

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE ARTES – IdA
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS – VIS

RODRIGO FERREIRA DE OLIVEIRA

**OS CAMINHOS ENTRE A MODA E A FOTOGRAFIA NO BRASIL: A MODA E
INDUMENTÁRIA NOS REGISTROS DE FOTÓGRAFOS CARIOCAS ENTRE 1900 E 1930**

BRASÍLIA – DF
2022

RODRIGO FERREIRA DE OLIVEIRA

**OS CAMINHOS ENTRE A MODA E A FOTOGRAFIA NO BRASIL: A MODA E
INDUMENTÁRIA NOS REGISTROS DE FOTÓGRAFOS CARIOCAS ENTRE 1900 E 1930**

Trabalho de conclusão de curso de Bacharelado
em Teoria, Crítica e História da Arte, do
Departamento de Artes Visuais do Instituto de
Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Profa. Dra. Maria do Carmo Couto
Silva

BRASÍLIA

2022

*Para as pessoas que dedicaram suas vidas ao ato de costurar.
Suas histórias não serão esquecidas.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais por terem me ensinado tanto e me apoiado durante toda a minha jornada acadêmica, obrigado por ensinarem que a educação salva. Agradeço à minha irmã Maria Eduarda, que sempre acreditou em mim e sempre me ouviu falar sobre moda e sobre as coisas que descobri enquanto fazia minhas pesquisas científicas, obrigado por não ter desistido de mim.

Agradeço aos professores incríveis que tive durante toda minha trajetória enquanto aluno até aqui, principalmente aos professores de história, artes e literatura, vocês abriram meus olhos para a sensibilidade do mundo. Quero aqui deixar agradecimentos especiais para minha professora eterna e amiga Mircéa, obrigado por estar comigo nos momentos bons e ruins, você me ajudou em toda a trajetória enquanto estudante e enquanto pessoa. Sem você, eu não estaria aqui.

Agradeço também aos professores do curso que foram muito importantes para o meu desenvolvimento enquanto profissional. Deixo aqui meus agradecimentos ao Daniel Fernandes por ter ministrado aquela aula no segundo semestre de 2018 que me fez despertar para a pesquisa em moda e indumentária no âmbito da história da arte; à Maria do Carmo Couto por ter aceitado me orientar em todas as minhas pesquisas científicas e neste TCC, obrigado pelos conselhos e pelas conversas, saiba que você foi luz no meu caminho; à Adriana Clen por ter conversado tantas vezes comigo sobre os fazeres manuais têxteis e a importância para a memória cultural brasileira; à Cinara Barbosa que foi, sem dúvidas, uma pessoa muito importante na minha jornada profissional, obrigado por ser essa profissional incrível, pelas oportunidades de aprender como você e por ajudar tantos estudantes a acharem um lugar no mundo.

Também deixo aqui meus agradecimentos para a professora e doutora Patrícia Sant'Anna, que me orientou e me ajudou tanto durante essa pesquisa. Obrigado por ter ficado horas conversando comigo sobre história da moda, por me fazer acreditar que é possível viver de moda no Brasil e que o futuro pode ser brilhante.

Por fim, agradeço aos meus amigos e colegas que estiveram presentes nesta jornada tão especial que finalizo agora. Obrigado Adriana, Wallasca, Jebson, Gabriela Gara, Ludmylla, Jéssica e Eime Bell, obrigado pelas conversas nos corredores do VIS, pelas aventuras e pelas experiências trocadas durante esses quatro anos. Agradeço também aos meus amigos Abelarde, Isabella e Vitória, vocês são muito especiais; agradeço ao Jullio e ao Thomaz que estiveram tão próximos de mim nesta jornada de escrever e de pesquisar. A todos que estiveram comigo durante essa aventura no curso: obrigado por compartilharem suas vidas e suas histórias comigo.

Termino agradecendo ao garoto que um dia sonhou em ser jornalista de moda, que criou um blog pra falar sobre moda, que buscou de todas as formas entender as roupas e as histórias contadas por elas, que passava dias e noites vendo desfile como se não tivesse aula no dia seguinte. Obrigado por ter sonhado tão alto, Rodrigo.

“Por mais vãs que pareçam, as roupas têm, dizem eles, funções mais importantes do que apenas nos manter aquecidos. Eles mudam nossa visão do mundo e a visão do mundo sobre nós”

Virgínia Woolf

RESUMO

A moda e a indumentária comunicam nossas ideias e nossas opiniões, criando assim imagens de nós mesmos para o mundo. Na passagem do século XIX para o século XX, o Rio de Janeiro passou por grandes mudanças e isso influenciou as modas, as quais tinham origens na Europa, logo a roupa seria usada como um objeto de censura, mas também como um objeto de revolta.

Na busca para entender como esses acontecimentos históricos influenciou a moda no Rio de Janeiro, essa pesquisa se propõe discutir a história da moda e seu papel na sociedade e em museus, o surgimento da fotografia e usos da moda como construção de imagens e por fim, entender a importância da moda para o estudo da história da arte e da história em geral.

Para isso, recorreremos aos autores que dedicaram seus estudos e pesquisas a esse fenômeno social que ganha o nome de moda. Com autores brasileiros e estrangeiros, a pesquisa busca entender o surgimento dessas modas no Rio de Janeiro em um contexto global e local, trazendo assim algumas perspectivas dos motivos de tais roupas serem usadas.

Assim, a moda é um fenômeno cultural e social que é influenciada pelos contextos sociais, políticos e econômicos. Temos nas roupas o registro de mudanças sociais que transformaram o corpo feminino e sua relação com a sociedade. A moda e a indumentária se tornam objetos importantes para revelar histórias e costumes que estiveram esquecidas por muito tempo.

PALAVRAS CHAVES: HISTÓRIA DA ARTE, HISTÓRIA DA MODA, FOTOGRAFIA, INDUMENTÁRIA

ABSTRACT

Fashion and clothing communicate our ideas and our opinions, creating images of ourselves to the world. In the passage from the XIX to the XX century, Rio de Janeiro went through a modernization process and this influenced the fashions, which had origins in Europe, so clothing would be used as an object of censorship, but also as an object of revolt.

In the search to understand how these historical events influenced fashion in Rio de Janeiro, this research proposes to discuss the history of fashion and its role in society and in museums, the emergence of photography and fashion uses as image construction and finally, understand the importance of fashion for the study of art history and history in general.

For this, we resort to authors who have dedicated their studies and researches to this social phenomenon that gets the name fashion. With Brazilian and foreign authors, the research seeks to understand the emergence of these fashions in Rio de Janeiro in a global and local context, bringing some perspectives of the reasons why such clothes were worn.

As such, fashion is a cultural and social phenomenon that is influenced by social, political, and economic contexts. We have in clothes the record of social changes that have transformed the female body and its relationship with society. Fashion and clothing become important objects to reveal stories and customs that have been forgotten for a long time.

KEYWORDS: ART HISTORY, FASHION HISTORY, PHOTOGRAPHY, CLOTHING

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Vestido Zuzu Angel, disponível em zuzuangel.com.....	22
Figura 2: Nazareth Pacheco, Vestido, Acrílico, Cristal e Laminas de Gillette, 130 x 35 cm, 2010.....	22
Figura 3: FON FON! 1907, EDIÇÃO 0005, p. 17. Fonte: Hemeroteca Digital.....	42
Figura 4: RECORTE - FON FON! 1907, EDIÇÃO 0005, PÁG 17. Fonte: Hemeroteca Digital	42
Figura 5: <i>FON-FON!</i> 1908, EDIÇÃO 0007, p.23. FONTE: Hemeroteca Digital.....	44
Figura 6: Fancy dress costume, Paul Poiret, 1011. Mentropolitan Museum.....	47
Figura 7: Revista Careta, edição 0147, 1911. p. 25. Fonte: Hemeroteca Digital.....	49
Figura 8: Fotografia superior da revista Careta, edição 0147, 1911. p. 25. Fonte: Hemeroteca Digital.....	49
Figura 9: texto sobre a jupe culotte da Revista Careta, edição 0147, 1911. p. 25. Fonte: Hemeroteca Digital.....	50
Figura 10: Pesquisa publicada na revista Fon-Fon, edição 0012, 1911. p. 33. Fonte: Hemeroteca Digital.....	51
Figura 11: Revista Careta, edição 0197, 1912. p. 14. Fonte: Hemeroteca Digital.....	52
Figura 12: Fotografia superior da revista Careta, edição 0197, 1912. p. 14. Fonte: Hemeroteca Digital.....	52
Figura 13: Revista Careta, edição 0303, 1914. p. 14. Fonte: Hemeroteca Digital.....	53
Figura 14: Revista Careta, edição 0399, 1916. p. 10. Fonte: Hemeroteca Digital.....	54
Figura 15: Fotografia central da revista Careta, edição 0399, 1916. p. 10. Fonte: Hemeroteca Digital.....	54
Figura 16: costume de jersey, de Chanel. Publicada na revista Les Elégances Parisiennes, 1917.....	56
Figura 17: Fotografia que compõem a página 10 da revista Careta, edição 0399, 1916. Fonte: Hemeroteca Digital.....	57
Figura 18: fotografia que compõem a página 10 da revista Careta, edição 0399, 1916. Fonte: Hemeroteca Digital.....	57
Figura 19: Revista Careta, edição 0568, 1919. p. 15. Fonte: Hemeroteca Digital.....	58
Figura 20: foto da revista Careta, edição 0568, 1919. p. 15. Fonte: Hemeroteca Digital.....	58
Figura 21: Revista Careta, edição 0708, 1922. p. 19. Fonte: Hemeroteca Digital.....	61
Figura 22: Fotos aproximadas da revista Careta, edição 0708, 1922. p. 19. Fonte: Hemeroteca Digital.....	61
Figura 23: Revista Careta, edição 0910, 1925. p. 32. Fonte: Hemeroteca Digital.....	63
Figura 24: fotografia da revista Careta, edição 0910, 1925. p. 32. Fonte: Hemeroteca Digital	63
Figura 25: Revista Careta, edição 1013, 1917. p. 23. Fonte: Hemeroteca Digital.....	66
Figura 26: fotografia da revista Careta, edição 1013, 1917. p. 23. Fonte: Hemeroteca Digital	66
Figura 27: Revista Careta, edição 1141, 1930. p. 16. Fonte: Hemeroteca Digital.....	67

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 – Relações entre a arte, a cultura e a moda.....	14
1.1 – Arte e Moda: suas definições e suas relações.....	14
1.2 Moda e seu papel social e cultural.....	22
CAPÍTULO 2 – A Construção da imagem e de um Brasil moderno.....	29
2.1 – A imagem como memória.....	30
2.2. O Comportamento no Rio de Janeiro Moderno.....	34
CAPÍTULO 3 – As modas do Rio de Janeiro entre 1900-1930 pelas análises de fotografias	40
3.1 – 1900 a 1910: as mesmas modas em um século cheio de modernidade.....	41
3.2 – 1911 a 1920 – O fim da Belle Époque, a grande Guerra e os “anos loucos”.....	47
3.3 – 1921 a 1930: as consequências da guerra, as melindrosas e o fim trágico dos “anos loucos”.....	59
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	69

INTRODUÇÃO

A moda, segundo Lipovetsky, é um conjunto de aspectos, o frívolo e a rapidez são alguns deles, assim a moda existe por meio da relação do Eu com o Outro. Ela também pode ser uma linguagem usada de diversas formas. Daniela Calanca afirma que a moda é a experiência das aparências que pressupõe objetos nos quais se manifestar; é a função e o conteúdo estético (CALANCA, 2011. p. 13). O surgimento dela na passagem da Idade Média para o Renascimento (LIPOVETSKY, 1989. p. 23) trouxe para a sociedade mudanças que foram percebidas nas mais diversas áreas de estudos.¹

O processo que a roupa é inserida após o surgimento da moda torna-se um meio de separação de classes sociais. As classes superiores determinam por meio de leis suntuárias o que deveria ser usado ou não pelas classes mais baixas. Assim, Calanca afirma que:

Em um primeiro lugar, os fenômenos da moda são concebidos em termos de associações miméticas elaboradas no âmbito das aparências, associações que mostram os diferentes habitus sociais da corte, da cidade, do povo. Em um segundo lugar, pelo jogo da mudança do artifício e do amor, a moda é considerada como um dispositivo capaz de revelar os lados escondidos da natureza humana. Enfim, os feitos das roupas são relacionados com os ditames contidos nos manuais de boas maneiras, os instrumentos essenciais da pedagogia das honnêtes gens. Nos manuais desses tratadistas aprendem-se as normas do decoro, do bom senso, do bom gosto. (CALANCA, 2011. p. 15)

Dessa forma, a moda mostra os desejos e também os esconde, mostra os gostos e cria-se uma experiência estética, assim a moda se aproxima do conceito de arte, tornando-se um objeto que pode ser estudada por meio da história social, política, econômica. Além disso, a moda e a indumentária possibilitam os estudos dos significados de pinturas e esculturas, como afirma Calanca: *o ato de vestir ‘transforma’ o corpo, e essa transformação não se refere a um único significado biológico, fisiológico, mas a múltiplos significados que vão daquele religioso, estético, àquele psicológico* (CALANCA, 2011. p. 16-17).

1 Ver mais em LIPOVETSKY, 1989. SOUZA, 2019. SANT’ANNA, 2010.

Na busca para entender a moda e o sistema em que ela está inserida é necessário entender que a moda tem diversos significados e que depende desses diversos aspectos já citados acima. Assim, a moda que chega ao Brasil no século XIX é uma moda ditada pela Europa, os manuais de etiqueta e civilidades são livros que dizem como os cidadãos brasileiros devem se comportar para serem “civilizados” (RAINHO, 2002. p. 97). Os periódicos também foram um grande difusor das modas que surgiram no Brasil, principalmente no Rio de Janeiro.

No decorrer do século XIX, a moda foi usada como objeto de separação de classes, de raça e gênero. Assim, passando por diversas metamorfoses, a moda se tornou uma forma de expor o corpo a mudanças radicais surgiam rapidamente. E ao fim do século XIX, a sociedade brasileira se viu inserida em uma modernização nos mais diversos campos sociais.

A passagem do século XIX para o século XX traz novas formas de se vestir e mudanças nas concepções sociais e culturais que se ligam diretamente às mudanças da moda. Entre 1900 e 1930, temos mudanças na silhueta do corpo, nas formas dos vestidos, nos penteados e nos diversos significados que os acessórios e as roupas carregam.

As fotografias das revistas foram importantes para a difusão da moda no Brasil. Com publicações semanais, as revistas tinham colunas de moda e fotografias que eram feitas nas avenidas movimentadas do Rio de Janeiro pelos fotógrafos cariocas. Esses registros foram capazes de registrar as alterações que aconteciam no âmbito europeu, possibilitando um estudo importante para o registro da moda no Brasil durante os anos que essa pesquisa se propõe estudar. O trabalho de registro das modas e tendências da passagem do século esteve muito presente na produção de fotógrafos e é a partir das modas representadas nas fotografias que está pesquisa se constrói. Dessa forma, pergunta-se: como essas modas foram inseridas no Brasil e os modos como foram adaptadas e qual a importância desses registros para a história cultural brasileira?

Logo, a pesquisa busca compreender a história da moda e da indumentária no Brasil na passagem do século XIX para o século XX e como a moda se torna um registro de

mudanças e comportamentos perante os acontecimentos sociais e políticos, entendendo assim seu valor social e histórico para a construção de uma história cultural. Além disso, é necessário entender a história da fotografia e suas relações com a moda por meio das análises das fotografias de revistas brasileiras, evidenciando a importância da moda e da fotografia enquanto um artefato e um objeto de memória.

A moda e a indumentária podem constituir um campo multidisciplinar e, por isso, complexo; suas manifestações durante as mudanças políticas e sociais ajudam a entender como a sociedade se comportava. Sendo assim, produzir pesquisas sobre moda e indumentária é entender que a moda e a indumentária não fazem parte de uma única história, são diversas histórias de diversas pessoas, classes sociais e povos, assim é necessário se fazer um recorte.

Desse modo, esse trabalho se faz necessário pela necessidade de entender o processo de constituição da história da moda e da indumentária no Brasil, produzindo uma análise que ajude a compreender esse campo de estudo tão complexo.

Esta pesquisa foi dividida em três capítulos que possibilitam o entendimento do processo de modas no Rio de Janeiro entre 1900 a 1930. No capítulo 1, são apresentadas as relações da moda e da indumentária, suas definições e suas relações com arte. Partindo da experiência estética e do juízo do gosto, este capítulo discorre sobre a moda como um objeto de arte e o processo de musealização de uma roupa, além das diversas relações de estilistas e artistas nas produções de roupa e de obras de artes. Além disso, é abordado como a moda foi usada para restringir movimentos da sociedade e suas mudanças que ocorreram junto a acontecimentos históricos.

No capítulo 2 é apresentado a construção da imagem a partir da fotografia e dos retratos, entendendo que essas imagens construídas fazem parte de um processo de construção de memória coletiva e individual da sociedade brasileira na passagem do século XIX para o XX. A partir dessa discussão, a segunda parte do capítulo é dedicada a discutir a construção da imagem moderna do Rio de Janeiro e os comportamentos advindos desse processo, criando assim uma relação entre a moda, a fotografia e a modernidade.

No capítulo 3, é apresentada uma análise da moda por meio das fotografias encontradas na revista *Careta* e na revista *FON-FON!*, discorrendo sobre a moda e seus significados no Brasil e no exterior, mostrando as diferenças e semelhanças entre as modas usadas por jovens e mulheres de mais idade. Além disso, buscando expor os contextos sociais e políticos que fazem a moda mudar. Apresentando assim os resultados desta pesquisa.

Por fim, na conclusão finalizamos retomando a discussão de moda e história social e cultural mostrando os resultados das pesquisas e finalizando a discussão sobre a importância da moda para a construção de uma história cultural brasileira.

CAPÍTULO 1 – Relações entre a arte, a cultura e a moda

1.1 – Arte e Moda: suas definições e suas relações

A definição de arte passou por diversas mudanças, criando assim uma diversidade de conceitos. Na busca para entender o que é arte, nos deparamos com a estética, campo de estudo filosófico que está relacionado com o nosso juízo de gosto. Esse juízo estético foi um dos assuntos que Kant estudou e escreveu na crítica da razão pura. Para Kant, segundo Rosenfield, o prazer estético está ligado ao sentimento imediato que procura beleza e que nos liberta das *regras do entendimento, do dever ético e das demandas do desejo sensível*. (ROSENFELD, 2009.) E continua:

No juízo de gosto, manifesta-se um sentimento de juízo (Urteilsgefühl), isto é, uma coincidência imediata de juízo e sentimento, que torna impossível subordinar o sentimento à operação racional. Na experiência estética, o próprio juízo (razão) está acomodado numa matriz de sentimentos prazerosos e é nesta matriz que surge um espaço-tempo, uma dimensão (“estádio” seria um termo com a ambivalência adequada) que fornece ao sujeito uma liberdade que não existe nas outras formas de juízo. (ROSENFELD, 2009.)

Sendo assim, o juízo do gosto está intrinsecamente ligado à experiência do cotidiano, pois é a partir dos olhares e das relações com o outro que construímos nossa sensibilidade estética, como a própria autora afirma, esse juízo de gosto está vinculado à *imediatez do sentimento* (ROSENFELD, 2009). Ela ainda nota que:

Como tal, o juízo estético é o único a ser plenamente a priori, o prazer que o acompanha surge no lugar do trabalho cognitivo que o entendimento cumpriria para chegar aos conceitos determinados. Nesse aspecto, o juízo de gosto puro transcende a subjetividade, o prazer desinteressado concilia a faculdade de conhecer e a de desejar. Assim, a faculdade de julgar é a mediadora entre as duas faculdades portadoras de princípios a priori: entendimento (legislação sobre a natureza) e razão (liberdade). (ROSENFELD, 2009.)

Já para Hegel, o belo é fruto do que é produzido pelo espírito e para o espírito. O autor não considera o gosto natural, pois segundo Rosenfield, *Uma vez que a naturalidade não tem autonomia espiritual, ela fornece ao belo artístico tão somente um suporte sensível e, como tal, contingente e particular.* (ROSENFELD, 2009)

É importante notar que, por ser uma experiência individual norteadada pelo coletivo, o gosto está ligado a determinada cultura de uma sociedade, como Umberto Eco nota em seu livro *a História da Feiura: Os conceitos de belo e feio são relativos aos vários períodos históricos ou às várias culturas.* (ECO, 2007, p. 10).

Logo, entendemos que um objeto pode ser apropriado como objeto artístico de acordo com os gostos e padrões de uma época. Como Patricia Sant'Anna afirma em sua tese de doutorado (2010), uma obra de arte pode ser definida por meio das concepções de estética e gosto de um determinado grupo, sendo mudanças *contextuais e processuais.* (SANT'ANNA, 2010. p. 21)

Dessa forma, esse julgamento provoca essas experiências estéticas diante de objetos que afetam nossa sensibilidade. Com isso, é possível perceber que a moda é uma das formas de sentir e produzir essas experiências. Para isso, basta observarmos o contexto político e cultural em que a moda surge. Um exemplo desse juízo de época pode ser visto no caso da *Haute Couture*², como nota Patrícia Sant'Anna: *na Haute Couture temos o nascimento da expressão individual de um criador, e mesmo a percepção de que aquilo que cada um veste, comunica, é um texto a respeito de si próprio sobre seus corpos.* (SANT'ANNA, 2010, p. 41-42). Produzidos para a fruição estética e para demonstrar as habilidades do estilista, as roupas extravagantes, conceituais e muitas vezes, efêmeras da *Haute Couture* nos provocam a criação de significados individuais por meio da experiência ali promovida, da mesma forma que um quadro pode nos provocar sensações de belo ou sublime.

²A *Haute Couture*, ou Alta Costura em português, é o termo que designa as roupas produzidas com exclusividade e com uma qualidade excepcional, o termo é protegido pela *Fédération de la Haute Couture et de la Mode* e para que uma marca faça parte do grupo é precisa seguir diversas regras, uma delas é ter o seu atelier em Paris. (O'HARA, 2007.), (SANT'ANNA. 2010)

E se antes a moda não era vista como arte, Charles Baudelaire se torna um dos primeiros a buscar interlocuções da moda com a arte publicando o seu ensaio, no final de 1863, no jornal *Figaro*, intitulado *O Pintor da Vida Moderna*. O autor critica as noções de arte menores e maiores e repensa as fronteiras entre a arte tradicional de seu tempo. (SANT'ANNA, 2010. p. 33)

O início do século XX traz consigo as vanguardas artísticas e com elas o novo olhar para os fazeres manuais têxteis, e conseqüentemente para a moda. A *Art Nouveau*, movimento artístico que surgiu no final do século XIX, transmite para a sociedade uma reflexão de que a arte deve estar presente no cotidiano (GARNER, 1989. p. 5), isso faz com diversos estilistas, designers e artistas produzam suas obras pensando na utilidade do objeto. Alguns desses designers criaram suas joias com elementos fluidos e claras referências às formas encontradas na natureza, utilizando algumas características do movimento artístico da época. É importante notar que o material manuseado para a produção dessas joias eram em sua maioria objetos que não tinham um valor econômico alto, como nota Garner, o valor dessas obras estavam relacionadas ao trabalho de seleção dos materiais e o trabalho realizado com elas (GARNER, 1989. p. 92). O movimento também influenciou Klimt a fazer uma parceria com a Emilie Flöge e juntos criaram estampas em tecidos.

Ainda no século XX, o movimento futurista surgia na Itália com a proposta de destruir o passado e seus registros. Em meio aos ideais desse movimento, Giacomo Balla criaria alguns modelos de vestimentas futuristas e em 1914 ele publica o manifesto *O Vestuário Masculino Futurista*, em que escrevia *contra a moda artificial e passadista, por um vestuário lúdico, o futurismo visa criar o dinamismo pelo uso de cores fortes, pela assimetria do corte e pelo acréscimo de modificadores* (MULLER, 2000. p. 6). Ernesto Michaelles, artista do movimento futurista e que se envolveu com as questões do vestuário, foi um dos artistas que se relacionou com a moda e trabalhou ao lado de Madeleine Vionnet, criadora da modelagem diretamente no manequim (*moulage*) e o corte em viés. (SANT'ANNA, 2010. p. 64)

Estas discussões sobre a moda e a arte no século XX foram cruciais para o desenvolvimento de ambos os campos, estreitamente ligados ainda ao âmbito cultural. Dessa forma, durante todo o século XX temos nas mais diversas vanguardas artísticas ligações diretas entre esses dois ofícios. Temos os trajes geométricos da artista Sonia Delaunay, os trajes do Dadaísmo, Elsa Schiaparelli produzindo em parceria com Salvador Dalí e na pop art, Andy Warhol se tornou um ícone da moda e usou isso como uma forma de revolucionar o mercado da arte e da moda. No Brasil, nos anos 1950 e 1960, artistas como Flávio de Carvalho e Olly Reinheimer, que fazem parte do movimento artístico brasileiro concretismo e neoconcretismo, se apropriam da moda e trabalham suas poéticas por meio dela. É interessante observar que Svendsen afirma que a moda foi bastante criticada por artistas na década de 1970, sendo vista como *imundice do mundo capitalista* (SVENDSEN, 2010. p. 110), mas nos anos anteriores a moda era aceita no meio artístico, assim fica evidente que a moda enquanto objeto artístico dependia da aceitação dos artistas. A moda voltou a ser aceita pela arte em 1980 e 1990 transformando essa discussão em uma das principais questões da moda com a ascensão de estilistas como Alexander McQueen, que cria performances artísticas em seus desfiles. Essas conexões de pesquisas, estudos e produção dos artistas e de estilistas se desenvolveram no século XX e criaram novas questões relacionadas a esses dois campos de estudos.

Uma dessas discussões é sobre a legitimação de uma roupa como arte e seu arquivamento. Quando uma roupa começa a fazer parte de um espaço institucional como um museu, essa roupa perde a sua função original. Dessa maneira, quando uma roupa adentra o museu duas coisas podem acontecer, como evidência Patricia Sant'Anna:

(1) o artefato muda sua função original, pois se antes era útil, isto é, tinha uma função ligada à prática, neste segundo momento, sua função está ligada ao exercício da memória e da reflexão; e (2) o objeto torna-se 'sagrado', uma vez que adquire uma aura que valoriza e o distancia de tal forma do público que ele se torna intocável. Desse modo, tem-se frequentemente como consequência a paralisação do próprio processo de reflexão devido ao excesso de valorização (teor de tesouro) que lhe é dada. No entanto, a ideia de patrimônio, sobretudo o histórico (incluindo aqui o

cultural), não é constante, assim como a noção de memória também não o é. (SANT'ANNA, 2010. p. 221.)

Em estudos mais recentes, essas peças começam a ser analisadas como um objeto documento, um objeto que registra os acontecimentos sociais e culturais de uma sociedade. De fato, a moda se aproxima também da arte quando se torna um objeto que é sagrado dentro de uma instituição que legitima suas funções enquanto artefato.

Segundo Svendsen, no livro *Moda: Uma Filosofia (2010)*, a moda sempre usou a arte como forma de aumentar o seu capital cultural. O autor faz um grande compilado de artistas que estiveram próximos aos grandes estilistas como, por exemplo, a estilista Coco Chanel e sua amizade com Picasso e Stravinsky; a artista visual Cindy Sherman fez ensaio fotográfico para a *Comme des Garçons*; a marca *Gucci* foi patrocinadora dos artistas Richard Serra e Vanessa Beecroft e outras diversas relações entre marcas de moda e artistas (SVENDSEN, 2010. p. 106-107).

O autor evidencia que essas diversas marcas e outras que não foram citadas neste trecho mencionado conseguem adentrar os museus de arte patrocinando ou mesmo criando os seus próprios museus (SVENDSEN, 2010. p.107) e como o próprio afirma: “Uma das maneiras mais simples de acrescentar valor simbólico a um objeto é colocá-lo ao lado de outros que o possuem, porque esse tipo de valor é ‘contagioso’” (SVENDSEN, 2010. p. 108).

Ainda segundo Svendsen, baseado em Sung Bok Kim, o conceito de arte se expandiu de uma forma tão extrema no século XX que tudo poderia ser arte, tornando difícil dizer o que é arte e o que não é (SVENDSEN, 2010. p. 122). Vale lembrar que Walter Benjamin já havia afirmado em seu ensaio *A obra na reprodutibilidade técnica* que a arte perdeu sua “aura” pelos avanços tecnológicos que conseguiram reproduzi-las, mas essa questão que surge com a fotografia modifica as relações da massa com a arte, seria possível então afirmar que a moda, sendo criada a partir da reprodução, ser chamada de arte? De fato, é difícil encontrar uma linha que separa a moda e a arte, pois a arte sempre usa a roupa como uma forma de expressão de seus ideais e a moda está sempre utilizando as diversas artes

legitimadas como forma de agregar valor simbólico em seus desfiles e coleções, como é o caso da alta-costura, mas é importante notar que a alta-costura é em si própria conceitual e se aproxima da arte por meio dos conceitos utilizados e não pelo uso de objetos artísticos já legitimados. Como Svendsen nota, estamos olhando para dois ofícios que se encontram em diversos aspectos, a moda e a arte estão sempre se alinhando, pois uma influência a outra (SVENDSEN, 2010. p. 122).

Concluindo, é possível afirmar que a moda e a indumentária estiveram por muito tempo no campo inferior, essas concepções podem também estar relacionadas ao papel em que a moda esteve colocada, no campo do feminino. Como evidência Claudia Bonadio em seu texto “Moda é coisa de Museu?”:

Os artefatos têxteis (e por consequência a moda) comumente são percebidos como “naturalmente atrelados ao fazer feminino” e, portanto, “inferiores” aos suportes e formas tradicionais da arte. Tais concepções se formaram no século XIX, mas ainda hoje parecem ser válidas, uma vez que tal como naquele tempo os artefatos de artes decorativas, nos quais se incluem entre outros as roupas, os ornamentos pessoais e para a casa, não eram compreendidos como arte propriamente dita, mas sim como objetos capazes de proporcionar uma sensação artística. (CARVALHO, 2008 cf. BONADIO, 2012).

Desse modo, podemos notar, por meio dos escritos de Bonadio, que as atividades que precisavam de uma agulha, tecido ou novelo eram vistas como atividades femininas e inferiores no século XIX, essas concepções têm se refletido nas decisões na contemporaneidade.

Fica claro também que a moda pode estar presente em um museu histórico como um objeto que documenta comportamento e a estética, como é afirmado por Patrícia Sant'Anna no caso da coleção têxtil do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Compreendemos que o vestuário dentro do MASP é um artefato. Este, através da forma, comunica a respeito da experiência estética de um dado momento, o que interessa ao museu é justamente este universo formal em que a roupa se faz potencial (compreendendo esta como possibilidade de se pensar em práticas e

significados) das experiências plásticas que este objeto trouxe e do qual ainda é vetor. (SANT'ANNA, 2010. p. 251)

É evidente que a moda está sempre entre esse dilema quando adentra lugares que legitimam objetos como arte. E mesmo em museus destinados ao registro da moda e da indumentária, ela sofre com esse dilema. Como Valerie Steele evidencia em seu texto “*A Museum of Fashion Is More Than a Clothes-Bag*”:

A museum of fashion, like every museum, is a repository for objects from the past. But many people believe that only some objects, such as works of art, are worthy of being conserved in a museum. Old clothes would seem too trivial and ephemeral to save. [...] Fashion museums also suffer from a more generalized hostility toward the idea of cultural repositories. Many people are inclined to disparage what they regard as “musty old museums.” According to this view, if a museum is not both “fun” and “educational” then it does not deserve support. Articles in the press reveal some doubt whether museum fashion exhibitions fulfill these criteria. On the one hand, museums are accused of over-emphasizing entertainment by putting on popular but mindless fashion shows instead of more socially and artistically significant exhibitions. (STEELE, 1998. p. 333)

Por fim, a moda e a indumentária se encontram nesses diversos caminhos explanados aqui, a arte se apoia na moda por meio de suas vanguardas no século XX e se torna uma grande questão na arte contemporânea ao ressignificar o lugar do tecido, do ato de costura e do papel social dessas atividades. Além disso, a moda hoje também tem sido discutida como patrimônio cultural.

Esses objetos estão e sempre serão questionados nos mais diversos campos de estudos, aprendemos a olhar para coisas grandiosas, herança essa construída a partir da classificação de artes maiores e menores, e esquecemos dos objetos que fazem parte do nosso cotidiano. Por exemplo, está pesquisa não existiria se não fosse possível olhar os registros dos jornais com matérias semanais sobre as modas cotidianas do Rio de Janeiro.

A roupa sempre fará parte do nosso cotidiano, assim como os diversos meios de produzir outras artes. Estamos constantemente nos deparando com o trabalho de uma estilista, de uma costureira, todos temos uma história têxtil em nossas famílias, são milhares de

mulheres que passaram anos criando, transformando e recriando roupas de forma manual. A roupa é, de fato, um dos meios mais belos de representar o passado, o presente e o futuro.

Essas roupas continuam registradas nas fotografias, no fundo dos nossos armários ou nas nossas memórias. Estamos registrando nossas vidas nas roupas e quando não podemos registrar essas memórias individuais, os museus fazem parte disso, guardando os registros mais importantes da época, criando acervos e coleções valiosas, como é o caso do Museu Ema Klabin e do Instituto Zuzu Angel.

Nessa jornada para encontrar uma resposta definitiva sobre a moda e a arte, é possível entender que o conceito de arte está em constante mudança e a moda faz parte da experiência estética, a funcionalidade e o capital não excluem dela essa característica que a liga ao campo das artes. A moda e a arte andam juntas, com suas questões particulares e suas definições individuais, elas se alinhavam e nunca conseguiram se separar. Desde os vestidos de Zuzu Angel até o vestido de lâminas de Nazareth Pacheco.



Figura 1: Vestido Zuzu Angel, disponível em zuzuangel.com.

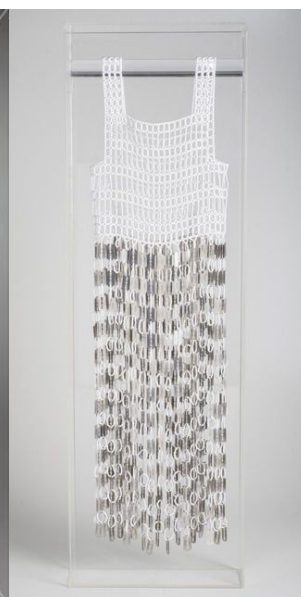


Figura 2: Nazareth Pacheco, Vestido, Acrílico, Cristal e Lâminas de Gillette, 130 x 35 cm, 2010.

1.2 Moda e seu papel social e cultural

Para pensar o papel social e cultural da moda e da indumentária é preciso refletir sobre os seus primórdios e também sobre as narrativas segregadoras e opressoras que podem ser relacionadas a este campo. Lipovetsky (1989) e Gilda de Mello e Souza (2019) acreditam que o fenômeno da moda surgiu no Renascimento.³

A moda, segundo Lipovetsky, é um conjunto de aspectos. Para ele, a moda não existe sem o efêmero e a fantasia estética. Ainda afirma que a moda surge como uma face frívola dessas novas relações que se criam entre a aparência e a sociedade, criando assim uma relação com o prazer de ver e de ser visto (LIPOVETSKY, 1989, p. 35-39). Ele ainda afirma que:

As variações incessantes da moda e o código da elegância convidam ao estudo de si mesmo, à adaptação a si das novidades, à preocupação com o próprio traje. A moda não permitiu unicamente exibir um vínculo de posição, de classe, de nação, mas foi um vetor de individualização narcísica, um instrumento de alargamento do culto estético do Eu. [...] Primeiro grande dispositivo a produzir social e regularmente a personalidade aparente, a moda estetizou e individualizou a vaidade humana, conseguiu fazer do superficial um instrumento de salvação, uma finalidade de existência. (LIPOVETSKY, 2009, p. 39)

Esse fenômeno social passa por diversas mudanças desde o seu surgimento, criando novas formas de se perceber enquanto ser humano na sociedade. Como Gilda de Mello e Souza afirma: *as mudanças da moda dependem da cultura e dos ideais de uma época. Sob a rígida organização das sociedades, fluem anseios psíquicos subterrâneos de que a moda pressente a direção.* (SOUZA, 2019, p. 24)

Souza afirma que esse interesse pelo novo surge no Renascimento, momento em que o comércio e a sociedade estão se expandindo, ao mesmo tempo que as cortes estão em ascensão (SOUZA, 2019, p.20). Esse fenômeno que produz uma imitação acaba conquistando

³ Moda e vestuário são coisas diferentes. A moda não fez parte de toda a história da humanidade, surgiu no renascimento por meio do desejo da imitação e prazer estético. A moda é composta pelo desejo de consumo e pelo novo, além disso a moda se destaca pelas tendências as quais usa de forma desenfreada. A indumentária tem a função de proteger o corpo e cobri-lo, sendo também relacionada a roupa de pessoas comuns, exemplo disso são os uniformes e trajes utilitários. ver mais em SANT'ANNA, 2002. SANT'ANNA, 2010. SOUZA, 2019. LIPOVETSKY, 1989. LAVER, 1989.

um lugar nas classes sociais que se inspiravam na vida cotidiana das cortes. Souza ainda afirma:

Nas sociedades mais enfatizadas, por exemplo, o ambiente torna-se propício às inovações que, lançadas por um indivíduo ou um grupo de prestígio, logo se propagam de maneira mais ou menos coercitiva pelos grupos imitadores, temerosos de se sentirem isolados. E se bem que a competição no início se efetue dentro de um grupo fechado, pois as leis suntuárias controlam o processo impedindo a participação nele das camadas inferiores da sociedade, aos poucos, devido às especulações do comércio ou da indústria, a riqueza e o nível social deixam de coincidir, os editos se abrandam e a moda se alastra por um público mais vasto. (SOUZA, 2019. p. 21.)

A partir desse trecho do livro *O Espírito da Roupas: a moda no século XIX*, podemos começar a entender a importância da roupa na sociedade e na cultura. Essa importância é evidente nos escritos do sociólogo Veblen que entende as origens da moda por meio da teoria do gotejamento, ou seja, as modas eram criadas pelas classes superiores e se espalharam nas classes inferiores, com essas modas sendo apropriadas por essas classes inferiores, a aristocracia e as pessoas de classes superiores mudavam seus estilos (SVENDSEN, 2010. p. 52). Outro autor que também criou uma teoria para a difusão da moda foi Georg Simmel.

Svensen evidencia que essas teorias, em partes, estavam erradas, pois as classes operárias não conseguiam imitar, afinal as roupas precisavam ser funcionais para o cotidiano. Além disso, o autor ainda nota que essas “classes inferiores” que Simmel cita em sua teoria dizem respeito aos artistas, artesãos e lojistas que tinham, de certa forma, condições financeiras para essa imitação. (SVENDSEN, 2010. p. 52-53)

Essas teorias de distinção e imitação estão bastante presentes no século XIX, principalmente quando pensamos em um contexto brasileiro. A moda no Brasil era baseada em uma moda europeia, principalmente vinda da França, o polo global da moda. Contudo, essa moda francesa era usada apenas pela elite, como é possível notar ao observar as pinturas e fotografias do século XIX. Vale lembrar que existiam diversas peças de roupas que tinham funções e situações adequadas para serem usadas.

As mulheres tiveram, em grande parte, os seus movimentos corporais controlados por meio da moda. As publicações dos manuais de etiquetas e civilidades eram destinadas a elas, esses livros continham em suas páginas diversas regras de como se comportar, de como usar roupas adequadas e como ser uma boa mulher na sociedade. Além disso, as mulheres no século XIX tinham uma única responsabilidade social: passar uma boa imagem de sua família (RAINHO, 2002. p. 62-63). Como afirma Rainho, citando Katia Muricy:

As novas obrigações da mulher da “boa sociedade” incluíam então a promoção e a participação nas festas e nos salões, das quais muitas vezes dependia o prestígio da família. Afinal, “de seu comportamento social, de seus vestidos e joias, de sua maneira de receber e de se insinuar junto a personagens de prestígio dependia o bom encaminhamento da carreira política ou econômica do marido. (RAINHO, 2002. p. 63.)

Ao olhar para a roupa feminina percebe-se que a moda criou diversos mecanismos para controlar corpos. Exemplo disso são os espartilhos, que segundo Rainho, eram bastante criticados e muitas vezes censurados, mas continuavam sendo usados pelas jovens moças que desejavam ter a silhueta mais fina e marcada. (RAINHO, 2002. p. 123-125)

Com a chegada dos anos 1900, a modernização também seria de grande importância para as sociedades em geral. O Rio de Janeiro seria o grande palco para o processo de modernização no Brasil, com as classes sociais baixas sendo jogadas às margens do centro, a cidade se torna o centro das atenções, com revistas falando sobre o cenário cultural efervescente e as modas que preenchiam as ruas da cidade que era vitrine de um Brasil ideal.

Porém, a situação do Rio de Janeiro era trágica, a cidade se tornou um grande epicentro de endemias, a febre amarela era uma das grandes vilãs no verão. Além disso, a cultura passava por grandes reformas, principalmente depois dos anos 1910, quando o modernismo brasileiro dava sinais de vida. E enquanto o movimento modernista começava a surgir no Brasil, a primeira guerra mundial inicia-se promovendo grandes mudanças sociais e culturais no mundo.

Durante a Primeira Guerra Mundial, em um primeiro momento, as marcas não mencionaram de nenhuma maneira a guerra que acontecia, mas em 1915 as coleções já adicionavam diversos elementos militares, como evidência Valeria Mendes e Amy De La Haye (MENDES. HAYE. 2009. p. 42). As autoras afirmam ainda que em 1916 os trabalhadores do lar eram escassos e os modelos de roupas tiveram que se modificar, afinal os processos de lavagem e armazenamento eram bastante complexos e não seria possível com poucos funcionários. (MENDES. HAYE. 2009. p. 44). A partir de 1916, as mulheres começaram a trabalhar de forma mais evidente fora de casa, logo a forma do corpo mudaria, o uso do espartilho agora tinha a conotação de sustentar o corpo (MENDES. HAYE. 2009. p. 47).

A guerra continuaria até 1918 e como James Laver afirma em seu livro *A Roupas e A Moda: uma história concisa*: “o costume simples também era popular porque as mulheres sentiam, muito acertadamente, que roupas extravagantes não ficavam bem em época de guerra. A primeira guerra mundial, de fato, teve o efeito de abafar a moda.” (LAVÉR, 1989. p. 229)

No fim da guerra, o mercado da moda veria um grande fenômeno acontecer, a população em geral queria o glamour, as roupas chiques e até mesmo a busca pelos vestidos de casamento aumentaram na França (MENDES, HAYE, 2009. p.50). A indústria do vestuário cresceu enormemente e a partir de 1920 seria dado início aos anos chamado popularmente de “anos loucos”.

Diana Crane, em seu livro *A moda e Seu Papel Social*, evidencia que nesta mesma década Gabrielle Chanel tentou popularizar as calças no guarda-roupa feminino, porém sem sucesso, mas androginia já fazia parte do cotidiano de muitas mulheres (CRANE, 2006. p. 256). Com vestidos que não marcavam a cintura e escondia o busto, as mulheres foram aos cabeleireiros e cortaram seus cabelos bem curtos, dando origem ao estilo intitulado de *la garçonne*, termo inspirado em uma “*novela sensacionalista*” de Victor Margueritte (MENDES e HAYE, 2009. p. 52). Este estilo de corte de cabelo, que era nitidamente

andrógino, foi bastante criticado pela sociedade francesa, mas continuou popular entre as mulheres. De fato, a modernidade no vestuário feminino chegou após os cabelos, mas ainda sim, Svendsen acredita que *como Hollander observa, a moda feminina não tinha basicamente nada de “moderno” – compreendido aqui como uma norma estética muito claramente realizada na arte e na arquitetura moderna – até que começou a imitar explicitamente a moda masculina no século XX.* (SVENDSEN, 2010. p. 48-49).

Na passagem do século XIX para o XX, a sociedade passava por um processo de modernização e industrialização. As inovações não paravam de surgir, logo o telefone, o automóvel e diversos outros produtos chegariam no cotidiano das sociedades. A moda reflete essas alterações nos costumes de mulheres que estavam ocupando as avenidas e nas problemáticas de gênero e raça. A aparência se torna parte fundamental da construção social, é a partir dela que causamos as primeiras impressões e também é a partir dela que são construídos preconceitos e movimentos de subversão. Carregamos em nossas roupas símbolos e significados.

Diana Crane nota que em meados do século XIX, mulheres começaram a usar alguns elementos que eram importantes no vestuário masculino. Segundo ela, quando as mulheres usavam gravatas significava que elas eram independentes, a partir de 1870, as mulheres começaram a usar uma fita preta no pescoço, similar a uma gravata e ao final século mulheres de classe média e baixa usavam para ir ao trabalho. Os chapéus também se tornaram um símbolo de independência para as mulheres, e os paletós foram inseridos no guarda roupa feminino. (CRANE, 2006. p. 192-268). O fim do século XIX e mudanças na moda trazem discussões importantes para a emancipação feminina. Como Patricia Sant'Anna afirma:

Ao final do século XIX, o assunto da reforma do vestuário feminino tornara-se um aspecto de imensas possibilidades para os debates feministas. A respiração com sofreguidão – devido às barbatanas e aos laços apertados dos espartilhos, então tão na moda na década de 1880 – é violentamente atacada pelos círculos progressistas, pois eles compreendiam essa forma de vestir como uma manipulação e obstrução do movimento e da própria respiração feminina. Os novos estilos “saudáveis”, contudo, indicam um deslocamento das recentes noções de vestuário como indicativos de

classes e ocupação, para mais uma preocupação moderna com a roupa como significado de identidade criativa. (SANT'ANNA, 2010. p. 43)

A roupa acaba criando uma nova forma de existir: o registro do tempo, de uma história, de uma vida. Peter Stallybrass discorre em seu livro *O Casaco de Marx: roupas, memória e dor* (2013) a respeito da morte, da dor e suas relações com a roupa. A roupa é como manter uma pessoa ali, viva. E segundo o autor, doar ou vender as roupas não vão fazer o guarda-roupa parar de manifestar as lembranças. Segundo ele, *existe, de fato, uma estreita conexão entre a mágica das roupas perdidas e o fato de que os fantasmas, frequentemente, saem dos armários e dos guarda-roupas para nos estarrecer, nos assombrar, talvez até mesmo para nos consolar* (STALLYBRASS, 2013. p. 20).

Enfim, o que fica evidente é que a aparência é um mecanismo de sobrevivência, aspecto presente nas histórias das mulheres e nas diversas minorias que precisam da aparência como forma de legitimação em um sistema que foi criado a partir de normas e regras brancas europeias. Como afirma Daniela Calanca, *as roupas, os objetos com os quais cobrimos o corpo, são as formas pelas quais os corpos entram em relação entre si e com o mundo externo* (CALANCA, 2011. p. 17). E continua:

A roupa expõe o corpo a uma transformação constante, estruturando em signos, isto é, em cultura, aquilo que o mundo natural possui apenas potencialmente. Ainda que não pensemos nisso, quando nos vestimos, trabalhamos sobre a natureza. A roupa, portanto, pode ser definida como a forma do corpo revestido e, a partir dessa definição, a moda, por sua vez, pode ser definida como uma linguagem do corpo. (CALANCA, 2011. p. 19)

A moda está presente no cotidiano de todos, ela constrói nossas narrativas e performatividade dos nossos corpos. Além disso, a roupa que usamos nos faz eternos, Stallybrass já dizia: *As roupas são preservadas; elas permanecem. São os corpos que as habitam que mudam.* (STALLYBRASS, 2013. p. 29). Estamos constantemente construindo e reconstruindo nossas memórias nas roupas como uma forma de nos livrar do passado ou de nos lembrar eternamente dele.

A verdade é que a moda é como Lipovetsky afirma em seu livro, ela não é nenhum anjo e nem fera (LIPOVETSKY, 1989, p. 285), Ou seja, a moda pode ter o glamour, a efervescência da juventude de 1920, a elegância e ostentação, mas sabemos que a moda não é fútil e muito menos inocente. Durante anos, a moda foi usada como um mecanismo de censura e opressão, promovendo segregação de classes, gêneros e raça.

CAPÍTULO 2 – A Construção da imagem e de um Brasil moderno

No primeiro capítulo, observamos e mapeamos as diversas perspectivas da história da moda e da indumentária, assim como as análises de pesquisadores que evidenciaram a importância das roupas para os estudos de comportamento e da história social. Neste capítulo, vamos buscar as possibilidades de registros da moda e do comportamento da sociedade brasileira por meio da fotografia, objeto tão importante para o estudo da história cultural.

A fotografia e o vestuário se encontram em diversos momentos da história da arte, essas evidências podem ser verificadas em textos de Walter Benjamin, Roland Barthes, Susan Sontag e Peter Burke. Se Stallybrass afirma que a roupa é um objeto que registra memória (STALLYBRASS, 2013. p. 12), é possível entender que a fotografia faz parte do registro desse objeto, mas existem limites que devem ser evidenciados quando observamos fotografias como registro da memória.

Boris Kossoy em seu livro *Fotografia e Memória* afirma que a fotografia precisa de três elementos para de fato existir. É preciso o assunto, o fotógrafo e a tecnologia (KOSSOY, 2012. p. 39). Partindo dessa reflexão, podemos entender que ao construir uma imagem a partir da fotografia, os fotógrafos podem manipular esses registros, criando assim, duas formas de memória: o registro de evidência histórica e a história da própria fotografia, pensamento esse que Peter Burke evidenciou em seu livro *Testemunha Ocular* (BURKE, 2017. p. 51-52).

Por exemplo, quando falamos de retratos, sejam eles pintados ou fotografados, é importante termos em mente que a imagem construída é para passar uma mensagem, é algo simbólico como Burke afirma (BURKE, 2017. p. 45). No século XIX, a presença de Dom Pedro I em eventos poderia ser substituída por retratos pintados, com a popularização da fotografia a partir da segunda metade do século XIX, os retratos começaram a se popularizar em famílias, como evidencia a pesquisadora Patricia Delayti Telles (TELLES, 2015. p. 103).

É possível observar diversos aspectos do cotidiano dessas pessoas a partir dos retratos. Como afirma Peter Burke:

Com relação às fotografias eduardianas, como salientado pela introdução histórica de um livro de reproduções, podemos perceber como os ricos se vestiam, sua postura e comportamento, os constrangimentos dos códigos de vestimenta femininos da época, o materialismo elaborado de uma cultura que acreditava que riqueza, status e propriedade deviam ser “publicamente ostentados”. (BURKE, 2017. p. 40)

Os retratos são parte importante para entendermos a história da moda das elites e até mesmo das pessoas das classes mais baixas que vestiam suas melhores roupas para tirar uma foto em família. Dessa forma, a imagem construída a partir da fotografia e da moda trazem informações importantes sobre a época, uma forma de olhar além do que está na fotografia, é o *punctum* que tanto Roland Barthes fala que nos leva a entender os olhares e as novas percepções sobre uma mesma fotografia.

2.1 – A imagem como memória

A construção de imagens esteve presente de diversas maneiras na história da humanidade, imagens produzidas por pintores, escultores e outros meios criaram formas importantes para registrar os status, uma delas foi a moda usada pelos retratados, Peter Burke afirma em seu livro que não devemos levar as imagens como um retrato fiel de uma época, principalmente quando usamos pinturas (BURKE, 2017. p. 45). Ele afirma:

Em primeiro lugar, o retrato pintado é um gênero artístico que, como outros gêneros, é composto de acordo com um sistema de convenções que muda lentamente com o tempo. As posturas e gestos dos modelos e os acessórios e objetos representados à sua volta seguem um padrão e estão frequentemente carregados de sentido simbólico. Nesse sentido, um retrato é uma forma simbólica. (BURKE, 2017. p. 45)

Assim, a fotografia, da mesma forma que a pintura, carrega objetos, poses e roupas que são simbólicos para as posições que os fotografados ocupam na sociedade. Esses

significados são carregados pela moda desde o seu surgimento, como podemos evidenciar em textos sobre a Idade Média, James Laver afirma que tecidos de cores raras eram reservados para a realeza nesse período. (LAVÉR, 1989. p. 48). A imagem esteve sempre ligada ao poder, da mesma forma, que a moda e a fotografia. Assim como afirma Susan Sontag em seu livro Sobre Fotografia:

Em época recente, a fotografia tornou-se um passatempo quase tão difundido quanto o sexo e a dança - o que significa que como toda forma de arte de massa, a fotografia não é praticada pela a maioria das pessoas como uma arte. É sobretudo um rito social, uma proteção contra ansiedade e um instrumento de poder. (SONTAG, 2004. p. 18)

Esse rito social é algo importante de ser notado, pois é ele que está presente na sociedade brasileira. Com a popularização dos meios fotográficos, famílias começaram a produzir fotografias de seus membros como forma de registro e de status social. Esses registros e desejos da população atravessaram décadas se transformando naquilo que Telles já tinha evidenciado nos retratos pintados de Dom Pedro, em que ela afirma que os retratos dele podiam substituir a sua presença (TELLES, 2015. p. 103). As famílias constroem suas próprias histórias, como Sontag escreve em seu livro:

Por meio de fotos, cada família constrói uma crônica visual de si mesma – um conjunto portátil de imagens que dá testemunho da sua coesão. Pouco importam as atividades fotografadas, contanto que as fotos sejam tiradas e estimadas. A fotografia se torna um rito da vida em família exatamente quando, nos países em industrialização na Europa e na América, a própria instituição da família sofre uma reformulação radical. Ao mesmo tempo que essa unidade claustrofóbica, a família nuclear, era talhada de um bloco familiar muito maior, a fotografia se desenvolvia para celebrar, e reafirmar simbolicamente, a continuidade ameaçada e a decrescente amplitude da vida familiar. Esses vestígios espectrais, as fotos, equivalem a presença simbólica dos pais que debandaram. Um álbum de fotos de família é, em geral, um álbum sobre a família ampliada – e, muitas vezes, tudo o que dela resta. (SONTAG, 2004. p. 19,)

É interessante observar que mesmo sendo um livro internacional, esses aspectos apontados por Sontag também foram evidenciados no Brasil por Marcos Felipe de Brum Lopes, Ana Mauad e Mariana Mauze:

As fotos individuais dispostas nos álbuns apresentavam uma narrativa visual que valorizava o grupo familiar nas configurações nuclear e extensa. A escolha, a colocação e a organização das imagens nos álbuns constituíam um ato de construção de memória. Um ordenamento bastante comum inseria os indivíduos no grupo familiar, disponibilizando lado a lado maridos e mulheres, pais e filhos, primos, afilhados, irmãos. A utilização do retrato fotográfico como material de memória coletiva desempenhou o papel simbólico de legitimação da família e de seus indivíduos no Império do Brasil (Muaze, 2006; Muaze, 2008). Outro tema recorrente que aparece nos álbuns eram cerimônias familiares: batizado, primeira comunhão, formaturas e casamentos. Nestas ocasiões, comparecia-se ao estúdio para demarcar os novos ritos em ascensão. As fotografias realizadas nessas ocasiões e distribuídas por meio da troca de carte de visite criavam marca própria e atuavam na distinção entre os membros da classe senhorial. (LOPES, MAUAD, MUAZE. 2017. p. 163)

De fato, a fotografia tem esse poder de criar memórias, principalmente quando falamos dos sentimentos humanos e das construções pessoais de cada ser, o amor, a alegria, a esperança foram registrados pelas fotografias, mas também foram registrados momentos de terror e opressão, foram registrados líderes ditadores como heróis e exemplos para serem seguidos em diversas áreas da vida, como evidência Peter Burke ao falar sobre os retratos de Mussolini (BURKE, 2017. p. 111).

Sejam as fotografias planejadas ou não, elas continuam sendo um meio de registro, cabe a nós olhar crítica e sistematicamente evidenciando quem fotografou, como foi fotografado, as histórias contadas pela fotografia observada e a história da mesma. Como evidência Boris Kossoy:

Toda fotografia tem atrás de si uma história. Olhar para uma fotografia do passado e refletir sobre a trajetória por ela percorrida é situá-la em pelo menos três estágios bem definidos que marcaram sua existência. Em primeiro lugar houve uma intenção para que ela existisse; esta pode ter partido do próprio fotógrafo que se viu motivado a registrar determinado tema do real ou de um terceiro que o incumbiu para a tarefa. Em decorrência desta intenção teve lugar o segundo estágio: o ato do registro que deu origem à materialização da fotografia. Finalmente, o terceiro estágio: os caminhos percorridos por esta fotografia, as vicissitudes por que passou, as mãos que a dedicaram, os olhos que a viram, as emoções que despertou, os porta-retratos que a emolduram, os álbuns que a guardaram, os porões e sótãos que a enterraram, as mãos que a salvaram. Neste caso seu conteúdo se manteve, nele o tempo parou.

As expressões ainda são as mesmas. Apenas o artefato, no seu todo, envelheceu. (KOSSOY, 2012. p. 47)

Na busca pelas histórias dessas fotografias nos deparamos com essas questões que vão de encontro com as questões levantadas por Susan Sontag em seu livro *Sobre Fotografia*. A autora afirma que mesmo que a câmera possa ser um instrumento de registro da realidade, ela também é uma forma de interpretação como o desenho e a pintura (SONTAG, 2004. p. 17). O fato é que mesmo tendo esse aspecto de registro da memória que Kossoy e Sontag evidenciam, os fotógrafos também impõem suas questões e temas particulares nessas imagens. Além disso, os fotógrafos não têm total controle do que a fotografia pode se tornar após a revelação. Como afirma Sontag:

A fotografia tem poderes que nenhum outro sistema de imagem jamais desfrutou porque, à diferença dos anteriores, ela não é dependente de um criador de imagens. Por mais cuidadosamente que o fotógrafo intervenha para preparar e orientar o processo de criação de imagem, o próprio processo permanece como um processo óptico-químico (ou eletrônico), cujas operações são automáticas, cujos mecanismos serão inevitavelmente modificados a fim de proporcionar mapas do real ainda mais detalhados e, por conseguinte, mais úteis. (SONTAG, 2014. p.174)

Esses temas e questões continuam sendo elementos importantes para a fotografia, mas com o grande aumento da imprensa mundial, a fotografia começa a registrar o cotidiano e a documentar acontecimentos históricos, assim anos depois a fotografia sofreria questionamentos e deslegitimação do seu lugar dentro do campo das artes. Sontag afirma que o lugar da fotografia enquanto objeto de arte foi uma das principais questões durante o século XX, ela afirma que durante um século a fotografia foi posta como *cópia mecânica e sem alma da realidade*, logo essa discussão se tornou algo pequeno (SONTAG, 2014. p. 143-144). Como afirma Sontag:

O fato de fotógrafos importantes não mais desejarem discutir se a fotografia é ou não uma bela-arte e limitarem-se a proclamar que sua obra não está envolvida com arte mostra a que ponto eles simplesmente consideram como inquestionável o conceito de arte imposto pelo triunfo do modernismo: quanto melhor a arte, mais

subverterá os objetivos tradicionais da arte. E o gosto modernista saudou com aplausos essa atividade despreziosa que, quase a despeito de si mesma, pode ser consumida como arte. (SONTAG, 2014. p. 144)

Por fim, entendemos que fotografia pode ser uma fantasia criada pelo fotógrafo ou pode ser apenas o retrato do cotidiano ou um editorial, mas não importa o que seja, o fato é que ela sempre falará sobre algo, sempre terá uma mensagem escondida pelos objetos de composição. Como afirma Sontag:

Para nós, a diferença entre o fotógrafo como um olhar individual e o fotógrafo como um registrador objetivo parece fundamental, uma diferença muitas vezes vista, erradamente, como algo que separa a fotografia artística da fotografia como documento. Mas ambos são extensões lógicas do que a fotografia significa: anotar potencialmente tudo no mundo, de todos os ângulos possíveis. (SONTAG, 2004. p. 192)

Enfim, a fotografia é o registro das vidas privadas de indivíduos que registraram e continuam registrando suas alegrias e seus terrores, mas também é uma forma de registrar a história do comportamento, das roupas, do design e de outros tantos elementos que podem compor uma imagem. E como foi possível ver, no Brasil as coisas não foram tão diferentes do resto do mundo.

2.2. O Comportamento no Rio de Janeiro Moderno

Após a proclamação da República, o Brasil iniciou um processo de modernização que afetaria toda a sociedade brasileira. A chegada da indústria e a construção de novos centros urbanos fez com que pessoas pretas e pobres fossem forçadas a criarem suas próprias moradias nas áreas periféricas do centro.

O Rio de Janeiro foi reformulado para imitar uma cidade francesa, com praças enormes e avenidas bastantes espaçosas, mas expulsou pessoas de classe baixa de seu centro. Com uma arquitetura inspirada na *Art Nouveau* e uma população se amontoando em favelas,

paralelamente o Rio de Janeiro se torna um epicentro de transmissão de diversas doenças. Enquanto isso, as inovações tecnológicas mudaram completamente o cotidiano das pessoas.

Logo, a cidade se tornaria essa dualidade: uma população doente, sem saneamento básico e que não era aceita no centro e uma elite que ocupavam as ruas e avenidas de uma cidade que amava e idolatrava a França. E essa cidade que tinha as modas mais recentes sendo desfiladas por mulheres e homens nas avenidas se tornaria a protagonista de diversas ilustrações de artistas. Um desses artistas foi José Carlos de Brito e Cunha, conhecido como J. Carlos (1889-1950), que reproduzia em suas ilustrações um Rio de Janeiro boêmio e elitista.

A fotografia também registrou essas mudanças e esse cotidiano, mas seu lugar enquanto objeto de arte continuava sendo questionado, da mesma forma que a literatura e o jornalismo disputavam um lugar nesse campo, como evidencia Monica Pimenta Velloso (VELLOSO, 2015. p. 38-39).

O jornalismo começa a produzir fotografias para colocar em jornais e revistas, um dos principais periódicos que produziu fotografias de moda urbana foi a *Careta*, em suas edições havia uma parte dedicada à moda e a fotografia de rua que evidenciava as roupas usadas pelas mulheres no cotidiano. Outras revistas como a *Para Todos...* e a *FON-FON!* também tinham essas colunas de moda. Segundo Lopes, Mauad e Mauze:

Já nas primeiras décadas do século XX, a fotografia destacou-se no contexto da industrialização e profissionalização da imprensa. A velocidade da circulação das pessoas e de informação pelo mundo aumentou a partir das inovações tecnológicas. Os mundos distantes, já aproximados ao longo do século XIX através da fotografia de viagens e cartões-postais, poderiam ser noticiados em detalhes. A fotografia seria capaz de fazer ver o que se passava no mundo, e a imprensa selecionava o que merecia ser visto. Esse foi o berço das revistas ilustradas, que adicionavam ao atrativo da imagem, o apelo pelo imediato que a fotografia poderia oferecer. (LOPES, MAUAD, MUAZE, 2017. p. 167)

Em meio a essas mudanças nas imagens publicadas em revistas, o comportamento da população começa a mudar também. A praia começa a ser uma possibilidade de lazer e as roupas começam a ficar mais largas e mais curtas, as mulheres começam a sair de casa para

viver uma vida social. J. Carlos e outros ilustradores percebem que o Rio de Janeiro podia ser uma grande influência para os seus desenhos, inclusive J. Carlos é o responsável pela grande repercussão da imagem dos almofadinhas e das melindrosas tão presentes na memória e na história do Rio (LOREDANO, KOVENSKY, PIRES, 2019. p. 179). Além disso, essas ilustrações de cores vivas e traços fluidos seriam um indício de modernidade no Brasil, como afirma Mônica Pimenta Velloso:

Ilustração, cores, visualidade e beleza também aparecem como sinônimos de modernidade. Nos editoriais das revistas, as fotografias, desenhos e caricaturas são sempre postos em evidência; considerado verdadeiro arauto dos tempos modernos, o caricaturista ocupa lugar privilegiado nas publicações. Suas charges e desenhos saem nas capas das revistas, nos espaços considerados nobres, assumindo proporções gráficas consideráveis. É comum uma caricatura ocupar uma página inteira, e até mesmo duas seguidas. (VELLOSO, 2015. p. 89)

J. Carlos trabalhou no maior grupo editorial da época, o *Malho*, mas antes ele trabalhou durante os anos iniciais do século na revista *Careta*. A *Careta* teve sua primeira publicação em 1908 e foi criada com o intuito de competir com *O Malho* (LOREDANO, KOVENSKY, PIRES, 2019. p. 165). O artista J. Carlos foi diretor exclusivo da revista até 1921, logo depois foi para a revista *Para Todos*....

A *FON-FON!*, a segunda revista utilizada para a nossa pesquisa, também teve sua primeira publicação nos anos iniciais do século XX. Ela foi uma das principais revistas que traziam as modas francesas para o Brasil e difundiu um modelo feminino nas diversas décadas em que existiu. Além disso, segundo Maria Cecília Zanon, a *FON-FON!* publicou textos sobre literatura e política com charges e ilustrações (ZANON, 2005. p. 20).

Entre 1900 e 1930, temos no mundo a primeira guerra mundial e a grande crise financeira em 1929, além disso tivemos também diversas doenças no Rio de Janeiro, mas nada disso tirou o endeuamento da cidade. A praia teve um papel fundamental no crescimento da capital. Segundo Giselle Barreto Martins, Petrópolis já não era uma cidade

muito visitada e o Rio de Janeiro tomava esse lugar. Em uma citação retirada da revista *Malho* por Martins podemos perceber essa mudança de comportamento:

A linda cidade de D. Pedro perdeu o seu reinado de verão. Este foi arrebatado pelos novos bairros da cidade. Hoje em dia subir para Petrópolis representa um regresso, uma demonstração de mal gosto, uma deplorável falta de chic. Realmente, por quê Petrópolis? Se Copacabana, para combater a violência da mormaceira de verão, possui hotéis magníficos, um cassino em que se reúne uma sociedade elegantíssima para arruinar-se ao jogo, noites magníficas de frescura e suavidade, e esses incomparáveis banhos de mar, [...]. Petrópolis morreu. Toda uma sociedade nova e brilhante onde as senhoras jovens dominam pela graça e pela beleza — e só há sociedade onde existem senhoras jovens e formosas — surge, aparece, consolida-se na nova cidade à beira-mar, dando uma imprevista modalidade à sociedade do futuro (O MALHO, 3 mar. 1928, p. 33-34 apud MARTINS, 2016. p. 133).

Ainda segundo Martins, muitas pessoas iam à praia apenas para olhar a vista, mas com o tempo o banho de sol se tornou frequente (MARTINS, 2016. p.124). Segundo ela:

Esse protagonismo assumido pela praia no Rio de Janeiro foi resultado da incorporação e adaptação, pela CIL,⁴ de novos hábitos balneários desenvolvidos originalmente pelas elites internacionais. Eles resultaram de transformações comportamentais que ganharam corpo a partir da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), como reflexo das profundas mudanças sociais resultantes desse conflito. Uma delas foi a incorporação da pele bronzeada como um signo distintivo da elite, por influência da estilista Coco Chanel. Em 1915, ela passou a se expor aos raios solares em Deauville, balneário francês de elite na região da Normandia. Até então a pele bronzeada não indicava prestígio — muito pelo contrário —, sinalizava que a pessoa era trabalhadora braçal, como um camponês que vivia da lavoura, sempre exposto às irradiações solares (LEHNERT, 2000, p. 22-23; SAILLARD, 1998, p. 57) (MARTINS, 2016. p. 131)

O corpo passou por mudanças extremas durante o início do século XX, como podemos evidenciar nas citações anteriores. Se no século XIX tínhamos um moda que sufocava o corpo e tirava seus movimentos, no século XX, principalmente a partir da segunda década, como veremos no próximo capítulo, mudou completamente as relações das pessoas com o seu corpo.

Essas imagens construídas por meio da fotografia evidenciam essas mudanças de comportamento, estamos constantemente registrando mudanças, essas imagens podem nos

4 Zona do Rio de Janeiro formado por Copacabana, Ipanema e Leme (MARTINS, 2016. p. 131).

trazer esses momentos que já não podem ser mais materializados, como afirma Wivian Weller e Lucélia de Moraes Braga Bassalo, *a imagem, especialmente a fotografia, tem o poder de trazer de volta o ausente* (WELLER, BASSALO, 2011, p. 286).

Dessa forma, se entende aqui a fotografia como um artefato cultural, sendo possível criar um estudo e uma pesquisa sobre cultura visual a partir delas. Para Weller e Bassalo, baseadas nas afirmações de Meneses (2003), existem duas vertentes para estudar a cultura visual: uma vertente que segue a cultura visual como mediação e inclusão no processo social e a vertente que segue os estudos de consumo e produção, como é o caso das imagens construídas por meio da fotografia (WELLER, BASSALO, 2011, p. 288).

Se para Kossoy é preciso o assunto, o fotógrafo e a tecnologia (KOSSOY, 2012) para uma foto de fato existir, seguimos pensando também que a fotografia depende das relações sociais que são colocadas diante dela. Como afirma Meneses:

As imagens não têm sentido em si, imanentes. Elas contam apenas — já que não passam de artefatos, coisas materiais ou empíricas — com atributos físico-químicos intrínsecos. É a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar. Daí não se poder limitar a tarefa à procura do sentido essencial de uma imagem ou de seus sentidos originais, subordinados às motivações subjetivas do autor, e assim por diante. É necessário tomar a imagem como um enunciado, que só se apreende na fala, em situação. Daí também a importância de retrazar a biografia, a carreira, a trajetória das imagens (Meneses, 2003, p.28 apud WELLER, BASSALO, 2011. p. 291).

Na busca por essas biografias e trajetórias das imagens, deparamo-nos com os desafios de encontrar os fotógrafos das fotografias retiradas das revistas usadas para este trabalho, no caso *Careta* e *FON-FON*. Dessa forma, na impossibilidade de encontrar a autoria dessas fotografias, serão atribuídos os créditos à publicação.

Por fim, o modernismo esteve presente nas mais diversas manifestações artísticas. Na busca pela modernização da sociedade, o Rio de Janeiro foi protagonista de diversas mudanças culturais e ganhou destaque nos mais diversos estudos da história da arte. Por

consequência desse processo de modernização, as modas francesas chegaram ao Brasil por meio da imprensa que idolatrava a França e renovaram os papéis sociais masculinos e femininos. Essas modas foram registradas nas diversas fotografias publicadas nas edições das revistas, muitas delas na seção "*instantâneo*", fotografias de ruas que tinham o intuito de registrar as roupas que as mulheres estavam usando e são estas fotografias que usaremos no próximo capítulo para fazer a análise das modas cariocas.

CAPÍTULO 3 – As modas do Rio de Janeiro entre 1900-1930 pelas análises de fotografias

Neste capítulo exploraremos os detalhes das fotografias selecionadas para a análise. Na busca pelas modas do Rio de Janeiro, as fotografias de jornais são peças importantes para reconstruir a história da moda, com isso as escolhas foram feitas em um primeiro momento por meio das visualizações das revistas, depois de uma primeira seleção foi preciso analisar todas as fotos e sistematizar as fotografias que tinham modelos de roupas parecidas. Dessa forma, foi possível perceber a padronização dos costumes e as mudanças nas peças de roupas, gerando a possibilidade de analisar as modas por décadas por meio da fotografia. O levantamento das fotografias foi permitido por meio da plataforma Hemeroteca Digital. Além disso, sites de museus brasileiros também foram visitados para uma possível coleta de fotografias.

É importante observar que a moda e a indumentária são raramente analisadas separadas por décadas, pois a moda se mantém alguns anos depois do fim das décadas. Historiadores como François Baudot, Valerie Mendes e Amy de La Haye utilizam acontecimentos sociais, políticos e econômicos como a primeira guerra mundial, segunda guerra, recessão econômica em 1930 entre outros. Lipovetsky afirma que para se estudar a moda é necessário que se saia da separação de decênios e séculos (LIPOVETSKY, 1989. p. 25).

Esta pesquisa foi estruturada pensando a moda por meio de décadas. O capítulo está separado da seguinte forma: 1900-1910, 1911-1920 e 1921-1930. Essa separação foi necessária para a organização das pesquisas em jornais e para uma melhor percepção da moda no decorrer dos anos. Além disso, o Brasil tem os seus próprios acontecimentos e isso afeta a moda brasileira em particular, um exemplo disso é os banhos no mar que se tornaram populares após a finalização da modernização da cidade, temos também as doenças que afetam o cotidiano e outros acontecimentos singulares no Brasil.

Dessa forma, entender a moda no Brasil é entender que ela foi baseada nos grandes polos da moda mundial: França, Inglaterra e Estados Unidos, mas também entender que por se tratar de um país tropical, a moda precisou ser adaptada e suas particularidades afetaram de forma direta o modo se vestir no Brasil.

3.1 – 1900 a 1910: as mesmas modas em um século cheio de modernidade

Um importante marco para a moda mundial foi a Exposição Universal de Paris que ocorreu em 1900 e trouxe para o mundo diversas modas que seriam apropriadas para o público em geral. Lantejoulas, rendas, babados e flores artificiais eram algumas dessas tendências, segundo Valerie Mendes e Amy de La Haye (MENDES, HAYE, 2009. p. 2).

No Brasil a indústria têxtil ainda era pequena e estava no início. Segundo João Braga e Prado, o mercado de moda no Brasil da *Belle Époque* estava atrasado em relação ao da Europa, até mesmo a figura do profissional de moda só veio a existir no país em meados do século XX e a economia naquele momento era movida pela monocultura cafeeira, o país produzia apenas algodão rústico e tinha que importar todos os materiais têxteis usados para fazer roupa. (BRAGA, PRADO, 2019. p. 35)

A partir de 1900 começam a surgir indústrias têxteis no Brasil como é o caso da Petrópolis Fabril, inaugurada em 1904 em Petrópolis, Rio de Janeiro. (BRAGA, PRADO, 2019. p. 51), mas segundo Prado e Braga, essas fábricas tinham um catálogo de fabricação limitado, restringindo-se a roupas que tinham uma modelagem e costura menos complexas e com baixo custo (BRAGA, PRADO, 2019. p. 51).

Mesmo com a modernização, na primeira década do século XX ainda era possível ver resquícios das últimas décadas do século XIX, nos primeiros anos as roupas continuavam sendo complicadas de serem vestidas pelo número exuberante de camadas, as crinolinas tinham sido diminuídas, mas os espartilhos continuavam em voga e transformavam o corpo feminino em uma silhueta que ganhou o nome de silhueta “S” e também era chamada de

silhueta ampulheta. Além disso, a roupa continuava sendo um elemento de diferenciação de classe, gênero e idade.

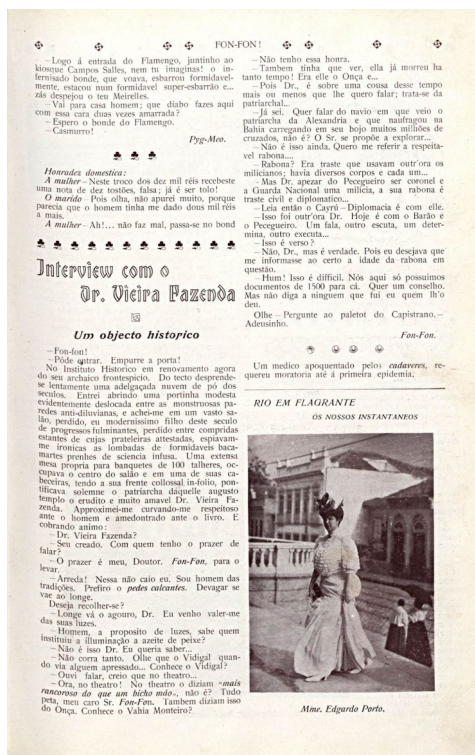


Figura 3: FON FON! 1907, EDIÇÃO 0005, p. 17. Fonte: Hemeroteca Digital



Figura 4: RECORTE - FON FON! 1907, EDIÇÃO 0005, PÁG 17. Fonte: Hemeroteca Digital

Esses símbolos permanentes do século XIX estiveram presentes por uma década inteira no vestuário feminino no século XX e tiveram suas reformulações por meio da indústria da moda e das revistas, como é o caso da fotografia acima, tirada pela revista *FON-FON!* para a edição 0005 em 1907.

No primeiro plano da foto, temos uma mulher elegante que caminha e produz um olhar incomodado para a câmera que a registra. As roupas que a mulher usa são parecidas com os modelos usados pelas mulheres na última década do século XIX e fica evidente que a moda não mudou de forma imediata na passagem do século. Em sua cabeça temos um adorno que não é possível observá-lo de forma nítida, provavelmente se trata de um chapéu pequeno decorado com penas. A parte superior de sua roupa é uma blusa adornada com babados, segundo Georgina O'hara Callan, eram usados para adornar vestidos, principalmente os

vestidos noturnos (CALLAN, 2007. p. 29). Em seu pescoço temos uma gola que cobre a extensão dele e um pequeno broche que não é possível observar o formato, a autora Lydia Edwards afirma que essa gola alta se tornou uma grande moda nos vestidos do dia e continuaram sendo usadas até o fim da primeira década do século XX (EDWARDS, Lydia. 2021. p.166). E se no século XIX tínhamos grandes e volumosas mangas, agora elas são diminuídas e dão lugar aos braços desnudos como na FIG. 4 ou as mangas bufantes sendo alongadas até o cotovelo e se transformado em um uma manga longa como podemos ver na FIG. 5.

Escondido pela blusa, o espartilho tem a função de colocar o busto dessa mulher para frente, enquanto a cintura e o quadril são colocados para trás. Seu corpo ganha uma formato de “S”, uma silhueta muito presente na passagem do século. Segundo Callan, essa silhueta se popularizou no fim do século XIX e só era possível por meio do espartilho que era usado abaixo do busto e se estendia até os quadris que se tornavam volumosos com as anquinhas, assim o espartilho afinava a cintura ao máximo, projetava a parte superior para frente e os quadris para trás (CALLAN, 2007. p. 19). Essa silhueta também pode ser vista na FIG. 5.

Separada da parte superior, a parte inferior de sua roupa é uma saia longa, sem estampas ou adornos, a mulher fotografada segura a saia para que não arraste no chão ou tropece, com isso não é fácil perceber as pregas do vestido que desaparecem com esses movimentos, mas seus resquícios aparecem na altura da mão da moça e pelas linhas retas marcadas no decorrer do tecido.

Em sua mão, ela carrega um objeto que aparenta ser um leque, o leque foi uma parte importante no vestuário feminino durante todo o século XIX no ocidente. Com origens asiáticas, principalmente do Japão e da China, os leques foram usados para a criação de uma suposta linguagem secreta que era usada para o flerte entre as mulheres e os homens. O leque se tornou um grande aliado do cotidiano e das mulheres, mas sua moda foi diminuindo durante o século XX.



Figura 5: FON-FON! 1908, EDIÇÃO 0007, p.23. FONTE: Hemeroteca Digital

A FIG. 5 é composta por cinco figuras femininas que caminham em uma avenida do Rio de Janeiro. No primeiro plano temos duas mulheres, na esquerda temos uma mulher olhando para câmera, seu cabelo é amarrado em direção ao topo da cabeça e com um chapéu grande, este chapéu e todos os outros da fotografia tem inspiração no chapéu intitulado por Georgina O'hara Callan de chapéu viúva alegre. Sua origem está na opereta "Viúva Alegre" protagonizada pela atriz estadunidense Lily Elsie em 1907 e segundo autora esse tipo de chapéu ficou em moda por muitos anos (CALLAN, 2007. p. 83).

A parte superior de sua roupa carrega um tom muito claro e é adornada de babados, suas mangas são bufantes e longas. A cintura delas é afinada por meio do espartilho usado, ao observamos os corpos femininos dessa fotografia percebemos o formato de ampulheta, o corpo ampulheta foi muito popular nos anos iniciais do século XX e segundo João Braga, apenas mulheres com esse padrão eram consideradas belas (BRAGA, PRADO, 2019. p. 35).

Por fim, temos uma longa saia feita com rendas e tecido, como já foi dito a renda se tornou um importante elemento para a moda após a Exposição Universal de Paris. Segundo James Laver, muitas mulheres usavam rendas em seus vestidos, havia também um grande exagero no uso. As mulheres que não podiam pagar optaram pelo crochê (LAVÉ, 1989. p. 216). Em suas mãos, a garota possui uma sombrinha, esse objeto utilitário virou um objeto de moda durante o século XIX e início do XX, o material usado para sua produção era leve e seu cabo poderia ser entalhado e decorado (CALLAN, 2007. p. 153-154). Além disso, ela também carrega uma pequena bolsa.

A sua direita e em suas costas, duas garotas que aparentam ter a mesma idade, usam em suas roupas cores claras que o instrumento fotográfico acaba não conseguindo captar, mas é importante notar que as garotas jovens usam babados e rendas. Ao contrário delas, as duas mulheres com roupas majoritariamente pretas e que aparentam ter mais idade que as garotas usam poucos adornos, mas sua elegância é inegável. Com os cabelos amarrados em um penteado igual ao das garotas, elas usam o chapéu viúva alegre. As duas madames olham para o chão como se não quisessem aparecer na foto ou para atravessar a rua já que estavam levantando seus vestidos para olharem o pequeno degrau que ali existia.

A madame Orlando Rangel tem na parte superior do vestido uma bordado, que se estende de ombro a ombro, sua blusa não parece ser estruturada, pois o tecido voa com o vento, que parece bater forte e modifica a estrutura com o movimento. Em seu pescoço carrega um cordão de pedras que se alonga até a altura da cintura. A senhora ao seu lado, usa uma roupa completamente preta, alguns detalhes como o pequeno babado em “V” ainda pode ser visto, em suas mãos cobertas por uma luva, ela carrega um leque, objeto ainda em voga na primeira década dos séculos XX, como vimos anteriormente.

As mulheres carregam em suas mãos acessórios que se tornaram importantes para o uso feminino. Se tornando um objeto bem elaborado, as sombrinhas foram ganhando muita importância nos anos iniciais do século. Segundo Braga e Prado, as sombrinhas podiam esconder recipientes para guardar lenços, espelhos e fotografias, eles também eram decorados

com bordados ou motivos florais, algumas eram feitas de rendas e tinha pouca utilidade, afinal não cobria de fato os raios solares. Enfim, as sombrinhas foram usadas como forma de manter “a pele alva das moças”, assim os autores afirmam que isso poderia ser um sinal de distinção dos cidadãos que não precisavam trabalhar ao sol, queimando a pele. As moças e rapazes da elite não deviam sair em horários que o sol era forte, essa obsessão pela pele branca provocou o uso de vinagre, pois acreditava-se que o vinagre poderia ajudar a manter a pele clara (BRAGA, PRADO, 2019. p. 65).

É importante notar que as roupas cobriam o corpo feminino por completo, as roupas iam do pescoço aos pés, cobrindo todo o braço e o chapéu era enorme. Como João Braga e Luís André de Prado afirma, utilizando citação da Mary Del Priore:

A couraça vestimentar deveria servir para protegê-las, simbolicamente, dos desejo masculino, desejo alimentado pela voluptuosidade da espera, do mistério, do jogo de esconde-esconde que as mulheres traduziam com os seus corpos. A mão cobria-se com luvas, os cabelos, com véus e chapéus, os pés com sapatos finos, o corpo submerso por toneladas de tecidos, só se despia por ocasião de bailes. Aí os decotes revelam o verdadeiro desenho de pescoço e ombros. O ideal do charme feminino correspondia a um mosaico de cheios e vazios, curvas e retas: ombros arredondados e inclinados em suave queda, pescoço flexível e bem lançado. Seios obviamente opulentos, bacia larga e evasê talhe esbelto e fino, braços carnudos, pulsos delicados e magros, mãos longas, mas recheadas, dedos afilados, pernas sólidas, pés pequenos e artelhos bem graduados. Curvas, ondas, acidentadas compunham a cartografia física, feita de escrupulosa distribuição de superfícies e volumes. (PRIORE apud BRAGA, PRADO, 2019. p. 59)

É possível perceber que os costumes e gestos da elite carioca do século XIX se mantiveram presentes no início do novo século. A silhueta do corpo feminino do século anterior se manteve presente durante a primeira década do século XX, assim é possível perceber que a mudança das roupas não foi feita de forma rápida. Esses modelos de roupas longas e volumosas estiveram presentes até o fim da primeira década e início de 1911, no decorrer desta década serão vistas algumas mudanças no comprimento dos vestidos e alterações pequenas na silhueta.

3.2 – 1911 a 1920 – O fim da Belle Époque, a grande Guerra e os “anos loucos”

A moda em 1911 foi marcada pela estreia dos Ballets Russes na França. Os balés russos foram eventos organizados por Serge Diaghilev (1872-1929) que envolviam novas formas de danças com cenários e figurinos inovadores, criando assim um evento que seria um grande espetáculo na França (SANT'ANNA, 2010. p. 53-54). Esse espetáculo influenciou de maneira significativa as roupas apresentadas durante a segunda década do século XX. Como afirma Sant'Anna:

Os parisienses tiveram sua percepção transformada para sempre, vestir-se, decorar suas casas, movimentar-se e ouvir músicas e sons passaram a ter nova conotação depois dos Ballets Russes. Paul Poiret era atento, e criou não só uma coleção, mas uma série de eventos (festas) para promover a onda de vestes soltas e orientais que remetem claramente à sensibilidade introduzida por Diaghilev e sua trupe. (SANT'ANNA, 2010. p. 53-54)



Figura 6: Fancy dress costume, Paul Poiret, 1011. Mentropolitan Museum

A Rua do Ouvidor, a grande rua de moda do Rio de Janeiro, era composta por diversas lojas internacionais, logo a influência das roupas usadas em Paris e Inglaterra seriam

adaptadas e chegariam ao Brasil, inclusive Braga e Prado afirmam que Machado de Assis chamada a Rua do Ouvidor como uma dor para os maridos pobres (BRAGA, PRADO, 2019, p. 76). A avenida da moda mudaria sua localização para a Avenida Central, que mudaria o nome para Barão do Rio Branco.

Após a finalização da reforma do Rio de Janeiro e a introdução do saneamento básico, os banhos voltaram a ser uma das atividades do cotidiano da sociedade carioca. Antes do século XX, os banhos de mar eram utilizados como forma terapêutica, mas após a passagem do século, a praia ganha uma nova conotação por meio do novo estilo de vida esportivo que estava surgindo. Ainda assim, era necessário que os corpos fossem escondidos do sol, mas no decorrer do século o bronzamento será aceito e desejado em decorrência da influência de Gabrielle Chanel que começou a expor o seu corpo ao sol em sua casa em *Deauville* (MARTINS, 2016. p. 131).

Além disso, a bicicleta e outros esportes estiveram presentes na nova vida social da sociedade carioca, assim como ocorreu na Europa e nos Estados Unidos. Muitas dessas mudanças na posição social feminina ocorreram pela luta feminina que acontecia desde o século XIX e também seria inevitável que a sociedade aceitasse que as mulheres trabalhassem ou saíssem.

Logo, as roupas que antes tinham muito volume necessitavam de alterações para realização de atividades cotidianas. Em um primeiro momento, as roupas continuaram longas, mas no decorrer das fotografias perceberemos uma grande mudança que culminará com o início da primeira guerra mundial e o seu fim impactando diretamente o estilo de vida dos jovens cariocas.



Figura 7: Revista *Careta*, edição 0147, 1911. p. 25. Fonte: Hemeroteca Digital

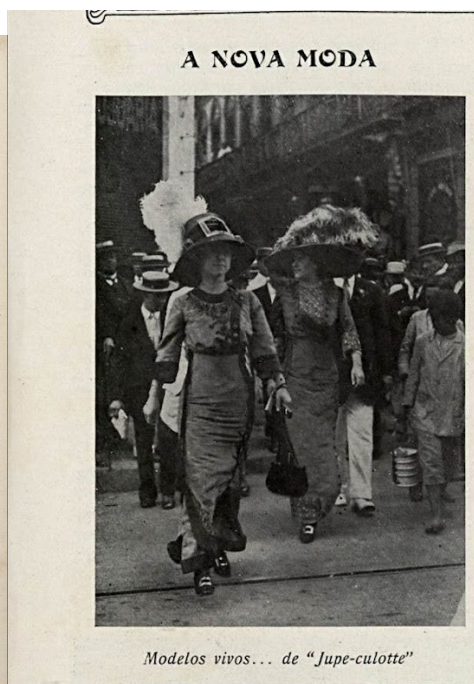


Figura 8: Fotografia superior da revista *Careta*, edição 0147, 1911. p. 25. Fonte: Hemeroteca Digital

Na fotografia acima, tirada pela revista *Careta* em 1911 para a edição 0147, podemos observar uma grande evolução das roupas femininas. A fotografia em questão mostra duas mulheres andando em uma avenida do Rio de Janeiro, ao seu redor temos diversos homens as observam com olhares julgadores. A mulher do primeiro plano carrega em sua cabeça um chapéu grande que é decorado com um fita de largura grossa, atrás temos uma pena como decoração.

Sua blusa parece ser mais folgada, com rendas que começam na gola e terminam na altura da cintura, a blusa também é composta por diversos botões na frente-lateral, esses botões se entendem até o fim da saia, segundo Laver essa moda de certa forma foi uma moda tão usada quanto a renda no início do século, os botões agora eram adotados como adorno e pregados em diversas partes da roupa, até mesmo em lugares que não esperavam ter um botão

(LAVÉ, 1989, p. 225). As mangas são mais justas e curtas como uma manga 3x4, a gola e o punho são feitos do mesmo tecido e são diferentes do tecido do restante da blusa.

O maior problema da roupa na época em que se tornou moda foi a saia que era composta por uma calça e as curvas das mulheres eram mais aparentes. Chamada de *jupe-culotte*, a saia foi lançada no Brasil em 1911, era composta por uma calça que ficava escondida por baixo da saia, as revistas do Rio de Janeiro e os homens não achavam uma boa ideia. Na página em que essa foto acima se encontra existe um comentário da revista:

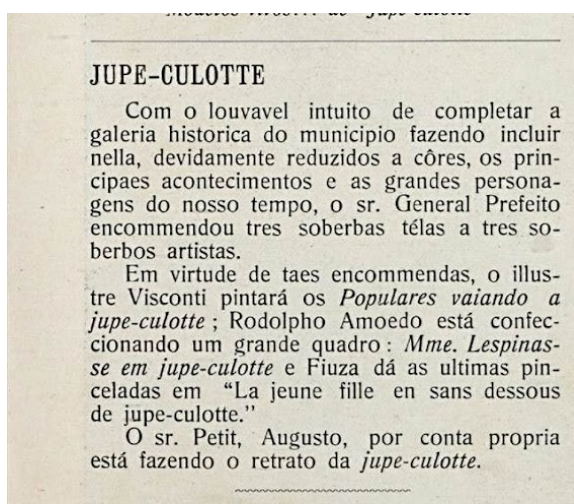


Figura 9: texto sobre a jupe culotte da Revista Careta, edição 0147, 1911. p. 25.
Fonte: Hemeroteca Digital

A revista *FON-FON!* também comentou algumas vezes durante o ano de 1911 sobre essas tais saias. Na edição número 0012 de 1911, a revista produziu uma pesquisa exclusivamente para os homens responderem:

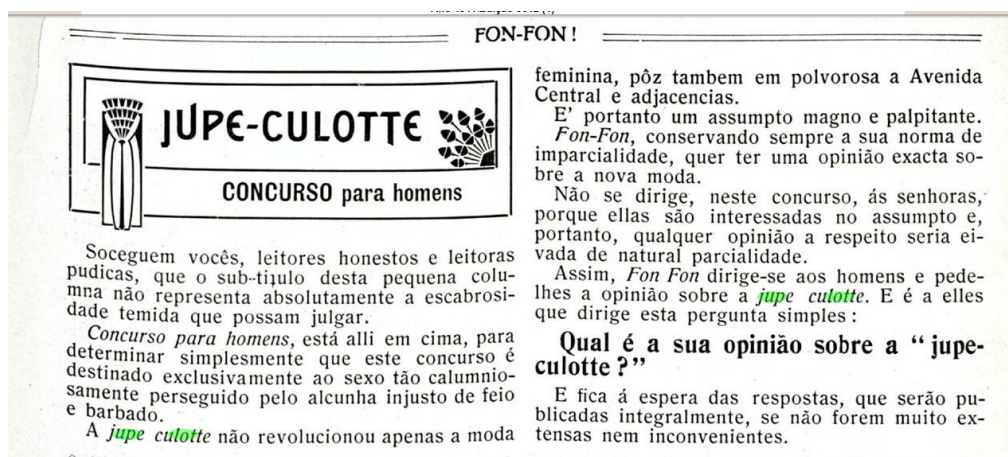


Figura 10: Pesquisa publicada na revista *Fon-Fon*, edição 0012, 1911. p. 33.
 Fonte: Hemeroteca Digital

As respostas foram publicadas na edição 0013 de 1911 e, de certa forma, haviam homens que acreditavam que as mulheres agora poderiam andar de motocicleta, como afirma um dos homens.. Outro afirma que a moda da *jupe culotte* não incluía as mulheres gordas, e outro reclamava que tudo estava coberto agora.

De fato, essa roupa poderia ser um facilitador para o uso dos carros e do uso de novos modos de aproveitar o ar livre carioca, mas com o tempo essa moda desapareceu e não seria uma possibilidade voltar a cobrir o corpo feminino. Agora a moda feminina começaria a mudar constantemente como é possível observar nas próximas fotos dessa década.



Figura 11: Revista Careta, edição 0197, 1912. p. 14. Fonte: Hemeroteca Digital

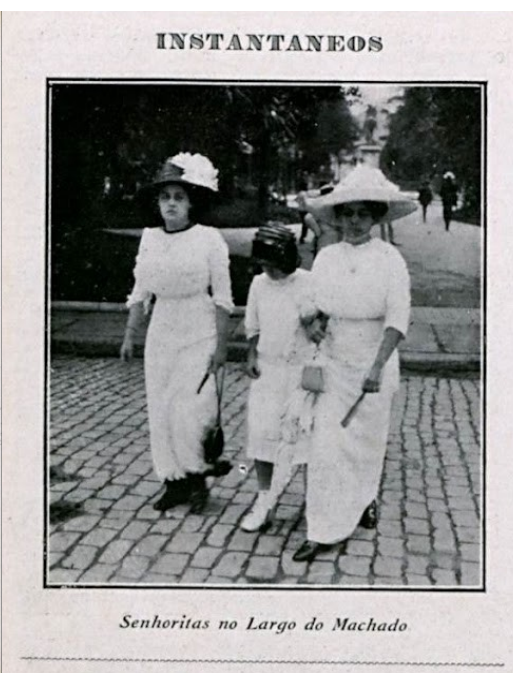


Figura 12: Fotografia superior da revista Careta, edição 0197, 1912. p. 14. Fonte: Hemeroteca Digital

Na FIG. 12, fotografia tirada pela revista *Careta* e publicada em 1912, temos duas mulheres e uma menina que andam no Largo do Machado. É possível perceber que as roupas estão mais folgadas e o comprimento do vestido agora se encontra nas canelas sendo possível observar os sapatos usados pelas moças.

As duas mulheres adultas vestem roupas parecidas, mudando apenas alguns detalhes. O chapéu das moças continuavam com o mesmo modelo da década passada, grandes e inspirados na "viúva alegre". Segundo Braga e Prado, As meninas podiam usar também chapéus de palha de Itália, seus cabelos eram presos em uma trança grossa, dobrada três vezes e apertada por meio de uma fita, quando se tornavam moças começavam a usar penachos no chapéu e saia entrvada. (BRAGA, PRADO, 2019. p. 63) No decorrer da década, esses chapéus passaram a ser menores e menos decorados, como é possível ver nas fotografias das revistas e jornais da época:



Figura 13: Revista Careta, edição 0303, 1914. p. 14. Fonte: Hemeroteca Digital

Voltando para a FIG 12, as golas dos vestidos das moças são ajustadas ao pescoço, a parte superior de suas roupas ainda afinavam a cintura, provavelmente pelo uso do espartilho, na blusa da senhorita da direita os babados adornam e decoram toda a extensão do tecido. As mangas agora se tornaram mangas simples, sem volume e seu comprimento chegando ao cotovelo, as moças que são representadas não usam luvas e carregam leques em suas mãos.

É possível perceber que as mulheres carregavam muitos acessórios em seu corpo, as mulheres da foto tinham uma bolsa pequena, um leque nas mãos e colares. Braga e Prado explica, citando Jorge Americano, que as mulheres deveriam sempre carregar uma sombrinha, uma pequena bolsa para dinheiro, um lenço, óculos que eram chamados de *lagnon* e um leque. (BRAGA, PRADO, 2019. p. 64-65)

A parte inferior de suas roupas parecia bem ajustada ao corpo, nota-se pelas dobras que o tecido faz na altura do quadril. A saia aqui usada se afunila até altura do tornozelo e ao fim, deixa descoberto os pés. Segundo Braga e Prado, os pés femininos eram

símbolos eróticos e deveriam sempre estar escondidos, dessa forma as mulheres do início do século usavam botas com muitos botões ou sapatos fechados e com saltos baixos. (BRAGA, PRADO, 2019. p. 54). Essas saias longas continuam na moda até meados da década. Pelas fotografias selecionadas, as pernas começaram a ser mostradas a partir de 1916, como veremos na fotografia a seguir.



Figura 14: Revista Careta, edição 0399, 1916. p. 10. Fonte: Hemeroteca Digital



Figura 15: Fotografia central da revista Careta, edição 0399, 1916. p. 10. Fonte: Hemeroteca Digital

Na fotografia acima temos uma mulher que caminha na praça Duque de Caxias. A fotografia foi tirada em 1916 e nela podemos observar algumas mudanças, mudanças essas que chegaram ao Brasil após o início da Primeira Guerra Mundial.

Na França e na Inglaterra, a guerra mudou completamente a produção de moda. Segundo Mendes e Haye, no fim de 1914 os mercados financeiros estavam instáveis e já não existia garantia de exportação de roupas para a América do Norte. Além disso, com essa instabilidade econômica, a elite europeia não poderia mais gastar dinheiro com roupas luxuosas. (MENDES, HAYE, 2009. p. 43). No Brasil, a moda recebeu as mudanças que

estavam sendo lançadas na Europa. O espartilho deixou de ser usado para que as mulheres pudessem trabalhar de forma confortável.

Vale lembrar que Paul Poiret não é o único responsável pela libertação das mulheres em relação ao espartilho, o estilista se inspirou nos *Ballets Russes* e criou silhuetas para as mulheres, mas a libertação das mulheres do espartilho já vinha sendo uma das importantes questões sociais e culturais da sociedade (SANT'ANNA, 2010. p. 51). Como afirma Sant'Anna:

Liberar as mulheres do espartilho é um processo cultural longo, que, sem dúvida, inicia-se com os movimentos críticos ao seu uso em meados do século XIX, passando pelo impacto dos figurinos e corporalidade do balé moderno (*Ballets Russes*, Isadora Duncan, etc.), o contínuo processo de envolvimento das mulheres em esportes (tênis, equitação, ciclismo, golfe, etc.), e um avanço das mesmas no espaço público. Paul Poiret não é, portanto, o responsável único por retirar o espartilho das roupas femininas e alterar sua silhueta, mas todo um entorno de transformações sócio-culturais. (SANT'ANNA, 2010. p. 51)

Dessa forma, entende-se que as lutas pelos direitos femininos, o esporte e o lugar que as mulheres estavam conseguindo ocupar já não condizem com as roupas que eram impostas a elas. De fato, Poiret foi uma grande estilista que conseguiu absorver as questões problemáticas do espartilho e conseguiu criar formas de vestir que ganharam o gosto popular.

A mulher que se encontra na foto, provavelmente não usava espartilho. Segundo Braga e Prado, os seios eram segurados pelo sutiã que teve sua primeira patente registrada em 1914 por Mary Phelps Jacob (BRAGA, PRADO, 2019. p. 89). A senhora retratada na foto usa uma blusa de botões de cor sólida, sua blusa de botões, que fazia parte dos conjuntos chamados de *tailleurs*, está aberta e por cima ela usa uma outra peça parecida com um terno masculino, essa peça era feita do mesmo tecido da saia e é presa por um cinto na cintura.

As duas peças do mesmo tecido eram chamadas de *tailleurs* (Braga, Prado, 2019. p. 91). Uma comparação possível é a ilustração de Gabrielle Chanel publicada na edição de março de 1917 para a revista *Les Élégances Parisiennes*. Na ilustração temos três mulheres vestindo roupas feitas de jersey, tecido usado constantemente por Gabrielle Chanel, as moças

vestem uma blusa de botões branca e por cima dela, uma peça parecida com o terno masculino da mesma cor que a saia, sua cintura se afina por meio do cinto:



Figura 16: costume de jersey, de Chanel. Publicada na revista Les Élégances Parisiennes, 1917.

Segundo Mendes e Haye, uma das maiores avanços da moda foi a mudança da saia funil para saias mais largas em formato sino, normalmente essas saias tinham camadas sobrepostas, plissadas ou pregas (MENDES, HAYE, 2009. p. 44), nesta fotografia podemos observar um modelo dessas saias tão presentes no cotidiano carioca. A saia em formato sino é composta por várias camadas sobrepostas, sua estampa são diversas listras grossas. O comprimento da saia foi diminuído em 1916, segundo as autoras, e ficaram acima dos tornozelos. (MENDES, HAYE, 2009. p. 44).

Os sapatos da moça da fotografia (FIG. 15) não pode ser visto com nitidez, mas percebe-se que seu salto é um pouco maior do que dos anos anteriores, nas fotografias da mesma página onde está localizada a foto aqui analisada é possível ver que os saltos eram

realmente maiores e se assemelhavam a botas como as autoras Mendes e Haye evidenciam na moda francesa e inglesa. As autoras afirmam:

Em 1916, as bainhas haviam subido duas ou três polegadas acima do tornozelo, tornando os calçados mais proeminentes. Botinas de salto alto, até o nível da barriga da perna, abotoadas ou amarradas, forneciam proteção elegante e eram fabricadas em todos os níveis do mercado, muitas vezes em dois tons - geralmente bege ou branco, combinando com preto ou verniz. (MENDES, HAYE, 2019. p. 44)



Figura 17: Fotografia que compõem a página 10 da revista Careta, edição 0399, 1916. Fonte: Hemeroteca Digital

Figura 18: fotografia que compõem a página 10 da revista Careta, edição 0399, 1916. Fonte: Hemeroteca Digital

As roupas femininas continuaram sendo encurtadas, como podemos ver na imagem 20 tirada em 1919 pela revista *Careta*. A fotografia é composta por um quarteto de garotas que andam por uma das avenidas do Rio de Janeiro.



Figura 19: Revista Careta, edição 0568, 1919. p. 15. Fonte: Hemeroteca Digital

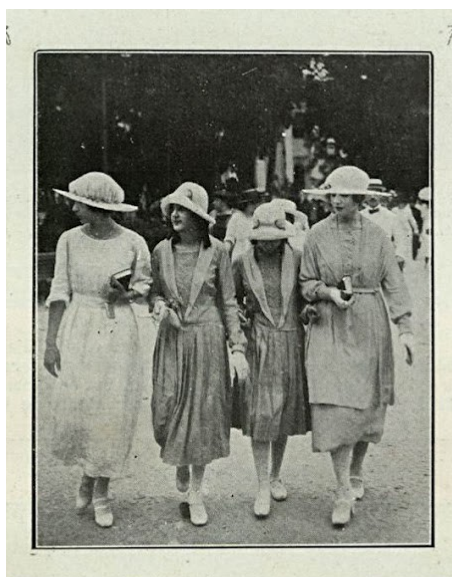


Figura 20: foto da revista Careta, edição 0568, 1919. p. 15. Fonte: Hemeroteca Digital

As garotas da foto parecem jovens, elas não olham para o fotógrafo que as registra e uma delas até baixa o rosto. Vestidas com roupas elegantes, as mulheres dessa fotografia carregam alguns sinais de mudança da moda que só ganharam destaque na maior parte da população em 1920.

Todas as garotas usam um chapéu que contém pequenas decorações e uma aba larga, muito parecida com a descrição que Callan utiliza para descrever o chapéu de matinê, segundo a autora esse chapéu era usado no início do século XX para chás e passeios à tarde (CALLAN, 2007. p. 83). Não é possível observar o penteado do cabelo que agora é escondido embaixo da aba junto com os olhos, no caso das garotas que estão nas laterais esquerda e direita.

A parte superior da roupa contém uma blusa com decote canoa, que segundo Callan foi muito usado na década de 1920. Esse decote se inicia no ombro e se aprofunda no meio, produzindo o mesmo tamanho na frente e nas costas (CALLAN, 2007. p. 104). A mulher da extremidade esquerda usa um casaco que impossibilita observar o decote.

As mangas continuam sem volume e se estendem até o cotovelo, é interessante observar que três das quatro garotas usam casaco com mangas longas, logo é possível entender que elas usam vestidos com mangas curtas. Seus casacos parecem ternos, como os conjuntos de *tailleurs* que notamos na fotografia anterior. A cintura das mulheres das extremidades estão logo abaixo do busto, mas a cintura das garotas do meio se encontram muito baixas, se assemelhando às cinturas baixas das melindrosas, moda muito usada na década de 1920.

Por último, temos a parte inferior que diminuiu e agora mostram os tornozelos e as canelas, a mulher da extrema direita possui algumas pregas enquanto as garotas do meio tem saias drapeadas. Os saltos continuam o mesmo e seguiram para nova década que mudará a forma de ver e de sentir.

Podemos perceber que a moda que faz parte essencialmente dos “anos loucos” já estava tomando forma um ano antes do seu início. O fim da guerra tinha sido em 1918, a foto aqui analisada é de um ano depois. Após o fim da guerra, diversos benefícios e uma energia contagiante de festejar se tornaram presentes nos países que saíram campeões. A opulência, a ostentação e a alegria do fim de uma guerra seriam vetores para surgir uma moda que falasse sobre novas formas de beleza e com as mesmas lutas sociais.

3.3 – 1921 a 1930: as consequências da guerra, as melindrosas e o fim trágico dos “anos loucos”

A Primeira Guerra Mundial foi um grande marco para a história mundial nos mais diversos campos. O fim dela resultou no que foi chamado de “anos loucos”, que abarca os anos de 1920 até 1929. Estando ao lado dos vencedores, os Estados Unidos da América ganhava o status de difusor da moda e *Hollywood* tinha os mais famosos astros do cinema. Enquanto na Europa as mulheres iam para fábricas e seguiam a moda francesa (BRAGA, PRADO, 2019. p. 102).

A indústria da moda na França continuou crescendo, como afirma Mendes e Haye, os estilistas criaram coleções com itens esportivos e começaram a agregar perfume em suas marcas, inclusive Chanel lançou em 1921 seu famoso perfume Chanel nº 5 e se tornou a primeira estilista a colocar seu nome em um perfume (MENDES, HAYE, 2009. p. 50).

As vanguardas artísticas estavam se desenvolvendo em grande escala, no exterior o futurismo, o cubismo, abstracionismo e o dadaísmo foram movimentos que estiveram presentes antes e depois da grande guerra e no Brasil, a arte passava por algumas mudanças, todas elas começadas pelos artistas que acreditavam em um Brasil que poderia comer e digerir as culturas de outros para criar a sua. Com Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Mário de Andrade sendo alguns dos principais expoentes dessa vanguarda, o movimento ganhou o nome de modernismo e teve seu ápice em 1922 com a semana de arte moderna.

A moda francesa continuava sendo divulgada pelos jornais de revistas por meio de desenhos, croquis e fotografias (BRAGA, PRADO, 2019. p. 99). mesmo com uma vasta publicidade a respeito desses modelos parisienses, existiam diversas costureiras que produziam em suas casas peças sob medida, segundo Braga e Prado, essas costureiras não costuravam com o mesmo glamour que os estilistas, mas vestiam diversas mulheres da sociedade e vestiam a si próprias. Os autores ainda trazem uma lista de diversas costureiras que atuaram no Rio de Janeiro produzindo roupas e vestidos (BRAGA, PRADO, 2019. p. 97-98).

A arquitetura se inspirava na *Art Déco*, movimento mais sóbrio ao contrário da *Art Nouveau* e a música recebeu influências do *jazz* e criou-se o *charleston* e *foxtrot*, estilos de danças com movimentos rápidos. No Brasil, o samba foi popularizado e segundo Braga e Prado, disputava ouvintes de valsas, marchas, modinhas, *fox* e canções (BRAGA, PRADO, 2019. p. 102-103). É importante notar que, como afirma Braga e Prado, as invenções tecnológicas se tornaram acessíveis a todos e a cultura que antes era periférica ganhava o gosto popular. Segundo os autores:

Nos anos loucos, diversas invenções das décadas anteriores - como o automóvel, o telefone, a eletricidade, o fonógrafo e o cinematógrafo - tornaram-se acessíveis a grande parte da população. Ser moderno se concretizava também por meio do consumo dos produtos oferecidos às classes médias urbanas, aos quais eram associados novos padrões de comportamento, que o cronista carioca João do Rio, definiu como “vestigiosos”, incluindo mais lazer e mais prazer. Os bailes de sociedade e o carnaval foram aceitos, assim como os banhos de mar, os passeios em parques e os piqueniques. As mulheres mais ousadas dirigiam automóveis. (BRAGA, PRADO, 2019. p. 103)

Os “anos loucos” foi um período em que as mulheres se tornaram independentes, criaram suas próprias roupas. Em meio ao carnaval, a sociedade brasileira recebe influências da França, da Inglaterra e do EUA onde a guerra foi impactante e despertou o desejo por viver intensamente, mas o fim desses ditos “anos loucos” seria em 1929, com a queda da bolsa de valores de Nova York, produzindo assim um grande impacto financeiro na sociedade.



Figura 21: Revista Careta, edição 0708, 1922. p. 19. Fonte: Hemeroteca Digital



Figura 22: Fotos aproximadas da revista Careta, edição 0708, 1922. p. 19. Fonte: Hemeroteca Digital

Na figura 22 é possível ver algumas dessas mudanças. Publicadas na edição 0708 de 1922, as três fotografias foram tiradas no Largo do Machado e nossa análise será focada na última fotografia.

Caminhando no Largo do Machado, as moças vestem roupas parecidas, com detalhes que as diferenciam. As mulheres usam diferentes adereços em suas cabeças, a garota da direita usa uma espécie de lenço que forma um volume na lateral da cabeça, já a moça ao seu lado usa um chapéu de aba reta muito usado pelas mulheres durante atividades ao ar livre ou esportes. Intitulado de chapéu fedora, ele foi criado, segundo Callan, na Áustria e foi nomeado assim em homenagem à peça teatral *Fédora* do dramaturgo Victorien Sardou (CALLAN, 2007. p. 129).

O vestido era composto por uma parte superior com gola canoa, muito usado nesta década. As blusas são mais folgadas como é possível ver pelas dobras do tecido e até mesmo pela sobra de tecido que fica na cintura da mulher da direita. Os tecidos parecem ser diferentes de suas respectivas saias, é interessante observar que a mulher da direita possui o mesmo tecido nas mangas e na saia, a sua blusa é feita com um tecido escuro.

Suas saias chegam até os joelhos e são ligeiramente folgadas, dando a possibilidade de andar. As mudanças nesta fotografia ainda são poucas em relação ao que viria ser a moda feminina no decorrer dessa década, mas já era possível observar algumas mudanças e isso pode ser visto nas três fotografias que compõem essa página da *Careta*. Nas outras fotografias apenas o chapéu *cloche* aparece como um objeto novo, a silhueta ainda continua no mesmo lugar, bem abaixo do busto. Na fotografia seguinte será possível observar que a moda nos anos 20 se tornou uma grande padronização do vestuário feminino com apenas detalhes divergentes.



Figura 23: Revista Careta, edição 0910, 1925. p. 32. Fonte: Hemeroteca Digital



Figura 24: fotografia da revista Careta, edição 0910, 1925. p. 32. Fonte: Hemeroteca Digital

Na figura 14, temos uma fotografia publicada na revista *Caretta* em 1925, a foto foi tirada no Largo do Machado e tem como foco registrar as três mulheres do primeiro plano. A mulher da direita e a mulher do centro olham para o fotógrafo, enquanto a da esquerda olha para o lado oposto, elas estão vestidas à moda em voga na década de 1920, em suas mãos carregam bolsas, sombrinha e até mesmo um cachecol, provavelmente para o esquentar o corpo. As três figuras femininas estão usando roupas que faziam parte da figura da melindrosa.

A melindrosa é um termo traduzido da palavra inglesa *flappers* e também do termo francês *la garçonne*. As melindrosas foram influenciadas pelas mudanças comportamentais produzidas pela primeira guerra mundial, assim algumas mulheres começaram adotar silhuetas mais amplas e elementos do vestuário masculino. Segundo Mendes e Haye, esse estilo se desenvolveu logo após o fim da guerra e seu ápice foi em 1926 e ficou em voga até 1929 (MENDES, HAYE, 2009. p. 53). É relevante dizer que foi nesse

período que as mulheres na Inglaterra ganharam o direito ao voto, com um recorte de idade, escolaridade e estado civil, já nos Estados Unidos as mulheres conseguiram direito ao voto em 1920, mas segundo as autoras todas as mulheres foram encorajadas a voltarem para suas casas e se tornarem donas de casa novamente (MENDES, HAYE, 2009. p. 52-53). O modelo *la garçonne* não surgiu por aleatoriedade, o termo foi usado como título do romance de Victor Margueritte, publicado em 1922. O livro conta a história de uma garota que teve um filho ilegítimo e que foge, corta os cabelos, usa camisa, gravata e outras roupas ditas masculinas, assim a figura dessa personagem se tornou a imagem da mulher liberta, ativa e moderna (CALLAN, 2007. p. 141). As mulheres que adotaram esse estilo *la garçonne* foram denominadas pelos jornais e revistas francesas como esbeltas, esguias e joviais (MENDES, HAYE, 2009. p. 53). O espírito jovem estava intrinsecamente ligado à moda naquele momento.

As garotas que estão nessa foto carregam o estilo completo das melindrosas em suas roupas. O cabelo com um corte curto parecido com o de um garoto é coberto por um chapéu chamado de *cloche*. Esse chapéu, segundo Callan, foi usado desde 1915 e era um chapéu feito normalmente de feltro e cobria a cabeça da nuca até a testa (CALLAN, 2007. p. 90). As garotas das extremidades usam esse chapéu, a mulher do centro usa um chapéu que já estava fora de moda, cobrindo rosto e com uma aba grande, esse chapéu era chamado de *matinê* e era bastante usado no início do século (CALLAN, 2007. p. 83).

Os rostos das mulheres da fotografia estão maquiados, mesmo com pouca nitidez é possível notar que seus rostos estão decorados. A figura melindrosa usava muita maquiagem. Segundo Mendes e Haye, *a indústria da beleza se desenvolveu bastante durante esse período, principalmente após jovens da moda começarem a depilar as sobrancelhas, até que se tornassem arcos finos, e a ressaltar os olhos com linhas escuras de kohl e a aplicar cores fortes nos lábios – às vezes, mesmo em público* (MENDES, HAYE, 2009. p. 54). Ainda sobre essas maquiagens, Braga e Prado afirma que essas mulheres que usavam maquiagens

carregadas eram chamadas de *vamps*, mesmo nome dado para as mulheres *femmes fatales* do cinema americano (BRAGA, PRADO, 2019. p. 106).

Os vestidos das mulheres da fotografia acima são estilo *chemise*, ou seja, tem corte simples e solto. Segundo Callan, esse vestido foi uma adaptação feita por alguns estilistas a partir da camiseta íntima, a autora ainda afirma que uma das primeiras estilistas a criar um vestido *chemise* foi Gabrielle Chanel (CALLAN, 2007. p. 85). Segundo Braga e Prado, a silhueta da mulher agora se aproximava do H (BRAGA, PRADO, 2019. p. 104). Segundo Callan, as mangas dos vestidos *chemise* eram longas, mas o que nota Braga e Prado é que normalmente não haviam mangas dos vestidos dessa época no Brasil (BRAGA, PRADO, 2019. p. 104), o que podemos observar nessa fotografia que analisamos aqui é que existe de fato esses dois tipos de vestidos, a moça da esquerda tem em seu vestido mangas longas, enquanto as outras duas têm pequenas mangas, quase inexistentes.

Para a produção desses vestidos, Braga e Prado afirmam que para dias quentes eram usados tecidos como seda, tafetá, *chiffon* entre outros, já para os dias frios eram usados veludo, lã e outros tecidos mais pesado, como afirma os autores: a graça da roupa estava no tecido ou na estampa (BRAGA, PRADO, 2019. p. 105).

A altura da cintura foi um marco importante para a moda feminina dessa época, como podemos notar nesta fotografia temos uma cintura abaixo do que normalmente ela era, não havia uma silhueta marcada. O comprimento do vestido ia até os joelhos, que segundo Braga e Prado, em 1928 esse comprimento subiu um pouco acima do joelho (BRAGA, PRADO, 2019. p. 104), as mulheres também usavam meias que se alongavam até a altura das coxas, como nota os autores, essas meias eram presas por cintas ligas.

O que fica evidente é que a melindrosa era uma figura bastante criticada por ser uma figura juvenil, se as mulheres de *Hollywood* eram consideradas perigosas pelos homens porque bebiam, praticavam esportes e dançavam, hoje é possível entender que mesmo não sabendo do impacto disso na época, essas mulheres não eram fúteis, elas usavam as roupas que queriam e com isso questionavam os lugares que ocupavam na sociedade.

Essas modas continuaram até o fim da década, esses vestidos, maquiagens, chapéus foram todos enaltecidos e divulgados em revistas, normalmente nas colunas de moda. Ilustradores como J. Carlos também tinha um forte envolvimento com a divulgação da figura da melindrosa. O artista conseguiu retratar nas capas e no miolo da revista as modas que eram usadas pelas mulheres cariocas, inclusive em uma coluna de moda da Revista *Para Todos...* é afirmado: *J. Carlos torna-se o verdadeiro creador da melindrosa - Em lugar de copiar as meninas das ruas e dos salões, elle passa a ser autor dessa encantadora boneca carioca, que serve de modelo a todas as outras do Brasil.* (PARA TODOS..., apud BRAGA, PRADO, 2019. p. 128)

A moda continua a mesma no fim da década, como é possível observar na foto abaixo publicada em 1927 na revista *Careta*. Temos garotas vestidas com seus vestidos *chemise* com a cintura baixa, seu chapéu *cloche* cobrindo o corte *la garçonne* e a testa, e suas maquiagens carregadas.



Figura 25: Revista *Caretta*, edição 1013, 1917. p. 23. Fonte: Hemeroteca Digital



Figura 26: fotografia da revista *Caretta*, edição 1013, 1917. p. 23. Fonte: Hemeroteca Digital

Depois de 1929, a moda mudou novamente, segundo Laver, as saias ao fim da década voltaram a ser compridas e a cintura voltou para ao lugar, como o próprio escreveu: era como se a moda estivesse tentando dizer: ‘a festa acabou, as juvenzinhas radiantes estão mortas’ (LAVÉR, 1989. p 238). E de fato, é possível perceber essas mudanças nas fotografias da *Careta* em 1930:



Figura 27: Revista *Careta*, edição 1141, 1930. p. 16. Fonte: Hemeroteca Digital

O autor afirma que essa mudança na cintura significou uma movimentação a um novo paternalismo: em termos econômicos, a depressão americana; em termos políticos, a

ascensão de Hitler (LAVÉR, 1989. p. 238). A moda estava retornando a cobrir as pernas, a sociedade sentia que mudanças estavam chegando.

A moda das melindrosas e seus vestidos que davam a aparência andrógina para as mulheres acabariam junto com os “anos loucos” em 1929 com a queda da bolsa de Nova York, um marco da história cultural, política e econômica, onde seria posto em cheque o glamour e a ostentação, a moda sofreria os impactos dessa queda e terminaria sendo novamente um auxílio para as mudanças sociais às vésperas da Segunda Guerra Mundial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos estudos apresentados neste trabalho, a moda e a indumentária foram vistas das mais diversas perspectivas. Foi analisada a roupa enquanto objeto de memória, enquanto objeto artístico e seus paralelos com a história da fotografia que a usou como forma de construir uma imagem com significados. Entendemos por meio dela o processo que um objeto pode passar para ser considerado arte e o processo de musealização de uma peça de roupa.

Quando falamos sobre história da moda e da indumentária também estamos falando sobre memórias afetivas e sobre contextos sociais. Uma roupa não pode ser analisada sem o seu contexto social, político e econômico, afinal é necessário pensar quem a usou, quem a produziu e quem a criou. De certa forma, a roupa carrega nossas histórias e com ela é possível entender a cultura e o comportamento das sociedades.

Essa pesquisa possibilitou entender que a história da moda e da indumentária se encontra com a história dos fazeres manuais têxteis, os bordados, as rendas, as diversas costureiras caseiras. Além disso, essa história se multiplica e se transforma em histórias quando percebemos que a história da moda no Brasil é feita por diversas pessoas, as quais foram esquecidas por muito tempo. Estamos falando de uma história da moda e da indumentária que segregou pessoas pretas e pobres no século XIX, que censurou corpos, que se transformou em uma forma de censurar e proibir pessoas, mas também uma história que possibilitou que todas essas pessoas pudessem expressar seus ideais e suas origens no decorrer dos anos, falamos de uma história que registrou a linguagem secreta dos leques, diversos tipos de chapéus e seus significados e até mesmo os significados de cada uma dessas peças em retratos. O que fica claro é que a moda e a indumentária são a expressão das relações do Eu com outro.

A moda entre 1900 e 1930 mudou completamente, recebeu influências de correntes artísticas como Futurismo, *Art Nouveau*, *Art Déco*, Cubismo e outros, a moda se tornou uma forma de expressão por meio de artistas que acreditavam que a roupa poderia

comunicar algo e estilistas usaram a arte como meio de criação para suas peças. Alguns a consideram arte, outros não. A dualidade dessa questão é mais complexa do que se possa explicar neste trabalho, mas a concepção de arte muda constantemente e a estética está sempre no nosso cotidiano despertando os mais diversos sentidos e experiências que podem estar ligadas às visualidades.

O que encontramos foi uma moda que continuou sendo um mecanismo de segregação e de censuras aos corpos, o mesmo que se fazia nos séculos anteriores. A partir da segunda década, a figura feminina começa a ter liberdade com o fim dos espartilhos e as reivindicações dos direitos das mulheres. A primeira guerra mundial possibilitou que as mulheres pudessem mudar as silhuetas e criar formas de vestir, as roupas se tornaram mais folgadas e as mulheres puderam mudar sua forma de comportamento social.

A Primeira Guerra Mundial influenciou a moda na Europa e ela já chegou modificada no Brasil com vestidos menos volumosos e mais sóbrios, tornando-se aliada de tempos em que a ostentação não era adequada, logo depois do fim da guerra a moda voltaria a ser alegre com os “anos loucos”. Com maior liberdade e direitos sendo garantidos, as mulheres conseguiram encurtar suas saias e mostrar o seu corpo. De fato, houveram muitas metamorfoses da moda durante esse período, chegando ao seu fim em 1930 quando a grande depressão chega e é necessário que a moda volte a ser sóbria, assim a moda seria reformulada durante a segunda guerra mundial.

A Hemeroteca Digital, plataforma da Biblioteca Nacional, possibilitou que fosse possível notar todas essas mudanças por meio das fotografias das revistas *Careta* e *FON-FON*. Fica evidente, com os resultados obtidos, que a moda do Brasil tinha suas particularidades, suas mudanças não foram feitas ao mesmo tempo que ocorriam na Europa ou nos Estados Unidos. As revistas publicaram as atualizações da moda o mais rápido possível, assim algumas modas chegavam ao Brasil no mesmo ano que surgia na França como é o caso da *jupe culotte*. É importante que seja notado que as mudanças das modas não aconteciam logo no fim das décadas, havia um processo de mudanças de comportamento que

ocorria e assim era possível ver pequenas alterações em detalhes ou poucas mulheres usando as novas atualizações, só depois de alguns meses era possível ver a grande massa usando essas novas modas.

Para que seja possível entender essas mudanças de comportamento e de moda no Brasil é necessário estudar o sistema econômico, político e social, afinal estamos falando de um fenômeno que muda de acordo com as relações de indivíduos e que está inserido no sistema capitalista, sendo assim é necessário buscar os contextos históricos, o que foi muito bem documentado pelos historiadores e pesquisadores das respectivas áreas. Enquanto isso, a história da moda e da indumentária no Brasil se tornou uma grande questão para os historiadores, afinal os registros são poucos. Poucos livros foram publicados sobre a história da moda no Brasil, mas a produção acadêmica é imensa.

Assim, é possível entender que a moda e a indumentária precisam estar dentro de museus, dentro de um acervo ou guardadas de forma que se mantenham conservadas. Estamos falando de roupas que registraram mudanças culturais e sociais dentro de uma sociedade que foi construída por pensamentos racistas e machistas e que eram vistos como certos em sua época. Contudo, é imprescindível que os museus que busquem acervar essas roupas desenvolvam trabalhos de pesquisas e um trabalho educativo perante o público para que se possa democratizar de fato os conhecimentos sobre tais objetos e assim seja possível difundir a importância de uma roupa ser guardada.

É interessante que novas pesquisas possam ser feitas sobre as roupas masculinas durante essas mesmas décadas para que seja possível construir um diálogo entre essas roupas femininas e masculinas. Além disso, é necessário que se busque mais informações sobre as modas usadas por pessoas de classes mais baixas e faça um estudo detalhado sobre as diferenças e semelhanças entre as roupas de classes sociais no Brasil.

A história da moda e da indumentária estão presentes na história da arte por meio dessas aproximações de estudos das visualidades, por meio dos artistas que a usaram como forma de expressão, e a moda se torna uma questão que agora já não tem o porque questionar,

a moda pode ser arte de acordo com o contexto social, político e cultural de uma sociedade como foi visto no capítulo 1. É necessário que se entenda e seja posto em discussão as metodologias usadas pela história da arte para se estudar obras, desde o início somos treinados para olharmos para obras grandiosas e as que são consideradas pequenas, que fazem parte do cotidiano ou que são ditas artesanais acabam sendo esquecidas e no fim perdemos seus registros.

Construímos e reconstruímos a história da moda e da indumentária no Brasil constantemente, ela é a voz individual de cada indivíduo que foi registrado nas fotografias aqui usadas. A moda e a indumentária nos deixam diversas possibilidades e nos fazem questionarmos os processos de suas construções dentro do país. A moda é uma grande questão para a história da arte, para a história cultural e para a própria História e continuará sendo por muitos anos.

REFERÊNCIAS DOCUMENTAIS:

REVISTA *FON-FON!*, Rio de Janeiro, 1900-1930

Revista *Careta*, Rio de Janeiro, 1900-1930

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AUMONT, J. *A imagem*. 16. ed. Campinas: Papirus, 2012.

BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BONADIO, M. C. *Moda é coisa de Museu?*. VIII Colóquio de Moda. Rio de Janeiro, 2012. BONADIO, 2012. n.p. Disponível: https://www.academia.edu/4906095/Moda_%C3%A9_coisa_de_museu

BOURDIEU, P. *Alta costura e alta cultura*. 1974. Disponível em: <http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/babel/textos/bourdieu-alta-costura.pdf>

BURKE, Peter. *Testemunha ocular - história e imagem*. Bauru: Edusc, 2004.

CALANCA, Daniela. *História Social da Moda*. SP: Senac. 2011

CHARTIER, Roger. *A história cultural - entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade*. SP: Senac, 2006.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. São Paulo: Papirus, 2004.

ECO, Umberto. *História da Feiura*, São Paulo: Grupo Editorial Record, 2014

FLUSSER, V. *Ensaio sobre fotografia: para uma Filosofia da técnica*. 3. ed. Lisboa: RelógioD'Água, 1998.

- GARNER, Philippe. *Collecting art nouveau*. London: Treasure, 1989.
- GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1993
- JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papyrus, 2012.
- KOSSOY, B. *Fotografia & História*. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- LAVIER, James. *A Roupas e A Moda: Uma História Concisa*, São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Império do Efêmero: A moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LOPES, Marcos Felipe de Brum; Mauad, Ana Maria; MUAZE, Mariana. *A fotografia no Brasil Contemporâneo*, Reb. Revista De Estudos Brasileños I Segundo Semestre 2017 I Volumen 4 – Número 8
- MARTINS, Giselle Barreto. *Antes do biquíni: evolução da roupa de banho feminina no Rio de Janeiro sob a perspectiva do design (1808 a 1946)*, Programa de Pós-Graduação em Design da Escola Superior de Desenho Industrial, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2016.
- MENDES, Valéria. HAYE, Amy De La. *A Moda no século XX: 280 ilustrações, 66 em cores*, São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009
- MENESES, Ulpiano Bezerra de. *Fontes visuais, cultura visual, história cultural. Balanço provisório, propostas cautelares*. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 23, no 45.
- MULLER, Florence. *Arte e Moda*, São Paulo: Editora Cosac & Naify. 2000.
- RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *A Cidade e A Moda: novas pretensões, novas distinções – Rio de Janeiro, século XIX*, Editora UnB, 2002
- ROSENFELD, Kathrin H. Coleção Passo a Passo: *Estética*. Rio de Janeiro: Editora Zahar. 2009
- SANT'ANNA, Patricia. *Coleção Rhodia = arte e design de moda nos anos sessenta no Brasil*. 2010. Tese de Doutorado - Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

SANT'ANNA, Patricia. *O desfile de Imagens*. Um estudo sobre a linguagem visual das revistas de moda (1990-2000), Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2002.

SEVCENKO, Nicolau. *História Privada no Brasil: República: Da Belle Époque à Era do Rádio*, São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

SONTAG, S. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Gilda de Mello. *O Espírito das Roupas: A moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2019.

STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: Roupas, memória e dor*. Editora Autêntica, 2016.

STEELE, V. *A Museum of Fashion Is More Than a Clothes-Bag*, in *Fashion Theory*, Volume 2, Issue 4, 1998. p.327–336.

SVENDSEN, L. *Moda: uma filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: Turunas e Quixotes*. Petrópolis: Editora KBR, 2015.

WELLER, Wivian; BASSALO, Lucélia de Moraes Braga. *Imagens: documentos de visões de mundo, Sociologias*, Porto Alegre, ano 13, no 28, set./dez. 2011

ZANON, Maria Cecília. *FON-FON! – Um Registro Da Vida Mundana No Rio De Janeiro Da Belle Époque*, in UNESP – FCLAs – CEDAP, v.1, n.2, 2005