibra e investir em *marketing* para valorizá-lo junto ao público feminino” (PRADO; BRAGA, 2011, p. 185-187), associando a indústria têxtil à criação de moda,

⁹⁵O gosto dos mais abastados recaía sobre “sedas, tafetás, gazes, *chiffons* de seda, crepes da China, gorgorões, organdis, fustões, cetins e linhos (no verão); ou xantungues, veludos, lãs, *tweeds*, drapês, brocados e adamascados (no inverno)” (PRADO; BRAGA, 2011, p. 187).

através do estímulo à promoção de eventos específicos ou valendo-se de acontecimentos que tinham outras finalidades, como o concurso Miss Brasil.

Um nome de grande importância no processo de divulgação do algodão brasileiro no país e no exterior foi Assis Chateaubriand, proprietário dos Diários e Emissoras Associados, que incluía a revista O Cruzeiro, um dos principais veículos de imprensa responsáveis pela expansão do concurso Miss Brasil, também promovido por aquele grupo de empresas jornalísticas. Ele tanto idealizava quanto fomentava “uma série de eventos envolvendo a moda e o algodão brasileiros, motivadores de reportagens em publicações de seu grupo, irrigadas – em contrapartida – com jorros de anúncios dos têxteis” (PRADO; BRAGA, 2011, p. 207). Um desses acontecimentos, o “2º Congresso Nacional do Algodão”, foi realizado em Currais Novos e Cruzeta, dois municípios da região do Seridó, no Rio Grande do Norte, promovido pelo Ministério da Agricultura, em 1954. Reunindo “numerosos técnicos e cotonicultores brasileiros”, o encontro foi composto por “solenidades oficiais, sessões de estudos técnicos, visitas aos campos de cultura, demonstrações de apanha do algodão ‘Mocó’, desfile de maquinaria agrícola, além de entretenimentos de cunho sertanejo e outras reuniões sociais” (O CRUZEIRO, 11 dez. 1954, p. 89). Como não poderia deixar de ser, abriu-se espaço na programação do congresso para a realização de “elegante desfile feminino de representação dos Estados algodoeiros” e um concurso de beleza, a Rainha do Algodão⁹⁶ (O CRUZEIRO, 11 dez. 1954, p. 90).

Destacando-se na imprensa, a moda vai conquistando um espaço antes negado, em que chama a atenção “o investimento da indústria têxtil no algodão *fashion*”, divulgado até internacionalmente com “nossas estampas tropicais e tecidos finos e leves, com 100% algodão” (CHATAIGNIER, 2010, p. 131). A autora Gilda Chataignier cita outras iniciativas dignas de nota no cenário nacional, como aquelas das Indústrias Matarazzo⁹⁷, de São Paulo, da loja de departamentos Mapiin⁹⁸, da Cia. Brasileira Rhodiaceta⁹⁹ e da Fenit¹⁰⁰, “primeiro

⁹⁶ A eleição da Rainha do Algodão, durante o “2º Congresso Nacional do Algodão”, aconteceu na Estação Experimental do Seridó, em Cruzeta-RN, logo após “a prova de ‘apanha’ do algodão e grande churrasco”. Da concorrência dos municípios da região potiguar, saiu vitoriosa Deise Trindade (Caicó), tendo como princesas Maria de Lourdes Medeiros (Jardim do Seridó) e Nazareth Côrtes (Currais Novos) (O CRUZEIRO, 11 dez. 1954, p. 90).

⁹⁷ As “Indústrias Têxteis Matarazzo” – que mantiveram até mesmo uma sociedade com o empresário e industrial Marcel Boussac (PRADO; BRAGA, 2011, p. 191), também fabricavam “tecidos com perfil moda”, destinados a atrair o consumo das classes média e alta (CHATAIGNIER, 2010, p. 131).

⁹⁸ O Mappin vendia “roupas prontas e produtos para o lar”, assim como a Mesbla e o Sears, dando prioridade aos artigos nacionais (PRADO; BRAGA, 2011, p. 245; CHATAIGNIER, 2010, p. 131). Outra loja desse tipo foi a “Moda Clipper”, “um magazine focado apenas em vestuário”, que também passou a promover um concurso de beleza – o Garota Soquete – destinado a moças “que usavam a moda *rock’ n’ roll*: saia plissada, suéter, meias soquete e cabelos presos em rabo de cavalo”, conhecido também como “visual *college*” (PRADO; BRAGA, 2011, p. 245, 252-253).

salão de moda brasileiro, conjugando matérias-primas, maquinários e roupas” (2010, p. 131).

De modo geral, as revistas tinham um papel fundamental na divulgação das novidades em matéria de indumentária (Figura 33). Podemos destacar tanto as revistas de atualidades, como *O Cruzeiro* e *Manchete*, com suas seções e colunas dedicadas à moda, quanto as revistas femininas, como *Jornal das Moças*, *Querida* e *Vida Doméstica*, voltadas para a mulher, trazendo desde receitas culinárias a conselhos para as mães, passando por fotografias e croquis de roupas, a incluir os utilitários moldes para confecção, com sugestão de tecidos, tamanhos e macetes de corte e costura.

As revistas são documentos para o estudo do cotidiano, pois muitas de suas discussões “produziam e reproduziam concepções valorizadas socialmente” (SANTOS, 2011, p. 16). Ao utilizarem-se as revistas *Manchete*, *O Cruzeiro* e *Jornal das Moças* enquanto fontes de pesquisa, podem-se reconhecer nelas imagens tradicionalmente associadas à época pesquisada, além das representações que se faziam sobre os gêneros. Sendo capazes “de nos fazer admirável e terna companhia”, as revistas desempenharam importante papel na formação da sociedade, partindo da combinação de palavras e imagens:

Adormecer e acordar, vibrantes, renovadas pelo traço ou pela inventiva da arte, que as adornou, que as adulou, que as urdiu para que o leitor as possuísse, página a página, semana a semana, mês a mês, ano a ano, década a década, e construíssem, leitor e jornalistas, leitor e fotógrafos, leitor e artistas gráficos, leitor e impressores, leitor e distribuidores e jornaleiros, essa extraordinária aventura da busca de mais e mais vida – finalidade maior de nossa existência (A REVISTA, 2000, p. 12).

⁹⁹Sendo subsidiária da “Companhia Química Rhodia Brasileira”, a “Companhia Brasileira Rhodiaceta” fabricava no país tecidos sintéticos como o náilon, em 1955, e o poliéster, em 1958 (PRADO; BRAGA, 2011, p. 254).

¹⁰⁰A “Feira Nacional da Indústria Têxtil” (Fenit) foi criada em 1958, pela Alcântara Machado Promoções, como espaço que congregava criadores, confecções e têxteis, “uma grande feira de negócios, aberta ao público (mediante pagamento de ingressos), com muitos estandes e atrativos”. A Fenit expunha “as inovações em matérias-primas, máquinas e implementos têxteis, além das novidades em vestuário”, afinando-se com o objetivo de “promover o consumo de tecidos nacionais – e já entendendo moda como produto para as massas e não apenas como privilégio de ‘madames’” (PRADO; BRAGA, 2011, p. 248).

Figura 33 – Capas da revista *Jornal das Moças*, 1954-55



Capas da revista *Jornal das Moças* de 1954-55, com predominância da silhueta-ampulheta (Linha Corola ou *New Look*). Fotografia do autor. Fonte: acervo do autor.

A revista brasileira parece ter surgido no século XIX, sendo a primeira delas “As Variedades ou Ensaio de Literatura”, publicada em Salvador, na Bahia, no ano de 1812, por Manoel Antônio da Silva Serva, sob a denominação de “folheto”¹⁰¹, saindo somente dois números. As primeiras revistas brasileiras eram “publicações eruditas, não noticiosas”, muito mais assemelhadas com os livros, preocupadas mais com a literatura do que com o frescor da notícia ou o compromisso com a informação (A REVISTA, 2000, p. 16, 18). Introduzindo a ilustração e a fotografia por volta de 1860, as revistas foram aos poucos

¹⁰¹O termo “revista” existia desde o ano de 1704, quando o autor de *Robinson Crusoe*, Daniel Defoe, publicou em Londres *A Weekly Review of the Affairs of France* (A Revista Semanal dos Assuntos da França, tradução nossa). No Brasil, o primeiro periódico a chamar-se assim foi a “A Revista Semanaria dos Trabalhos Legislativos da Câmara dos Senhores Deputados”, surgida no Rio de Janeiro, em 1828 (A REVISTA, 2000, p. 16-17).

ficando vigorosas e populares, assumindo uma importância cada vez maior na sociedade. Na terceira década do século XX, tinham ganhado o seu espaço:

Capitaneadas por *O Cruzeiro*, as revistas ingressaram numa era em que a reportagem teria peso cada vez maior. O jornalista deixou o fundo da redação, ganhou a rua, passou a criar matérias para além do ramerrame. Esporte, política, artes e espetáculos, consumo, modos de vida – nenhum meandro da realidade brasileira deixou de ser desde então frequentado pelo olhar atento das publicações, muitas das quais pagaram preço alto por essa intromissão (A REVISTA, 2000, p. 22).

No princípio do século XX, o uso crescente da fotografia exigia uma impressão de melhor qualidade, o que paulatinamente se conquistou para a difusão dos novos hábitos da sociedade através dos flagrantes impressos. Foi quando se deu uma verdadeira “revolução da imagem”:

Ela explodiria em *O Cruzeiro*, que no início usava fotos como simples ilustração. A mudança radical coube ao fotógrafo francês Jean Mazon, que a partir de 1943 implantou na revista uma nova linguagem visual. Vibrantes e carregadas de uma dramaticidade que lhes conferia um viés opinativo, suas fotos davam às reportagens ar grandiloquente, às vezes sensacionalista. Exigiam complicado aparato técnico, com flashes e tripés, e ocupavam páginas inteiras em *O Cruzeiro* (A REVISTA, 2000, p. 95).

Enraizando-se progressivamente nos hábitos do brasileiro, aos poucos se tornou clara a necessidade de atender públicos diversos, criando-se uma segmentação na imprensa escrita nacional. Foram surgindo, então, revistas voltadas para vários “recortes da sociedade”, cada uma procurando compor uma “identidade visual” a começar pela sua capa (A REVISTA, 2000, p. 22, 24). Dominando todas as revistas de todos os segmentos, aquelas ditas “de atualidades” consagraram a reportagem, como *O Cruzeiro*, criada por Assis Chateaubriand, em 1928:

Só mais tarde *O Cruzeiro* haveria de encarar um verdadeiro concorrente – *Manchete*, lançada em 1952 por Adolpho Bloch [...]. Em meados da década de 1950, *Manchete* circulava com caprichada impressão em cores – enquanto *O Cruzeiro* seguia usando papel de má qualidade e tinta sépia, o que lhe dava uma aparência envelhecida (A REVISTA, 2000, p. 53, grifos do autor).

Saindo do campo das revistas de atualidades e adentrando na seara das revistas femininas, destaca-se o papel de Pierre Plancher, lançando a primeira desse tipo a ser

publicada no Brasil, em 1827: “O Espelho Diamantino – Periodico de Politica, Literatura, Bellas Artes, Theatro e Modas Dedicado as Senhoras Brasileiras” (A REVISTA, 2000, p. 157). Os problemas da alfabetização feminina no século XIX¹⁰² dificultavam a constituição de um público leitor, o que emperrou o surgimento de periódicos voltados para a mulher, mais ainda se escritos por mulheres. Ao aparecerem, era visível o conservadorismo dessas revistas ainda no século XX, quando o Jornal das Moças e outras similares consideravam perfeitamente compreensível que a mulher trabalhasse fora de casa, desde que no ofício de “professora, enfermeira ou funcionária pública”. Mas o processo de modernização do país, nos anos após a Segunda Guerra Mundial, criava “novas necessidades de consumo”, para as quais “a mulher queria – e precisava – trabalhar fora ou, no mínimo, ganhar dinheiro” (A REVISTA, 2000, p. 164-165).

Segundo SANTOS (2011, p. 49), um “duplo movimento” caracterizou a fase de grande crescimento de nossa imprensa, na década de 1950: ela tanto integrava o cenário de industrialização como configurava importante aspecto da cultura de massa. As melhorias de ordem técnica e a caminhada rumo a uma universalização de “valores e modelos” elegiam a revista como arauto dos novos interesses. Progressivamente se intensificavam os laços entre o consumo e a imprensa feminina, estando esses nós relacionados “ao crescimento das indústrias relacionadas à mulher e ao lar, ao fortalecimento do mercado interno e à relativa ampliação da classe média”, e tal se manifestou através do desenvolvimento da publicidade, já que a revista era a melhor alternativa midiática para divulgação da moda, “pelas características de visualização de detalhes e cores” (SANTOS, 2011, p. 48).

É nesse quadro contextual que o *New Look* explodiu no mundo, chegando ao Brasil através das revistas, sendo inspiração para os nascentes criadores nacionais e copiado pelas costureiras dos bairros das grandes cidades e dos núcleos das pequenas. A moda lançada na França e referendada nos Estados Unidos aconselhava cintura marcada combinando com seios empinados e saias rodadas e armadas, recuperando uma silhueta que se esvaía durante os tempos conflituosos da Segunda Guerra Mundial, quando esteve em curso uma “tendência de masculinização da mulher” (PRADO; BRAGA, 2011, p. 193).

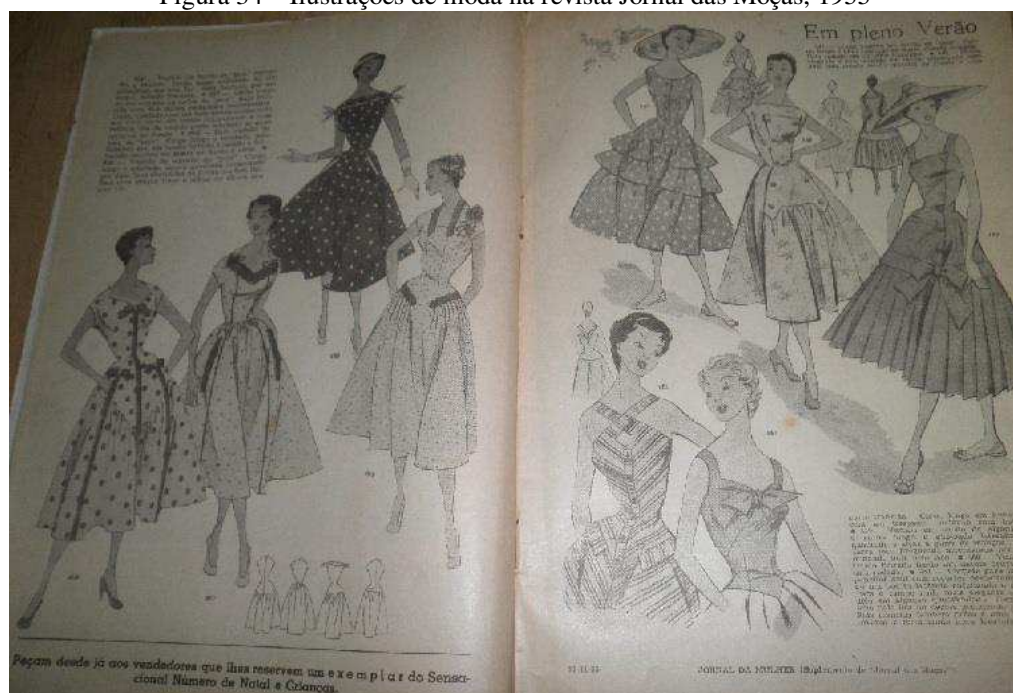
¹⁰² Poucas mulheres sabiam ler no século XIX. “Basta ver os números: dos 4 milhões de brasileiras contabilizadas na década de 1870, apenas 550 mil – menos de 14% – estavam alfabetizadas” (A REVISTA, 2000, p. 157).

A saia godê se abria em muitos panos, mostrando-se nos mais variados ambientes brasileiros, das ruas aos salões. Ao chegar no Brasil, o *New Look* se adapta ao gosto da população e se democratiza, buscando valorizar as qualidades físicas da mulher da terra,

revelando-se generosa em curvas, especialmente nos contornos dos quadris e das nádegas, além das coxas. Entre o norte e o sul do corpo, a exibição da cintura quase diminuta e girando em torno dos 55 e 60 cm, sem precisar de artefatos que a comprimissem. Curiosamente, a moda toma corpo e mantém uma personalidade própria, ainda que se inspirasse nas chiques francesas e nas cinematográficas americanas (CHATAIGNIER, 2010, p. 132)

Mesmo que pareça simples identificar o *New Look*, não se pode esquecer das variações possíveis para a consecução da silhueta desejada (Figura 34). Gilda Chataignier cita a saia godê “guarda-chuva”, a saia de “oito paninhos”, a saia com “plissado permanente” e a saia com “babados a partir dos quadris”. São mencionadas blusas com uma “variedade de mangas: japonesas curtas ou longas, raglãs, cavas caídas ou americanas”, e os vestidos de alcinhas “acompanhados de bolero”. Para as festas, a autora destaca os vestidos com “pences profundas e corte princesa”, “com muita roda”, as “cinturas baixas com franzidos”, os “babados em cascatas ou superpostos” (CHATAIGNIER, 2010, p. 134-135). As pences serviam para realçar as formas, aproximando o tecido do corpo quando se fazia necessário, por exemplo, para marcar a cintura e realçar a elevação dos seios e a largueza dos quadris. Um vestido se fazia bem moldado no corpo a partir de um bom trabalho com pences.

No Brasil, portanto, a moda acompanhava as tendências internacionais, pois o sistema integrava desde os criadores até os divulgadores, fazendo com que os modos de organização da aparência seguissem linhas gerais, quando as “estrelas da época eram aqueles vestidos acinturados, de saias rodadas que subiam e desciam”, muitas vezes confeccionados de “cetins, veludos, jérseis de lã, rendas guipures, organza, tafetá” (PESSOA, 1993, p. 103). Uma moda “romântica e clássica”, mantendo relações estreitas com a “marca registrada dos anos 50: glamour” (PESSOA, 1993, p. 54, 102).

Figura 34 – Ilustrações de moda na revista *Jornal das Moças*, 1955

Uma diversidade de modelos da saia godê, característica do estilo *New Look*: do “corpo longo e ajustado”, podem sair “recortes em ponta”, “pregas finas e soltas”, “pala rodada em babados franzidos”, entre outras possibilidades (*Jornal das Moças*, 17 nov. 1955, p. 22-23). Fotografia do autor. Fonte: acervo do autor.

A influência do *New Look* no país se mostrava claramente, partindo das grandes cidades pela divulgação nas revistas femininas (como *Jornal das Moças*) e de atualidades (*O Cruzeiro* e *Manchete*), bem como através de eventos como os concursos de beleza (eleição de Miss Brasil e Miss Elegante Bangu, por exemplo).

Na leitura realizada na revista *Jornal das Moças*, principal periódico feminino editado no Brasil durante a década de 1950, percebeu-se a evidência do *New Look* entre os estilos de vestir apresentados em ilustrações e fotografias dispersas em suas páginas. Havia outras opções disponíveis para as leitoras do meio impresso de difusão da moda, mas é possível destacar a presença do estilo de Dior, caracterizado pelo equilíbrio entre busto, cintura e quadris, entre os demais jeitos de fazer-se atraente nos anos 1950. Se a moda se mostra enquanto uma esfera democrática, como bradou Lipovetsky (1997), eis uma prova dessa afirmação: o *New Look* não foi um estilo único de vestir, mas um entre outros, predileto para muitas mulheres, vestido por algumas delas às vezes, resultando da escolha individual o seu uso (Tabela 6).

Tabela 6 – Imagens de moda na revista *Jornal das Moças* durante os anos 1950

Ano	Data	Geral	<i>New Look</i>
1950	17/08	39	05
1951	15/03	48	24
	02/08	39	11
1952	12/06	38	07
	07/08	51	14
1953	12/02	36	17
	20/08	35	22
1954	11/02	26	13
	16/09	30	14
1955	10/02	31	22
	17/11	21	20
1956	22/03	20	17
	23/08	31	17
1957	10/01	27	17
	11/07	26	10
1958	20/02	35	12
	14/08	25	05
1959	19/03	18	07
	15/10	31	16
Total		607	270

Fonte: adaptação a partir de dados coletados pelo autor.

Se havia uma hegemonia do *New Look* em termos de modelo preferencial da vestimenta feminina, isso não significa dizer que não existissem outras silhuetas, variadas linhas, peças de roupa que não fossem saias e vestidos rodados. Quais as outras tentativas de vestir as mulheres criadas pelos profissionais da moda, durante os anos 1950? E os homens, como se vestiam? Passeiem por esses campos...

3.4 Outras modas, outros modos

Ao longo dos anos 1950, outras tendências pulularam aqui e ali, mas sem conseguirem suplantar a hegemonia da linha *New Look*. Uma das silhuetas contrapostas ao modelo com cintura apertadíssima, seios elevados e saias muito armadas era o vestido-saco, a que já se fez referência algumas linhas atrás. Em vigor desde meados da década, o saco “não delineava a cintura da mulher”, nem deixava entrever se por debaixo das fazendas

“havia muito peito, pouca cintura, bumbum exagerado, ou vice-versa, nada ficaria público” (SANTOS, 1998, p. 53-54).

O vestido-trapézio, lançado em 1958 por Yves Saint-Laurent, parecia ser mais apropriado para a menina-moça, sendo um “vestido de ombros estreitos, um corpete semi-ajustado e uma saia curta, evasê” (SANTOS, 1998, p. 54). Numa reportagem intitulada “Novas linhas em 1958”, O Cruzeiro apresenta as distinções entre as linhas “colher”, “trapézio”, “*baby doll*”, “foice”, “*petite fille*” e “saco”, sendo a última “o ponto de partida de todas as outras”. Assim,

Recurso publicitário de grande efeito é o batismo de novas linhas feito por costureiros em Paris para cada coleção. Buscando analogias entre formas caprichosas que impõem às mulheres, os mestres da “haute couture” se preocupam tanto quanto em criar modelos como em dar-lhes nomes (O CRUZEIRO, 05 jul. 1958, p. 88, 89, 90, 91, 92).

No começo da década, também havia outras possibilidades de aparência para a mulher e o Jornal das Moças fazia questão de informar que “Todas as silhuetas estão em dia”, numa matéria reproduzida da revista francesa Marie France. Seis ilustrações traduzem as linhas “quadrilha”, “esteira”, “oval”, “curva”, “ponta de crayon” e “campânulas enroladas”. De Dior, o texto descreve a linha “oval”: “oval do rosto, oval do busto e dos quadris se encontram nesta linha que, deixando ao corpo sua forma natural, permite adquirir valor a redondeza das espáduas, a fineza do talhe e os contornos dos quadris”¹⁰³ (JORNAL DAS MOÇAS, 02 ago. 1951, p. 20-21).

Por mais que os guarda-roupas e as malas femininas fossem mais ocupadas por saias e vestidos, havia a opção de se vestir calças compridas (Figura 35). Preferia-se o “estilo corsário, com pences na cintura, justas nas pernas e comprimento abaixo do joelho; a capri era ligeiramente mais alongada”, havendo, ainda, a “calça *jeans*, aqui chamada de *calça rancheira*, *calça coringa* ou *calça americana*” (CHATAIGNIER, 2010, p. 135, grifos da autora). Aliado ao público jovem, o uso de calças jeans denotava certa “revolta dos ‘rebeldes

¹⁰³ Acredita-se que essa “linha oval” é outra denominação para a chamada *Ligne Huit* (Linha Oito), cuja pretensão era criar na mulher uma silhueta “que se parece com a grafia do numeral oito” (PRADO; BRAGA, 2011, p. 193). A Linha Oito fora lançada conjuntamente com a Linha Corola, mas não obteve a mesma repercussão do *New Look*.

sem causa”, que “punham abaixo uma carrancuda sociedade patriarcal em que só adultos tinham voz e vez”¹⁰⁴ (PRADO; BRAGA, 2011, p. 255).

Figura 35 – Moça vestindo calça comprida, 1955



Moça vestindo calça comprida, blusa de malha e lenço no pescoço, em São João do Sabugi, no ano de 1955. Fotografia de Enoque Pereira das Neves. Fonte: acervo de Ermita Lucena Santos de Assis.

Por entender-se que a construção da identidade de gênero é algo relacional, conforme discutido no Capítulo I desta dissertação, é conveniente apresentar a aparência creditada aos homens. Na época do *New Look*, a moda masculina também ganhou uma conotação nostálgica, o chamado estilo eduardiano¹⁰⁵, do princípio do século XX, caracterizado por “paletós mais compridos e ajustados, abotoados até o pescoço, calças apertadas e chapéu-

¹⁰⁴ Sobre o uso de calças compridas por mulheres, o marco é a década de 1920, quando “usavam-se calças (na maioria largas) para praia e lazer”, em parte graças às criações de Chanel. “Durante a Segunda Guerra Mundial, as mulheres, assumindo o trabalho masculino, usavam calças nas fábricas e nos campos” (O’HARA, 1999, p. 61). Na França, Dominique Veillon diz que a calça comprida feminina era “desaconselhável em locais públicos”, tolerando-se somente “no selim de uma bicicleta ou nos trabalhos agrícolas” (2004, p. 211). A polêmica levou a que “mulheres que usassem calças fossem impedidas de entrar em restaurantes”, motivando acalorado debate até a década de 1960, quando se instituiu a chamada “moda UNISSEX” (O’HARA, 2004, p. 61).

¹⁰⁵ Georgina O’Hara esclarece que o termo faz referência ao Príncipe de Gales no período entre 1910 e 1936, quando se tornou o rei Eduardo VIII, da Inglaterra. “Quando jovem, foi responsável por diversas modas masculinas” (1999, p. 108).

coco com as abas viradas (LAVER, 1996, p. 256). Porém, grande parte dos homens, obrigados ao uso constante de fardamentos militares durante a fase de guerra, renegou os trajes rígidos, optando por roupas menos formais, mesmo que certos detalhes dos uniformes tenham reaparecido depois em vestimentas comuns.

Assim, conforme Moutinho e Valença (2001, p. 154), a reação à rigidez da roupa do homem foi manifestada através de “ternos escuros, menos formais e, em alguns círculos, tornou-se comum o uso de paletó e calça esporte para trabalhar. O colete era dispensado, em meados da década de 50”. O estilo americano, com silhueta de ombros largos e calças estreitas, predominou em grande parte da Europa no pós-guerra, enquanto o cinema ajudou a popularizar os jeans e a jaqueta de couro, o cabelo gomalinado¹⁰⁶, as costeletas e o topete, influência das imagens de James Dean, Marlon Brando e Elvis Presley (Figuras 36 e 37).

No Brasil, a figura masculina emblemática da década de 1950 é o “playboy” de Copacabana, cujo estilo cristalizado caracteriza-se por “calça rancheira, mocassim branco, camisas ban-lon¹⁰⁷, cabelos [...] aglostorados”¹⁰⁸, embora os senhores prefiram o uso de terno e gravata, apesar do nosso clima tropical (MOUTINHO; VALENÇA, 2001, p. 168).

¹⁰⁶ A gomalina era um “produto usado para fixar os cabelos” (FERREIRA, 1999, p. 996), espécie de gel com o qual os homens disciplinavam os fios.

¹⁰⁷ Popular em meias, blusas e tecidos, Ban-Lon é uma “Marca de fantasia dada pela empresa americana Joseph Bancroft & Sons a um processo de texturização que ondula o fio e dá elasticidade a tecidos sintéticos” (O’HARA, 1999, p. 32). Sua logomarca no Brasil era “o desenho de um gatinho sobre uma almofada”, sendo qualidades dessa malha durabilidade, resistência, maciez, aspecto indeformável e facilidade de lavagem (SABINO, 2007, p. 84).

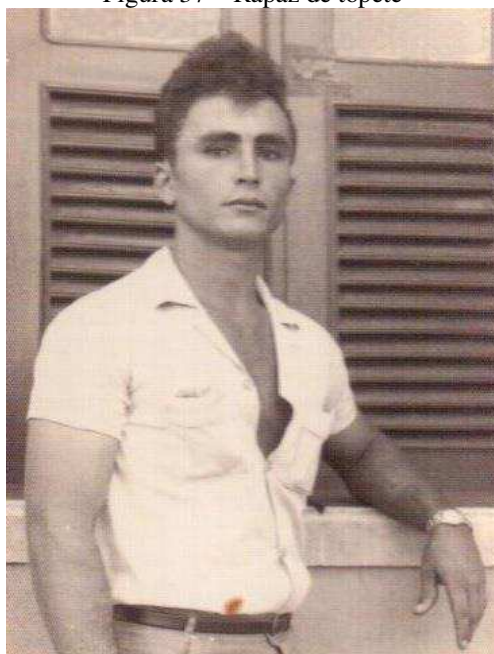
¹⁰⁸ O termo aglostorado certamente provém da marca Glostora, que comercializava óleo ou brilhantina a oferecer ao penteado masculino “o máximo de correção”, pois “amacia e fixa melhor, realçando o brilho natural do cabelo” (O CRUZEIRO, 30 jun. 1956, p. 104). Em 1957, a linha de produtos assim chamados incluía lavanda, brilhantina, óleo e fixador, prometendo “saúde para os cabelos” e “brilho e maciez desejada”, sendo o último tipo indicado para a mulher, já que “amacia e fortalece os cabelos, evitando que se tornem secos e quebradiços, depois de lavados ou após a permanente” (O CRUZEIRO, 13 jul. 1957, p. 121). Durante a década de 1950, existiam brilhantinas de outras marcas, como a Coty, “a mais vendida do Brasil”, que “fixa melhor, dá mais brilho” e oferece “11 perfumes à sua escolha” (MANCHETE, 03 jul. 1954, p. 29); ou a Palmolive, “a única feita com azeite de oliva, perfuma os cabelos, mantendo o penteado perfeito e alinhado” (O CRUZEIRO, 30 jun. 1956, p. 24). A brilhantina era um “cosmético para tornar lustrosos e assentar o cabelo e a barba” (FERREIRA, 1999, p. 332).

Figura 36 – Rapaz de topete e óculos escuros



Um rapaz de São João do Sabugi, em fins da década de 1950. O cinema americano influenciava os costumes, incluindo a moda. Fotografia sem identificação do autor. Fonte: acervo de Eunice Lucena.

Figura 37 – Rapaz de topete



Outro moço sabugiense, supostamente recostado na mesma janela da imagem anterior. Como na Fig. 36, as mangas dobradas da camisa e o topete guardam referências de James Dean, Elvis Presley e Marlon Brando, assinalando a constituição de uma moda jovem. Fotografia de Enoque Pereira das Neves. Fonte: acervo de Maria das Dores de Medeiros.

Seguindo esse enredo anteriormente esboçado, o *New Look*, gerado para funcionar como tentativa de reencontro dos bons tempos, estabelece artificialmente os ditames da mais recente maneira de exibição da mulher. Ao homem também é cabível tentar novos invólucros vestimentais. De Paris, berço do *New Look*, a nova aparência é exportada para o mundo, sendo que nos Estados Unidos é adaptada às necessidades específicas de sua população e, também, aos interesses de sua indústria capitalista.

Chegando ao Brasil, divulgado pelas revistas, o *New Look* ganha a adesão das mulheres de elite, nas capitais e nas cidades litorâneas, para, finalmente, embrenhar-se pelos sertões, onde foi adaptado ou, se é que é justo afirmar, recriado. Em São João do Sabugi, a povoação da região do Seridó, uma das áreas sertanejas do Estado do Rio Grande do Norte, a situação não foi diferente: muitas mulheres aderiram à nova silhueta.

O lançamento do *New Look* de Dior e a emancipação política de São João do Sabugi coincidem no tempo, minimamente separados pelo espaço de um ano. A espetacular modificação na aparência, patrocinada pelo estilista francês, veio a substituir o estilo inosso de vestir característico dos tempos de guerra, recuperando o padrão de exacerbada feminilidade do século XIX. Em seguida, escondido na imensidão do sertão brasileiro, o lugar dito sabugiense tem reconhecido o seu direito de denominar-se município, o que dá às suas elites a prerrogativa de governarem o território oficialmente instituído.

Mesmo afastada dos núcleos difusores da vida moderna, a localidade de São João do Sabugi já aderira, há alguns anos, às novidades incessantemente divulgadas pelos meios de comunicação, entre elas a moda. Sem cinema ou televisão, as revistas eram as principais responsáveis pela propaganda dos mais recentes modos de exibição individual. A imprensa espargia sobre a população supostamente isolada aquilo que nos grandes centros urbanos era vorazmente consumido, primeiro pelos segmentos mais abastados, depois pelos subalternos e periféricos, conforme o funcionamento das engrenagens do sistema da moda.

Após chegarem às capitais brasileiras, em questão de semanas as inovações adentravam nas demais localidades, como São João do Sabugi, o que permite afirmar que o seu isolamento era relativo. Observadas as páginas das revistas, restava esperar os mais importantes acontecimentos sociais da cidade – as festas religiosas – para circular vestindo a última moda, aquela que, lançada em Paris, já havia sido filtrada pelos americanos e que, aqui, era coada pelos variados artifícios de adaptação ao clima e, principalmente, às posses de cada um.

Para além da sua propalada função hierárquica, a moda aparecia como estratégia de sedução, atraindo a atenção do sexo oposto e conferindo pontos a quem manipulasse bem os

seus códigos na corrida para a protagonização do casamento, instituição extremamente valorizada para os moldes da moral da época e do lugar, eminentemente agrário e patriarcal. Sendo assim, por favorecer a constituição da família, como mecanismo talvez inconsciente, a moda terminava prestando um relevante serviço ao município recém-criado, pelo estímulo ao crescimento demográfico, o que resultaria, em longo prazo, no aumento da quantidade de votos nas eleições e de impostos pagos.

Assim, enquanto a comunidade de São João do Sabugi adaptava-se a essa novidade – a liberdade política – parte considerável de sua população, especialmente as mulheres, esforçavam-se para seguir as últimas sugestões em termos de indumentária, copiando, não sem adaptações, o *New Look* de Dior. No palco, a apoteose desse drama...

CAPÍTULO 4

VESTIDOS E ANÁGUAS: O *NEW LOOK* EM SÃO JOÃO DO SABUGI

RESÍDUO

Minha mãe, ao morrer, deixou um guarda-roupa cheio,
 Um mundo meio gasto, meio novo
 Roupas de baixo fora de moda; uma fileira de sapatos,
 Solas viradas para cima, nos fitando,
 Um emaranhado de anéis, opalas impacientes, pulseiras e
 pérolas baratas;
 E, florido ou resplandecente, de raiom, algodão ou tule,
 Uma centena de vestidos, esperando.
 Sozinho com aquele esfarrapado passado,
 Meu pobre e alquebrado pai vendeu tudo.
 O que poderia ele fazer? O negociante deu de ombros e
 disse:
 "É pegar ou largar, depende de você."
 Ele pegou e perdeu os trocados na corrida de cavalos.
 O guarda-roupa, vazio, ficou olhando para ele, anos a fio.

(Laurence Lerner, citado por STALLYBRASS, 2000)

Nesta pesquisa, também viveu-se algo parecido com o descrito poeticamente por Laurence Lerner. Num guarda-roupa desimportante e cheio de tralhas, disposto na garagem da casa de uma das entrevistadas, repousava anônimo e evadido da história um vestido de casamento. Ao fazer sua passagem para a outra vida, algum tempo depois de conceder depoimento oral para o presente estudo, eis que o velho móvel precisa desabrigar-se da residência, pelo que “Um mundo meio gasto, meio novo” foi descoberto.

Um vestido de noiva de 1955 esfarrapava o seu passado à espera de dar o testemunho para as novas gerações, dizendo dos sonhos que lhe residiram, dos processos que lhe construíram, dos ombros que lhe carregaram e daquilo de que pode falar sem sobressaltos diante do interlocutor aguardado. A filha do casamento contraído, agora dona da rota indumentária, entregou a peça não para um negociante, mas ao historiador que costura memórias. O guarda-roupa pode ter sorrido, quando lhe deram a notícia.

O encontro com esse vestido, bem ao término desta investigação sobre a presença da silhueta buscada pelo *New Look*, de Christian Dior, entre as mulheres de São João do Sabugi, nos anos 50 do século XX, é como uma culminância da reunião de fontes desejosas

de contribuírem com a pesquisa. As imagens, os impressos e as próprias vozes dizem muito, mas o objeto de moda pode contar mais sobre o modo sistemático de decorar o corpo. O encontro com esse vestido traz o desejo de preenchê-lo de história, onde outrora habitou alguém que pulsava de emoção no dia de suas núpcias.

Agora vem a História reivindicar que se conte desse passado por vozes iconográficas, por vozes jornalísticas, por vozes sonoras, por vozes têxteis, plásticas e metálicas. Está-se pronto para abrir os cenários que se oferecem: as revistas com suas páginas desfolhadas sobre a mesa, nas casas das costureiras; as saias com seus panos erguendo-se sobre anáguas, nos corpos das sertanejas; as sujeiras diluindo-se pelos sabões nas pedras das lavadeiras; os tecidos esgarçando-se no cotidiano a se tornarem molambos, fiapos, lembranças...

4.1 A difusão da cópia e suas adaptações

Para saber como um estilo de vestir lançado em Paris, no ano de 1947, foi imitado numa localidade sertaneja, o caminho pode ser o mundo das revistas femininas e de atualidades, cujos procedimentos de impressão permitiam que, no período estudado, mais imagens e em melhor qualidade possibilitassem uma perfeita visualização das roupas fotografadas. A aquisição de revistas era uma prática existente na localidade sertaneja recém-emancipada politicamente, propiciando uma imitação da última moda a partir da observação de uma iconografia da elegância difundida nesses periódicos. Além disso, à troca de fotografias com parentes distantes igualmente pode ser creditado o trabalho de divulgação da cultura dominante, incluindo a moda.

Talvez, durante a década de 1950, ninguém em São João do Sabugi tenha chegado a vestir um traje etiquetado como Christian Dior: pelo menos não se conseguiu encontrar vestígios de que isso tenha ocorrido, tampouco aventa-se que tal fosse possível. As mulheres sabugienses vestiram a silhueta-ampulheta, característica do *New Look* criado pelo estilista francês, com cinturas comprimidas e corpos justos a evidenciar seios apontando para frente, cujo equilíbrio com a parte de baixo do corpo se dava através de saias armadas, resultado de delicada arquitetura. Não se vestiu a *griffe* Dior, mas a sua cópia ou o seu arremedo.

A produção de cópias está na emergência mesmo do sistema da moda, pois teria sido a imitação de outrem que obrigou os elegantes a renovarem com constância os padrões indumentários. O que Gilles Lipovetsky (1997, p. 41) chama de “mistura das condições de vestuário” se caracteriza, para ele, como “um movimento lento e limitado de democratização

da moda”, o que faz lembrar as leis suntuárias¹⁰⁹, que “proíbiam as classes plebéias de copiar os tecidos, acessórios e até as formas do vestuário nobre”, prescrevendo minuciosamente, através de decretos monárquicos, as formas de distinção social vistas na indumentária. Tais proibições, forçadas por multas e ameaças, nunca se tornaram eficazes, fazendo crer que as transgressões foram muitas.

Mesmo que os burgueses tenham copiado os seus trajes da nobreza, nem tudo lhes agradava, o que fez aparecer uma moda paralela à dos cortesãos, por volta do século XVII, mais moderada e prudente, menos excêntrica e desconfortável. Dessa ponderação aprende-se que:

O mimetismo da moda tem de particular o fato de que funciona em diferentes níveis: do conformismo mais estrito à adaptação mais ou menos fiel, do acompanhamento cego à acomodação refletida. É incontestável que a moda se diferenciou em função das classes e estados, mas apreendê-la tão-somente nesses termos deixa a escapar uma dimensão essencial do fenómeno: o jogo de liberdade inerente à moda, as possibilidades de nuances e gradações, de adaptação ou de rejeição das novidades (LIPOVETSKY, 1997, p. 42).

É o que se pode ver ao debruçar-se sobre as fotografias das mulheres sabugienses da década de 1950, em que ostentam a silhueta conseguida através do estilo inventado por Dior: ali estão a cintura apertada, a saia ampla e armada, os seios apontando para o horizonte, mas há detalhes do conjunto que não conferem com a proposta original, o que se credita à “estrutura relativamente maleável” da moda, permitindo “efeitos de matiz” ou “combinações complexas de recusa e de adoção”. Isso foi possível porque, no dizer de Lipovetsky, a moda avançou como sistema inseparável do individualismo, permitindo às pessoas a liberdade para “rejeitar, modular ou aceitar as novidades”, cuja adesão ou rechaço é “questão de gosto privado, de escolha, de disposição pessoal” (1997, p. 43).

Seriam “ondas de imitação”, de acordo com a assertiva de Lipovetsky (1997, p. 40), a possibilitarem a difusão da moda desde o seu surgimento, no século XIV: “enquanto a corte tem os olhos fixados no rei e nos grandes senhores, a cidade toma exemplo nos moldes em vigor na corte e na nobreza”. Essa circularidade na “esfera do parecer” não teria a ver com a

¹⁰⁹ Essas normatizações visando livrar os trajes aristocráticos da imitação perderam o seu caráter segregativo em 1620, quando os gastos continuaram sendo alvo de interdições, sem restringir-se aos estados ou condições sócio-econômicas. No entanto, somente após a Revolução Francesa, foi declarado o “princípio democrático da liberdade de vestuário”, em decreto da Convenção de 1793, que veio tornar legal uma prática de mais de duzentos anos (LIPOVETSKY, 1997, p. 41).

coação social ou o controle coletivo, pois a moda estaria servindo como “instrumento de representação e afirmação” ou como “signo de pretensão” (LIPOVETSKY, 1997, p. 24, 40).

A cópia, que inicialmente é espontânea e fortuita, termina por se formalizar, quando do surgimento dos desfiles de moda organizados¹¹⁰. Assim, além de serem exibidos à imprensa, os novos padrões de vestimenta são mostrados aos donos de confecções, que definem os seus produtos a partir dos lançamentos de Paris:

As coleções, apresentadas em primeiro lugar aos representantes estrangeiros (sobretudo americanos e europeus), são em seguida apresentadas aos clientes particulares, duas ou três semanas mais tarde. Os profissionais estrangeiros compram os modelos de sua escolha com o direito de reproduzi-los no mais das vezes em grande série em seus países. Munidos dos modelos e das fichas de referência dando as indicações necessárias para a reprodução do vestido, os fabricantes, à exceção contudo dos fabricantes franceses que não tinham acesso imediatamente às novidades de estação por razões evidentes de exclusividade, podiam reproduzir as criações parisienses simplificando-as: assim, muito rapidamente, em algumas semanas, a clientela estrangeira podia vestir-se na última moda da Alta Costura a preços acessíveis, ou até muito baixos, segundo a categoria de confecção (LIPOVETSKY, 1997, p. 73).

Referindo-se à realidade da moda francesa dos anos 1920, Rita Andrade revela “uma constante preocupação” que as vendedoras e os costureiros das *maisons* de Paris tinham em relação às visitas não agendadas previamente, pois havia “as copistas que desenhavam os modelos vistos e vendiam para o mercado das confecções” (2008, p. 36). Tal já se manifestara antes:

Nos anos iniciais do século XX, mudanças de regulamento dessas *maisons* indicavam que havia uma preocupação dos *couturiers* em diferenciar e distanciar suas marcas daquelas de confecções que passaram a copiar suas criações, por vezes adaptando-as a um público de consumidores menos

¹¹⁰ Foi Charles Frédéric Worth quem inventou os desfiles de moda, de início em âmbito privado, para uma restrita clientela. Entre o outono de 1857 e o inverno de 1858, Worth fundou sua casa de moda, na Rue de La Paix, em Paris, apresentando aos clientes, “pela primeira vez, modelos inéditos, preparados com antecedência e mudados freqüentemente”, que eram “executados após escolha, em suas medidas” (LIPOVETSKY, 1997, p. 71). Os primeiros desfiles de moda organizados para um público considerável surgem entre 1908 e 1910, tornando-se “verdadeiros espetáculos, apresentados com horário fixo, à tarde, nos salões das grandes casas”. Com o aumento da procura estrangeira, as apresentações periódicas em Paris tiveram suas datas fixadas duas vezes por ano: final de janeiro e começo de agosto, para verão e inverno, respectivamente. Posteriormente, pressionados pelos compradores, também se definem desfiles de moda para a meia-estação em abril (outono) e novembro (primavera) (LIPOVETSKY, 1997, p. 72-73). Para Rita Andrade, “os meses de maior movimento nas *maisons* eram julho-agosto e janeiro-fevereiro, quando as clientes americanas chegavam para as temporadas de verão e inverno”. Existiam, então, os desfiles de abertura da temporada, apresentados especialmente para a imprensa e para a clientela de compradores internacionais (2008, p. 36).

exigentes e que deram início ao que se tendeu chamar de “a indústria da cópia” (ANDRADE, 2008, p. 105).

Entre os “eixos” da criação de modelos originais e da reprodução industrial levada a cabo pelas confecções, sempre existiram a “pequena e a média costuras”, o que permite falar de originalidade e reprodução, mas também de cópia e adaptação. Na década de 1950, “60 por cento das francesas vestiam-se com costureiras ou faziam seus vestidos”, o que se tornava possível “a partir dos ‘moldes’ à venda nos magazines ou difundidos pelas revistas de moda” (LIPOVETSKY, 1997, p. 70). A imitação da Alta Costura francesa se propagava em ondas, desde Paris, passando pelas confecções e as revistas de moda, impressas nos grandes centros urbanos, e chegando aos lugares ignotos, reproduzidos e adaptados pelas costureiras locais.

Durante os anos 1950, também estava instituído o reino da cópia de moda no Brasil, quando se vendiam moldes vindos da França¹¹¹, além de se ter esses moldes encartados em revistas como *Jornal das Moças*. Segundo Prado e Braga, se tornava extremamente difícil saber “o quanto havia de cópia, reinterpretação ou criação no processo de trabalho das inúmeras costureiras e modistas espalhadas por todo o Brasil”, sendo que nesse período muitas delas “assumiram as roupas como criações próprias”, como foi o caso de Boriska Perl (2011, p. 212). Sobre a moda desses tempos, a modista Boriska chegou a afirmar:

Os poucos costureiros existentes copiavam os figurinos internacionais, sem acrescentar um detalhe inovador. Eu não. Apesar de também usar essas revistas como base, em cima das tendências principalmente francesas, procurava idealizar modelos de acordo com a minha sensibilidade, gosto e fantasia (citado por PRADO; BRAGA, 2011, p. 2013).

Era difícil permanecer imune às novidades da moda divulgadas pelas revistas. As mulheres tanto espiavam essa mídia quanto se deixavam influenciar pela opinião das costureiras, geralmente compradoras dos periódicos. Quando se refere às revistas que chegavam às mãos dos sabugienses, não se pode esquecer que as mesmas podiam ser

¹¹¹ Informam Prado e Braga que “para se adquirir moldes da *haute couture*, nem mesmo seria necessário sair do Brasil”, pois tal se podia conseguir através de “intermediários que traziam e vendiam as ‘telas’ francesas aqui” (2011, p. 215). As “copistas” tendiam a ser “senhoras que viajavam, traziam moldes da França e reproduziam” (PRADO; BRAGA, 2011, p. 241). As primeiras boutiques brasileiras definiam categorias para as roupas que vendiam: “cópia, peça em série ou exclusiva” (PRADO; BRAGA, 2011, p. 257).

adquiridas por filhos da terra em viagens e visitas a lugares maiores ou enviadas por parentes e amigos residentes em outras plagas. Numa revista *Vida Doméstica* de fevereiro de 1944, encontramos o recado de Júlia Maciel da Fonseca para Marieta Capiba, datado de 06 de maio daquele ano: “as revistas já estavam embaladas para seguir no correio da manhã, Sr. Agustinho chegando resolvi mandar por elle” (sic) (p. 27). A revista está rabiscada em várias páginas, com exortações e brincadeiras, como também sugestões para escolha de modelitos entre as ilustrações de moda: “este também é bonito” (p. 100); “também este” (p. 101); “Marieta, este é lindo” (p. 104)¹¹².

As inscrições de Júlia Maciel da Fonseca numa revista *Vida Doméstica* de 1944 despertam a atenção para o que Certeau chama de “repertório com o qual os usuários procedem a operações próprias”, são “fabricações” nas quais o leitor “ganha um espaço, assina aí a sua existência de autor”. Essa produção diferenciada daquela imposta pela cultura dominante (a revista, por exemplo) pode ser “qualificada como ‘consumo’”, sendo caracterizada por suas “astúcias”, “piratarias” e “clandestinidade”, de “murmúrio incansável” e “quase-invisibilidade”. Tal como Júlia, várias outras mulheres também devem ter deixado seus vestígios em muitas outras revistas de moda: “uso que os meios ‘populares’ fazem das culturas difundidas pelas ‘elites’ produtoras de linguagem” (1996, p. 93-94).

No tempo do *New Look*, vestir a última moda era coisa mais fácil que trinta anos antes: o acesso aos meios de comunicação de massa estava facilitado pela melhoria do sistema de transportes e pelo próprio desenvolvimento de uma imprensa mais diversificada, inclusive direcionada ao público feminino, mais interessado no tititi das novidades no trajar. A memória de quem viveu o período fala sobre isso, como afirma Ermita Lucena Santos de Assis (2012):

Nesse tempo tinha a revista *Vida Doméstica*, que trazia tudo [...], era notícias, era modelos, até arte culinária [...], tinha muito modelo mesmo [...], assim mesmo uns vestidos bonitos e as moças sempre tiravam modelos por essas revistas. Tinha o *Jornal das Moças* também, que era outra revista que trazia muitas receitas de muitas coisas, até de bordado [...], aí modelos também [...], já tinha *O Cruzeiro* também, que *O Cruzeiro* naquele tempo [...] trazia notícias de tudo [...], eventos assim [...], aí tinha

¹¹² Num exemplar da revista feminina argentina *Siluetas*, do ano de 1954, encontrado na fazenda Pedra-e-Cal, atualmente incluída no território municipal de Ipueira – RN, há inscrições ao lado das ilustrações de moda, sempre se repetindo a palavra “Este” (p. 09, 11 e 12, por exemplo), como a querer sugerir escolhas. O interessante é que a capa e a primeira página da revista estão assinadas por “José Aparecido Dantas”, com o acréscimo da data “1º/07/1956”, o que nos faz refletir que os homens por vezes possuíam ou, pelo menos, folheavam as revistas femininas, além de que esses periódicos não eram rapidamente descartados, mas se guardavam por alguns anos.

aqueles modelos, aquelas mulheres bem lorde, era como tirava os modelos assim.

Outra sabugiense que reforça o coro a respeito da utilização de revistas no processo de confecção de roupas que imitavam a última moda é Luzia Fernandes de Medeiros (2012), para quem “O Cruzeiro era uma revista muito bacana, passava muita gente *chic* e muito bem vestida, e servia de modelo”. Além desse importante periódico de atualidades do período estudado, Medeiros (2012) ainda menciona os “figurinos”¹¹³ que “ditavam a moda”.

Da eleição dos modelos para a confecção das roupas. O papel da executora é fundamental na moda, uma vez que o seu talento é responsável pelo resultado da obra, cabendo a ela encontrar as soluções necessárias para tal. Muitas vezes um traje idealizado pelo criador adquire essa conformação no papel, no croqui, na impressão numa revista, mas a costureira termina por lhe dar aquela arquitetura, outra, diferente do previsto.

Uma boa executora de indumentárias costumava ser lembrada pela clientela por causa do virtuosismo do seu trabalho, pelo exímio conhecimento dos processos de produção das peças, pela qualidade que resultava em harmonia e conforto. Assim é que Zélia Fernandes da Costa (2012) relembra Maria Lindalva, Santa, Júlia Ribeiro e Joanhina de Chico Paulino. Ermita Lucena Santos de Assis (2012) destaca Júlia Ribeiro, Maria Ribeiro, Francisca Miquelina, Hilda de Narciso e Cacilda Araújo. Terezinha Fernandes de Souza Galvão (2012) nomina Cacilda, Júlia Ribeiro, Maria de Romana, pessoas que, “como Cacilda, iam costurar em Parelhas, Natal, João Pessoa e lá traçavam os modelos, compravam revistas”.

Enquanto as elites consumiam a moda tida por exclusiva, a maioria da população copiava “por meio dos croquis e fotos divulgados à farta pelas revistas femininas em todo o mundo”, fazendo recrutar um “exército de costureiras anônimas” ou mesmo “as próprias donas de casa”, que “continuavam a prover a maior parte dos trajes das famílias de classe média” (PRADO; BRAGA, 2011, p. 187). A pequena costura, a que este trabalho refere-se no Capítulo 2, dava conta de copiar e adaptar às condições locais as tendências internacionais de moda, aproveitando o que era adequado e desejável, descartando o que não ficava bem por razões do clima ou do decoro, acrescentando o que se fazia plausível.

Segundo Alceu Penna, o maior ilustrador de moda no Brasil daqueles anos, para quem “nós só fazemos adaptar”, inexistia no país alguém com “prestígio suficiente para

¹¹³ Nesse sentido, a palavra “figurino” está sendo usada para referir-se “a um tipo de revista feminina com moldes e reportagens” (SABINO, 2007, p. 265).

criar alguma coisa diferente de Paris” (citado por PRADO; BRAGA, 2011, p. 230). Até mesmo as emergentes fábricas de confecções que iam aparecendo no cenário nacional copiavam de fora, mas precisavam adaptar seus produtos:

O que conferia certa singularidade à roupa pronta daqui eram particularidades dos tecidos nacionais, como as padronagens mais coloridas e desenhadas ou a preferência pelas fibras mais leves, além das necessárias adaptações dos modelos ao clima tropical – como reduções das mangas ou maior abertura dos decotes (PRADO; BRAGA, 2011, p. 252).

Ao deter-se sobre a centena e meia de fotografias recolhidas entre os guardados de algumas famílias de São João do Sabugi, identificando inicialmente a silhueta-ampulheta, que define o *New Look* de Christian Dior, percebe-se que, de um lado, há uma semelhança notável entre a vestimenta local e a parisiense, com ambas se amparando no equilíbrio busto-cintura-quadril, porém, de outro, elas parecem se afastar em alguns detalhes, sendo a parte de cima da roupa a que mais atrai o olhar crítico nesse aspecto. Conforme se disse, o foco do *New Look* parte de uma cintura que se comprime para uma saia expandida e um busto elevado, aí estando os pontos de atenção da indumentária. A leitura iconográfica destaca a repetição de mangas com um discreto bufante na grande maioria das imagens (Figuras 38 e 39), característica que não se consegue encontrar como predominantes nem nas imagens da Linha Corola criadas em Paris, nem naquelas impressas nas páginas das revistas femininas brasileiras.

Nas 150 fotografias estudadas, categorizaram-se as individuais (corpo inteiro e busto), as imagens de duplas (mistas e femininas) e de grupos (mistos ou femininos), contando em seu total 419 (quatrocentos e dezenove) *looks* de mulheres, sendo que, desses, 349 (trezentos e quarenta e nove) apresentavam sinais evidentes do *New Look* de Christian Dior, o que resulta num percentual de 83%.

De um total de 349 trajes com características do *New Look* encontrados nas fotografias estudadas, 149 possuíam mangas bufantes (Tabela 7). Tal construção criava outro foco para o olhar, os ombros, que haviam sido o atrativo da moda típica dos tempos de guerra, somado ao conjunto busto-cintura-quadril, creditado ao estilo criado por Dior. Voltando às imagens de moda lidas em 19 edições da revista *Jornal das Moças*, encontrou-se somente uma fotografia em que uma modelo veste um traje de mangas bufantes (07 ago. 1952, p. 27), daí concluir-se, a respeito desse elemento do *New Look* usado em São João do

Sabugi, tratar-se mesmo de concessão do estilo francês ao gosto local, ou de pirataria local da moda difundida a partir de um centro¹¹⁴.

**Tabela 7 – Presença de mangas bufantes nos *looks* estudados
(São João do Sabugi – RN, anos 1950)**

Fotografias datadas		Fotografias não-datadas	Total
Ano	Quantidade	Década de 1950	
1950	06	41	149
1951	05		
1952	31		
1953	06		
1954	09		
1955	20		
1956	17		
1957	06		
1958	06		
1959	02		
Total	108	41	149

Fonte: adaptação a partir de dados coletados pelo autor.

A compreensão é de que o detalhe das “mangas fofas” dos vestidos e blusas usados pelas mulheres sabugienses, ao longo da década de 1950, é uma adaptação da tendência francesa, tornada internacional, aos melindres do gosto local, o que na percepção de Andrade (2008, p. 42) são “formas de subverter o estilo consagrado e de fazer dele um instrumento da construção de si e não de um fim em si mesmo”. Essas roupas singulares, híbridas de última moda e formas tradicionais, eram o resultado da eficácia do trabalho das costureiras ou das exigências de gosto das usuárias, confirmando que “O poder de vestir as novidades, mas de não se subordinar, ao contrário, manter-se criativa diante delas, era uma poderosa arma no convívio social” (ANDRADE, 2008, p. 111).

¹¹⁴ Num catálogo de moda Lana Lobell, descoberto na fazenda Pedra-e-Cal, encontraram-se alguns *looks* com *puffed sleeves* (mangas bufantes, tradução nossa), mas o estado do impresso e a ausência de capa não permitiram identificar o ano da publicação nem os números de suas páginas. Pelas imagens, supomos tratar-se da década de 1950.

Figura 38 – Moça com vestido de mangas bufantes, 1953



A manga bufante fez sua aparição entre os elementos da composição do *New Look* usado em São João do Sabugi, colaborando com as normas moralizantes do lugar dito *rurbano* e criando um novo foco de atenção, a rivalizar com o trinômio busto-cintura-quadril. Moça sabugiense em 1953. Fotografia sem identificação do autor. Fonte: acervo de Francisca Pereira da Silva.

Figura 39 – Moça vestindo uniforme escolar



Nem os uniformes escolares foram poupados do acréscimo da “manga fofa” ao traje feminino dos anos 1950, em São João do Sabugi. Aqui, uma estudante do Grupo Escolar Senador José Bernardo, no ano de 1950. Fotografia de Elias Pereira Neto. Fonte: acervo de Arlinda Araújo.

As mangas cumpriam o papel de proporcionar recato aos trajes das mulheres de São João do Sabugi, contribuindo para o cumprimento das exortações morais dos pais, maridos e namorados pudicos, que não viam com bons olhos as mulheres que mostravam além do que deviam. Nos depoimentos colhidos para este estudo, a cantilena parece ser uma só, no sentido de que as roupas femininas precisavam se adequar aos costumes de uma sociedade em que ainda vigoravam os valores do mundo rural e patriarcal. As falas das depoentes são repetitivas em relação a isso: “tinha pais que não queriam vestido sem manga, não queriam o decote grande” (ASSIS, 2012), nem “roupa decotada, [...] roupa muito curta, [...] roupa de alça” (MEDEIROS, 2012), muito menos “roupa sem manga, decote grande” (GALVÃO, 2012) ou, mais uma vez “roupas decotadas” (FERNANDES, 2012). Zélia Fernandes da Costa afirma que a preocupação com o pudor era uma constante na definição do vestuário feminino da década de 1950, pois “todo mundo usava suas roupas compostas, sempre na diária as nossas roupas eram abaixo do joelho, e para roupa de festa chamava-se ‘balé’, que era meia perna” (2012).

Entende-se que o uso frequente de “mangas fofas” nas indumentárias das mulheres de São João do Sabugi, na década de 1950, se deva, por um lado, ao controle que se fazia sobre a exposição dos ombros femininos, e por outro, ao gosto local por essa característica do detalhe, que parecia rejeitar os tipos de manga então em voga: “japonesas curtas ou longas, raglãs, cavas caídas ou americanas” (CHATAIGNIER, 2010, p. 134). Esse modelo de manga feita com panos franzidos na cava ou no braço – ou mesmo em ambos – parece ser uma sobrevivência da moda típica da década anterior, quando predominaram “vestidos leves de algodão, com mangas ligeiramente afofadas” (CHATAIGNIER, 2010, p. 126).

Falando sobre isso, Lipovetsky é brilhante em sua afirmação de que “Pensar a moda exige que se saia da história positivista e da periodização clássica em séculos e decênios”, já que o sistema em que se organizou o parecer é constituído por “fluxos” e “refluxos”, “ondas amplas” e “rupturas”, “continuidades” e “descontinuidades”, em que “comportamentos individuais e sociais, valores e invariantes constitutivos da moda não cessaram de reproduzir-se” (1997, p. 25). Desse modo, é perfeitamente compreensível que uma tendência da moda internacional tenha sido pirateada numa localidade sertaneja, distante dos grandes centros, onde a moral dominante ou quaisquer outros motivos desaconselhavam a sua adoção pura e simples, mas a liberavam através de concessões.

Apesar das prédicas paternas, algumas moças terminavam por romper as determinações pelo decoro no trajar, o que podia resultar em situações conflituosas no seio da família. Contou Terezinha Galvão que, certa vez, na primeira metade dos anos 1950,

encomendou “um vestido com elástico aqui (apontando para o busto)” e “uma gola por cima do pescoço”, o que despertou a ira do seu pai, que “queria até rasgar minha roupa” (2012). Talvez esse gesto seja emblemático do fato de não haver-se encontrado imagens de nenhum vestido “tomara-que-caia” nos álbuns e nas caixas de fotografias onde procurou-se ouvir os ecos de Dior nas vestimentas femininas de São João do Sabugi desse período.

Tanto as revistas femininas quanto as seções para mulheres nas revistas de atualidades dos anos 1950 “divulgaram um modelo que preconizava para as mulheres o casamento, a maternidade e os afazeres domésticos como destino natural e inexorável”, o que tornava as chamadas “moças de família” mais adequadas para “um casamento-modelo” e “uma vida de *rainha do lar*”. Elas se mostravam como portadoras de “gestos contidos, respeitavam os pais, preparavam-se adequadamente para o casamento, conservavam sua inocência sexual e não se deixavam levar por intimidades com os rapazes” (BASSANEZI, 1997, p. 610-611), sendo que suas virtudes as transformavam em perfeitas candidatas a mães e esposas. A vigilância sobre elas se manifestava principalmente através dos pais, sendo correto aconselhá-las a respeito de suas atitudes, inclusive em relação ao vestuário:

Depende muito da moça a maneira como é tratada pelos rapazes. Se dá preferência a modas e modos provocantes, perde o direito de queixar-se se o rapaz quiser avançar o sinal. O estímulo quem deu foi ela. [...] chamar a atenção dos rapazes (com gestos estudados e sensuais) é depreciativo para a moça (O Cruzeiro, 24 mai. 1958, citado por BASSANEZI, 1997, p. 612).

O cuidado para que o invólucro da vestimenta insinuasse sem revelar era uma das sutilezas com as quais as mulheres deviam jogar objetivando o sucesso na vida social, algo que passava necessariamente pelo matrimônio, pois “‘não casar’ significava fracassar socialmente” (BASSANEZI, 1997, p. 614). Os artificios em relação à vaidade deveriam ser pouco explícitos, pois o “vestir-se bem” limitava-se ao modo “como ‘ele’ gosta” (BASSANEZI, 1997, p. 614). A “moça de família” dos anos 1950 carecia seguir um código de moralidade conhecido por todos, cujas “atitudes condenáveis” podiam variar entre “cidades grandes e menores”, certamente deixando àquelas dos lugares pequenos num maior grau de vigilância, cuja principal virtude a ser preservada residia na virgindade:

As moças não-írgens, que pretendiam se casar ou pelo menos conservar o respeito social, procuravam manter sua condição em segredo. A virgindade era vista como um selo de garantia de honra e pureza feminina. O valor atribuído a essas qualidades favorecia o controle social sobre a sexualidade das mulheres privilegiando, assim, uma situação de hegemonia do poder

masculino nas relações estabelecidas entre homens e mulheres (BASSANEZI, 1997, p. 614)¹¹⁵.

O futuro auspicioso com o qual sonhavam as moças sabugienses não diferia daquele das mulheres de outras regiões brasileiras na década de 1950: casar. Por vezes, podiam surgir outros projetos, como “passear”, “ser freira”, “ser rica”, “trabalhar” e se “empregar” (ASSIS, 2012), mas o desejo do casamento e da constituição de uma família se anunciava nos planos da maioria. Entrar na igreja “de véu e capela” (COSTA, 2012) era a imagem com que muitas sonhavam “de olhos abertos” (MEDEIROS, 2012), daí resultando “serem boas donas-de-casa e terem filhos” (ASSIS, 2012).

As práticas de copiar e adaptar a moda lançada pela Alta Costura nos anos 1950 integram o processo definido como “democratização da moda”, que tanto fez surgir o *prêt-à-porter*, quanto se utilizou dos meios de comunicação de massa para espalhar as muitas possibilidades e opções de organização da aparência. O que antes era considerada uma “produção única e sofisticada”, agora podia ser reproduzida através de moldes facilmente encontráveis nos encartes das revistas femininas, cujas páginas estavam repletas de orientações em relação ao corte e à costura de roupas, visíveis em imagens fotográficas e desenhos.

Após a escolha do modelo preferido, era preciso adquirir os materiais para a confecção do traje, bem como agregar a ele um acessório indispensável como o calçado e adornos como jóias ou bijuterias. Por fim, carecia-se pensar na pintura da face e na arrumação dos cabelos...

4.2 (Re) compondo o *New Look* no lugar dos sabugienses

Sabe-se que as roupas são confeccionadas de materiais têxteis, costuradas com linhas e ornamentadas com uma série de efeitos decorativos. Toda moda depende da disponibilidade de tecidos, o que se leva a buscar o comércio desse tipo de produto em São

¹¹⁵ Numa época em que “os tabus dominavam as relações”, ser virgem tinha grande importância, “era o maior trunfo de uma mulher”, conforme nos conta Martha Rocha, a Miss Brasil que se tornou a mulher-símbolo daqueles tempos. “Como todas as mulheres da minha geração, me sentia envolvida, aprisionada pela moral da época. Nós nem sequer questionávamos as leis dos homens...” Mesmo não possuindo mais a garantia da virgindade, Martha casou com o português Álvaro Piana, em 1956: “Nem por um momento, Álvaro demonstrou qualquer desaprovação pelo fato de eu não ser mais virgem – um fantasma que podia assaltar homens mais conservadores em década tão machista quanto a de 50” (PESSÔA, 1993, p. 125-126).

João do Sabugi dos anos 1950. Há tempos que o lugar dispunha de lojas onde se vendiam tecidos, no mais das vezes adquiridos em Campina Grande, numa história que remonta à época em que os mascates vendiam de porta em porta, tanto nas vilas quanto nos sítios e fazendas¹¹⁶. Na década em que se estudou a adoção de um estilo de vestir lançado na França, encontram-se as mulheres sabugienses comprando panos nas lojas de “Velho Chico” e “Otenízio Cavalcanti” (COSTA, 2012; FERNANDES, 2012), como também “no banco de João Melquíades” (FERNANDES, 2012), disposto no Mercado Público nos dias de feira semanal.

Mesmo que São João do Sabugi possuísse alguns estabelecimentos comerciais especializados na venda de tecidos, as cidades de Caicó (no Rio Grande do Norte), Patos e Campina Grande (na Paraíba) eram procuradas pelos consumidores sabugienses, principalmente nos tempos que antecediam as festas da comunidade. Segundo Assis, a recorrência a essas praças comerciais dava-se pelo fato de que “aquelas que tinham mais condições e bancavam mais pose iam comprar lá fora para ficar diferente, não ficar ‘farda’, porque para tudinho (sic) comprar e fazer aqui, [...] acontecia de muitas pessoas (se vestirem) com um tecido só” (2012).

Uma tipologia de tecidos pode ser listada em duas categorias, diferenciando-se os utilizados para confeccionar roupas de festa daqueles empregados para a execução de trajes mais simples, já que “a gente fazia um vestido melhor para os dias de festa e para a diária um vestido mais ordinário” (COSTA, 2012). Os têxteis preferidos pelas mulheres sabugienses, no que tange aos trajes para ocasiões especiais, eram “tafetá, organdi, [...], crepe, seda, renda de algodão” (GALVÃO, 2012), “cambraia bordada” (MEDEIROS, 2012), “moiré”, “voile” (COSTA, 2012), “linho” (ASSIS, 2012), “tricoline, fustão, lonita” (GALVÃO, 2012), “cambraia”, “vira-linho” e “organdi suíço”, enquanto que para as roupas rotineiras o gosto local elegia tecidos como “popeline, [...] lava-não-engoma [...] e chita” (FERNANDES, 2012).

Se o vestuário masculino era menos variado que o feminino, comumente produzido a partir de tecidos como “mescla”, “cáqui”, “brim” (ASSIS, 2012), “linho”, sendo sempre “a mesma modelagem, só mesmo enfeitada com botões” (MEDEIROS, 2012), nas “cores

¹¹⁶ No livro de memórias de Drault Ernanny, há a informação de que seu pai, o pernambucano João Olinto de Mello e Silva, fixando-se na povoação de São João do Sabugi por volta de 1905, aí “instalou sua própria loja, onde vendia casimira, chita, renda, brim branco (chamado HJ) e brim cáqui, entremeios e bico”. Adolescente, Ernanny ajudava ao pai, juntamente com os irmãos, tendo que “vender na feira, ser caixeiro, mascatear nas fazendas” (1988, p. 16).

apropriadas, azul, branco, cáqui, e sem enfeites” (GALVÃO, 2012), os trajes das mulheres buscavam maior diversidade nos materiais empregados, nas cores e nos padrões decorativos de estamparia (Figura 40). À mulher sabugiense dos anos 1950 era possível vestir “qualquer cor” (COSTA, 2003), “roupa lisa com cores claras” (FERNANDES, 2012), além das muitas estampas disponíveis em “tecidos listrados”, “tecidos de bola e toda cor” (ASSIS, 2012).

Na leitura iconográfica realizada em 150 fotografias emprestadas dos acervos particulares de São João do Sabugi, identifica-se o predomínio dos tecidos lisos entre os *looks* estudados, secundado à distância pelos padrões florais de estamparia (Tabela 8). Não sendo possível a definição precisa das cores utilizadas nas vestimentas, por motivos óbvios – as imagens eram em preto-e-branco – o que se pôde perceber foi um maior número de roupas em cores claras do que em escuras.

**Tabela 8 – Padronagens dos tecidos nos *looks* estudados
(São João do Sabugi – RN, anos 1950)**

Tipologia	Quantidade
Liso	324
Floral	57
Listras	18
Xadrez	10
Bolas	09
Indefinido	01
Total	419

Fonte: adaptação a partir de dados coletados pelo autor.

Sendo o principal material da confecção de uma roupa, o tecido funciona como uma representação da pele de quem se embrulha com ele, ganhando algum sentido de sensualidade, mormente que sem querer atribui-se à pessoa as características sensoriais da tela feita de múltiplos fios. Aspereza ou maciez, rigidez ou maleabilidade, brilho ou opacidade, resistência ou fragilidade, esses aspectos dos tecidos que captam-se com os olhos, as mãos ou os ouvidos podem informar sobre quem os veste, o que remete aos caçadores pré-históricos, que “usavam o couro dos animais selvagens que tinham matado para assumirem a natureza mágica” dos mesmos (LURIE, 1997, p. 245).

Conforme explica Alison Lurie, um dos principais propósitos do vestuário é estabelecer uma distinção entre homens e mulheres, de modo que as roupas sejam

“reconhecidas como masculinas ou femininas”, sendo que, nas épocas em que tal intenção se manifesta satisfatoriamente, “o índice de natalidade geralmente é alto” (1997, p. 226). Diz Lurie:

A distinção de roupas segundo o sexo se inicia com o enxoval do bebê, brinquedos, berço e móveis rosados para as meninas e azuis para os meninos. O rosa, na nossa cultura, é associado ao sentimento; o azul, ao serviço. As implicações são que a preocupação futura da menina será a vida da afeição e a do menino, ganhar a vida. Quando se tornam mais velhas, o azul-claro se torna uma cor popular no vestuário da menina – afinal, as mulheres têm de trabalhar assim como derramar lágrimas – mas o rosa é raro nos meninos: a vida emocional nunca é viril (1997, p. 227).

As roupas femininas se diferenciam das masculinas por suas formas, cores, tecidos e elementos da decoração, já que se nota haver

uma tendência das roupas dos meninos serem mais largas nos ombros e das meninas, nos quadris, antecipando seus corpos quando adultos. As roupas dos meninos e dos homens, além disso, enfatizam os ombros com riscas horizontais, dragonas e palas de cores contrastantes. As roupas das meninas e das mulheres enfatizam os quadris e o traseiro através da colocação estratégica de franzidos e adornos (LURIE, 1997, p. 227).

O pensamento da autora é de que a roupa do homem “desvia a atenção de suas qualificações físicas e a focaliza em seu status econômico e social”, ao mesmo tempo em que o traje feminino “foi desenhado para sugerir a maternidade”, chamando a atenção para “os contornos redondos e generosos” (LURIE, 1997, p. 228). Gilles Lipovetsky defende que uma “estética preciosista da sedução” tem como sintoma “as modificações na estrutura do vestuário masculino e feminino”, havidas em meados do século XIV¹¹⁷, que se empenharam

¹¹⁷ Gilles Lipovetsky afirma que, a partir de 1350, se assinala no campo do vestuário uma profunda dessemelhança entre masculino e feminino, expressa numa sexualização da aparência. Enquanto o traje do homem “desenha a cintura no gibão curto e valoriza as pernas apertadas em calções longos”, a roupa da mulher “molda o corpo e sublinha as ancas, faz aparecer nos decotes os ombros e o colo”; se inicialmente “o gibão estofado dá relevo ao tórax masculino, as braguilhas terão por vezes formas fâlicas”, posteriormente “o espartilho, com sua armação, permitirá durante quatro séculos afinar a cintura feminina e erguer o colo” (1997, p. 65-66). De acordo com Marques, o desenvolvimento da indústria têxtil e o comércio foram importantes para as mudanças no vestuário, havidas entre os séculos XIV e XV, mas ele credita à “evolução da arte da guerra” essa radical transformação nas roupas masculinas, pois o aparecimento da couraça (espécie de armadura), caracterizada pela “justeza ao corpo”, as fez diferenciar-se demasiadamente do traje feminino, “que permaneceria ligado às formas tradicionais” (1981, p. 24-25).

em “exibir os encantos do corpo acentuando a diferença dos sexos” (1997, p. 65-66). Para ele,

o traje de moda tornou-se traje de sedução, desenhando os atrativos do corpo, revelando e escondendo os atrativos do sexo, avivando os encantos eróticos: (...) instrumento de sedução, poder de mistério e de segredo, meio de agradar e de ser notado no luxo, na fantasia, na graça amaneirada. A sedução afastou-se da ordem imemorial do ritual e da tradição; inaugurou sua longa carreira moderna individualizando, ainda que parcialmente, os signos do vestuário, idealizando e exacerbando a sensualidade das aparências (LIPOVETSKY, 1997, p. 66).

Figura 40 – Moças no povoado de Ipueira, 1955



Os padrões de estamparia de tecidos ofereciam muitas opções ao longo da década de 1950, do floral ao xadrez, passando pelas listras e bolas, como podemos perceber no flagrante de um encontro de moças no povoado de Ipueira, então município de São João do Sabugi, em 1955. Foto: Enoque Pereira das Neves. Fonte: acervo de Ermita Lucena Santos de Assis.

Esse vestuário sexualizado vai-se modificando ao longo dos séculos, mas ainda é visto como predominante nos anos 1950, quando o *New Look* trabalhou em seu proveito¹¹⁸. Se, nessa década, as maneiras de organização da aparência eram muito mais facilmente divulgadas pelo mundo, graças ao alcance das revistas, do cinema e da televisão, uma forte diferença entre as roupas masculinas e femininas faziam os homens parecer hastes e as mulheres se assemelharem a flores em suas saias a imitarem corolas, sendo possível fazer uma analogia dessas imagens com os órgãos genitais masculino e feminino, respectivamente.

Em São João do Sabugi, nos anos 1950, os esforços em produzir um visual elegante, na última moda, eram recompensados pela satisfação de encobrir o corpo com “vestidos de cintura e saias largas” (ASSIS, 2012), que era o estilo predominante na época. O talento da costureira e o gosto pessoal da cliente podiam resultar em combinações de muito bom gosto (Figura 41), tais como “saia aplicada e bordada [...] em sianinha, formando como uns caracóis, umas rosas” ou mesmo “um vestido muito alinhado, em lonita [...] bordada” (FERNANDES, 2012).

O *New Look* se manifestava no lugar através da “saia godê-buraco [...], saias preguihadas (sic) e também elas bem largas, feitas em babados de três tons, como de dois tecidos, [...] ficavam umas saias bem rodadas, muito armadas e muito bonitas” (FERNANDES, 2012). Ermita Assis destaca a “saia-princesa, que era três babados grandes emendados e ainda na emenda do babado grande tinha um babado menor, como uma rifa, e também umas [...] saias de pregas que fazia direitinho um leque” (2012)

Na década de 1950, em São João do Sabugi, a gama de possibilidades em matéria de enfeites para trajes femininos ia desde “bordados nos vestidos, [...] bicos, [...] rendas e [...] babados” (ASSIS, 2012), a “galão, [...] rosas de crochê, tranças de crochê” (COSTA, 2012), “sianinha, [...] guipure, [...] sutache” (FERNANDES, 2012), pois “as mulheres gostavam de roupas com enfeites, broches, fitas de veludo, rosas para colocar em cima do nó da fita” (GALVÃO, 2012).

Na proposta de Dior apelidada como *New Look*, os vestidos minuciosamente arquitetados faziam-se acompanhar por “chapéu elegante, luvas e escarpins” (SABINO, 2007, p. 170), complementos geralmente presentes na composição do estilo que se expandia

¹¹⁸ Falando sobre a distinção masculino/feminino nos modos de vestir das “eras patriarcais”, Alison Lurie defende que “As silhuetas da Mulher com o *New Look* e do Homem no Terno de Flanela Cinza eram quase tão distintas quanto as de seus avós” (1997, p. 239).

pelo mundo através das páginas das revistas. Em São João do Sabugi, as fotografias reunidas e os testemunhos orais não fazem coro a essa imagem difundida a partir de Paris. Mesmo que o chapéu pudesse ser uma proteção contra o sol escaldante do sertão, por aqui não conseguiu a simpatia feminina, como também as luvas, cujo uso certamente causava desconforto num lugar quente como esse. O último acessório aparece em algumas das imagens utilizadas na pesquisa (Tabela 9), acompanhando vestidos usados em ocasiões especiais, como cerimônias de casamento, de formatura e nas coroações das rainhas das festas (Figura 42).

**Tabela 9 – Presença de luvas e mitenes nos looks estudados
(São João do Sabugi – RN, anos 1950)**

Ocasião	Luvas	Mitenes	Total
Cerimônia de colação de grau	05	03	08
Cerimônia de coroação de rainha	03	03	06
Cerimônia de casamento	02	01	03
Total	10	07	17

Fonte: adaptação a partir de dados coletados pelo autor.

Figura 41 – Moça com vestido em *composée*, 1952



A decoração das roupas femininas contava com a possibilidade da composição de tecidos diferentes em suas padronagens, como neste exemplo, em que uma barra e vieses em xadrez enfeitam a saia e o corpo de vestido em pano liso, combinando com gola e botões cobertos no mesmo estilo. São João do Sabugi, 1952. Fotografia sem identificação do autor. Fonte: acervo de Ivonete Cavalcanti.

Figura 42 – Rainha e Princesa da Festa, 1953



Uma rainha de festa religiosa e sua princesa, em São João do Sabugi, no ano de 1953. Como requeria a importante ocasião da vida social do lugar, ambas usaram vestidos longos de mangas bufantes, mas uma delas optou pelas mitenes (à esquerda), enquanto a outra preferiu um par de luvas. Fotografia sem identificação do autor. Fonte: acervo de Ivonete Cavalcanti.

Já os *scarpins* poderiam não ser adequados num espaço *rurbano* sem ruas calcetadas, onde durante os raros períodos chuvosos imperava a lama e em tempos secos o pedregulho causaria dificuldades para o equilíbrio sobre saltos, mas o seu uso é recorrente nos depoimentos das nossas entrevistadas. Sentiu-se nas falas a contarem sobre trajes e acessórios que os sapatos de salto se destinavam a compor o visual em dias de festas, o que se pode perceber na observação detalhada realizada nas fotografias do período (Tabela 10).

Para Lurie, os “sapatos de salto alto e bico fino” se destacam na composição da aparência feminina porque “são considerados sexualmente atraentes”, principalmente “por fazerem as pernas parecerem mais longas – uma perna longa é o sinal biológico da disponibilidade sexual em várias espécies animais”. Dificultando o caminhar, tornando-o até “doloroso” e “exaustivo”, o andamento em pausas aparenta provocação, pois “a mulher, dessa maneira, não pode escapar do homem” (1997, p. 240).

O *New Look* usado pelas mulheres sabugienses empreendia suas fugas do visual completo apontado pela moda francesa e se abrigava no reino do possível, em que eram observadas as condições materiais de suas usuárias, as idéias de moralidade num lugar pequeno – no trânsito entre a tradição e a modernidade, e o próprio acesso a produtos e profissionais necessários para isso. Nos anos 1950, portanto, essas elegantes sertanejas ponderavam sobre os modos como exibiam seus corpos adornados pela moda mais recente, não se curvando ao parecer supostamente hegemônico da capital do *glamour*. Se elas se deixavam guiar pelo que ditava Christian Dior, tal se devia à adoção da silhueta-ampulheta: no resto, imprimiam sua nota de gosto pessoal e adaptação à realidade local.

Decerto o chapéu e as luvas não eram acessórios presentes na composição do vestuário feminino nos sertões nordestinos, mas a mulher havia que se preocupar com aquilo a vestir os pés e com os enfeites para o pescoço, as orelhas, os braços e os dedos, de acordo com a preferência e as posses de cada uma. Também se faziam esforços no engendramento dos penteados, que podiam ir do mero uso dos pentes que desembaraçavam as madeixas até técnicas de ondulação de cabelos trazidas por “madames” nos tempos de festas.

Os calçados femininos em voga durante os anos 1950, em São João do Sabugi, segundo Zélia Fernandes da Costa (2012), eram os sapatos de “salto carretel” e “Luís XV”, chamados por Luzia Fernandes de Medeiros e Ermita Lucena Santos de Assis “sapatos de bico fino” (2012). Terezinha Galvão e Maria do Patrocínio Fernandes mencionam a “sandália Anabela” (2012), aquela ainda listando “sapato alto e sandália amarrada na perna” (GALVÃO, 2012) e esta redundando o “salto Luís XV”, além de citar o “salto bem fininho” e o “calçado de duas cores, preto e branco” (FERNANDES, 2012). Aquilo que as sabugienses chamavam de “sapato de bico fino” parece ser mesmo o *scarpin*, cujos saltos podiam variar entre o “Luís XV”, o “carretel” ou alguma outra variação, como a sapatilha (Tabela 10) (Figuras 43 e 44).

**Tabela 10 – Tipologia dos calçados nos *looks* estudados
(São João do Sabugi – RN, anos 1950)**

Tipologia	Quantidade
Sapatilhas	66
Sandálias	22
Sapatos de salto	08
Sandália de dedo	01
Sem calçado	01
Total	98

Fonte: adaptação a partir de dados coletados pelo autor.

O lugar dispunha de sapateiros, como Eliaquim e Zezé Úrsula, em cujas oficinas eram fabricados calçados para a “diária”, funcionando também a partir da execução de cópias, quando se “tirava o modelo das revistas e mandava fazer” (FERNANDES, 2012). Ermita Assis destaca Pedro Fortunato, cujo artesanato produzia “chinelos” e “sandálias”, porque “sapatos mesmo, bem acabados, não tinha quem fizesse” em São João do Sabugi. Segundo ela, Zé Adelino “já fazia uns sapatos, umas botas mesmo de couro, para vaqueiro, [...] e sapatos também” (ASSIS, 2012). Em relação ao sapateiro Zezé Úrsula, alguns depoimentos contam que engendrava “sapatos, salto carretel”, como também “sandálias para esse pessoal do sítio” (COSTA, 2012), “só coisas assim grosseiras” (ASSIS, 2012).

Figura 43 – Moça na Praça da Liberdade, 1957



Ao longo dos anos 1950, a sapatilha foi um dos tipos de calçado preferidos pelas sabugienses para uso nas ocasiões especiais. Num passeio pela Praça da Liberdade, em 1957, a moça exibe sua saia-corola e mostra os pés de bailarina. Fotografia de Enoque Pereira das Neves. Fonte: acervo de Francisca Pereira da Silva.

Figura 44 – Moça na Praça da Liberdade, 1955



As sandálias de salto baixo também calçavam as mulheres de São João do Sabugi no vigor do *New Look*. Ir à Praça da Liberdade vestindo a silhueta-ampulheta, num vestido floral de mangas fofas era o máximo da elegância em 1955. Fotografia sem identificação do autor. Fonte: acervo de Arlinda Araújo.

Entende-se que havia certo descontentamento em relação à produção local de calçados, cuja qualidade das peças produzidas parecia não agradar às mulheres, que terminavam por relegar a esses sapateiros o encargo da fabricação de pisantes ordinários para o dia-a-dia. Por isso, as mulheres que se encontravam em melhor situação financeira e especialmente nos tempos de festas faziam a aquisição de calçados melhores em outras localidades, como era o caso de Luzia Fernandes de Medeiros, que os comprava em Patos, onde “os calçados naquelas sapatarias eram sapatos que vinham do Rio Grande do Sul” (2012). É interessante perceber que, mesmo residindo num espaço urbano profundamente enraizado no meio rural, a ponto de considerar-se adequada a utilização do termo “rurbano”, o discurso de uma das depoentes aponta para uma distinção entre a gente “da rua” e o “pessoal do sítio” (COSTA, 2012). Tanto as reduzidas proporções do pretense espaço urbano, quanto a íntima relação de sua população com as atividades rurícolas, parecem não contribuir com a identificação com o mundo rural.

O colorido das faces femininas, em São João do Sabugi da época em estudo, conseguia-se pelo emprego de recursos cosméticos como “pó compacto, *rouge*, umas caixinhas de pó-de-arroz e batom” (FERNANDES, 2012). Não havia acesso a todos os produtos para o embelezamento do rosto, pois “naquele tempo não tinha sombra, era só um rougezinho”, e tal se fazia em determinadas ocasiões, quando “às vezes se pintava sobancelha”, limitando-se esses cuidados ao uso de “rouge, um batom” e “pó bem perfumado” (ASSIS, 2012). Segundo Dorothy Faux, durante a década de 1950, “a maquiagem realçava a palidez da pele e a intensidade dos lábios”, o que se devia ao emprego do pó-de-arroz e do batom, enquanto os olhos eram “traços graficamente sublinhados” com o auxílio de rímel e delineador (2000, p. 152, 158). Os focos de atração desenhados no rosto das sabugienses pareciam ser a pele e os lábios (Figura 45), em perfeita sintonia com a tendência da época, deixando aos olhos a possibilidade de destaque em certas ocasiões¹¹⁹.

¹¹⁹ Apesar da maquiagem servir tradicionalmente como uma forma de dissimulação das imperfeições ou da idade, Alison Lurie encontra o seu efeito principal na criação de uma “aparência de estímulo erótico: os olhos grandes, os lábios grossos e vermelhos, a pele corada” (1997, p. 250).

Figura 45 – Moça de batom, anos 1950



Durante a década de 1950, o foco da pintura da face feminina eram os lábios, como se pode ver nesta imagem. Fotografia sem identificação do autor. Fonte: acervo de Teodora Mariz.

A tendência da época era que o cabelo da mulher sabugiense fosse “bem cortado, mas curto” (MEDEIROS, 2012), mas havia quem conservasse as melenas nas proporções que mandava a tradição, “e quem tinha o cabelo grande mesmo, às vezes faziam tranças ou uns penteados de trunfa” (ASSIS, 2012) ou “uns coques muito bonitos” (COSTA, 2012). A organização de uma moldura para o rosto aproveitando-se dos cabelos deixava à mulher duas opções básicas: os tradicionais cabelos longos¹²⁰, simplesmente desembaraços pelo uso de pentes ou arrumados em coques, tranças e trunfas; os comprimentos médios; ou os modernos arranjos sugeridos pela moda, para os quais se podia contar com os serviços de alguém especializado (Tabela 11).

¹²⁰ Conforme LURIE (1997, p. 252), “o cabelo longo e solto quase sempre foi associado à juventude, e muitas vezes à virgindade – real ou suposta”, mas a partir dos anos 1920 começou a se forjar uma moda que reduzia as proporções da cabeleira feminina. Nos anos 1940 e 1950, as mulheres que estudavam ou trabalhavam fora, além das donas-de-casa, preferiam o penteado “duro e compacto, com permanente” (LURIE, 1997, p. 253), sendo que os “cabelos eram curtos”, mas “terminavam em mechas que invadiam o rosto” (FAUX, 2000, p. 157).

**Tabela 11 – Tipologia dos penteados nos *looks* estudados
(São João do Sabugi – RN, anos 1950)**

Tipologia	Quantidade
Curtos	388 (93%)
Médios (nos ombros)	14 (3%)
Longos	17 (4%)
Total	419

Fonte: adaptação a partir de dados coletados pelo autor.

A construção de penteados era arte de profissionais vindas de outras cidades, as chamadas “madames”, que em tempos específicos apareciam no lugar para esse mister. Conforme as observações de Ermita Lucena Santos de Assis, o principal serviço das cabeleireiras visitantes consistia em ondular cabelos “a vapor” (Figura 46), cujos procedimentos eram os seguintes:

enrolava os cabelos nuns pedacinhos de ferro e depois passava um fio que ficava ali, todo enraçado de fio como uma energia, [...] uma instalação ligada numa bateria [...], passava aqueles minutos e os cabelos, depois daqueles minutos, prontos. Quando ela (a “madame”) desarmava aquilo, o cabelo estava cacheado e ficava muito tempo, o cabelo ia crescendo e sempre ondulado, com aqueles cachos (2012).

Ermita Assis detalha que “ficava uma cabeça mesmo toda completa, como *bob* hoje, mas sendo que lá era um material assim de aço, que esquentava, esquentava e ela passava um líquido, era um processo grande mesmo para fazer isso” (2012). Desde 1942, as mulheres contavam com um procedimento para “fixar a permanente”, em que “não era mais preciso esquentar os cabelos” (FAUX, 2000, p. 139), mas o recurso oferecido às mulheres sabugienses parece ser, pelo depoimento coletado, a “técnica de encaracolar os cabelos a quente”, surgida trinta anos antes¹²¹ (FAUX, 2000, p. 113).

¹²¹ A invenção da “*permenente*”, “*mise-en-plis*” ou “ondulação dos cabelos a vapor”, cujo trabalho “desenhava ondas sobre os cabelos”, é creditada ao cabeleireiro londrino Karl Nestlé (FAUX, 2000, p. 113). Os avanços tecnológicos proporcionados pelos “aparelhos Eugène, Perma e Gallia” possibilitavam, já nos anos 1930, uma ondulação “mais durável e mais acessível”, que “seduzia uma clientela mais modesta influenciada pela imprensa feminina” (FAUX, 2000, p. 127). O processo criado em 1942, segundo o qual os cabelos eram “embebidos numa solução amoniacal e depois enrolados em frisadores de cabelos ligados por fios a um aparelho elétrico”, somente pôde ser democratizado após a Segunda Guerra Mundial (FAUX, 2000, p. 139).

Figura 46 – Moça de cabelos ondulados



Ondular os cabelos era o procedimento mais em voga para as mulheres sabugienses durante os anos 1950. Profissionais vindas de outros lugares aportavam no lugar por ocasião das festas religiosas, principalmente, modificando a forma natural das melenas sertanejas. Fotografia sem identificação do autor. Fonte: acervo de Francisca Pereira da Silva.

O período propício para a vinda das “madames” que modelavam cabelos eram as “proximidades da festa”, fosse ela a festa do padroeiro São João Batista (em junho), a festa do Sagrado Coração de Jesus (entre outubro e novembro) ou até mesmo os festejos natalinos (dezembro). Uma delas, “dona Faustina”, “cunhada de dona Luzia de seu Elviro” Lins, chegava de Santa Luzia, município da Paraíba, ficando hospedada no “hotel de Mariinha Poroca”. Depois veio outra, “essa de Campina Grande”. O trabalho das “madames”, um conhecimento especializado, tinha preços variados, pois “se fosse um cabelo muito grande ou muito cabelo, era um preço; quem tivesse menos cabelo, era menos; e um cabelo curto dava menos trabalho para enrolar naqueles carretéis que elas usavam” (ASSIS, 2012).

A moda dos cabelos ondulados caracterizou o período em estudo, atingindo sobremaneira mesmo os lugares mais ignotos. Em São João do Sabugi, o estilo de exibição das melenas em ondas chegava não somente através das imagens das revistas, como também pelas informações trocadas em cartas e fotografias. Num flagrante fotográfico de 1955, por exemplo, enviado pela amiga Maria do Desterro Nunes para Ermita Lucena Santos de Assis, encontramos a inscrição no verso da imagem: “Já ondulei o cabelo; ficou O. K!”¹²².

¹²² A expressão “O. K.” tem sua origem etimológica envolta em confusão, podendo ter aparecido pela primeira vez impressa num jornal de Boston, nos Estados Unidos, em 1839, erroneamente grafada “*oll korrekt*” para

Vestidas, calçadas e penteadas, as mulheres sabugienses daqueles anos ainda podiam contar com enfeites circundando o pescoço, os braços e os dedos, além de penduricalhos para as orelhas (Figura 47). O auxílio desses adornos destacava pontos do corpo feminino, tornado precioso pelo acréscimo de “relógios, pulseiras, brincos, cordões de ouro, colares de marcassita” (GALVÃO, 2012). “colar de pérola, pulseira, tudo de pérola” (FERNANDES, 2012), “trancelim, [...] medalha esterlina” (COSTA, 2012), “brinco, [...] anel” (ASSIS, 2012), “jóia verdadeira mesmo, ouro, bijuteria” (MEDEIROS, 2012) (Tabela 12).

As falas das depoentes parecem coincidir com os dados coletados durante a leitura iconográfica, apesar de haver certa dificuldade em analisar se os adornos vistos nas imagens seriam jóias ou bijuterias. Em muitas das imagens, no entanto, não foram sequer encontrados sinais do emprego desses enfeites.

**Tabela 12 – Presença de jóias e bijuterias nos looks estudados
(São João do Sabugi – RN, anos 1950)**

Tipologia	Quantidade
Brincos	55
Colar	46
Relógio	25
Pulseira	07
Corrente com medalha	06
Anel	02
Total	141

Fonte: adaptação a partir de dados coletados pelo autor.

Se a tradição e as posses pregavam que se usassem jóias de metais preciosos – como o ouro – a moda e a falta de condições materiais indicavam o caminho das cópias ou dos enfeites confeccionados em materiais baratos. Assim, o colo feminino poderia comportar tanto “uma volta de ouro, com medalha”, quanto “aquele colar imitação de pérola”. Muitas das jóias douradas ostentadas pelas sabugienses nos anos 1950 “era o finado Zé Ourives que

simbolizar a pronúncia de “*all correct*” (tudo bem). Uma versão aponta que teria surgido durante a Guerra de Secessão (1861-1865), sempre que os soldados voltavam do campo de batalhas sem baixas (*0 Killed*, “zero mortos”). O termo pode ter-se popularizado com o presidente norte-americano Martin Van Buren, apelidado *Old Kinderhook* (Velho Kinderhook), em alusão à sua terra natal, quando, em 1840, resumiu seu cognome para OK, em sua infrutífera campanha de reeleição. Fonte: BORGES, Bruno. OK? 01 jun. 2005. Disponível em: <guiadoestudante.abril.com.br/aventuras-historia/ok-434211.shtml>. Acesso em: 08 jun. 2014.

fazia, sendo que ele fazia para o pessoal antigo e o pessoal mais novo ia comprando ou ficando como herança” (COSTA, 2012).

As jóias pareciam provocar certo fascínio, sendo lembradas em seus detalhes por anos a fio, como na passagem da entrevista de Assis, ao recordar que “Aurita de Calixto, a mãe de Irismar, (que) usava um cordão muito bonito e a medalha do cordão era como um laço, feito de ouro mesmo, com uns chorões, uma coisa muito bonita” (2012). Tidas como investimento para o futuro, as peças de ouro eram guardadas com todo o cuidado, algumas sendo expostas somente em momentos de especial importância, como as festas religiosas, escolares ou familiares. Porém, as fotografias lidas durante a pesquisa podem dizer que a grande maioria dessas mulheres não podia comprar jóias, nem mesmo bijuterias¹²³.

Figura 47 – Moça com brincos, colar, pulseira e relógio, anos 1950



O vestido com decote quadrado e mangas japonesas está adornado por aplicações de renda *guipure*. A mulher que o veste está na última moda e resplandece sua elegância adornando-se com tudo o que pode: brincos, colar, pulseira e relógio. Fotografia sem identificação do autor. Fonte: acervo de Ivonete Cavalcanti.

¹²³ Nos 419 *looks* contados e lidos nas 150 fotografias pesquisadas, foi possível ver com precisão 141 jóias ou bijuterias, sendo elas brincos, colares, relógios, pulseiras, correntes com medalhas e anéis (Tab. 12), algumas vezes dois ou três tipos desses adornos estando presentes numa mesma pessoa. A dificuldade para o uso das jóias podia se dever à carência de recursos financeiros, enquanto que as bijuterias talvez não fossem encontradas no lugar ou não merecessem o devido valor por parte das mulheres sabugienses.

Os modos de alcançar a silhueta perfeita, típica da mulher ideal no período estudado, não dependiam somente de se encontrar o modelo desejado na revista ou de serem adquiridos os “pertences” da roupa, tampouco de se encomendar o serviço na costureira competente. A importância das roupas de baixo – calcinhas, sutiãs e anáguas – para a produção do corpo idealizado revela as astúcias dessas mulheres interioranas, que fugiam da ditadura da moda sem saírem dela...

4.3 As vestimentas invisíveis

A saia rodada e armada tinha voltado à moda pelas mãos de Christian Dior, através do chamado *New Look*, um estilo que ainda marcava a cintura e delineava os seios. A partir de 1947, a tendência ganhou o mundo, tendo Paris como núcleo irradiador, e chegou ao Seridó potiguar, mais especificamente a São João do Sabugi – onde se concentra esta pesquisa – perdurando durante a década de 1950. Em qualquer parte do mundo, a mulher que desejasse vestir essa moda precisava seguir à risca as sugestões e cuidados para a construção de uma arquitetura corporal, ou inventar novos artifícios para tal, já que “A silhueta ampulheta exigia o uso de acessórios sob a roupa para modelar o corpo” (BLACKMAN, 2011, p. 196).

Em Paris, a saia proposta por Dior tinha o seu efeito conseguido através das estruturas de armar, feitas de tule e colocadas sob os vestidos, distanciando as bainhas das saias dos corpos de quem as vestiam. No século XIX, época de onde Dior herdou o estilo romântico e oneroso, conseguia-se o volumoso resultado utilizando-se a crinolina¹²⁴ para elevar as longas saias. Antes disso, no século XVI, num dos primeiros séculos de existência

¹²⁴ Se nem os babados em profusão, o exagero das pregas ou as poderosas barras das anáguas podiam conseguir o efeito de armação das saias que se expandiam cada vez mais, apareceu a crinolina, em 1841, como uma “subssaia” produzida a partir do trançamento das crinas dos cavalos. As velhas “anáguas de lã e de algodão baratas” foram sendo progressivamente substituídas por uma “anágua bem rígida tecida com fio ou de lã e crina, três ou quatro metros de volta, uma segunda acolchoada até os joelhos e enrijecida no alto por anquinhas, uma terceira branca e engomada, com vários babados igualmente engomados e, finalmente, uma quarta, de musselina, sobre a qual passava o vestido”. Como as saias continuaram a sua expansão pelos anos seguintes, a crinolina foi aposentada, substituída por uma anágua com arcos metálicos em 1850 (BOUCHER, 2012, p. 357). Para Sabino, o termo crinolina advém da “junção de crino e lino (linho)”, sendo o modelo original substituído em 1850, “por uma armação de tiras verticais e barbatanas de baleia e, depois, por fios de arame horizontais e concêntricos”, somente abandonada, em suas várias versões, no ano de 1867 (2007, p. 204).

do sistema da moda, o vertugado¹²⁵ era o procedimento técnico para dar às saias uma aparência arquitetônica.

Em São João do Sabugi, durante os anos 1950, a maneira encontrada para armar os vestidos e conseguir a mesma silhueta de mulher idealizada por Christian Dior foi utilizar uma saia de tecido barato endurecida com uma solução feita de água e goma de mandioca – o grude, uma espécie de cola¹²⁶. Segundo Maria do Patrocínio Fernandes, conseguia-se tal arquitetura com “umas saias assim de três babados (Figura 51), de morim, [...] aí botava no grude, forrava ou um pote ou um balaio, e abria ela em cima e botava no sol; quando secava ficava bem armadona, aí não precisava nem passar, porque se passasse ela podia amolecer” (2012).

Ermita Assis (2012) refere-se a outras possibilidades em relação à produção da saia de armação da década de 1950. Para ela, outros tecidos, além do morim, podiam ser usados em sua confecção, não carecendo tampouco utilizar o grude para endurecê-la, bastando valer-se de uma *água de goma*. Vejam, pois...

Faziam as saias de morim ou de um tecido mesmo, um tricolinezinho assim fino, bem largas as saias, com elástico na cintura; aí às vezes enfeitava mesmo com bico, com renda, (...) mas botava numa água de goma, mesmo assim que ficava bem armadinha; aquela água ficava quase como um grude, mas era fino; depois estendiam num pote (...). Aí, depois, vestiam assim mesmo, sem passar, porque se fosse passar, aí o ferro mesmo já abrandava aquele grude da saia (ASSIS, 2012).

Ao pesquisar sobre as “artes de fazer” das lavadeiras de Currais Novos, município da região do Seridó, no Rio Grande do Norte, Francisca Palmeira de Almeida Silva recolheu o depoimento de Francisca Maria de Jesus, de 85 anos de idade, que esclarece a técnica de engomar:

A roupa branca eu engomava toda pelo avesso e sobre a peça a ser engomada eu forrava com um pano para não sujar e nem queimar o tecido. Depois engomava pelo direito, usando o mesmo processo. Engomando

¹²⁵ Trata-se de uma moda espanhola, irradiada por França e Inglaterra durante o século XVI, repercutindo na Europa por cerca de cem anos, a dar aos vestidos femininos a “silhueta de funil”. Sob o traje externo era colocada uma “peça confeccionada com tecido endurecido” ou até uma “armação de metal” (SABINO, 2007, p. 616).

¹²⁶ Há que se diferenciar dois tipos de grude: o “doce feito com goma seca e coco ralado” (mais parecido com bolo) e a “Espécie de cola para ajustar e unir peças de madeira, etc”, produzida com goma de mandioca e água (FERREIRA, 1999, p. 1012).

assim, não estraga o fio da roupa e é nova toda vida. Observava os mínimos detalhes para que não ficasse nem um vinco em parte nenhuma das roupas. Goma usava só um pouquinho, em cambraia de linho e linho puro (...) o suficiente para armar, encorpar, unir os fios para não ficar cabiluda (sic) (2005, p. 118).

Percebe-se nessas falas a existência de duas espécies de engomado: uma é aquela utilizada para proporcionar um efeito levemente enrijecido das peças, conseguido através da borrifação de água de goma de mandioca no tecido para ser passado pelo ferro; outra é a empregada para armar as saias do *New Look*, com anáguas endurecidas, banhadas em grude de goma de mandioca, que não eram mais passadas. Passar o ferro reduzia o efeito que se queria atingir, abrandava a arquitetura, fazendo murchar a saia.

Os depoimentos dão conta de movimentos e sons proporcionados pelo uso dessas saias armadas com grude de goma de mandioca. Nesses casos, literalmente, a roupa parecia mover-se e falar, como diz Assis (2012), pois “quando a pessoa andava, às vezes, conforme o andar, a saia dançava pra um lado e outro, porque tão armada ficava”, ou, então, nas palavras de Maria do Patrocínio Fernandes, “chega andava chiando e fazia um barulhinho quando a gente ia andando”¹²⁷ (2012).

¹²⁷ Em relação à sonoridade dos tecidos, algo a que já esta dissertação reporta-se ligeiramente no Capítulo I, faz-se importante citar o comentário de Rita Andrade (2008, p. 90): “No processo de análise de materiais têxteis [...], os sons produzidos pelo toque e manejo das peças podem auxiliar no reconhecimento ou identificação” dos mesmos. “O toque da seda, por exemplo, produz um som mais suave e constante do que fibras sintéticas como o poliéster ou mesmo do que o algodão, que tem um som mais seco”. Se “aquilo que se ouve do material pode ser um elemento relevante de distinção”, pode-se afirmar que as roupas falam, literalmente.

Figura 48 – Vestígio de anágua, anos 1950



A jovem mãe se descuida e deixa escapar o bico rendado de sua anágua, na São João do Sabugi dos anos 1950. Fotografia sem identificação do autor. Fonte: acervo de Eunice Lucena.

As anáguas de armar as saias externas eram por vezes embelezadas “com bico, com renda” (ASSIS, 2012), à guisa de românticas roupas íntimas (Figura 48), mesmo que sua principal função fosse dar um efeito arquitetônico ao traje inspirado no *New Look* de Dior. Os relatos parecem querer negar a assertiva de que havia uma contradição entre o externo e o íntimo na construção do traje feminino sertanejo, pois apesar de serem executadas em tecidos menos nobres (morim, algodãozinho, tricoline) as peças que guardavam os segredos femininos mais preciosos eram ornadas com delicados e ricos materiais¹²⁸.

Pode-se imaginar que as saias engomadas foram inventadas agora, na década de 1950, numa localidade sertaneja, somente para satisfazer os desejos de conseguir o resultado parecido à arquitetura do *New Look*. É um engano pensar assim: há relatos do uso de saias engomadas no século XIX, nos sertões do Piauí, cujas mulheres abastadas vestiam “debaixo da saia principal, duas saias de algodão, enfeitadas com barrado de renda (a chamada

¹²⁸ Durante sua adolescência, o autor deste trabalho escutou, por vezes, sua mãe Dodora Morais (1930-2012) falar de como usar sua primeira anágua nesse formato lhe impressionou, a ponto de, ao sentar-se, subir a barra da saia de fora até mostrar o bico de renda da saia de armar, encantando-se por minutos nessa tarefa.

“renda-de-ponta”) e bem engomadas”¹²⁹ (FALCI, 1997, p. 245). Já segundo Andrade, na passagem do século XIX para o XX, em São Paulo, a “manutenção das roupas” era um processo constituído por “lavar, passar e engomar”, o que define o “passar” e o “engomar” como sendo atividades distintas (2008, p. 79). A mesma autora fala da interferência da passadeira de roupas ao manejar os vestidos: ela “pode sofrer ou aborrecer-se com o zelo e a diversidade de movimentos corporais necessários à manutenção das dobras, vincos e plissados que passam pelas mãos e por debaixo do ferro de passar, ainda movido a carvão e pesando muito”¹³⁰ (ANDRADE, 2008, p. 96).

Referindo-se às “anquinhas do século XVIII”, Lipovetsky conta do barulho farfalhante de algumas delas, causado por sua “tela engomada” (1997, p. 32), mas não há qualquer menção a “engomar” em Roche, senão a “passar”¹³¹, mesmo tratando das roupas parisienses de entre os séculos XVII e XVIII (2007, p. 370), numa coincidência de temporalidades entre ambos. A prática de engomar – passar o ferro numa roupa, contando com o auxílio de goma¹³² – parece ter-se originado no Oriente e se transferido à Europa¹³³. Introduzido na América, o engomar aqui encontrou a mandioca, mãe de uma das gomas que interessam a essa arte ligada à aparência.

A adoção do engomado nas anáguas do *New Look*, em São João do Sabugi, nos coloca diante de outra adaptação da moda difundida a partir de um centro, pela recorrência a

¹²⁹ Em outras passagens do seu artigo intitulado “Mulheres do Sertão Nordestino”, Miridan Knox Falci faz referência às delicadas peças de vestuário ou de cama que eram “engomadas pela escrava ‘engomadeira de liso’ ou ‘de linho’” (1997, p. 248), às “engomadeiras” (Idem, p. 250), “o lavar e o engomar” (p. 270), a “Quem cozinhava, lavava e engomava” e “o trabalho doméstico de lavar e engomar” (p. 271).

¹³⁰ Citando Fernando Cerqueira Lemos (2003, p. 15), Rita Andrade afirma que os ferros de passar roupa podem ser “maciços de alimentação externa (esquentamento indireto)”, provavelmente originados no século XVI, e os “occos de alimentação interna (esquentamento direto)”, surgidos depois, divididos em subcategorias: “a carvão, a cunha e a combustível”. Os ferros elétricos são de alimentação interna e não occos, sendo de 1914 os primeiros anúncios desse tipo de equipamento em São Paulo (2008, p. 96). A categorização dos ferros de passar é feita de acordo com o sistema de aquecimento, havendo os que são “diretamente aquecidos” e outros “através de placas, carvão, gás, querosene ou energia elétrica” (O MUSEU, 1984, p. 250).

¹³¹ Falando dos cuidados com a roupa na capital francesa, no período compreendido entre os séculos XVII e XVIII), Daniel Roche cita o “ferro de passar” (2007, p. 370), a “passadeira” (2007, p. 391) e trata da maneira como “Paris ensaboava, lavava e passava” (2007, p. 399). Referindo-se a Lisboa de meados do século XVI, Marques cita o ofício de “3500 lavadeiras e ensaboadeiras”, mas não se refere a passadeiras ou engomadeiras, podendo ser que a atribuição de limpar se acompanhasse pela de passar (1981, p. 88-89).

¹³² Segundo Ferreira, goma é um “Preparado feito com água e amido, empregado para engomar roupa” (1999, p. 996). Já o amido é o “Polissacarídeo existente em numerosos vegetais (trigo, arroz, milho, batata, etc)”, que pode ser empregado “no apresto e acabamento de tecidos” (FERREIRA, 1999, p. 121).

¹³³ Sobre o ato de engomar roupas, uma revelação vem de Boucher: no início do século XVI, os europeus trouxeram das “Índias” e do “Ceilão” a prática de usar “grandes golas de musselina engomada com água de arroz”. Tal se transformou num acessório de grande uso na Europa durante todo esse século: o rufo, uma gola pregueada de complexa confecção. A técnica de engomar com amido de arroz teria chegado inicialmente à Holanda, passando à Inglaterra, onde já existia em 1564, e se espalhando por outros países do continente (2012, p. 197). No mundo colonial erigido pelos ingleses nos trópicos, a “rigidez e a goma eram a marca da roupa tradicional”, pois insistiam em vestir “roupas passadas e sem mácula” como sinais visíveis de *status* (LURIE, 1997, p. 200).

uma feitura tradicional da armação de saias. É bem provável que esse tipo de artifício fosse empregado aqui cem anos antes, como o fora no sertão piauiense, tendo sobrevivido na memória e recuperado agora, quando se mostrava necessário. É possível que ainda fosse utilizada a água de goma para dar forma a panos e roupas quando da emergência do *New Look* e suas saias que imitavam corolas. Então, eis que na ausência de tule para elevar as indumentárias femininas sertanejas dos anos 1950, a “astúcia” foi ressuscitar uma “arte de fazer” do século anterior...

Mas era necessária uma trindade de peças íntimas para propiciar às mulheres sabugienses dos anos 1950 a silhueta-ampulheta tão desejada: anágua, calcinha e sutiã (ou corpete). A primeira elevava a saia ampla do vestido; a segunda comprimia a barriga, graças ao seu cóis alto ou pala¹³⁴; o terceiro delineava os seios, por causa de sua estrutura pespontada ou seus enchimentos. Zélia Fernandes da Costa detalha essas peças mais íntimas do vestuário feminino dessa década:

calça de tecido, [...] com renda de almofada. [...] sutiã [...], todo pespontado para ficar armadinho, bonitinho. Usava-se o sutiã e, depois, para ficar com o corpo bonito, fazia-se o corpete, o sutiã pregado no corpinho, e nesse corpinho de cintura botava quatro casas. Fazia-se a calcinha de tecido e botava quatro botões para botar as casas, para ficar a pessoa toda em ponto fixo (2012).

Nas palavras de Maria do Patrocínio Fernandes, o que devemos saber desses artifícios femininos secretos é que

Usavam muito aquela calcinha de pala, toda costurada, que a gente ficava bem acinturada e bem-feita de corpo e, também, umas combinações de sutiã, [...] a saia da combinação era em preguinhas, toda assim, dando a pinçazinha para dar o formato do corpo e da cintura, para cima era formando o sutiã. Aquilo a gente ficava tão bem-feita de corpo, que só vendo (2012).

Durante os anos 1950, os trajes íntimos das mulheres de São João do Sabugi eram confeccionados no próprio lugar, “tudo em tecido de algodão e costurados aqui mesmo pelas costureiras, não vinha nada confeccionado de fora”. Ermita Assis (2012) revela que as calcinhas da época tinham

¹³⁴ A pala “é a parte superior de uma peça de roupa”, a partir da qual ela se desenvolve (O’HARA, 1999, p. 199).

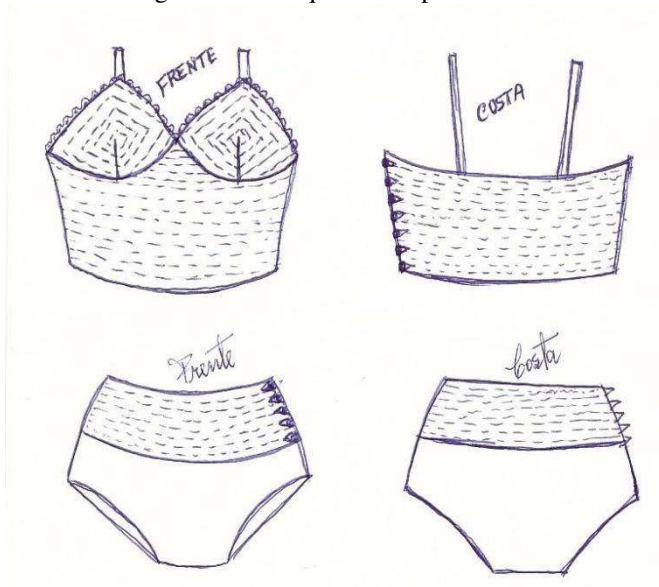
uma pala bem larga e bem reforçada. Passavam muitas costuras na pala, tanto na costa como na frente, [...] atacada com uma carreirinha de botão de lado, para ficar bem justa, fazendo cintura e ao mesmo tempo baixando a barriga. [...] o corpete também, ficava uma pala já igual com o cóis da calcinha, que era para não deformar os seios, não ficarem caídos, e a pala para baixar o estômago também, [...] porque no que acocha a cintura, o estômago fica pulado. Essa pala do corpete era toda bem justa, com esse objetivo de nem os seios ficarem caídos e também o estômago não ficar saliente.

A moda do *New Look* valoriza os “seios-globos, bem erguidos”, em conformidade com a “estética *pin-up*”, cuja abundância de formas pode sugerir um “poder consolador do seio materno de que todo homem sente mais ou menos a falta”, fazendo imaginar que no mundo recentemente saído de um tempo de privações “o busto feminino hipertrofiado funciona como uma espécie de travesseiro nutriente e consolador” (FONTANEL, 1998, p. 117). A silhueta-ampulheta, fixada na cintura, busca o seu amparo em pontos do corpo feminino que aludem à maternidade: os quadris e os seios.

Para Béatrice Fontanel, os seios em “forma de ogiva nuclear” são arranjados através do “famoso modelo de pespontos circulares, criado em 1939”, provavelmente nos Estados Unidos, mas lançados na França pela marca Lou (1998, p. 118-119). Se o *New Look* faz despertar um maior capricho com a intimidade, pelo retorno do “gosto pela roupa de baixo cheia de enfeites”, há uma maior variedade de modelos à disposição, desenvolvendo-se a tendência a uma “*lingerie fina*”, o que se deve muito ao uso do náilon (FONTANEL, 1998, p. 120).

Em São João do Sabugi, no entanto, as roupas íntimas continuavam sendo obra das costureiras, mesmo que dialogando com modelos vistos nas revistas. A entrevistada Ermita Lucena Santos de Assis, desejando tornar mais claras suas informações sobre as peças íntimas usadas pela mulher sabugiense nos anos 1950, desenhou calcinhas e sutiãs da época, cujo croqui reproduz-se adiante (Figura 49). Ao mesmo tempo, Zélia Fernandes da Costa, outra das depoentes desta pesquisa, chegou a confeccionar, ela mesma, um conjunto de calcinha e sutiã, tentando exemplificar aquilo que afirmava (Figura 50). Pelo visto nos dois exemplos – o croqui e as peças costuradas – os pespontos circulares também eram imitados na moda íntima feminina vestida no lugar, ao mesmo tempo em que pespontos lineares podiam ser encontrados nas palas das calcinhas e dos corpetes.

Figura 49 – Croquis de roupas íntimas



Os croquis de Ermita Lucena Santos de Assis revelam os atavios íntimos das mulheres de São João do Sabugi, durante o período em estudo. A calcinha e o sutiã em morim, construídos a partir de palas pespontadas, comprimiam o estômago e elevavam os seios, contribuindo com a arquitetura do *New Look*. Fonte: acervo do autor.

Figura 50 – Calcinha e sutiã em morim



Calcinha e sutiã confeccionados por Zélia Fernandes da Costa, em morim com renda de bilro, no formato das roupas de baixo femininas que se usavam em São João do Sabugi nos anos 1950. Na calcinha, a pala alta servia para comprimir a barriga, enquanto no sutiã os pespontos semicirculares davam forma ogival aos seios. Fotografia de Glauber Araújo de Azevedo. Fonte: acervo do autor.

Figura 51 – Anáguas, anos 1950



Ilustrações de modelos de anáguas à venda num catálogo de Lana Lobell, na década de 1950. Diferentemente dos vestidos *New Look*, que grande parte das mulheres queria exibir, as anáguas ou “saias brancas” eram parte do arsenal invisível que se lançava mão para a consecução da silhueta ideal, no formato de ampulheta. Fonte: MEMORIA, 2009. Disponível em: <www.taniaquintero.blogspot.com>. Acesso em: 29 set. 2013.

Os sutiãs expostos nas páginas das revistas que se compravam nos anos 1950 eram montados com “hastes metálicas inoxidáveis”, barbatanas confeccionadas das “franjas da baleia” e das “penas de peru”, além das “barbatanas de nylon ou de matéria plástica” (FONTANEL, 1998, p. 122, 124, 125). Alguns possuíam enchimentos de espuma. Graças a eles, mulheres pelo mundo afora erguiam seus seios ou davam a impressão de tê-los muito fartos, como era o ideal de beleza em voga¹³⁵. Em São João do Sabugi, aquelas que

¹³⁵ O autor deste trabalho conhece a história de uma prima que, sendo moça em São João do Sabugi, nos anos 1950, sentiu-me motivada a adotar os corpetes armados. Certo dia, uma sobrinha criança causou-lhe enorme embaraço ao conduzir a mão àquele artifício, vindo a afundar os dedos numa das cúpulas mamárias. Certamente, havia técnicas específicas de confecção desses acessórios: no lugar, se ouve a história de que uma das formas de atingir o formato de ogiva era utilizar quengas de coco como base para os moldes.

desejassem estar em compasso com o estilo *New Look*, deviam lançar mão desses segredos femininos, responsáveis pela idealizada silhueta-ampulheta.

As costureiras recebiam encomendas não apenas de vestidos na linha *New Look*, mas ainda do que se vestia sob eles, um arsenal que contava com anáguas, calcinhas e corpetes. Os cuidados com a construção de um ideal estético não paravam na casa da costureira, mas fazia o caminho de outros espaços, como as pedras das lavadeiras – no rio Sabugi ou em açudes e barreiros – e as residências das engomadeiras¹³⁶. A trajetória das roupas envolvia tanto o itinerário de quando eram novas – das costureiras às engomadeiras, passando pelas águas¹³⁷, como uma rota de quando perdiam o viço – do extraordinário das festas à rotina do dia-a-dia...

Desse modo, depois de serem exibidas nos eventos sociais, lentamente as roupas passavam a ser usadas nos dias de domingo, até que servissem ao uso cotidiano. Luzia Fernandes de Medeiros revela que “as roupas de ocasiões especiais quando ficavam usadas entravam no dia-a-dia, quer dizer, na baia” (2012). Botar “na baia” era o caminho natural das vestes caprichosamente executadas, e tal não era uma prática exclusivamente sabugiense. Linda Grant fala sobre isso, referindo-se ao contexto europeu:

Até a década de 30, as classes trabalhadoras estavam habituadas a ter apenas dois conjuntos de roupa, um para os dias de semana, usado

¹³⁶ É preciso atentar para o fato de que, muitas vezes, as roupas eram lavadas e engomadas pela própria família, uma tarefa tradicionalmente sob o encargo das mulheres. No entanto, isso não excluía o acesso ao rio ou aos reservatórios d’água, uma vez que São João do Sabugi só veio a dispor de água encanada nos anos 1970.

¹³⁷ Referindo-se aos recursos utilizados pelas lavadeiras seridoenses, a pesquisadora Francisca Palmeira de Almeida Silva detalha que para alvejar as roupas empregavam-se “cinzas vegetais, cascas de árvores como o juá e o sabão de fabricação caseira”, enquanto que para tirar manchas, eram usados “água, sal e limão”. O processo consistia inicialmente numa separação, depois “a roupa é ensaboada, uma por uma, esfregando-se com as mãos cuidadosamente. Põem para quicar (...), especialmente a roupa branca. Esperam um pouco e águam, borrifando com água a roupa no quaradouro. (...) O aguamento significa que, como a roupa fica aquecida pela temperatura do sol e do mormaço da terra, jogando-se a água fria sobre ela, há evaporação, que é benéfica ao alvejamento” (2005, p. 119-120). Somente a título de comparação, fomos encontrar em Marques, no seu estudo sobre a vida cotidiana em Portugal, entre os séculos XII e XV, a informação de que “Cuidava-se bastante do asseio das roupas”, para cuja tarefa se fabricavam “sabão preto e sabão branco, a partir de azeite e cinzas”, sendo essa uma indústria de base doméstica, em sua maior parte (1981, p. 88-89). Falando a respeito do trabalho da dona-de-casa no oeste norte-americano, durante a segunda metade do século XIX, Claude Fohlen se detém nessa “operação difícil e fatigante”, a lavagem de roupas, para a qual se reservava “um dia da semana, sempre o mesmo. O sabão era fabricado em casa, utilizando-se cinzas de madeira, que eram preciosamente conservadas, detritos de gordura e ossos, sebo e potássio. Cozinhava-se a mistura durante horas num grande caldeirão, resultando uma massa de cor castanho-escuro, o sabão preto. Para obter um sabão duro e mais claro, era preciso acrescentar sal, filtrar a mistura, deixar esfriar e cortar a massa em cubos do tamanho desejado. Era esse sabão que se empregava para a lavagem de roupas, que a mulher deixava ferver num tacho sobre a lareira. Depois, ela as enxaguava nas águas de um riacho, se houvesse algum nas proximidades, e as estendia ao ar livre, onde secavam rapidamente sob a ação dos ventos” (1989, p. 202-203).

literalmente todos os dias (incluindo a roupa interior) e outro para o domingo. [...] Quando o traje da semana já não podia ser remendado ou virado [...], era cortado para ser adaptado a uma criança; [...] e o fato ou vestido domingueiro tornava-se o traje de todos os dias. Era tênue a demarcação entre elegante e casual (2009, p. 58).

O caminho que as vestimentas fazem em suas mudanças de serventia pode ser comparado ao passar de mão em mão do seu processo de produção até o uso, como se pode entender pelo relato de Linda Grant a respeito da aquisição de uma saia de brechó: “Alguém a tinha desenhado, outra mulher tinha-a cosido, uma terceira tinha-a vendido e uma quarta tinha-a usado e depois eu” (2009, p. 98-99). O reaproveitamento das roupas e sua migração de uma ocasião a outra por vezes só encontra exceção no valor simbólico de algumas peças vestidas em ocasiões especiais, guardadas por toda a vida.

Por toda a vida, Terezinha Fernandes de Souza Galvão guardou o seu vestido de casamento, até que, após a sua morte, ele viesse servir como fonte de pesquisa...

4.4 Um vestido por testemunha

Eis que, em fevereiro de 2014, o autor deste trabalho foi procurado pela filha de uma das entrevistadas, interessada em dividir com ele uma descoberta: o vestido de noiva de Terezinha Fernandes de Souza Galvão fora encontrado (Figura 52). Tendo feito sua passagem para a outra vida dois anos antes, “Dona Terezinha” escondia o seu vestido de casamento num velho guarda-roupa, disposto na garagem de sua residência, à Praça Antônio Quintino de Araújo, em São João do Sabugi – RN. É possível que encontrar um vestido guardado e protegido por tantos anos pela sua usuária tenha acionado na família uma nova memória da matriarca Terezinha Galvão, pois já se disse que quando alguém “está ausente ou morre, a roupa absorve sua presença ausente” (STALLYBRASS, 2000, p. 18-19).

Figura 52 – Vestido de casamento, em organdi, 1955



Vestido longo de organdi suíço, usado por Terezinha Fernandes de Souza em seu casamento, no sítio Riacho de Fora, município de São João do Sabugi, em 1955. A roupa foi vestida sobre combinação que se extraviou. Os efeitos do tempo no traje resultaram em pontas assimétricas na barra da saia, esgarçamento do elástico das mangas, sinais de ferrugem no zíper, perda de botões, furos e rasgos no tecido. Fotografia de Anchieta França. Fonte: acervo do autor.

Agora, o vestido despertava do seu sono de quase sessenta anos para contar sobre as formas, os materiais, os processos e as técnicas de confecção de roupas no lugar dos sabugienses, durante os idos de 1950. Talvez tivesse mais a dizer do que as demais fontes, com as quais se contava até então, e foi preciso ajeitar-se para fazer-lhes as indagações pertinentes. O encontro com esse documento em suporte de tecido, linha, metal e plástico

veio a tornar mais rico o manancial de fontes desta dissertação, porque, como afirmou Andrade:

A roupa não tem as mesmas propriedades que suas representações imagéticas, como a fotografia, por exemplo. A roupa, elemento da cultura material, tem textura, cheiro, rasgos, manchas e vestígios de corpos que já a usaram como casca de sonhos, pele de inserção social, do pertencer aos tempos e espaços que contornam a sua trajetória (2008, p. 27).

Depois do contato inicial com a roupa, quando realizou-se a “observação das características físicas” da peça, buscando através da “percepção sensorial” uma conexão com o objeto, a preocupação foi realizar a sua “descrição ou registro”. Para essa fase, fez-se “uso de uma fita métrica”, para medir os contornos e as partes da articulação do vestido¹³⁸, que em seguida foi registrado em imagens, conforme os passos indicados por Andrade (2008, p. 29).

Ainda de acordo com o percurso de investigação, foi-se ao ponto seguinte – a “identificação” – quando efetuou-se o “reconhecimento de materiais”, buscando associar um conhecimento prévio com “o que é percebido no objeto”. Para Rita Andrade, essa é a hora de proceder à “datação” da roupa, o que neste caso não se fez necessário, em vista de contar-se com a inscrição da data das núpcias de Terezinha Galvão em duas fotografias do acervo da pesquisa. Enquanto pode-se identificar o processo de construção do vestido, com suas técnicas mistas de costura, a autoria do trabalho de execução manteve-se lacunar, pela ausência de uma “etiqueta de procedência”, posto que a vestimenta é obra da pequena costura, desenvolvida anonimamente. Daí por diante, as etapas de “exploração ou especulação do problema” e de “pesquisa em outras fontes e programas de pesquisa” diziam respeito ao prosseguimento da discussão que se vinha desenvolvendo com as outras fontes, cujas informações fazia-se necessário cruzar e pôr em diálogo com os “indícios observados e descritos do objeto” (2008, p. 29).

¹³⁸ Para a medição do vestido, com utilização da fita métrica, e compreensão do seu processo de feitura, contou-se com a colaboração de duas costureiras de São João do Sabugi, Maria de Fátima Medeiros (nascida em 1954) e Maria Belmira de Medeiros (nascida em 1929), a primeira em atividade e a segunda já aposentada de suas funções. As medidas do vestido são as seguintes: comprimento do corpo (frente): 40 cm; comprimento do corpo (costas): 36 cm; comprimento da saia: 1,25 m; circunferência da saia: 5,45 m; largura das costas: 33 cm; cintura: 70 cm; busto: 88 cm; manga: 20 cm; cava: 42 cm; dimensões do drapeado: 13 x 23 cm; largura do babado: 4 cm; pences da cintura: 14 cm; pences do busto: 10 cm; pences das costas: 16 cm; comprimento do zíper: 25 cm. Supõe-se que foram gastos, em sua confecção, 7 metros de organdi suíço.

Figura 53 – Casamento no sítio Riacho de Fora, 1955



Antônio Galvão e Terezinha no dia de seu enlace matrimonial, em janeiro de 1955, acompanhados da dama-de-honra Regina Brito. A noiva usa o vestido de organdi suíço que serve de fonte na presente pesquisa, combinado com luvas, véu, grinalda, buquê, colar, brincos e relógio. O traje da daminha tem mangas bufantes e saia franzida, enquanto uma delicada capela lhe enfeita os cabelos. Fotografia sem identificação do autor. Fonte: acervo de Maria Aparecida Fernandes Galvão.

Figura 54 – Elenco de casamento, 1955



Terezinha Fernandes de Souza está no centro desta imagem, usando o vestido de organdi suíço aqui estudado. Faz-se acompanhar pelo noivo, a dama-de-honra, o padre oficiante do casamento, uma tia e uma amiga, mais doze adolescentes que receberam a Primeira Comunhão na mesma cerimônia. Sítio Riacho de Fora, São João do Sabugi, 1955. Fotografia sem identificação do autor. Fonte: acervo de Maria Aparecida Fernandes Galvão.

O vestido em organdi branco de que se fala foi usado por Terezinha Fernandes de Souza, em 02 de janeiro de 1955, por ocasião do seu enlace matrimonial com Antônio Fernando Galvão, havido no Grupo Rural da comunidade Riacho de Fora¹³⁹, no município de São João do Sabugi – RN (Fig. 53 e 54). Ela era filha de Benjamim José de Souza e Maria Assunção Fernandes, tendo nascido em 24 de julho de 1930; enquanto ele tinha como genitores Francisco Benjamim Galvão e Maria Madalena de Lucena, nascendo aos 31 de maio de 1931, no sítio Juá, município de Caicó. A partir do casamento civil, ocorrido em 25 de outubro de 1956, a noiva passou a utilizar o sobrenome Galvão (CERTIDÃO, 1956).

A roupa é confeccionada em organdi suíço, com corpo ajustado e saia no formato godê simples (godê com uma costura), cortada no viés e levemente franzida, abrindo em roda. O corpo do vestido, cortado em fio reto, é ajustado com o auxílio de pences na cintura, no busto e nas costas. Nas costas, há uma abertura no sentido vertical, comportando 22 botões de plástico translúcido e incolor (dos quais hoje restam apenas 20 deles), segurados por casinhas de rolotê (Figura 57). Além dessa abertura, a roupa ainda apresenta maneira ao lado esquerdo, com zíper metálico, cuja função é ajudar no ato de vestir (Figura 56). O vestido tem um detalhe drapeado a começar pouco acima da cintura, culminando com ligeira abertura na altura do busto, encerrando-se com estreito babado que vai de uma cava a outra (Fig. 55), de onde brotam mangas fofas (Figura 58).

O vestido de noiva de Terezinha Fernandes de Souza Galvão foi costurado à máquina, com bainha da saia em ponto miúdo. O decote está debruado por um rolotê costurado à mão, bem como o babado do busto está arrematado por um manejo artesanal. A saia do vestido possui uma emenda do lado direito, costurada a partir da orela do tecido.

Como está confeccionado em organdi suíço, um tecido transparente, crê-se que o vestido foi usado sobre uma combinação com semelhante formato, mais simplificada e sem mangas, conforme se pode depreender pela leitura de duas fotografias da cerimônia de casamento (Figuras 53 e 54). É provável que essa veste interior fosse feita em laquê (ciré), tecido bastante usado nessa época para combinações e forros, conforme sugerido pela costureira Maria Belmira de Medeiros, numa conversa informal com o autor deste trabalho.

¹³⁹ O município de São João do Sabugi oferecia instrução pública através do Grupo Escolar Senador José Bernardo, na zona urbana, e dos “Grupos Rurais do Povoado de Ipueira, Fazendas Riacho de Fôra (sic) e Jerusalém, [...] construídos com verbas federais fornecidas à Prefeitura Municipal através do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos (INEP)” (FREITAS, 1959, p. 85). Se a cerimônia de casamento aconteceu no prédio do Grupo Rural, entende-se que o mesmo também servia à comunidade para outras funções, que não somente o ensino-aprendizagem, em que pese o fato de ser a noiva uma de suas professoras.

Aquilo que se pode chamar de “memória” da roupa¹⁴⁰ apresenta-se no vestido como um rasgo de 6 cm nas costas, ao final da abertura de botões com casinhas de rolotê, provavelmente causado pelo descuido de alguém no momento de vestir¹⁴¹. Na emenda do lado direito da saia, há dois furos com diâmetro de meio centímetro cada, talvez o resultado da ação dos insetos, e três marcas de esgarçamento do tecido, quase imperceptíveis. A saia está com o seu comprimento assimétrico, apresentando a formação de “pontas” na parte central da frente e na parte central das costas.

Figura 55 – Corpo de vestido de casamento, 1955



Aspecto do corpo do vestido de casamento de Terezinha Fernandes de Souza Galvão. O drapeado e o pequeno babado chamavam os olhares para o busto, enquanto as mangas fofas sugeriam romantismo, atendendo as exortações de pudor e recato. Fotografia de Anchieta França. Fonte: acervo do autor.

¹⁴⁰ Encontra-se em Peter Stallybrass a menção a essa “memória”, que no “jargão técnico da costura” é constituída por pimentos, manchas, cheiros e outras marcas deixadas pelo usuário numa roupa (2000, p. 13).

¹⁴¹ É muito provável que o rasgo não se tenha ocasionado quando do casamento, em 1955, mas posteriormente, em outro momento. O autor deste trabalho ouviu de uma das filhas de Terezinha Galvão que, em sua infância e adolescência, costumava usar o vestido de noiva de sua mãe em suas brincadeiras. Desconhece-se qualquer empréstimo que porventura a proprietária da roupa houvesse feito para alguma noiva da comunidade ou fora dela.

Figura 56 – Abertura lateral com zíper metálico, 1955



Vestido de casamento de Terezinha Fernandes de Souza Galvão. O zíper metálico lateral contribuía com a tarefa de vestir a roupa. O recurso das duas aberturas no traje proporcionava o efeito de perfeita aderência do vestido ao corpo, como era desejável nos anos 1950. Fotografia de Anchieta França. Fonte: acervo do autor.

Figura 57 – Abertura nas costas com botões de plástico



Detalhe das costas do vestido de núpcias de Terezinha Fernandes de Souza Galvão, com botões de plástico translúcido e incolor. As pences laterais contribuía para que a silhueta-ampulheta fosse atingida, reduzindo a cintura ao extremo. Fotografia de Anchieta França. Fonte: acervo do autor.

Figura 58 – Mangas bufantes, 1955



As mangas bufantes eram um importante elemento da composição dos trajes femininos dos anos 1940, encontrado algumas vezes nos vestidos da linha *New Look* que se usaram em São João do Sabugi. Nesta imagem, as mangas fofas do vestido de casamento de Terezinha Fernandes de Souza Galvão, murchando pelo desgaste do elástico após 59 anos de guardado. Fotografia de Anchieta França. Fonte: acervo do autor.

Para Harriet Worsley, os “vestidos de noiva têm muito mais a ver com a história dos trajes do que com a moda”, seguindo em paralelo ao sistema que estipula mudanças freqüentes na aparência, o que pode parecer paradoxal, posto que “o matrimônio é o planejamento do futuro” (2010, p. 154). Se o casamento assinala a travessia para a vida futura, o apego à tradição na preferência por trajes mais ortodoxos pode apontar para a repetição de um rito relacionado à preservação de valores e de manutenção de instituições como a família. A compreensão de Worsley (2010, p. 206) é de que “o casamento é um rito de passagem em que a mulher deixa de ter como papel principal o de filha, passando a desempenhar o de esposa. Simboliza o direito de criar uma família e a transição da virgem para a mulher adulta”.

A simbologia da cor e dos detalhes do vestido de noiva conta muito sobre os valores de uma sociedade e as expectativas em relação à aliança abençoada. A predileção pelo branco se mostra por esta ser “a cor dos anjos, a combinação de todas as cores do espectro”

ou pela questão de ser “luminoso e ideal para noivas que queiram se destacar”, mesmo que as raízes dessa tradição possam ser buscadas na antiga Grécia, “quando a cor simbolizava alegria e pureza”, ou na Idade Média, tempo em que as noivas vestiam branco para “indicar virgindade”¹⁴² (WORSLEY, 2010, p. 254). Segundo Alison Lurie, a religião cristã definiu o branco como “a cor do prazer e pureza celestiais”, associando-o “à Páscoa e à Ressurreição”, enquanto para o mundo secular essa cor “sempre representou a pureza e a inocência”, além de sugerir “delicadeza” (1997, p. 198).

A preocupação com a pureza física da noiva, de quem se exigia que casasse “virgem, com corpo e mente limpos”, transparecia nos aspectos simbólicos do traje que deveria vestir, cujo véu, acompanhado de uma grinalda ou capela, “costumava ser visto como uma maneira de proteger a noiva do mau-olhado, além de simbolizar virgindade” (LURIE, 1997, p. 209). Conforme nos informa Lurie, “é possível que a função do vestido e o véu de noiva brancos seja mágica: que vesti-los em uma noiva cancele suas experiências anteriores, de modo que comece a vida de casada emocional e simbolicamente, se não fisicamente, intata” (LURIE, 1997, p. 199). Em São João do Sabugi, a crendice popular rezava que o véu, esse acessório fundamental para a mulher que viesse a casar trajada de noiva, carecia ser perfeitamente fixado no penteado da nubente, pois “quando não era donzela, a capela caía” (COSTA, 2012).

Conforme as ponderações de Worsley (2010, p. 16), o *New Look* trouxe de volta certo romantismo ao vestido de noiva, que “destacava os quadris e seios, sugerindo fertilidade, amor e lar”, já que após a Segunda Guerra Mundial esperava-se das mulheres que retomassem “seu papel de mãe e esposa”. À medida que “as estatísticas indicavam o aumento do número de casamentos”¹⁴³, a coleção de Christian Dior, lançada em 1947, fez voltar à moda “os vestidos de festa e de casamento com grande quantidade de tecido, corpetes que demarcavam a cintura e deixavam os troncos pequenos e saias de bailarina com armação por baixo” (WORSLEY, 2010, p. 15-16).

¹⁴² A cor também pode indicar a classe social a que se pertence, sendo o branco “normalmente associado às classes mais abastadas, já que suja facilmente e era caro mantê-lo sempre limpo” (WORSLEY, 2010, p. 258).

¹⁴³ As estatísticas podiam dizer também daquilo que se via nas páginas das revistas, que noticiavam os casamentos de pessoas importantes da época, tais como “do príncipe Rainier de Mônaco e de Grace Kelly”, do xá do Irã e de Soraya, do Aga Khan com Rita Hayworth, do rei Balduino da Bélgica com Fabíola, sem esquecer a união do presidente dos Estados Unidos, John Fitzgerald Kennedy, e de Jacqueline Bouvier, acontecimentos mágicos que fariam sonhar as costureirinhas dos anos 50” (FAUX, 2000, p. 154-155). Como o matrimônio tem a ver com prole, as estatísticas também contavam do chamado *baby boom*, quando “até a metade dos anos 50, a taxa de natalidade dos Estados Unidos excedia a da Índia” (FAUX, 2000, p. 152).

No entanto, nem sempre era possível providenciar um traje denotando pureza virginal, adornado por véu e capela, considerando que o seu estilo e seus padrões decorativos podiam funcionar como “um elemento de demonstração de riqueza material” (WORSLEY, 2010, p. 15). Terezinha Fernandes de Souza era professora, filha de agricultores, e o seu vestido de casamento, usado em cerimônia ocorrida numa comunidade rural, de município cuja sede é conceituada – neste estudo – como “rurbana”, tinha muito pouco de sofisticação: o traje é feito de tecido, linha, zíper e botões de plástico, em que se nota a ausência de rendas, bordados ou pedrarias. Os adornos empregados são manipulados com o próprio organdi do qual se fez a roupa, resultando em babados, drapeados e franzidos, sem qualquer acréscimo de material mais rico¹⁴⁴.

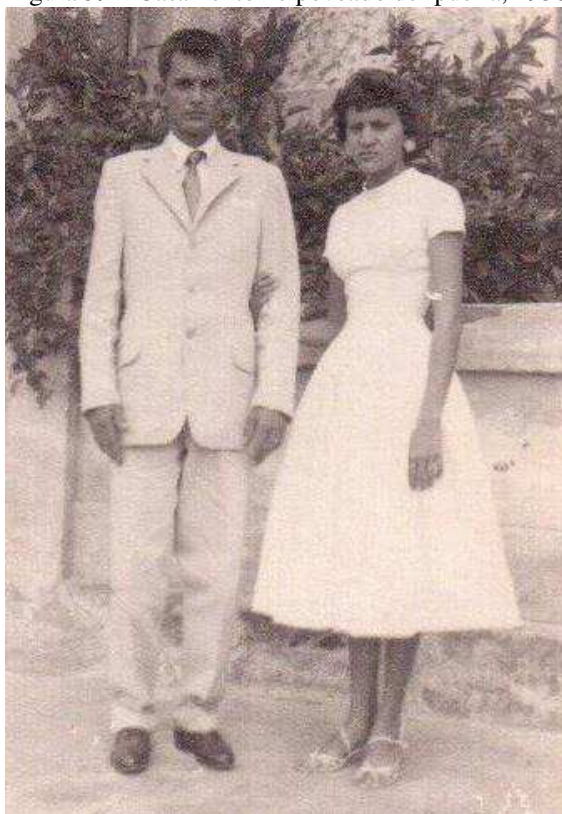
Se o vestido usado pela noiva em seu enlace matrimonial tem um caráter excepcional, isso pode se dever ao fato de ser essa “a roupa mais cara que uma mulher irá vestir na vida e – acredita-se, será usado somente uma vez”¹⁴⁵ (WORSLEY, 2010, p. 12). Diferentemente de hoje, quando se pode alugar a roupa numa loja, o vestido de noiva era “usado uma única vez e guardado numa caixa no sótão” (WORSLEY, 2010, p. 154), ou, como aconteceu com Terezinha Galvão, de São João do Sabugi, que protegeu o traje de suas núpcias escondendo-o num velho guarda-roupa na garagem dos fundos de sua casa. Para Worsley (2010, p. 154), no entanto, até fins dos anos 1950, os vestidos de noiva “tinham como referência as roupas do dia a dia, para que pudessem ser usados em outras ocasiões”¹⁴⁶ (Figura 59).

¹⁴⁴ O autor deste trabalho conhece outros dois vestidos de noiva usados em São João do Sabugi antes e depois do casamento de Terezinha Galvão, um em 1939 e outro em 1960. O primeiro pertenceu a Irene Lucena (1913-1986), confeccionado em crepe, com franzidos e frufus discretos, usado sem véu. O segundo foi vestido por Joana Souza, produzido em cambraia de algodão bordada, com cinto e mangas fofas, usado com véu, grinalda e buquê. Ambos não possuem adornos fabricados de outros materiais, a não serem aqueles feitos do próprio tecido.

¹⁴⁵ Como hábito aristocrático, teria sido a rainha Vitória, da Inglaterra, em 1840, quem “endossou o vestido branco como símbolo de status para noivas abastadas”, usando-o e deixando-o guardado, segundo Harriet Worsley (2010, p. 12), mas a mesma autora se refere à dita soberana como alguém que teria reciclado a renda usada em seu vestido de noiva para “fazer mantos reais” (p. 154).

¹⁴⁶ Esse parece ser o caso do vestido com o qual Irene Lucena casou com José Lourenço da Fonseca, em São João do Sabugi, no ano de 1939, conforme se pode ver numa fotografia desse enlace, guardada no acervo do autor deste trabalho. O autor desta pesquisa ouviu muitas vezes sua mãe, Dodora Morais (1930-2012), contar que, durante sua juventude, as moças podiam casar vestindo “traje de noiva” ou “traje de passeio”. Ela própria, por gosto pessoal ou razões de ordem material, preferiu a segunda opção, quando trocou alianças com João Quintino de Medeiros (1922-2004), na Capela de São João Batista, em São João do Sabugi, aos dois dias de maio de 1960.

Figura 59 – Casamento no povoado de Ipueira, 1958



Um casamento no povoado de Ipueira, município de São João do Sabugi, no ano de 1958. A noiva veste “traje de passeio”, com cintura de vespa e saia armada. Mesmo sem a recorrência ao bufante das mangas, o traje é recatado, com decote mínimo e mangas japonesas. Fotografia de Enoque Pereira das Neves. Fonte: acervo de Marlene Lins de Medeiros.

O traje de casamento de 1955 confirma o que se depreende das imagens dispersas nos álbuns das famílias sabugienses, reunidas para este estudo: em São João do Sabugi, o *New Look* se conteve ante as dificuldades econômicas do lugar e o gosto individual. Sendo a moda um poder maleável, como afirmou Gilles Lipovetsky (1997), permite que se manipule nas fronteiras distantes do uso o que se dita a partir do centro.

O vestido foi construído usando máquina e trabalho manual, desistindo de empregar materiais mais caros, emendando o tecido, recorrendo ao bufante das mangas. Buscou auxílio no tradicional e no moderno, resignou-se à realidade, mas não desistiu de sonhar com um futuro auspicioso, como uma cerimônia de casamento sugere. No dia de seu enlace, a noiva vestiu a última moda, uma moda negociada, arremedo do que se criava a partir de Paris.

4.5 Arremedando Dior

A combinação de elementos de um estilo e de outro num mesmo traje vem confirmar a complexidade dos estudos sobre moda, principalmente se atentar-se para o seu caráter de expressão individual, num tempo em que se nota enormemente a democratização das formas de aparência. Se falar-se de uma ditadura da moda, como explicar que um ponto não focal do estilo *New Look* – os ombros – pudesse ser realçado em face da moralidade local ou da preferência das mulheres de São João do Sabugi nos anos 1950? Para Gilles Lipovetsky (1997, p. 25), as rupturas em moda “não implicam automaticamente transformação completa e novidade incomparável”, já que, por vezes, “processos se repetiram e se prolongaram”, mesmo que em pequenos detalhes.

Essa é a chamada moda “ponderada”, que Lipovetsky encontrou no começo do século XVII, paralela ao modo de trajar da corte e típica do “homem correto” da burguesia. Noções de “prudência”, “medida”, “utilidade”, “limpeza” e “conforto” faziam recusar o extravagante da moda dos palácios, filtrada pelos critérios de classe. Para esse autor, “O mimetismo da moda tem de particular o fato de que funciona em diferentes níveis: do conformismo mais estrito à adaptação mais ou menos fiel, do acompanhamento cego à acomodação refletida” (1997, p. 42).

Figura 60 – Rainha vestindo saia-corola



Uma Rainha da Festa de São João Batista, padroeiro de São João do Sabugi, ostenta as insígnias de seu título pseudo-monárquico: faixa e coroa. Ela reproduz uma pose típica dos anos 1950, somente possível graças à amplitude da saia-corola, parte importante da silhueta-ampulheta que caracterizava o *New Look*. O seu traje dialoga com a década anterior, pela insistência nas mangas bufantes. Sua majestade se entretém com a rusticidade do lugar, visível na calçada de tijolos que tem por trono. Fotografia de Enoque Pereira das Neves. Fonte: acervo do autor.

No exercício de comparação entre o Dior original e o seu arremedo, pode-se perceber que o *New Look* foi manipulado pelas mulheres sabugienses, fossem elas costureiras ou suas clientes consumidoras, de maneira a adequá-lo à realidade local (Figura 60). As roupas, produto do sistema da moda, eram engendradas ao longo da década de 1950, em São João do Sabugi, de modo a darem a impressão de atualidade, sem, no entanto, causarem escândalo ou mal-estar.

Em contrapartida às estratégias de que a moda lançava mão para se fazer vigorar, as táticas locais inscreviam sua arte de fazer com tecido, linha, metal, plástico e outros materiais, metaforizando a ordem dominante e fazendo-a funcionar em outro registro, como ensinou Michel de Certeau (1999). O que se ditava era escrito de outra forma, mais próxima, mais real, mais possível.

O *New Look* era produzido para as festas, mas entrava nas lidas rotineiras, desvencilhado de suas saias de armar. Novas, as roupas venciam um percurso das casas das costureiras às casas das consumidoras, passando pelos eventos sociais. Depois, os cuidados de higiene e manutenção as faziam ser conduzidas pelas pedras dos rios, barreiros e açudes, além dos móveis e ferros de passar, nas mãos de lavadeiras e engomadeiras. Então, já se desgastando por seus usos e processos, desciam das festas para serem usadas aos domingos e, por fim, no dia-a-dia.

Se fora necessário vencer o percurso de Paris a São João do Sabugi para tornar presente o *New Look* nos principais eventos sociais do pequeno e novo município, era preciso cumprir a trajetória das festas ao cotidiano para fazer visível o estilo criado por Christian Dior em todas as ocasiões. Percorrendo trilhas, fazendo concessões, deixando-se adaptar: assim, a moda foi-se democratizando e o sonho se tornou um entretenimento popular...

CHULEIO¹⁴⁷: COMO SE UMA CONCLUSÃO FOSSE...

AS ROUPAS

[...]

E, assim como nossa alma
é a roupa que usamos dentro,
a roupa que nós vestimos
é a nossa alma de fora.

(Luiz Guilherme Piva, Poemas para vestir, 2011)

Será que se tem uma resposta segura para a questão da moda que se seguia, por atalhos e desvios, numa localidade sertaneja dos anos 1950? Como sugere o poema acima, quando o corpo se desnuda, perde-se a alma contida no traje. Quando alguém se veste, constrói uma superfície falando de profundidade.

Nos anos 1950, em São João do Sabugi, nos sertões do Seridó, Estado do Rio Grande do Norte, aconteceu um fato que é revelador da importância das roupas na vida humana¹⁴⁸, especialmente num lugar de população rural, vivendo os valores tradicionais do pudor e do recato. Numa tarde chuvosa, alguns rapazes vestidos em calções e cuecas samba-canção deixaram banhar seus corpos com os pingos reunidos em jorros nas bicas das casas, fazendo algazarra pelas ruas do lugar, a denunciar a alegria dos sertanejos com o tempo de inverno. Em seguida ao banho, dirigiram-se ao ponto comercial de Otávio Medeiros, uma mercearia que vendia bebidas alcoólicas, para tomarem um trago de cachaça.

É provável que as roupas molhadas desses homens recém-saídos da puberdade já contassem bastante de suas virilidades, com a aderência dos tecidos de algodão falando de protuberâncias, eloqüentes em cada movimento de corpo, num tempo em que as roupas de baixo masculinas não reprimiam nem continham o desejo turgente de macho. Na fuzarca, um dos efebos banhistas, Genival Favela, se embriagou, ficando descuidado em proteger dos olhos alheios o seu membro sexual, que se assomou rebelde para o exterior num gesto de pernas, insinuando-se pelas largas aberturas do calção e causando escândalo na comunidade.

¹⁴⁷ “Ato ou efeito de chulear”, ou seja, “Coser a orla do tecido, prendendo-a, de modo que não se desfie” (FERREIRA, 1999, p. 464).

¹⁴⁸ A passagem foi ouvida pelo autor deste trabalho diversas vezes, relatada por várias vozes, desde sua adolescência até os dias atuais. A versão apresentada aqui, incluindo a citação a nomes e locais onde teria acontecido, foi contada informalmente por Manuel Marcelino de Brito (cognominado Nanuca), em 2014.

No disse-me-disse que se seguiu durante dias, as pessoas não revelavam detalhes quanto a aspectos estéticos ou dimensionais do que haviam visto, porém todos souberam que numa tarde chuvosa do inverno de São João do Sabugi, um homem jovem do lugar havia involuntariamente desvelado seus segredos íntimos ante à curiosidade de muitos.

Com a denúncia do comerciante, o incauto foi posteriormente advertido pela autoridade policial, delegado Chico Pequeno, que proibiu banhos de chuva nas ruas sabugienses vestindo trajes menores. Então, na próxima chuva, em forma de protesto, outro rapaz, Marcos Antônio de Brito, acorreu às bicas trajando um terno completo, com calça, camisa, colete, paletó e gravata, com o acréscimo de uma boina como acessório.

Se despir-se um pouco era até permitido para os homens de São João do Sabugi, na década de 1950 (desde que não se mostrasse mais do que era aceitável pela moral e pelo pudor), vestir-se era uma obrigação para as mulheres, que precisavam dominar os códigos emitidos pelo sistema da moda em escala mundial. Vestir-se e vestir-se bem, acompanhando as revistas como manuais de elegância, davam um lugar no mundo às mulheres sabugienses daqueles anos da metade do século XX.

As leituras que foram realizadas para a escrita desta dissertação – nos livros, nos periódicos, nas imagens, nas entrevistas, num vestido de 1955 – permitem afirmar que o estilo *New Look*, criado por Christian Dior, em Paris, no ano de 1947, foi acompanhado pelas mulheres de São João do Sabugi ao longo dos anos 1950. Entretanto, o jeito de vestir marcado pela silhueta-ampulheta foi adotado com moderação, de acordo com o gosto e os recursos locais, atento às exortações familiares, preocupado com a imagem de mulher tida por ideal naquele tempo e lugar: a moça de família, depois esposa e mãe.

Desse modo, o *New Look* encontrava-se mesclado da maneira de exibir-se típica dos tempos anteriores à sua invenção, era híbrido de si mesmo e do fora de moda, com mangas bufantes, peito estufado, cintura prensada e saia arrogante de volume. A ponderação ao adotar as vogas em matéria de vestimenta fazia-se perceber na Paris dos anos de guerra e na São João do Sabugi do pós-guerra, havendo um diálogo entre a razão e a emoção em temporalidades e espacialidades diversas, o que motiva a cantar que a moda é menos ditadura e mais democracia. Pensar no modelo, vestir o traje, higienizá-lo e mantê-lo, reutilizá-lo e guardá-lo são estações da dinâmica rede de ações vinculadas à esfera do parecer, onde o *glamour* é momentâneo e o esforço constante.

A circularidade de um estilo de vestir francês pela São João do Sabugi dos anos 1950 se fez graças ao acesso aos periódicos impressos tanto de atualidades quanto feitos exclusivamente para o segmento feminino, mas havia outras possibilidades para se saber

qual era a última moda. Um desses meios foi a troca de fotografias entre parentes e amigos, que fazia circular ideias sobre a aparência em voga pela imagem revelada ou pelas inscrições que reforçavam este ou aquele aspecto do visual das pessoas fotografadas. Existiam sabugienses ou seus parentes vivendo em outras localidades, em cidades maiores inclusive, que estavam constantemente em contato com sua terra natal ou de seus pais via correios ou através de visitas periódicas. Nessas idas e vindas de gente, de cartas e de fotografias a moda se deixava levar e trazer de modo sutil, sem alvoroço.

Então, acessando a silhueta que vogava no mundo durante a década de 1950, sugerida pelo estilista Christian Dior, mulheres sabugienses, sendo elas as próprias usuárias ou suas costureiras, lançavam mão dos artifícios possíveis para atingirem o formato de corpo vestido com o qual se sonhava. As estratégias intentadas pelo sistema da moda para se fazer hegemônico eram em São João do Sabugi burladas, através das adaptações ou adequações às normatizações da sociedade local ou pelas substituições de materiais caros ou difíceis de serem encontrados. Ao invés de grandes decotes, por exemplo, era preferível cobrir o colo e adornar os ombros com mangas fofas, como se fizera nos anos anteriores. No lugar do tule para a providência de elevar as saias, conseguia-se efeito análogo utilizando-se anáguas engomadas com grude ou passadas na água de goma.

A busca e a observação de fotografias catadas nas coleções de algumas famílias de São João do Sabugi, com o intuito de escrever-se uma História da Moda para os anos 1950, fizeram o autor desta pesquisa deparar-se com flagrantes fotográficos em que se sentiu ecoar o *New Look* ainda na década de 1960. As próprias imagens das revistas também autorizam a dizer que o estilo criado por Dior, em 1947, não sobreviveu somente até meados dos anos 1950, nem apenas até o último ano dessa década, mas ultrapassou a membrana imaginária que separa os decênios e fez morada transitória na década seguinte. Em face dessa percepção, deixa-se no reboque deste trabalho um Caderno de Imagens que pode despertar para uma nova pesquisa, abordando o tema sob novo recorte temporal.

A escrita desta narrativa sobre as teias do sistema da moda nos anos 1950, considerando suas linhas fortes e os seus nós rompidos, percebendo a conexão entre o internacional e o local, lendo nos borrões desse texto as maquinações estratégicas e as piratarias das margens, não teve qualquer intenção de ser definitivo. Pelo contrário, a própria defesa pública deste trabalho aponta para os desdobramentos futuros partindo dos debates que porventura possam surgir.

O banho dos homens sabugienses em praça pública, vestindo roupas menores ou trajes completos, diz da liberdade que gozavam para exhibir seus corpos ou encobri-los, quando velá-los inteiramente podia ser considerado um gesto irônico. Fala do aval dado pela sociedade para mostrarem um pouco, não tudo, para insinuarem sem revelar. Às mulheres, era permitido insinuar com o auxílio de artifícios: enchimento nos sutiãs e nas saias, compressão da cintura e do estômago. Os cuidados íntimos com a construção de uma figura ideal, externada nas roupas, gritam de como deveriam se comportar, atendendo a padrões e expectativas.

A moda, enquanto dimensão da cultura, disponibiliza o seu vocabulário de peças, formas e cores para a ereção das identidades de gênero. A década de 1950 viveu o último ato dramático da sexualização do vestuário, texto que se escrevia desde o século XIV, quando o sistema da moda se fez inaugurar.

A segurança da resposta dada à pergunta do início deste chuleio se ampara na conversa que se manteve com fontes de diversos tipos, do impresso ao oral, do visto ao vestido. O *New Look* se mostrou para as mulheres dos anos 1950 como uma opção de vestir, entre outras linhas e estilos; escolhido como ideal por muitas delas, em São João do Sabugi passou por uma adequação ao gosto e às posses. Se ditado, foi escrito com outras palavras.

FONTES

1 ICONOGRÁFICAS

1.1 Acervo do autor

NETO, Elias Pereira. **Colação de grau no Grupo Escolar**. 1950. 1 fotografia, p&b, 8 cm x 13 cm.

NEVES, Enoque Pereira das. **Moça com diploma na Praça da Liberdade**. 1959. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

NEVES, Enoque Pereira das. **Praça da Liberdade**. [195-]. 1 fotografia, p&b, 8 cm x 13 cm.

NEVES, Enoque Pereira das. **Rainha da Festa vestindo saia-corola**. [195-]. 1 fotografia, p&b, 8 cm x 11 cm.

NEVES, Enoque Pereira das. **São João do Sabugi e Serra do Mulungu**. [195-]. 1 fotografia, p&b, 8 cm x 13 cm.

NEVES, Enoque Pereira das. **Seis moças no coreto da Praça da Liberdade**. 1958. 1 fotografia, p&b, 8 cm x 13 cm.

NEVES, Enoque Pereira das. **Seis moças em São João do Sabugi**. [195-]. 1 fotografia, p&b, 8 cm x 11 cm.

NEVES, Enoque Pereira das. **Seis moças em São João do Sabugi - 1**. [195-]. 1 fotografia, p&b, 8 cm x 11 cm.

NEVES, Enoque Pereira das. **Terezinha Paulino e Dodora Moraes**. 1958. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

QUATRO mulheres e um menino. [194-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

RAPAZES na Praça da Liberdade. [195-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

BANHO no rio Sabugi. [195-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

1.2 Acervo de Ady de Azevedo Brito

COROAÇÃO da Rainha da Festa. [1951?]. 1 fotografia, p&b, 9 cm x 11 cm.

1.3 Acervo de Ana Fernandes de Brito

CASAMENTO. 1958. 1 fotografia, p&b, 9 cm x 11 cm.

1.4 Acervo de Arlinda Araújo

ARLINDA Araújo. 1951. 1 fotografia, p&b, 6 cm x 8 cm.

CINCO moças na Praça da Liberdade. 1956. 1 fotografia, p&b, 6 cm x 8 cm.

CINCO moças de pé. [195-]. 1 fotografia, p&b, 6 cm x 8 cm.

DOZE moças na Praça da Liberdade. 1956. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

DUAS moças na Praça da Liberdade. 1955. 1 fotografia, p&b, 5 cm x 8 cm.

GRUPO misto. 1951. 1 fotografia, p&b, 6 cm x 8 cm.

GRUPO misto no campo. [195-]. 1 fotografia, p&b, 5 cm x 8 cm.

JURAMENTO da Ação Católica. 1952. 1 fotografia, p&b, 6 cm x 8 cm.

MOÇA de vestido floral. 1955. 1 fotografia, p&b, 8 cm x 13 cm.

MOÇA vestindo uniforme escolar. 1950. 1 fotografia, p&b, 6 cm x 8 cm.

NETO, Elias Pereira. **Colação de grau de Arlinda Araújo**. 1950. 1 fotografia, p&b, 8 cm x 13 cm.

PASSEIO campestre. 1952. 1 fotografia, p&b, 5 cm x 8 cm.

QUATRO moças. 1951. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

QUATRO mulheres no jardim. 1955. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

SETE moças na balaustrada. 1951. 1 fotografia, p&b, 6 cm x 8 cm.

TITA Pereira. 1957. 1 fotografia, p&b, 5 cm x 7 cm.

TRÍDUO religioso. 1956. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

UM HOMEM e sete mulheres. [195-]. 1 fotografia, p&b, 6 cm x 8 cm.

UM MENINO e nove moças. [195-]. 1 fotografia, p&b, 6 cm x 8 cm.

1.5 Acervo de Dercílio Morais

EZELINO, José. **São João do Sabugi em dia de feira**. [entre 1920 e 1933]. 1 fotografia, p&b, 8 cm x 13 cm.

1.6 Acervo de Eliete Fernandes

NEVES, Enoque Pereira das. **Parada cívica de 7 de setembro**. 1959. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

RAPAZES no Cruzeiro. [195-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

1.7 Acervo de Elza Araújo

MOÇA na Praça da liberdade. [195-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

1.8 Acervo de Esmerina Araújo

COLAÇÃO de grau. 1950. 1 fotografia, p&b, 8 cm x 13 cm.

1.9 Acervo de Ermita Lucena Santos de Assis

UM CASAMENTO. 1956. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

CINCO moças no Palanque. 1952. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

DUAS moças. 1955. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

MOÇA com sanfona. [195-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

MOÇA na Praça da Liberdade. [195-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

NEVES, Enoque Pereira das. **Duas moças.** 1959. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

NEVES, Enoque Pereira das. **Duas moças na Praça da Liberdade.** 1956. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

NEVES, Enoque Pereira das. **Duas moças na Praça da Liberdade.** 1958. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

NEVES, Enoque Pereira das. **Duas moças no jardim.** 1957. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

NEVES, Enoque Pereira das. **Grupo misto na Praça da Liberdade.** 1958. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

NEVES, Enoque Pereira das. **Menina entre moças.** 1957. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

NEVES, Enoque Pereira das. **Moça na Praça da Liberdade.** 1957. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

NEVES, Enoque Pereira das. **Moça vestindo calça comprida.** 1955. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

NEVES, Enoque Pereira das. **Moça de vestido floral.** 1958. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

NEVES, Enoque Pereira das. **Moça na Praça da Liberdade.** 1956. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

NEVES, Enoque Pereira das. **Moça na Praça da Liberdade - 1.** 1956. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

NEVES, Enoque Pereira das. **Moça no coreto da Praça da Liberdade.** 1958. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

NEVES, Enoque Pereira das. **Moça no Cruzeiro.** 1956. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

NEVES, Enoque Pereira das. **Moças no povoado de Ipueira.** 1955. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

NEVES, Enoque Pereira das. **Moças e meninas.** 1957. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

NEVES, Enoque Pereira das. **Passeio na Casa da Pedra.** 1955. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

PAVILHÃO da Festa do Sagrado Coração de Jesus. 1946. 1 fotografia, p&b, 8 cm x 13 cm.

SABUGIENSE em Caicó. 1959. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

SEIS moças na Praça da Liberdade. 1955. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

1.10 Acervo de Eunice Lucena

CASAMENTO. [195-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

DUAS moças. [195-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

RAPAÇ de topete e óculos escuros. [195-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

VESTÍGIO de anágua. [195-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

1.11 Acervo de Francisca Pereira da Silva

CALÚ Delfino com diploma e leque. 1950. 1 fotografia, p&b, 5 cm x 8 cm.

JOANA Elísia. 1954. 1 fotografia, p&b, 5 cm x 8 cm.

JOANA Elísia - 2. [195-]. 1 fotografia, p&b, 5 cm x 7 cm.

CASAL. 1954. 1 fotografia, p&b, 5 cm x 8 cm.

MOÇA de batom. 1952. 1 fotografia, p&b, 5 cm x 7 cm.

MOÇA de cabelos ondulados. [195-]. 1 fotografia, p&b, 6 cm x 8 cm.

MOÇA com vestido de mangas bufantes - 1. 1953. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

NETO, Elias Pereira. **Tita Pereira.** 1950. 1 fotografia, p&b, 6 cm x 8 cm.

NEVES, Enoque Pereira das. **Moça na Praça da Liberdade**. 1957. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

NEVES, Enoque Pereira das. **Moça na Praça da Liberdade - 1**. 1957. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

PASSEIO na Praça da Liberdade. 1959. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

SABUGIENSES em Caicó. 1954. 1 fotografia, p&b, 5 cm x 8 cm.

TRÊS MULHERES. 1951. 1 fotografia, p&b, 8 cm x 13 cm.

1.12 Acervo de Irian Medeiros de Alencar

IEDA de Caju. 1954. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

MULHER com bebê. 1959. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

NEVES, Enoque Pereira das. **Capitulina Fernandes**. 1959. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

NEVES, Enoque Pereira das. **Cinco moças e uma sanfona**. 1957. 1 fotografia, p&b, 8 cm x 13 cm.

NEVES, Enoque Pereira das. **Rapaz e moça na Praça da Liberdade**. 1958. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

PASSEIO na Praça da Liberdade. 1959. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

1.13 Acervo de Ivonete Cavalcanti

CAPELA de São João Batista em dia de festa. [entre 1952 e 1959]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

COLAÇÃO de grau de Joaquina de Hercília. [195-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

COLAÇÃO de grau de Ozilda Cavalcanti. [195-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

DUAS moças no Bar da Praça da Liberdade. [195-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

DUAS moças na Praça da Liberdade. [195-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

GRUPO de moças na Praça da Liberdade. [195-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

GRUPO feminino. 1955. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm. Falha de impressão.

GRUPO misto na Praça da Liberdade. [195-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

IVETICE Cavalcanti. [195-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

MOÇA adornada. [195-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

MOÇA na Praça da Liberdade. [195-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

MOÇA no coreto da Praça da Liberdade. [195-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

MOÇA no coreto da Praça da Liberdade - 1. 1953. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

MOÇA com vestido em *composée*. 1952. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

NEVES, Enoque Pereira das. **Coroação da Rainha dos Estudantes**. 1954. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

O PALANQUE. [entre 1940 e 1952]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

PASSEIO campestre. [195-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

PASSEIO campestre - 1. [195-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

PASSEIO com a Capela ao fundo. [195-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

PROCISSÃO. [195-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

QUATRO moças na Praça da Liberdade. [195-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

RAINHA e Princesa da Festa. 1953. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

TRÊS MOÇAS sentadas. [195-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

TRÊS MOÇAS de pé. 1953. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

TRÊS MULHERES, um bebê e um cachorro. [195-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

UMA SABUGIENSE em Natal. [194-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

1.14 Acervo de Joana Elísia de Medeiros

COLAÇÃO de grau. 1951. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

1.15 Acervo de Joana Souza

FOLIÃO com lança-perfume. 1955. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

1.16 Acervo de José Ribamar Dantas

DUAS mulheres e um menino. 1955. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

MOÇA na Praça da Liberdade. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

1.17 Acervo de Luzia Cabral de Figueiredo

NEVES, Enoque Pereira das. **Princesa da Festa**. 1959. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

1.18 Acervo de Mainá Medeiros

COLAÇÃO de grau de Lizete Figueiredo. 1956. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

1.19 Acervo de Maria Aparecida Fernandes Galvão

CASAMENTO no sítio Riacho de Fora. 1955. 1 fotografia, p&b, 9 cm x 14 cm.

CASAMENTO no sítio Riacho de Fora - 1. 1955. 1 fotografia, p&b, 9 cm x 14 cm.

FILHAS de Maria. [195-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

MARIA Dalva. 1955. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

MARIA Dalva no sítio Riacho de Fora. 1956. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

MOÇA com livro na mão. 1955. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

MULHER de vestido floral. 1953. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

NEVINHA Úrsula coroada rainha. 1952. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

PASSEIO de bicicleta. 1952. 1 fotografia, p&b, 8 cm x 13 cm.

RAINHA entre damas de honra. [195-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

1.20 Acervo de Maria Barbosa

CINCO moças de pé. [195-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

CINCO mulheres sentadas. [195-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

GRUPO misto em passeio no açude. [195-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

PIQUENIQUE das moças. [195-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

1.21 Acervo de Maria das Dores de Medeiros

RAPAÇ de topete. [195-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

1.22 Acervo de Maria das Dores Fernandes

NEVES, Enoque Pereira das. **Rainha da Festa na Praça da Liberdade**. 1959. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

1.23 Acervo de Maria do Desterro Morais

MOÇA de colar. [195-]. 1 fotografia, p&b, 5 cm x 7 cm.

MOÇA de pé, com bolsa. 1957. 1 fotografia, p&b, 6 cm x 8 cm.

MOÇA em uniforme escolar. 1954. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

MOÇA numa loja. [195-]. 1 fotografia, p&b, 6 cm x 8 cm.

MOÇA sentada. 1955. 1 fotografia, p&b, 6 cm x 8 cm.

1.24 Acervo de Maria do Socorro Lins de Medeiros

BAILADO da Lua. 1952. 1 fotografia, p&b, 8 cm x 13 cm.

BAILADO da Lua. 1952. 1 fotografia, p&b, 8 cm x 13 cm.

CARNAVAL. 1955. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

ORQUESTRA Sabugi Jazz. [entre 1940 e 1959]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

PIQUENIQUE. 1952. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

PIQUENIQUE - 1. 1952. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

PROFESSORAS do Grupo Escolar. 1955. 1 fotografia, p&b, 9 cm x 12 cm.

RAINHA e Princesa da Festa. 1948. 1 fotografia, p&b, 8 cm x 13 cm.

1.25 Acervo de Marlene Lins de Medeiros

NEVES, Enoque Pereira das. **Casamento no povoado de Ipueira**. 1958. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

NEVES, Enoque Pereira das. **Trio misto na Praça da Liberdade**. 1959. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

1.26 Acervo de Teodora Mariz

DUAS moças de saias estampadas. [195-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

- DUAS moças na Praça da Liberdade. [195-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.
- DUAS moças na parede de tijolos. 1954. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.
- DULCE Badaneco. [195-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.
- GRUPO misto de seis pessoas. [195-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.
- MARIQUINHA de Cícero Helidônio. 1955. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.
- NETO, Elias Pereira. **Colação de grau**. 1952. 1 fotografia, p&b, 9 cm x 12 cm.
- NEVES, Enoque Pereira das. **Moça no campo**. 1956. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.
- PASSEIO na Casa da Pedra. 1953. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.
- PASSEIO no Bangalô. 1952. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.
- SANTA Mariz. [195-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.
- SANTA Mariz na escadaria. [195-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

1.27 Acervo de Zélia Fernandes de Lucena Costa

- COLAÇÃO de grau de Zélia Fernandes de Lucena Costa. [195-]. 1 fotografia, p&b, 8 cm x 11 cm.
- NEVES, Enoque Pereira das. **Colação de grau e Rainha dos Estudantes**. 1954. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.
- NEVES, Enoque Pereira das. **Moças ao redor da mesa**. 1958. 1 fotografia, p&b, 8 cm x 13 cm.
- NEVES, Enoque Pereira das. **Zélia Fernandes de Lucena Costa**. [195-]. 1 fotografia, p&b, 8 cm x 11 cm.
- NOVENA no sítio Boa Vista. [195-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.
- PIQUENIQUE no açude de Ipueira. [195-]. 1 fotografia, p&b, 7 cm x 9 cm.

2 IMPRESSAS

- JORNAL DAS MOÇAS. Rio de Janeiro: Editora Jornal das Moças, n. 1835, 17 ago. 1950.
- JORNAL DAS MOÇAS. Rio de Janeiro: Editora Jornal das Moças, n. 1865, 15 mar. 1951.
- JORNAL DAS MOÇAS. Rio de Janeiro: Editora Jornal das Moças, n. 1885, 02 ago. 1951.

JORNAL DAS MOÇAS. Rio de Janeiro: Editora Jornal das Moças, n. 1930, 12 jun. 1952.

JORNAL DAS MOÇAS. Rio de Janeiro: Editora Jornal das Moças, n. 1938, 07 ago. 1952.

JORNAL DAS MOÇAS. Rio de Janeiro: Editora Jornal das Moças, n. 1965, 12 fev. 1953.

JORNAL DAS MOÇAS. Rio de Janeiro: Editora Jornal das Moças, n. 1992, 20 ago. 1953.

JORNAL DAS MOÇAS. Rio de Janeiro: Editora Jornal das Moças, n. 2017, 11 fev. 1954.

JORNAL DAS MOÇAS. Rio de Janeiro: Editora Jornal das Moças, n. 2048, 16 set. 1954.

JORNAL DAS MOÇAS. Rio de Janeiro: Editora Jornal das Moças, n. 2069, 10 fev. 1955.

JORNAL DAS MOÇAS. Rio de Janeiro: Editora Jornal das Moças, n. 2109, 17 nov. 1955.

JORNAL DAS MOÇAS. Rio de Janeiro: Editora Jornal das Moças, n. 2127, 22 mar. 1956.

JORNAL DAS MOÇAS. Rio de Janeiro: Editora Jornal das Moças, n. 2149, 23 ago. 1956.

JORNAL DAS MOÇAS. Rio de Janeiro: Editora Jornal das Moças, n. 2169, 10 jan. 1957.

JORNAL DAS MOÇAS. Rio de Janeiro: Editora Jornal das Moças, n. 2195, 11 jul. 1957.

JORNAL DAS MOÇAS. Rio de Janeiro: Editora Jornal das Moças, n. 2227, 20 fev. 1958.

JORNAL DAS MOÇAS. Rio de Janeiro: Editora Jornal das Moças, n. 2252, 14 ago. 1958.

JORNAL DAS MOÇAS. Rio de Janeiro: Editora Jornal das Moças, n. 2283, 19 mar. 1959.

JORNAL DAS MOÇAS. Rio de Janeiro: Editora Jornal das Moças, n. 2313, 15 out. 1959.

MANCHETE. Rio de Janeiro: Bloch Editores, n. 115, 03 jul. 1954.

MANCHETE. Rio de Janeiro: Bloch Editores, n. 119, 16 jul. 1955.

MANCHETE. Rio de Janeiro: Bloch Editores, n. 218, 23 jun. 1956.

MANCHETE. Rio de Janeiro: Bloch Editores, n. 271, 29 jun. 1957.

MANCHETE. Rio de Janeiro: Bloch Editores, n. 376, 04 jul. 1959.

MANCHETE. Rio de Janeiro: Bloch Editores, n. 850, 03 ago. 1968.

O COMBATE. São João do Sabugi: 17 set. 1933.

- O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: Diários Associados, ano XXVI, n. 39, 10 jul. 1954.
- O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: Diários Associados, ano XXVII, n. 9, 11 dez. 1954.
- O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: Diários Associados, ano XXVII, n. 37, 25 jun. 1955.
- O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: Diários Associados, ano XXVII, n. 39, 09 jul. 1955.
- O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: Diários Associados, ano XXVII, n. 44, 13 ago. 1955.
- O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: Diários Associados, ano XXVII, n. 37, 30 jun. 1956.
- O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: Diários Associados, ano XXIX, n. 38, 06 jul. 1957.
- O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: Diários Associados, ano XXIX, n. 39, 13 jul. 1957.
- O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: Diários Associados, ano XXX, n. 39, 05 jul. 1958.
- O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: Diários Associados, ano XXX, n. 40, 12 jul. 1958.
- O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: Diários Associados, ano XXVI, n. 39, 10 jul. 1954.
- O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: Diários Associados, ano XXXI, n. 38, 04 jul. 1959.
- O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: Diários Associados, ano XXXI, n. 40, 11 jul. 1959.
- O SOÇAITE. São João do Sabugi: 25 jun. 1995. Mimeografado.
- VIDA DOMÉSTICA. Rio de Janeiro: Sociedade Gráfica Vida Doméstica, ago. 1944.

3 MANUSCRITAS

- BARBOSA, Lourenço da Fonseca. **Correspondência pessoal**. Recife, 24 jan. 1955. Destinatário: José Lourenço da Fonseca (José Honório). Acervo do autor.
- DANTAS, João; COSTA, Luiz. **Correspondência pessoal**. São João do Sabugi, 05 set. 1937. Destinatário: Irene Lucena. Acervo do autor.
- MEDEIROS, Francisco Lins de. **Escritos esparsos**. São João do Sabugi, sítio Volta da Jurema, 22 set. 1953. Acervo do autor.

4 MATERIAIS

VESTIDO de organdi: usado no casamento de Terezinha Fernandes de Souza Galvão. 1955. 1 vestido.

5 OFICIAIS

CERTIDÃO de casamento de Antônio Fernandes Galvão e Terezinha Fernandes de Souza, Cartório Único de São João do Sabugi, 25 out. 1956, Livro nº B/1.143, fl. 106.

6 ORAIS

ASSIS, Ermita Lucena Santos de. Entrevista [São João do Sabugi-RN, 2012]. Entrevistador: João Quintino de Medeiros Filho. 1 fita cassete.

COSTA, Zélia Fernandes de Lucena. Entrevista [São João do Sabugi-RN, 2012]. Entrevistador: João Quintino de Medeiros Filho. 1 fita cassete.

FERNANDES, Maria do Patrocínio. Entrevista [São João do Sabugi-RN, 2012]. Entrevistador: João Quintino de Medeiros Filho. 1 fita cassete.

GALVÃO, Terezinha Fernandes de Souza. Entrevista [São João do Sabugi-RN, 2012]. Entrevistador: João Quintino de Medeiros Filho. 1 fita cassete.

MEDEIROS, Luzia Fernandes de. Entrevista [São João do Sabugi-RN, 2012]. Entrevistador: João Quintino de Medeiros Filho. São João do Sabugi – RN, 2012. 1 fita cassete.

NEVES, Floriza Nóbrega das. Entrevista [Ipueira-RN, 2003]. Entrevistadora: Amanda Lins Gorgônio Costa. 1 fita cassete.

REFERÊNCIAS

AGRA, Fabiana de Fátima Medeiros. **Picuí do Seridó**: dos primórdios até 1930. João Pessoa: A União, 2010.

AH! CAICÓ arcaico. Caicó: Blog Bar de Ferreirinha, 11 ago. 2009. Disponível em: <bardeferreirinha.blogspot.com.br>. Acesso em: 30 jun. 2014.

ALBERTI, Verena. Fontes orais: histórias dentro da História. PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes históricas**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2010, p. 155-202.

AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

ANDRADE, Rita Morais de. **Boué Souers RG 7091**: a biografia cultural de um vestido. 224 f. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

A REVISTA no Brasil. São Paulo: Editora Abril, 2000.

AZEVEDO, Antônio Carlos do Amaral. **Dicionário de nomes, termos e conceitos históricos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

BACELLAR, Carlos. Uso e mau uso dos arquivos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes históricas**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2010, p. 23-79.

BARROS, José D'Assunção. **O campo da História**: especialidades e abordagens. 8. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2011.

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: ADORNO, Theodor. et al. **Teoria da cultura de massa**. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p.

BASSANEZI, Carla. Mulheres dos Anos Dourados. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das Mulheres no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1997. p. 607-639.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. 17. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BÍBLIA SAGRADA. Gênesis. Tradução do Centro Bíblico Católico. 119. ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 1998. p. 49-100.

BLACKMAN, Cally. **100 anos de moda**. Tradução de Maria Bresighello. São Paulo: Publifolha, 2011.

BORGES, Bruno. OK? Aventuras na História, 01 jun. 2005. Disponível em: <guiadoestudante.abril.com.br/aventuras-historia/ok-434211.shtml>. Acesso em: 08 jun. 2014.

BOUCHER, François. **História do vestuário no Ocidente**: das origens aos nossos dias. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BRITO, João Batista de. Quadro físico, climático e botânico de São João do Sabugi. In: MEDEIROS FILHO, João Quintino de; MORAIS, Grinaura Medeiros de (Org.). **Páginas Sabugienses**. Natal: CECOP; São João do Sabugi: Edições Mulungu, 1998, p. 14-17.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. 4. ed. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CALDAS, Dario. **Universo da Moda**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 1999.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Nomes da Terra**: história, geografia e toponímia do Rio Grande do Norte. Natal: Fundação José Augusto, 1968.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. vol. 1. 4. ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis-RJ: Vozes, 1999.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre incertezas e inquietude. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

CHATAIGNIER, Gilda. **História da Moda no Brasil**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

“CHÉRIE” vestido de noite. Disponível em: <www.metmuseum.org>. Acesso em: 18 set. 2013.

CISNE, Mirla. Gênero: uma análise histórico-crítica em torno de suas abordagens teóricas. In: _____. **Gênero, Divisão Sexual do Trabalho e Serviço Social**. São Paulo: Outras Expressões, 2012, p. 77- 108.

COSTA, Jurandir Freire. A construção cultural da diferença dos sexos. **Sexualidade, Gênero e Sociedade**, [S. l.], ano 2, n. 3, jun. 1995, p. 3-8.

CUNHA, Maria Teresa Santos Cunha. Rastros de leituras: um estudo no acervo de livros do Museu da Escola Catarinense (décadas de 20 a 60 do século XX). **Educação**: revista da PUC-RS, [S. l.], vol. 35, n. 1, jan.-abr. 2012, p. 18-27. PUC-RS. Disponível em: <www.redalyc.org>. Acesso em: 27 set. 2013.

DEL PRIORE, Mary. **Festas e utopias no Brasil colonial**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

DIOR, Christian. **Conferências escritas por Christian Dior para a Sorbonne, 1955-1957**. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Martins Martins Fontes, 2011.

EDGAR, Andrew; SEDGWICK, Peter. **Teoria Cultural de A a Z**: conceitos-chave para entender o mundo contemporâneo. Tradução de Marcelo Rollemberg. São Paulo: Contexto, 2003.

EDIURO. **Dicionário Ediouro Francês-Português/Português-Francês**. 15. ed. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S. A., 1973.

EMBACHER, Airton. **Moda e Identidade**: a construção de um estilo próprio. São Paulo: Anhembi Morumbi, 1999.

ERNANNY, Drault. **Meninos, eu vi... E agora posso contar**. Rio de Janeiro: Record, 1988.

FALCI, Miridan Knox. Mulheres do sertão nordestino. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das Mulheres no Brasil**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 1997. p. 241-277.

FAORO, Raymundo. **Os donos do poder**: formação do patronato político brasileiro. vol. 2. 5 ed. Porto Alegre: Globo, 1979.

FAUX, Dorothy Shefer. et al. **Beleza do Século**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

FELIPE, Maria Gorete. **Dicionário de terminologia do vestuário**. Natal: EDUFRN; Campina Grande: EDUEPB, 2011.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FLORENZANO, Éverton. **Dicionário Escolar Inglês-Português/Português-Inglês**. 42. ed. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S. A., 1998.

FOHLEN, Claude. **O faroeste, 1860-1890**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras; Círculo do Livro, 1989.

FONTANEL, Béatrice. **Sutiãs e Espartilhos**: Uma História de Sedução. Tradução de Maria Cecília D'Egmont e Olívia Martins. Rio de Janeiro: GMT Editores Ltda., 1998.

FREITAS, Alberto Mendes de. **São João do Sabugi**: sinopse. Mossoró: Coleção Mossoroense, 1959.

GOUVEIA, Taciana; CAMURÇA, Sílvia. **O que é gênero**. 2. ed. Recife: SOS CORPO, 1999.

GUEDES, João Batista. **Despindo o Jeca**: modos e modas de vestir o campo. 164 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal da Paraíba, Campina Grande, 1996.

HOBBSAWN, Eric. **Era dos Extremos**: o breve século XX – 1914-1991. Tradução de Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo Demográfico 2010**. Disponível em: <www.ibge.gov.br>. Acesso em: 30 ago. 2013.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Enciclopédia dos Municípios Brasileiros**. v. 17. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1960.

JANOTTI, Maria de Lourdes. O livro Fontes Históricas como fonte. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes históricas**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2010, p. 9-22.

KARNAL, Leandro; TATSCH, Flávia Galli. Documento e História: a memória evanescente. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tânia Regina de (Org.). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2011. p. 9-27.

KÖHLER, Carl. **História do Vestuário**. Tradução de Jefferson Luís Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ática, 1989.

LAVÉRE, James. **A roupa e a moda: uma história concisa**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LE GOFF, Jacques. **A história nova**. Tradução de Eduardo Brandão. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. Fotografias: usos sociais e historiográficos. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tânia Regina de (Org.). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2011, p. 29-60.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LOURO, Guacira Lopes. Nas redes do conceito de gênero. In: LOPES, M. J. et al. **Gênero e Saúde**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996. Não paginado.

LURIE, Alison. **A linguagem das roupas**. Tradução de Ana Luíza Dantas Borges. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MACÊDO, Muirakytan Kennedy de. **A penúltima versão do Seridó**: uma história do regionalismo seridoense. Natal: Sebo Vermelho, 2005.

MARQUES, A. H. de Oliveira. O traje. In: _____. **A Sociedade Medieval Portuguesa**: aspectos de vida quotidiana. 4. ed. Lisboa: Sá da Costa, 1981. p. 23-62.

MCLUHAN, Marshall. Visão, Som e Fúria. Tradução de César Bloom. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da Cultura de Massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 153-162.

MEDEIROS, Antônio Luiz de. Fundação de São João do Príncipe e Emancipação de São João do Sabugi. In: MEDEIROS FILHO, João Quintino de; MORAIS, Grinaura Medeiros de (Org.). **Páginas Sabugienses**. Natal: CECOP; São João do Sabugi: Edições Mulungu, 1998, p. 11-13.

MEDEIROS FILHO, João Quintino de. Barracas e Rainhas: aspectos da disputa timocrática nas festas religiosas de São João do Sabugi. In: MEDEIROS FILHO, João Quintino de; MORAIS, Grinaura Medeiros de (Org.). **Páginas Sabugienses**. Natal: CECOP; São João do Sabugi: Edições Mulungu, 1998, p. 40-45.

MEDEIROS FILHO, João Quintino de. Iluminando o sítio: o espaço urbano de São João do Sabugi nos anos 50 do século XX. In: DANTAS, Eugênia; BURITI, Iranilson (Org.). **Cidade e região**: múltiplas histórias. João Pessoa: Idéia, 2005. p. 85-104.

MEDEIROS FILHO, João Quintino de. **De Capela a Igreja Matriz**: o templo de São João Batista, em São João do Sabugi – RN. Caicó: Netograf, jun. 2013. Opúsculo.

MEDEIROS FILHO, Olavo de. **Velhas famílias do Seridó**. Brasília: Centro Gráfico do Senado Federal, 1981.

MEDEIROS FILHO, Olavo de. **Velhos inventários do Seridó**. Brasília: 1983.

MEIHY, José Carlos S. Bom. **Manual de história oral**. São Paulo: Loyola, 1996.

MELO, Evaneide Maria de. **Álbuns fotográficos de/por Enoque Neves**: uma poética visual. 294 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012.

MEMORIA recortada. [S. l.]: El blog de Tania Quintero, 10 abr. 2009. Disponível em: <www.taniaquintero.blogspot.com>. Acesso em: 29 set. 2013.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, 1998, p. 89-103.

MORAIS, Ione Rodrigues Diniz. **Seridó norte-rio-grandense**: uma geografia da resistência. Caicó: 2005.

O'HARA, Georgina. **Enciclopédia da Moda**. 4. ed. Tradução de Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

O MUSEU Paulista da Universidade de São Paulo. São Paulo: Banco Safra, 1984.

PESSÔA, Isa. **Martha Rocha**: uma biografia. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1993.

POCHNA, Marie-France. **Dior**. Tradução de Carlos Sussekind. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

PRADO, Luís André do; BRAGA, João. **História da moda no Brasil**: das influências às autorreferências. 2. ed. Barueri-SP: DISAL, 2011.

PRIORE, Mary Del (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1997.

QUEIROZ, Maria Isaura P. de. **Cultura, sociedade rural, sociedade urbana no Brasil**: ensaios. Rio de Janeiro: LTC; São Paulo: Edusp, 1978.

ROCHA, Maria das Dôres Medeiros. **A serra de fogo**: história de vida dos trabalhadores do algodão – Ipuera/RN. Natal: Departamento Estadual de Imprensa, 2009.

ROCHE, Daniel. Os cuidados com a roupa: da decência ao asseio. In: _____. **A cultura das aparências**: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII). Tradução de Assef Kfoury. São Paulo: Editora Senac, 2007. p. 369-400.

SABINO, Marco. **Dicionário da Moda**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos Santos. **Feliz 1958**: o ano que não devia terminar. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

SANTOS, Liana Pereira Borba dos. **Mulheres e revistas**: a dimensão educativa dos periódicos femininos *Jornal das Moças, Querida e Vida Doméstica* nos anos 1950. 172 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. São Paulo: HUCITEC, 1988.

SANTOS, Nelson César Fernandes. et al. **Caracterização Morfológica e Cadastro dos Açudes na Bacia Hidrográfica do Rio Piranhas-Açu – RN**. Natal, 2005. Disponível em: <www.emparn.rn.gov.br>. Acesso em: 24 set. 2013.

SILVA, Francisca Palmeira de Almeida. Do tanque ao ferro de engomar: a prática de lavar roupas como uma “arte” de fazer. In: DANTAS, Eugênia; BURITI, Iranilson (Org.). **Cidade e região**: múltiplas histórias. João Pessoa: Idéia, 2005. p. 105-133.

SILVA, Raimundo Nonato da. **A Revolução de 30 em Serra Negra**. 2. ed. Natal: Sebo Vermelho, 2007.

SILVA, Úrsula Rosa. Ângelo Guido e o concurso de beleza de 1930: um ideal de eugenia. **Histórica**: revista da Associação dos Pós-Graduandos em História da PUC-RS, Porto Alegre, n. 3, 1998, p. 165-175.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas**: a moda no século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SOUZA, Marcelo José L. de. O território: sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento. In: CASTRO, Iná Elias de. et al. **Geografia**: conceitos e temas. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx**: roupas, memória, dor. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado**: história oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983.

VAINFAS, Ronaldo. História das Mentalidades e História Cultural. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da História**: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 127-162.

VEILLON, Dominique. **Moda & guerra**: um retrato da França ocupada. Tradução e glossário de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

VINCENT-RICARD, Françoise. **As espirais da moda**. 3. ed. Tradução de Maria Inês Rolim. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

WORSLEY, Harriet. **O vestido de noiva**: inspiração fashion para noivas e estilistas. Tradução de Dafne Melo. São Paulo: Publifolha, 2010.

GLOSSÁRIO*

Adamascado (ou damascado, análogo ao damasco): termo derivado de Damasco, capital da Síria; tecido caracterizado pelo contraste entre desenhos opacos e brilhantes.

Alforje: saco duplo, com alças, para ser conduzido nos ombros.

Anabela: sandália em que o salto é inteiriço em relação ao solado, havendo a diminuição gradual da altura, sendo baixo na planta do pé e alto no calcanhar.

Ateliê: do francês *atelier* (lugar de trabalho do artista); oficina de criação e produção de moda.

Babado: Tira de tecido franzido com o qual se enfeita ou remata roupas, colchas, cortinas, entre outros.

Baby doll: expressão oriunda do inglês (bebê + boneca); traje feminino de dormir, curto, composto por duas peças, geralmente enfeitado com renda, laços e fitas.

Bainha: acabamento de uma roupa, com dobra na extremidade do tecido.

Barbatana: aviamento utilizado para dar firmeza e sustentação a certas peças de vestuário, confeccionadas de diferentes materiais, do náilon ao plástico. Durante o

século XIX, a barbatana de baleia foi utilizada para dar suporte aos espartilhos e crinolinas.

Bico: tira estreita de renda, cujo desenho forma pontas nas duas extremidades ou apenas numa delas.

Bob: acessório, normalmente feito de plástico, no qual se enrolam os cabelos para a produção de penteados em ondas.

Bolero: casaco usado sobre blusas e vestidos, cujo comprimento não ultrapassa a cintura, inspirado no traje dos toureiros espanhóis.

Bordar: fazer bordado, artesanato caracterizado pela criação de figuras e formas utilizando fios, à mão ou à máquina.

Brechó: loja onde se vendem roupas e acessórios usados.

Brim: tecido encorpado e resistente, feito dos mais variados materiais, do algodão à fibra sintética.

Brocado: tecido com estamparia em alto relevo, desenvolvida com fios brilhantes.

Bustiê: do francês *bustier* (busto); peça de roupa feminina para cobrir o busto, podendo ter alças ou não.

Cambraia: tecido fino, de algodão, linho ou rami, utilizado para a confecção de trajes íntimos ou roupas leves, como blusas femininas ou camisas masculinas.

Capri: termo redutivo de “calça capri”, derivado da ilha italiana de Capri. Calça ampla e reta, terminando logo abaixo do joelho.

Cáqui: cor bege-esverdeada conseguida pelo tingimento com uma planta de nome *mazari*, muito utilizada em uniformes militares. Nos anos 1960, a gabardine cáqui foi popularizada em trajes casuais masculinos e femininos.

Casimira: tecido encorpado, feito à base de lã, bastante utilizado no vestuário masculino.

Cava americana: cava cortada no sentido diagonal, partindo da gola ou do pescoço e extinguindo-se logo abaixo da axila, típico dos modelos com frente-única.

Cetim: tecido liso, fluido, macio, com o lado direito mais brilhante do que o avesso, muito adequado para a confecção de trajes finos, especialmente para a noite.

Chapéu-coco: chapéu de formato arredondado, com abas bastante curvadas nas laterais.

Chemisier: derivado do francês *chemise* (camisa); vestido inspirado na camisa

masculina, solto, com gola esportiva e mangas compridas, abotoado na frente, tendo a cintura marcada com uma faixa de tecido.

Chiffon: tecido extremamente delicado, fino e transparente, produzido a partir da seda ou de fibras sintéticas, comumente usado em trajes femininos noturnos.

Chita: termo originado do sânscrito *chitra* (matizado); tecido de algodão cardado, barato, colorido, normalmente estampado com flores. É originário da Índia, mas se fabrica no Brasil desde o século XIX. Quando os seus motivos decorativos são ampliados, passa a se chamar “chitão”.

Cinelique (ou cinelite): variação do cetim, sendo mais popular. Usado para forros, vestidos de festa e camisolas.

Cintura baixa: 10 ou 12 cm abaixo da cintura. ver **Corte princesa**.

Ciré: do francês *ciré* (encerado); tecido submetido ao processo de calandragem, quando a aplicação de cera, calor e pressão produzem um efeito lustroso. O mesmo que **laquê**.

Combinação: peça íntima feminina, resultado da reunião da anágua e do sutiã, para ser usada sob o vestido.

Colete: peça masculina sem mangas, com fechamento simples ou cruzado, para ser

usada sobre a camisa e embaixo do paletó. O conjunto formado por calça, colete e paletó chama-se “terno”.

Corsário: termo reutivo de “calça corsário”, diferenciando-se da “calça capri” por ser mais justa.

Corte princesa (ou “corpo princesa”): derivado da “Linha Princesa”, estilo típico do século XIX, marcado pelo ajustamento do vestido ao corpo feminino através da utilização de pregas verticais.

Crepe: do francês *crêpe* (crespo); tecido produzido a partir de fios com alta torção, o que lhe caracteriza como enrugado, opaco e um pouco áspero.

Crochê: termo derivado do francês *crochet* (gancho); artesanato com fios e linhas, desenvolvido com a utilização de uma agulha terminada em gancho.

Drapeado: termo derivado do francês *draper* (encobrir-se); efeito conseguido pela costura de dobras e pregas no tecido.

Entremeio: aviamento de renda ou bordado utilizado para unir partes de tecido ou adorná-lo.

Evasê: do francês *évasé* (que se alarga); característica das roupas que se ampliam na parte inferior.

Franzido: efeito enrugado produzido no tecido a partir da costura a mão ou à máquina, criando volume.

Frufrú: originado do francês *froufrou* (ruído da seda), palavra onomatopéica; aviamento definido como babado estreito franzido, vendido por metro.

Fustão: tecido pesado, caracterizado por estrias, em que o direito em relevo e o avesso liso, produzido a partir de algodão, lã, linho ou seda.

Galão: do francês *galon* (divisa); faixa estreita formada pelo entrelaçamento de fios, usada como elemento decorativo ou acabamento de roupas ou peças de uso doméstico.

Gaufré: do francês *gaufre* (imprimir, estampar); tecido estampado em relevo.

Gaze: tecido leve e fino, de trama aberta ou frouxa, produzido a partir do algodão ou da seda, possuindo uma diversidade que vai da tela mesclada de fios brilhantes, usada em roupas de festa, à bandagem utilizada na área médica.

Godê: do francês *godet* (em forma de cálice); pedaço de tecido em forma de triângulo, cortado enviesado, fixado à estrutura da roupa pela parte mais estreita, deixando a mais larga para baixo, de modo a tornar a roda mais ampla e ondulada.

Gorgorão: do francês *gourgouran* (tela grosseira, inferior); tecido de trama grossa e fechada, pesado, feito de seda ou lã, marcado por nervuras ou sulcos, que se usa para confeccionar roupas, forrar sapatos, bolsas e chapéus.

Grife: do francês *griffe* (chancela); marca de cunho comercial que leva a rubrica de alguém conhecido.

Guipure (ou guipura): tecido de renda em alto relevo.

Habillé: expressão francesa designativa de trajes a rigor, especialmente vestidos de gala.

Jérsei: aportuguesamento do topônimo Jersey, ilha inglesa no Canal da Mancha; tecido fino de malha macia e elástica, feito inicialmente a partir da lã, mas hoje sendo produzido também com seda, algodão e fibras sintéticas.

Lã: tecido produzido com a fibra forte e flexível retirada, através da tosquia, de animais ovinos (carneiros e ovelhas).

Laqué: ver **ciré**.

Lava-não-engoma: tecido semelhante ao *chiffon*, texturizado, marcado por desenhos em baixo relevo. O nome advém do fato de que engomá-lo, ou passá-lo a ferro, apagaria suas marcas e sinais.

Lingerie: termo originado do francês *linge* (roupa branca); designa tanto uma peça como o conjunto de peças íntimas. Também se chama assim um tecido fino, sedoso e com brilho usado na confecção de vestidos femininos.

Linho: tecido feito a partir da fibra vegetal de planta da família das lináceas, caracterizado por sua rusticidade, resistência e por amarrotar facilmente.

Lonita: tecido mais leve que a lona, de quem deriva, confeccionado com fibra natural ou sintética.

Look: palavra inglesa que significa “aparência” ou “visual”; em moda, refere-se à aparência de alguém, em que pesem roupas e acessórios, além de penteados e decoração da face.

Luís XV (ou “salto Luís XV”): sapato surgido no reinado do monarca francês Luís XIV (1643-1715), mas que só veio a adquirir fama no reinado seguinte, de Luís XV (1715-1774), caracterizado por um salto que se afina ao meio para alargar-se na base.

Maillot (ou maiô): traje de banho feminino caracterizado por ser uma peça única e justa.

Maison: do francês *maison* (casa, mansão), termo geralmente atribuído a um estabelecimento comercial de Alta Costura.

Manga japonesa: pequeno prolongamento do tecido de blusas e vestidos sobre os ombros, sem o recurso da cava.

Mantô: do francês *manteau* (casaco, capa); espécie de casaco de inverno unissex, para uso por sobre as roupas, podendo variar de tamanho (longo ou três-quartos).

Marcassita: sulfeto de ferro, espécie de mineral.

Marquise: tecido de algodão, fino, com trama constituindo desenhos.

Medalha esterlina: pingente feito a partir de moeda de libra esterlina em ouro ou prata.

Mescla: tecido formado da mistura de fibras diferentes, sendo o efeito mesclado resultante da ação de corantes (reativos para umas, dispersas para outras).

Mitene: do francês *mitaine* (luva sem dedos); espécie de luva que não cobre os dedos, podendo ser usada em ocasiões informais (couro ou lã) ou em festas (renda, seda ou veludo).

Mocassim: modelo de sapato originário dos índios norte-americanos, informal, leve, simples e baixo, feito de couro costurado com pontos largos.

Modelista: Criador de modelos de roupas e acessórios.

Moiré (ou chamalote): tafetá de efeito ondulado, exibindo reflexos furta-cor, que se consegue pelo processo de calandragem, com a aplicação de cilindros de cobre.

Morim (ou madapolão): do malaio *muri* (pano); tecido de algodão caracterizado pela rusticidade e durabilidade, inicialmente produzido na Índia. Antigamente, era bastante utilizado para a produção de roupas de baixo. Muito utilizado para forros de roupas, além de trajes tingidos em *tie-dye*.

Musselina (ou *mousseline*): tecido fino, transparente, fluido e macio usado para a confecção de roupas femininas.

Náilon: aportuguesamento do termo genérico inglês *nylon*, criado pela DuPont Company para designar fibras sintéticas de poliamida. Usado na produção de roupas íntimas, trajes de banho, meias e bolsas, entre outros.

Nesgada: que possui nesga, um pedaço evasê de tecido, costurado à roupa para dar maior amplitude de roda.

Organdi: tecido análogo à musselina, feito de algodão ou de fibras sintéticas, encorpado através de engomagem por processo químico. Utilizado para a confecção de roupas de festa femininas ou de flores e folhagens para adorná-las.

Organza: tecido feito com fios de seda ou sintéticos, semelhante ao organdi, mas deste diferenciando-se por produzir efeito mais armado.

Ourela: do latim *orella* (margem); acabamento lateral de um tecido, com cerca de 1 cm de largura, que dá segurança à trama em seu processo de produção.

Paletó: do francês *paletot* (casaco); casaco de uso masculino, possuindo gola, mangas compridas, bolsos externos, indo até os quadris.

Panier: palavra de origem francesa que designa tanto bolsas femininas quanto uma espécie de armação usada entre os séculos XVIII e XIX para dar volume às saias.

Pence: prega interna da roupa, estreitando-se paulatinamente, de modo a ajustar o traje ao corpo.

Pertences (ou pertenças): em moda, refere-se aos materiais necessários à produção de um traje, tais como tecido, linha, adornos, entre outros.

Pespontar: utilizar pontos graúdos para prender ou ornamentar as partes de uma roupa.

Piquê: tecido texturizado com figuras em relevo ou marcas, com o avesso apresentando uma trama grossa.

Plissado: efeito de pregueado permanente no tecido, conseguido através do uso do calor e da prensagem.

Poliéster: fibra sintética de maior popularidade mundial, tendo como características principais não amarrotar nem deformar, bem como secar com rapidez.

Popelina (ou popeline): tecido feito à base de algodão, seda, lã ou fibras sintéticas, forte e macio, utilizado para a execução de roupas despojadas e informais.

Puimento: desgaste do tecido pela fricção ou uso demasiado.

Raglã (ou manga raglã): manga fixada à camisa através de costura diagonal partindo da gola.

Renda: tecido com trama aberta, feita com o entrelaçamento dos fios de linho, algodão ou sintéticos, apresentando desenhos executados manualmente ou à máquina. Bastante utilizada na confecção e adorno de trajes femininos e infantis, incluindo as roupas íntimas.

Rifa (ou rifeira): babado fino, com costura de manejo em ambos os lados, franzido ao meio.

Rolotê: do francês *roulotté* (de *rouler*, enrolar); tira de pano bem estreita, dobrada e costurada sobre si mesma, para adornar,

fazer acabamento ou funcionar como alça em roupas femininas.

Saia-calça: calça feminina caracterizada pela largura das pernas, dando a aparência de saia.

Salto carretel (ou Sabrina): tipo de salto acinturado, em sapato formal e discreto, análogo ao Luís XV.

Sapatilha: sapato feminino sem salto, com solado fino, fechado, mas quase mostrando os dedos.

Scarpim: a origem do termo varia do italiano *scarpino* ao francês *escarpin*; sapato feminino fechado, com salto baixo ou médio e bico fino.

Sianinha (ou sinhaninha): espécie de fita de algodão, em ziguezague, utilizada para acabamento ou adorno.

Surah (ou surá): tecido macio e lustroso feito com fibra de seda ou fibra sintética.

Sutache: do francês *soutache* (ornamento); estreito aviamento vendido a metro, fabricado de seda, algodão ou lã, usado para adorno ou acabamento de uniformes militares ou trajes femininos.

Tafetá: tecido originalmente feito de seda, compacto, suave e brilhante, bastante utilizado para a execução de vestidos de noite.

Tailleur: do francês *tailleur* (aquele que talha); conjunto de casaco e saia, ajustado à cintura, adaptado do vestuário masculino para a mulher.

Tomara-que-caia: característica de roupa feminina sem mangas e sem alças, sustentada no busto pelo emprego de elástico ou barbatanas, dando a impressão que pode descer a qualquer momento.

Topete: elevação da parte frontal do cabelo.

Touca: acessório de tecido ou de outro material, franzido, usado como proteção ou adorno para a cabeça.

Trancelim: cordão de ouro ou prata, trançado.

Trapézio (ou vestido-trapézio): traje feminino em forma de tenda ampla, criado por Yves Saint-Laurent em 1958.

Tricô: do francês *tricot* (bastão); artesanato com fios de lã, entrelaçados com duas agulhas, atualmente também produzido através de máquinas.

Tricoline: tecido de algodão leve e macio, utilizado para a confecção de camisas, blusas e roupas infantis.

Tubinho (ou vestido-tubinho): vestido feito de um pedaço inteiro de pano, sem emenda na cintura, de corte reto, assemelhando-se à forma de um tubo.

Turbante: acessório de origem muçulmana ou oriental, sendo um pedaço de pano comprido para envolver a cabeça de diferentes modos, criando volumes e formas dependentes da criatividade de cada um.

Tweed: tecido de lã, grosso e áspero, apresentando o efeito de bolinhas coloridas em função de seu processo de fiação.

Veludo: do latim *vellus* (pelo em tufo), designa um tecido liso no avesso e com o lado direito felpudo e brilhante, proporcionando um toque agradável em virtude de sua maciez. Podendo ser produzido a partir de seda, algodão ou lã, é utilizado para a confecção de trajes femininos e masculinos, tanto para a noite quanto para o dia, sendo mais apropriado para o inverno.

Veluté: do francês *velouté* (aveludado); diz-se do tecido com aspecto peludo.

Véu-e-capela: adorno de cabeça usado pelas noivas, composto por um pedaço de tecido fino a cobrir os cabelos ou o rosto, mais uma grinalda de flores naturais ou artificiais.

Viés: tira de tecido cortada em diagonal. O corte enviesado vai contra o fio do tecido, daí resultando um caimento suave, perfeito.

Vira-linho: Linho ordinário, mais texturizado.

Voile: do francês *voile* (véu); tecido fabricado a partir do algodão, seda, lã ou fibras sintéticas, marcado pela semitransparência, levemente mais encorpado que a musselina. É bastante usado na execução de blusas, camisas, vestidos e cortinas.

Xantungue (ou *shantung*): tecido de seda pura ou mesclado com outras fibras, caracterizado pela irregularidade em sua textura. Utilizado na produção de roupas de festa, trajes estruturados ou em decoração de ambientes.

*Construído com o auxílio de Andrade (2008), Ediouro (1973), Felipe (2011), Ferreira (1999), O'Hara (1999) e Sabino (2007). Na ausência de informações nessas fontes, buscamos conhecimento com costureiras de São João do Sabugi – RN.

ACESSÓRIOS

APÊNDICE A – Acervos fotográficos utilizados (São João do Sabugi e Ipueira)

Nome	Fotografias datadas	Fotografias não-datadas	Total
Ermita Lucena Santos de Assis	21	02	23
Ivonete Cavalcanti	05	17	22
Francisca Pereira da Silva	11	02	13
Teodora Mariz	06	06	12
Maria Aparecida F. de SouzaGalvão	08	02	10
Irian Medeiros Alencar	06	00	06
Maria do Socorro Lins de Medeiros	06	00	06
Zélia Fernandes da Costa	02	04	06
João Quintino de Medeiros Filho	04	03	07
Maria do Desterro Moraes	03	02	05
Maria Barbosa (Ipueira)	02	02	04
Eunice Lucena	00	03	03
Arlinda Araújo	15	04	19
José Ribamar Dantas	02	00	02
Marlene Lins de Medeiros (Ipueira)	02	00	02
Ady de Azevedo Brito	00	01	01
Ana Fernandes de Brito	01	00	01
Eliete Fernandes	01	00	01
Elza Araújo	00	01	01
Esmerina Araújo	01	00	01
Joana Elísia de Medeiros	01	00	01
Luzia Cabral de Figueiredo	01	00	01
Mainá Medeiros	01	00	01
Maria das Dores Fernandes	01	00	01
Maria Cazé	00	01	01
Total	100	50	150

Fonte: adaptação a partir de dados coletados pelo autor.

APÊNDICE B– Ficha para leitura iconográfica

Data		Características da imagem	
Fotógrafo			
Acervo			
Ocasão			
Inscrição			
Quantidade de <i>looks</i>		Calçados	
<i>New Look</i>		Jóias e/ou bijuterias	
Detalhes do(s) vestido(s)		Características do penteado	
Acessórios		Maquiagem	

Fonte: ficha catalográfica construída pelo autor.

**APÊNDICE C – Pessoas nas fotografias estudadas
(São João do Sabugi – RN, anos 1950)**

Categoria		Quantidade	Total
Individuais	Corpo inteiro	51	64
	Busto	13	
Duplas	Mistas	07	29
	Femininas	22	
Grupos	Mistos	23	57
	Femininos	34	
Total		150	150

Fonte: adaptação a partir de dados coletados pelo autor.

**APÊNDICE D – Circulação do *New Look* nas fotografias estudadas
(São João do Sabugi – RN, anos 1950)**

Tipologia	Quantidade de fotografias	Quantidade de looks femininos	<i>New Look</i>	%
Fotografias datadas	100	274	222	81
Fotografias não-datadas	50	145	126	86
Total	150	419	349	83

Fonte: adaptação a partir de dados coletados pelo autor.

**APÊNDICE E – Autoria das fotografias estudadas
(São João do Sabugi – RN, anos 1950)**

Nome	Quantidade
Enoque Pereira das Neves	38
Elias Pereira Neto	05
Indefinido	107
Total	150

Fonte: adaptação a partir de dados coletados pelo autor.

**APÊNDICE F – Proporções das fotografias estudadas
(São João do Sabugi – RN, anos 1950)**

Tamanho	Quantidade
5x7	04
5x8	07
6x8	14
7x9	101
8x11	05
8x13	16
9x11	03
Total	150

Fonte: adaptação a partir de dados coletados pelo autor.

APÊNDICE H – Imagens de moda na revista Jornal das Moças

Ano	Data	Tipologia	Geral	<i>New Look</i>
1950	17/08	Fotografias	10	02
		Ilustrações	28	02
		Capa	01	01
		Total	39	05

Fonte: adaptação a partir de dados coletados pelo autor.

**APÊNDICE I – Imagens de moda na revista Jornal das Moças (anos 1950)
por tipologia**

Tipologia	Geral	<i>New Look</i>	%
Fotografias	301	145	48,17
Ilustrações	287	115	40,07
Capa	19	10	52,63
Total	607	270	44,48

Fonte: adaptação a partir de dados coletados pelo autor.

APÊNDICE J – Perfil das entrevistadas

Nome	Idade	Profissão e/ou ocupação	Estado civil	Número de filhos	Escolaridade	Local de moradia
Ermita Lucena Santos de Assis	77 anos	Professora aposentada	Casada (Viúva)	01	Ensino Médio	São João do Sabugi - RN
Luzia Fernandes de Medeiros	77 anos	Dona-de-casa	Casada (Viúva)	02	Ensino Fundamental	São João do Sabugi - RN
Maria do Patrocínio Fernandes	75 anos	Costureira e culinária	Casada	03	Ensino Fundamental	São João do Sabugi - RN
Terezinha Fernandes de Souza Galvão	82 anos	Professora aposentada	Casada (Viúva)	07	Ensino Superior	São João do Sabugi - RN
Zélia Fernandes de Lucena Costa	76 anos	Culinária	Casada (Viúva)	03	Ensino Fundamental	São João do Sabugi - RN

Fonte: adaptação a partir de dados coletados pelo autor.

APÊNDICE L – Exemplos pesquisados das revistas de atualidades

Ano	O Cruzeiro	Manchete
1954	10/julho	03/julho
1955	09/julho	16/julho
1956	30/junho	23/junho
1957	06/julho	29/junho
	13/julho	
1958	05/julho	—
	12/julho	
1959	04/julho	04/julho
	11/julho	

Fonte: adaptação a partir de dados coletados pelo autor.

APÊNDICE M – Exemplares pesquisados da revista feminina *Jornal das Moças*

Ano	1º semestre	2º semestre
1950	—	17/agosto
1951	15/março	02/agosto
1952	12/junho	07/agosto
1953	12/fevereiro	20/agosto
1954	11/fevereiro	16/setembro
1955	10/fevereiro	17/novembro
1956	22/março	23/agosto
1957	10/janeiro	11/julho
1958	20/fevereiro	14/agosto
1959	19/março	15/outubro

Fonte: adaptação a partir de dados coletados pelo autor.

**APÊNDICE N – O *New Look* entre as candidatas ao título de Miss Brasil
(1954-1959)**

Ano	Número de concorrentes	<i>New Look</i>
1954	06	03
1955	19	19
1956	22	15
1957	20	12
1958	23	Sem informações
1959	25	Sem informações

Fonte: adaptação a partir de dados coletados pelo autor.

CADERNO DE IMAGENS



ANEXO A. Quatro capas da revista *Jornal das Moças*, sendo as duas de cima do ano de 1960 (nº 2335, de 17.mar.1960; nº2348, de 16.jun.1960, respectivamente) e as de baixo de 1961 (nº 2396, de 18.mai.1961; nº 2385, de 02.mar.1961, em seqüência). A silhueta-ampulheta se fazia divulgar pelos periódicos nacionais na década seguinte ao seu grande sucesso, comprovando o que disse Gilles Lipovetsky, de que não se deve pensar a moda dentro de compartimentos estreitos, pois os seus processos e padrões podem repetir-se e prolongar-se (1997, p. 25). Fotografia do autor. Fonte: acervo do autor.



ANEXO B. Moças sabugienses no coreto da Praça da Liberdade, São João do Sabugi, em fevereiro de 1960. Outra década havia iniciado, mas o *New Look* ainda fazia sucesso entre as mulheres. Fotografia de Enoque Pereira das Neves. Fonte: acervo de Ermita Lucena Santos de Assis.



ANEXO C. A silhueta-ampulheta ostentada em São João do Sabugi, no ano de 1961. Ou o vestido era velho, da década passada, ou o gosto pelo *New Look* entrou ainda na década seguinte à de sua predominância. Fotografia de Enoque Pereira das Neves. Fonte: acervo de Ermita Lucena Santos de Assis.

ANEXO D. Moça no portão, São João do Sabugi, 1963. Um vestido floral, seguindo a linha do *New Look*, é usado mesmo depois da invenção da minissaia. Fotografia de Enoque Pereira das Neves. Fonte: acervo de Ermita Lucena Santos de Assis.





ANEXO E. Um homem, acompanhado de um quarteto de mulheres, na Praça da Liberdade, em São João do Sabugi, durante os anos 1960. Há uma predominância de trajes femininos acinturados, enquanto na extremidade direita uma jovem está vestida numa calça *Capri*. Fotografia de Enoque Pereira das Neves. Fonte: acervo de Eliete Fernandes.

ANEXO F. Nos anos 1960, uma jovem estudante do Grupo Escolar Senador José Bernardo posa na Praça da Liberdade, em São João do Sabugi, exibindo o seu diploma do Ensino Fundamental. A cintura está marcada e a saia, levemente elevada, já se encurtou. Fotografia de Enoque Pereira das Neves. Fonte: acervo de Maria Aparecida Fernandes Galvão.



ANEXO G. Jovens sabugienses, vistas numa paisagem campestre, têm seus vestidos suavizados em relação ao *New Look*. As cinturas fazem-se marcar pelo corte ou por faixas, enquanto as saias escorrem sem armação e as bainhas começam a subir acima do joelho, como se vê na terceira moça, da esquerda para a direita. Fotografia de Enoque Pereira das Neves. Fonte: acervo de Zélia Fernandes de Lucena Costa.