

DESPINDO O JECA

MODOS E MODAS DE VESTIR O CAMPO

JOÃO BATISTA GUEDES

DI 15

16.374.333.311 (043)

8 924 d

Trabalho apresentado como requisito para obtenção de título de Mestre em Sociologia no Curso de Mestrado em Sociologia da Universidade Federal da Paraíba - Campus II

Campina Grande, março de 1996.

RESUMO

Este trabalho é um estudo sobre como a moda ocorre no meio rural. O objetivo principal é identificar quais são os elementos que contribuem para a formação de uma moda no meio rural e como a moda apresenta-se para constituir-se como um sinal de identificação do homem rural. O trabalho procura mostrar questões relacionadas a como o meio urbano “veste” o meio rural, ou seja, como o campo costuma ser representado, também estuda a origem material das roupas usadas no campo, o design do vestuário e modo de usá-lo. A análise mostra que de fato é o modo de usar, assim como o modo de andar, de gesticular, de se comportar, enfim “o modo de ser”, que diferencia de uma forma mais nítida os membros da sociedade rural da urbana, uma vez que o design do vestuário usado no campo não se diferencia tanto do design vestuário usado na periferia das cidades. Esta é a das principais constatações deste estudo, assim como relativizar a delimitação da fronteira existente entre o urbano e o rural.

DIGITALIZAÇÃO:

SISTEMOTECA - UFCG

ABSTRACT

This work observes and analyses how fashion occurs in the countryside. The main objective is to identify the "rural" elements which contribute to a 'rural' fashion in the countryside, and how that fashion is shown up becoming a clear sign of countrymen's identification.

We looked into questions related to urban concepts that influence the countryside fashion, demonstrating its representation through the origin of clothe fabrics and textiles worn in countryside, its design and wearable ways.

In fact, the various ways clothes are worn as well as the ways of walking, gestures, behaving, indicates undoubtedly the difference between "rural" and urban societies, since countryside fashion design is not very different from that one worn in the city suburbs. That is the principal achivement of this research establishing a relativism to the delimitation gap existing in the urban and rural social behavior.

AGRADECIMENTOS

Muitas pessoas contribuíram de forma direta e indireta para a realização deste trabalho. A algumas devo um agradecimento especial: a Durval Muniz, meu orientador, que com muita competência, carinho e sobretudo com boas gargalhadas, me conduziu na passarela acadêmica, e a minha co-orientadora e “eterna professora de cores” Lia Mônica, que cada vez mais me ensina a “olhar” para o mundo vendo “cores novas”; aos professores e funcionários do mestrado em sociologia da Universidade Federal da Paraíba, em especial a Ghislaine Duque, Bebeth Lima, Rita Melo e Xangai, que sempre me apoiaram e colaboraram no desenvolvimento de tema tão “estranho ao ninho”; como também aos simpaticísimos Joãozinho da Costa e Vera Nóbrega, sempre tão atenciosos e sorridentes; a meu anjo da guarda de plantão, Jane Gadelha, que compartilhou comigo, como auxiliar de pesquisa, boa parte das andanças no campo; assim como a Chico Lemos, que com entradas e muitas bandeiras me auxiliou na pesquisa de campo na região da Serra do Teixeira e acompanhou sem “paciência alguma” a realização deste; a Teté, minha irmã, a quem quase enlouqueço com listas de livros “não-encontráveis”, e que com dedicação e dificuldade garimpava em peregrinações intermináveis pelas livrarias do Rio de Janeiro; também a Luciene Silva que digitou e editou todo o texto com a paciência que só os monges budistas possuem e o carinho que só os grandes amigos sabem dar; ao gentleman Marcos Agra, que conseguiu passar um pouco da sua elegância ao texto, tornando-o mais compreensível por meio de uma revisão minuciosa; ao batalhão de amigos fiéis - Wal, Solange, Gli, Coroné Justino, Vânia, Marconi, Ceiza, Bebel, Albinha e outros que não caberia enunciar aqui - que curtiram e vibraram o tempo inteiro com a elaboração deste trabalho; ainda a família, não apenas por ser de praxe como também por ter sido fundamental, sobretudo quando se tem uma tão festiva e bem-

fundamental, sobretudo quando se tem uma tão festiva e bem-humorada como a minha; finalmente, um agradecimento todo especial a minha querida Verinha Mendonça, cúmplice de todos os planos (inclusive, mentora deste). Com ela vivo endividado, e me vingo anunciando que a grande culpada disto tudo é ela.

ÍNDICE

Introdução	1
1. Tirando Medidas e Riscando Moldes: Sobre o Procedimento Metodológico	6
2. Viva São João! Definições e Indefinições do Universo Rural	13
3. Marcos e Marcas da Moda	20
4. O Jeca Tatu. A Invenção de vestir o Campo	39
5. De Onde Vem o Baião ? Origens da Roupas Rural	72
6. Características da Roupas do Campo	80
7. Modos de Vestir no Campo: A construção de um estilo Pela Subversão do Vestir	116
Conclusão	156
Bibliografia	158
Créditos das Ilustrações	170

INTRODUÇÃO

“Quando o português chegou
Debaixo duma bruta chuva
Vestiu o índio
Que pena!
Fosse uma manhã de sol
O índio tinha despido
O português”.
(Erro de Português - Oswald de Andrade)

Em uma breve caminhada pelas ruas da cidade, é possível perceber sem grande dificuldade quem é estudante, médico, policial, padre, bombeiro e carteiro. É fácil porque eles usam vestimentas uniformes, que aprendemos a associar a estas profissões. Com um pouco mais de atenção, também podemos distinguir o esportista do intelectual; a religiosa da exibida do bairro; o músico de bar do estudante de engenharia; e a dona-de-casa da executiva. Nesses casos precisa-se de uma maior atenção, mas mesmo assim os sinais são por demais evidentes. Porém, se quisermos continuar no “jogo de adivinhação”, o nível de dificuldade pode ser aumentado, tentando-se separar quem é bancário de quem é comerciante, quem é liberal de quem é conservador, e quem mora na cidade de quem habita o campo.

Logo, o vestuário é também comunicação, entendendo-se como vestuário não só a roupa propriamente dita, mas todo um

conjunto de acessórios, adornos, calçados, penteados, etc, que compõem visualmente o “look”¹ do sujeito.

Buscar compreender o que dizem os códigos do vestuário é tomar este como um tipo de linguagem não-verbal. A comunicação é estabelecida na medida em que entendemos que um determinado corte de cabelo pode identificar como um sinal o grupo ao qual pertence um sujeito: um corte de cabelo “mocaino” associado ao uso de uma jaqueta de couro nos remete a um representante de um grupo punk e não a um descendente de índio norte-americano.

É o conjunto de elementos que torna a mensagem clara e que, de acordo com a posição em que aparece, nos possibilita uma interpretação mais precisa, embora não única. Pois, segundo Umberto Eco “o mundo da comunicação não-verbal (insuspeitada como comunicação) tem uma amplitude sem limites”².

Mesmo sem percebermos, nossas roupas estão sempre dizendo alguma coisa sobre nós e sobre a sociedade a que pertencemos. Evidentemente existem situações em que a intenção é mais acentuada, por exemplo, no caso de alguém desejar parecer como um membro de uma classe à qual não pertença, mesmo em casos assim, o sujeito “denuncia” por algum outro detalhe a sua verdadeira origem.

O fato é que, como toda forma de linguagem possui suas regras, a linguagem do vestuário não foge às dela. Existem regras

¹ Look: O termo original da língua inglesa é usado aqui por ser de uso corrente na língua portuguesa. Em se tratando de moda, significa o que uma pessoa aparenta visualmente como “gestalt”, conjunto. Assim, “look” engloba vestuário, postura e atitude do sujeito como um todo, e não permite uma tradução literal, que poderia seus diversos significados

² Eco, Umberto. “O Hábito fala pelo monge”. In: Psicologia do Vestir. Organizador, 3ª edição. Assirio e Alvim. Lisboa, 1989.

para o jogo do vestir, e estas regras tornam-se difíceis de serem totalmente compreendidas uma vez que não são fixas. O conjunto de regras do vestir é variável no tempo, como também depende do gosto de quem as utiliza tanto no meio social como na região. Além do mais, cada indivíduo e cada sociedade adotam táticas próprias para desempenhar este jogo/comunicação. E neste "desempenho" a arbitragem é realizada por aquilo que regulamenta temporariamente o jogo. A essas regras damos o nome de MODA, que são as referências temporais que expressam o(s) estilo(s).

Entender a moda como uma reguladora de usos, modos e maneiras, é buscar compreendê-la como uma espécie de "gramática temporária" da linguagem do vestir. É tomar a roupa como um sinal, que, associado a outros sinais, resulta em uma expressão de comunicação. É a roupa³ material, mas é também o gesto de quem a usa, é o olhar, o andar, o sentar, enfim todo um conjunto de elementos que neste trabalho denomino de MODOS.

O objetivo deste trabalho é analisar os elementos que contribuem para a formação do modo de vestir rural, apresentando como a moda ocorre para constituir-se como um sinal de identificação do homem rural.

Poucos são os estudos que tratam de aspectos relacionados a vestuário, e no Brasil a dificuldade de encontrá-los torna-se ainda maior. Mesmo os estudos existentes abordam o assunto sempre em função do universo urbano, relegando o universo rural a um pequeno apêndice ou mesmo ignorando-o, como se neste meio a moda não tivesse sequer existência. Raros são os autores que demonstram alguma preocupação em ao menos mencionar o

³ Roupas, vestuário e moda confundem-se constantemente na língua portuguesa e tornam-se sinônimos. Neste trabalho adotaremos esta "confusão", usando-os de acordo com a conveniência.

fenômeno da moda e sua ocorrência no campo. Este trabalho pretende contribuir para o início desta discussão.

As questões que irei investigar estão relacionadas ao modo como a cidade “imagina o campo”, à origem material das roupas que são usadas (a produção e a comercialização), assim como aos aspectos formais que compõem essas vestimentas. Uma vez que este trabalho pretende ser uma ponte entre duas áreas de conhecimento - o *design* e a sociologia - busco mostrar a *designers* de que modo a sociologia pode auxiliar na compreensão de determinadas atividades que se colocam na sua prática. O aspecto “singular” deste trabalho possivelmente resulta do cruzamento destas duas áreas, que para, espanto de muitos, não são divergentes, pelo contrário se completam, visto que ambas têm como objeto central de “ação” a sociedade.

O trabalho encontra-se dividido da seguinte forma:

Na primeira parte, mostro os procedimentos metodológicos que utilizo em seu desenvolvimento, como também apresento as suas delimitações.

Na segunda parte, busco apresentar uma noção do que seja o universo rural estudado pela ótica da sociologia. Esta parte, talvez bastante elementar para os sociólogos, se faz necessária porque, como já afirmei, o trabalho se direciona também para *designers*, os quais, acredito, têm pouca vivência com os estudos sociológicos. Daí por que julgo necessário apresentar alguns conceitos, ainda que elementares, da sociologia rural.

A terceira parte trata dos marcos teóricos do estudo da *moda*. Procuro aí mostrar como alguns autores abordam o tema e também como este é apresentado em relação aos dois universos, o rural e o urbano.

A quarta parte trata de como a cidade “veste” o campo, ou seja, como o morador rural costuma ser representado na mídia urbana.

A quinta parte procura investigar a origem das roupas usadas no campo, buscando identificar qual o ciclo de criação, produção e comercialização.

Na sexta parte, apresento uma análise da configuração⁴ das roupas, independentemente da maneira como são usadas. Procuo compreender a estrutura “portante”, a roupa, enquanto produto material, que ganha “vida” no momento em que é usada. Na última parte, a sétima, busco entender como o *modo* de usar interfere na configuração final do vestuário, selando assim o conjunto de sinais dados pelas vestimentas.

⁴ Configuração: A parte exterior do corpo; aspecto, figura, jeito.

1. TIRANDO MEDIDAS E RISCANDO MOLDES: SOBRE O PROCEDIMENTO METODOLÓGICO

Uma vez definido o objeto de estudo - o modo de vestir no campo - passei ao desenvolvimento da pesquisa, subdividida em duas partes: a primeira de âmbito teórico, consultando bibliografia referente ao tema, e a segunda, a pesquisa de campo propriamente dita, que descreverei com maiores detalhes a seguir:

Inicialmente procurei classificar as roupas do campo, de acordo com a situação de uso, em três grupos distintos. O primeiro denominei de "roupas de uso cotidiano", que seriam aquelas roupas usadas no dia-a-dia e em atividades domésticas. O segundo, denominei de "roupas de trabalho", que seriam as roupas específicas a cada atividade de trabalho no campo. O terceiro grupo, denominei de "roupas de passeio", que seria a roupa usada para ir a alguma "atividade social" no campo ou cidade, como ir a missa, a uma festa, a uma feira, uma consulta médica, etc.

A minha opção de trabalho foi pelo terceiro grupo - roupas de passeio - por acreditar que seriam as mais representativas do universo da moda rural, uma vez que nas situações de "passeio" existe uma maior preocupação com o "apresentar-se". Nessas situações de uso, o sujeito se veste com uma indumentária mais elaborada, tornando possível perceber determinados "padrões formais" que eu pretendia detectar. Os demais grupos foram preteridos por dois motivos: primeiro porque a roupa de uso cotidiano de certa forma é a roupa de passeio, que, ficando desgastada pelo uso ou pela *saída de moda*, é posta no uso diário,

perdendo assim o “ar-de-importância” como “roupa de sair”¹; segundo porque, roupas de trabalho² possuem características bastante distintas das roupas de passeio, ou seja, a função prática é muito mais requisitada do que a estética, não servindo em um primeiro momento a meu objetivo de estudo.

Uma vez determinado o tipo de situação de uso das roupas, passei à fase de “observação descompromissada”, expressão com que denomino os primeiros contatos que tive com os moradores da zona rural. Chamo de *descompromissadas* porque, nos primeiros contatos, procurava “sensibilizar-me” com os estímulos visuais dados pela indumentária, ainda sem querer classificá-la em tipos ou padrões de vestimenta. Também não entrevistava formalmente as pessoas com as quais mantinha contato; conversava informalmente e apenas buscava “familiarizar-me com o ambiente”. Naturalmente fazia registros fotográficos e gravava em vídeo com “tomadas panorâmicas”³, e eventualmente anotava alguma idéia ou algo que me chamava a atenção.

Nesta primeira fase, fiz três incursões ao campo, freqüentando atos religiosos (missas de bodas, batizados e primeira eucaristia). Também compareci a missas em igrejas da cidade, nos dias em que eram freqüentadas por habitantes da zona rural. Na seqüência, visitei também feiras livres e postos de saúde, locais a que as populações rurais têm acesso⁴.

¹ Os entrevistados chamam a esta passagem de “botar-na-baia”. É a roupa domingueira que neste momento passa a ser de uso cotidiano tornando-se *banal*.

² As roupas de trabalho, por sua vez, se dividem em dois sub-grupos. O primeiro formado por aquelas roupas que são idênticas às de uso cotidiano. O segundo formado por aquelas roupas que, em função da atividade, exigem características específicas: são roupas dos cortadores da cana-de-açúcar, dos vaqueiros, dos apanhadores de algodão, etc. que na verdade são roupas de *proteção* para o trabalho.

³ Tomadas panorâmicas são aquelas tomadas de filmagem ou fotografia, onde os elementos que aparecem na cena são mostrados em sua amplitude, procurando captar o entorno da cena, sem buscar uma imagem isolada ou mesmo centrar o foco em algum detalhe.

⁴ As datas para estas atividades festivas e religiosas, como também as relacionadas a questão de saúde, são determinadas em função do dia da feira. Assim, a feira passou a ser uma referência bastante presente em todo o desenvolvimento deste trabalho.

Esta primeira fase, realizei-a no município de Teixeira/PB (fig.1.1), por ser uma região distante de uma grande cidade e por conhecer bem a zona rural deste município, onde também possuo alguns parentes. Nesta fase contei com o grande apoio do padre local, que me orientou quanto ao roteiro de atividades religiosas, como também me apresentou às comunidades rurais, facilitando os contatos iniciais. O maior problema surgido nesta fase foi o de ordem financeira, pois, sem contar com uma fonte de financiamento para a pesquisa, tornou-se inviável arcar com os custos inerentes a esta visto que tinha (juntamente com auxiliares da pesquisa) de me deslocar duzentos e trinta quilômetros de Campina Grande até a região de Teixeira permanecendo lá por um período mínimo de três dias. Considerando os custos referentes a: transporte, hospedagem, apoio/técnico, equipamento de fotografia e filmagem, etc., vi-me compelido a mudar a minha área de estudo para uma região mais próxima a Campina Grande.

A segunda fase da pesquisa consistiu em traçar um roteiro mínimo a ser “observado”⁵. Delimitei como área de estudo os municípios de Esperança e Massaranduba, próximos a Campina Grande, por me permitirem uma maior mobilidade sem custos tão elevados. Nesta fase observava os habitantes da zona rural e registrava o que via com o mesmo procedimento utilizado na primeira fase. A diferença é que o fazia com um “olhar”⁶ mais atento e crítico, procurando compreender as estruturas formais ali presentes⁷. Também fazia contato com algumas pessoas e procurava me informar sobre as roupas que vestiam ou

⁵ Ver: Riley, Matilda White - Nelson, Edward E. Organizadores. A Observação sociológica - Uma Estratégia para um Novo Conhecimento Social. Rio de Janeiro. Zahar Editores, 1976.

⁶ Éramos muito mais observadores do que entrevistadores. Segundo Thioulet, “é importante notar que este tipo de observação é sempre interessada, portanto desprovida de uma neutralidade, entendendo-se assim, que antes desta observação, existe uma elaboração teórica prévia”.

⁷ Bourdieu faz uma observação quanto ao “fundamento do princípio de pertinência que é utilizado para a percepção do mundo social e que define o conjunto de características das coisas e das pessoas suscetíveis de serem percebidas, e percebidas como interessantes, (...) não é outra coisa que o interesse que os indivíduos ou os grupos considerados têm em reconhecer este traço e a incorporação ao indivíduo considerado ao conjunto definido por este traço. O interesse pelo aspecto percebido não é nunca completamente independente do interesse em percebê-lo”. Bourdieu, Pierre. La Distinction Critique Sociale du Jugement. Paris. Editions de Minuit. 1979, p. 554. Apud: Penna, Maura. O que faz Ser Nordestino/Identities sociais, interesses e o “escândalo” Erundina. São Paulo. Cortes Editora. 1992. p.143.

possuíam, mas sempre de uma forma bem genérica e sem ainda gravar os depoimentos.

Na terceira etapa da pesquisa, procurei manter um contato mais intenso com os moradores do campo. A partir de um roteiro não muito rígido,⁸ ouvi um total de sessenta e sete pessoas, e o resultado destas entrevistas me levou a ampliar o universo de entrevistados para ouvir também os feirantes vendedores de roupas, visto que, em sua maior parte, os entrevistados informaram que adquiriam suas roupas prontas. Daí a necessidade de conhecer de forma mais sistemática a opinião desses fornecedores de vestuário⁹

Seguindo um roteiro predeterminado, procurei manter contato com os feirantes¹⁰ da seguinte forma: inicialmente me apresentava e depois pedia permissão para documentar as roupas expostas; em seguida realizava a entrevista, gravando-a. Algumas vezes observava o “ato da compra”: as pessoas procurando por um determinado tipo de roupa ou mesmo provando-as. Esses contatos foram de grande utilidade para o trabalho, sobretudo porque revelaram detalhes do sistema de moda rural (criação, produção e comercialização) que não estavam totalmente esclarecidos, e que no decorrer das “conversas” e observações junto aos feirantes e compradores foram ficando mais claros.

Sempre que retornava dessas incursões, e de posse do material processado (filmes e vídeo tapes), procurava analisar atentamente e determinar que aspectos precisavam ser mais bem

⁸ Adotamos o método de “Entrevista Centrada” (focused interview), na qual, dentro de hipóteses e de certos temas, o entrevistador deixa o entrevistado descrever livremente sua experiência pessoal a respeito do assunto investigado. Ver. Thiollent, Michel. *Crítica Metodológica. Investigação Social e Enquete Operária*. 5ª edição. São Paulo. Editora Polis. 1987. pp. 32-37.

⁹ Ouvimos um total de quinze feirantes numa primeira fase; na segunda, selecionamos seis, que retornamos a contatar

¹⁰ Nos primeiros contatos a maior dificuldade que tivemos foi a de convencer os feirantes de que não éramos fiscais da Receita. Mesmo assim, alguns só se convenciam disto e ficavam mais à vontade quando retornávamos para um segundo contato.

explorados na próxima “ida ao campo”. E desta forma conclui meu levantamento de informações em um total de onze “incursões” entre a região de Esperança e Massaranduba incluindo as três ao município de Teixeira.

O material gravado em vídeo¹¹ pode fornecer uma leitura visual muito interessante desta pesquisa, sobretudo porque foi por intermédio dele que pude analisar as roupas e os modos de usá-la, somados ao conjunto de gestos e movimentos¹². No momento me limito a mostrar apenas as imagens fotográficas, que foram selecionadas como sendo as mais representativas para ilustrar o assunto aqui tratado.

Outro ponto que destaco em relação às entrevistas foi a receptividade encontrada. Quando tratava do assunto *moda e roupa*, percebi que a maioria das pessoas ficava bastante excitada. Depois de um certo tempo de conversa, “a memória de roupas” começava a se manifestar e os informantes punham-se a falar de determinadas roupas que usaram em uma ou outra ocasião, como se essas fossem “marcos” importantes de “referência da memória”¹³. Os feirantes também se mostravam muito receptivos sobretudo quando eu voltava para um segundo e terceiro contato, e sempre tinham alguma “novidade que tinham pensado” para me contar¹⁴.

¹¹ Guy Michelat observa que, em entrevistas, as gravações em video-tape recuperam o gestual, a mimica, etc., enfim todo um conjunto de comunicação não verbal que está agrupada ao que se fala verbalmente. “Sobre a Utilização da Entrevista Não-Diretiva em Sociologia”. In: Thiollent, Michel. Op. Cit. pp. 199-200.

¹² A inexistência de financiamento a esta pesquisa impede que no momento o material seja editado de uma forma mais elaborada.

¹³ Era comum escutar observações do tipo: “A roupa que usei no meu casamento... A roupa que meu marido usava quando eu o conheci... a roupa que fui pela primeira vez a Campina... o vestido que usei “nas festas” de setenta e cinco... meu pai me deu uma calça de mescla quando virei rapaz...”

¹⁴ Alguns feirantes confessavam que, após o nosso contato, o assunto “tinha ficado martelando na cabeça” e que haviam lembrado de histórias e fatos curiosos para nos contar. Também observavam que, apesar de lidarem com a venda de roupa há anos, nunca haviam pensado sobre questões relacionadas ao assunto, ao menos de uma forma objetiva, supomos.

Paralelamente a essas “visitas”, procurei coletar, em livros, revistas, jornais, como também em cinema e televisão, material referente ao estudo do vestuário buscando informações que me auxiliassem na compreensão do tema - a moda no campo - tema, que, insista-se, não possui um arsenal mais consistente de referência.



1.1. Mapa do Estado da Paraíba

2. VIVA SÃO JOÃO! DEFINIÇÕES E INDEFINIÇÕES DO UNIVERSO RURAL

Uma vez que estou tratando do vestuário de um grupo específico - os habitantes do campo - é oportuno apresentar algumas definições e indefinições sobre o que venha a ser este "universo rural", como também tecer algumas ligações da moda com este universo.

Inicialmente, podemos dizer que o conceito de *rural* não é tão claro e inequívoco na literatura sociológica. Ele é tanto um *instrumento* metodológico para pesquisa, como um *objeto* de investigação. Falta uma definição mais precisa. A dificuldade de definição sobrevém basicamente de dois fatores: "a impossibilidade de utilizar simples critérios estatísticos na delimitação, e também a impossibilidade de estabelecer de forma categórica as diferenças rurais-urbanas"¹. Apresento, assim, algumas (tentativas de) definições que acredito estarem mais próximas da "idéia" de rural.

Um ponto de vista bastante corrente é o de buscar definir o *meio rural* em relação ao *meio urbano*. Para Lynn Smith, "A diferença entre o rural e urbano não é o produto de uma característica ou fator único, mas o resultado de uma quantidade de atributos que se acham intimamente relacionados e integrados uns com os outros"² E na tentativa de buscar uma melhor definição do que venha a ser o mundo rural, temos o trabalho realizado por Sorokin e Zimmerman³, o qual, para diferenciar o

¹ Ver: Queiroz, Maria Isaura Pereira, Organizadora, Sociologia Rural, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1969

² Ver: Smith, T. Lynn, Sociologia da Vida Rural, Rio de Janeiro, Edições C.E.B. 1946.

³ Smith, T. Lynn, Op. Cit. pp. 31-55.

universo rural do urbano, evidencia que é necessário uma combinação de vários *traços típicos*. Logo, esta definição seria composta por diferenças ocupacionais e ambientais, bem como pelo tamanho das comunidades, densidade populacional, homogeneidade e heterogeneidade das populações, estratificação e complexidade social, mobilidade social, direção da migração, e, por último, pela diferença de integração social. Esta definição é bem mais adequada do que aquelas que buscam distinguir o urbano do rural, apenas por critérios estatísticos como número de habitantes ou forma de produção, que não são suficientes para dar conta de toda a complexidade do conceito.

Mas mesmo com relação a esta definição mais abrangente surgem algumas críticas, principalmente à sua concepção dicotômica. Solari menciona que “estas críticas partem sobretudo das observações de que entre o meio rural e urbano existe uma gradação infinita. Em outras palavras, estamos frente a um contínuo. Desde a habitação rural isolada até a grande cidade, existem inúmeros escalões intermediários que vão criando uma transição insensível entre o meio rural propriamente dito e o meio urbano”⁴. E, no que diz respeito ao meu trabalho isto é um ponto de grande importância, sobretudo quando se observa o vestuário dos jovens rurais, pois este não apresenta diferença significativa em relação ao vestuário do jovem suburbano. Nota-se assim a existência de uma linha pontuada de intermediações unindo estes dois universos.

É importante também observar a questão da fronteira que delimita o rural do urbano. O trabalho de Raymond Williams⁵ esclarece bastante este ponto, apontando para a variação histórica que esta fronteira percorre, mas sobretudo pela falta de rigidez com que é delimitada. De certo, Williams nos mostra que a

⁴ Solari, Aldo B. “O objeto da Sociologia rural”. In: Szmrecsnyi, Tomás e Queda: Organizador. Vida Rural e Mudança Social. 3ª edição. São Paulo. Companhia Editora Nacional. 1979. pp. 13-14.

⁵ Williams Raymond. O Campo e A Cidade na História e na Literatura. São Paulo. Companhia das Letras. 1990.

definição entre rural e urbano é bastante variável no decorrer do tempo: “Sem dúvida, as idéias a respeito do campo e da cidade têm conteúdos e desenvolvimentos históricos específicos, mas também está claro que, em determinados momentos, elas representam formas de isolamento e identificação de processos gerais. É muito comum dizer-se “a cidade” para se referir ao capitalismo, à burocracia ou ao poder centralizado, e “o campo”, como já vimos, em cada época tem um significado diferente, associado a idéias tão diversas quanto a independência e a pobreza, o poder da imaginação ativa e o refúgio da inconsciência”⁶.

Não se trata, no entanto, de querer abolir a diferença entre o rural e o urbano. O fato de a idéia do rural “estar interligada à idéia do urbano” e que a fronteira entre estas não ser bem definida, não quer dizer que não existam diferenças, mas que estas devem ser sempre relativizadas⁷.

Como abordar, portanto, um tema em uma área de tão difícil delimitação? Para Smith, a Sociologia é uma só, tanto que ele prefere a denominação “Sociologia da vida rural” à “sociologia rural” ou “urbana”. Para ele, a “sociedade é que difere nas suas manifestações. Não há uma sociologia rural, mas uma sociologia da sociedade que tem características rurais. Características que podem modificar-se, enquanto que os métodos de estudos permanecem os mesmos”⁸.

Em direção semelhante aponta a definição de Solari, para quem a sociologia rural tem como tarefa fundamental “descrever os traços relativamente constantes e universais das relações sociais no meio rural, e suas diferenças no meio urbano (...)”. Daí

⁶ Williams Raymond. Op. Cit. p. 390.

⁷ Ver: Queiroz, Maria Isaura Pereira. Cultura, Sociedade Rural. Sociedade Urbana no Brasil. Rio de Janeiro. LTC/EDUSP. 1978.

⁸ Smith, T.Lynn. Op. Cit. p.10

o caráter comparativo que a sociologia rural assume amiúde”. Solari aponta ainda, a existência de uma segunda tarefa da sociologia rural, que “é explicar essas diferenças, ou seja, os traços específicos dos fenômenos sociais rurais”⁹.

Em termos gerais, estas definições são de ordem muito mais didática e para fins de pesquisa, do que qualquer outra coisa, uma vez que se pode falar em grupos agrários ou urbanos, mas de forma predominante e não exclusiva. É o que aponta Maria Isaura Queiroz em relação à Sociologia Rural: “o meio rural não pode nunca ser estudado em si mesmo, mas deve ser encarado como parte de um conjunto social mais amplo, do qual faz parte juntamente com a cidade”¹⁰. Em nosso caso específico, não podemos compreender a moda no mundo rural, sem buscar a sua referência na moda urbana. Aliás, a moda é um bom exemplo para este ponto de vista mais abrangente, que considera que o “campo nunca pode ser compreendido por si mesmo, pois se ele existe é porque existe cidade - e vice-versa (...) campo e cidade só podem ser compreendidos no interior de sua sociedade global”¹¹.

Não há como deixar de notar a associação constante de inocência dada ao conceito de rural. A vida rural é sempre apresentada como sinônimo de inocência e paz, associando-se com freqüência a natureza em oposição à cidade, um ambiente mundano e barulhento. Mas é bom lembrar em relação a este “ambiente bucólico” que “o campo fresco no qual o poeta se refugia não é o do agricultor, e sim do morador desocupado”¹² (fig.2.1 e 2.2). Por outro lado, existe a outra idéia do campo quase como um sinônimo de “campo de concentração”, onde “a dor e a miséria tomam todo o espaço do pobre camponês

⁹ Solaris, B.Aldo. Op. Cit. p.5

¹⁰ Queiroz, Maria Isaura Pereira. Op. Cit. p.51

¹¹ Idem. p. 309

¹² Williams, Raymond. Op. Cit. p.70

explorado”, idéia tão cara a alguns estudiosos do passado e ainda persistente hoje. O que vale lembrar, diante deste quadro, é que o “mundo” camponês não se constitui em um mundo isolado, definido de acordo com determinados “interesses”, mas que é um mundo com características próprias, variadas e sobretudo dinâmicas.

Maria Isaura Queiroz mostra que “No que toca ao meio rural, a maioria das pesquisas procuravam no início o ‘pitoresco’ da sociedade tradicional brasileira, não se preocupando com o que havia de moderno; ou então buscava-se saber quais produtores rurais seriam mais abertos à adoção de novidades e quais os mais fechados. Num e outro caso as pesquisas eram unilaterais e incompletas”¹³. Desse modo foi criado um espaço mais do que favorável à propagação de uma imagem do Jeca, associada ao homem do campo.

Como podemos ver, a dificuldade de delimitar o que seja urbano do que seja rural é uma problemática geral da própria Sociologia. Entretanto é perfeitamente compreensível, em dadas situações, querer-se ter ao menos uma noção do que venha a ser o rural, até mesmo nesta associação primeira ao “ambiente natural”¹⁴. E buscar identificar a inserção da moda neste meio é um dos vários elementos que auxiliam na compreensão deste complexo universo, pois, como frisou Jean Baudrillard “todos são freqüentados pela moda, que pode ser compreendida como o jogo social mais superficial e como a forma social mais profunda - o cerco inexorável do código a todos os domínios”¹⁵.

¹³ Queiroz, Maria Isaura Pereira. Op. Cit. p. 52

¹⁴ Keith, Thomas. O Homem e o Mundo Natural.

¹⁵ Baudrillard, Jean. A Moda ou a Magia do Código. Separata. Tradução: Lia Mônica Rossi e Roberto Acioli de Oliveira. 1990.

3. MARCOS E MARCAS DA MODA

Anteriormente tratei dos conceitos de que a sociologia se utiliza para a compreensão da sociedade rural. Neste item tratarei de dois aspectos importantes para o direcionamento deste trabalho. O primeiro aspecto diz respeito a questões relacionadas a *modas e usos*. Mostrarei o ponto de vista de alguns autores que trataram do assunto e nos quais irei apoiar-me no decorrer desta dissertação. O segundo aspecto refere-se à questão da moda na cidade, pois, como afirmei, não se pode estudar e compreender a moda no meio rural sem que se conheça a posição do “rural” na sociedade global, no caso, a brasileira, que é hoje uma “sociedade urbana”¹.

Um dos principais autores em que busco apoio para compreender a relação existente entre moda e sociedade é Gilda de Mello Souza, para quem a moda “não é um fenômeno universal, mas próprio de certas sociedades e de certas épocas..”² De uma forma abrangente, “A moda é um todo harmonioso e mais ou menos indissolúvel. Serve a estrutura social, acentuando a divisão em classe; reconcilia o conflito entre o impulso individualizador de cada um de nós (necessidade de afirmação como pessoa) e o socializador (necessidade de afirmação como membro do grupo); exprime idéias e sentimentos, pois é uma linguagem que se traduz em termos artísticos. Ora, esta expressão artística de uma linguagem social ou psicológica - o aspecto menos explorado da moda - talvez seja uma das faces mais apaixonantes”.³

¹ Maria Isaura Queiroz. *Ibidem*.

² Souza, Gilda de Mello. *O Espírito das Roupas/A Moda no Século Dezenove*. São Paulo. Companhia das Letras. 1987. p. 20.

³ *Idem* p. 29.

A moda assume assim, uma forma de linguagem, como dito anteriormente, a moda e a roupa são “elementos de comunicação de uma dada sociedade”. Neste aspecto Umberto Eco esclarece que “a semiologia veio aperfeiçoar esta tomada de consciência e agora permite-nos inserir a nossa noção de comunicabilidade do vestuário num quadro mais amplo, no quadro de uma vida em sociedade onde tudo é comunicação”⁴.

É importante observar que não é só *a roupa* que porta os códigos de comunicação, mas também o modo como a roupa é usada, *o modo* de caminhar, o modo de colocar o corpo em repouso ou movimento, os gestos e a postura, enfim todo o conjunto que denota e diz algo sobre quem dela se utilize. “Trata-se de toda uma zona vastíssima de interesses e de descobertas que nos obriga a olhar continuamente à nossa volta para descobrir quanto haverá de comunicação em nossa vida cotidiana, a todos os níveis, até mesmo a nível do modo de caminhar ou de colocar o corpo: e também aqui, e se embora os semiólogos hoje tentem levar esta noção ao nível do estudo rigoroso, bastaria a existência da arte da mímica para demonstrar-nos que a linguagem ‘postural’, das posições, existe e que se pode contar, dizer, exprimir, tudo apenas com isso”⁵.

Seguindo na mesma linha de pensamento, Renato Sigurtá aponta também para o caráter comunicador do vestuário, e observa que grande parte da proteção que nos é oferecida pela roupa parece ter uma função mais mágica e simbólica do que real. O que pode causar o desespero dos “designers funcionalistas”⁶. Sigurtá observa que “Marcar a própria presença, chamar a atenção, pôr o acento senão a ênfase, em

⁴ Eco, Umberto. “O Hábito Fala pelo Monge. In: Psicologia do Vestir. VVAA. Lisboa. Assirio e Alvim. 3ª Edição. 1989. p.8.

⁵ Eco, Umberto. Op. Cit. p. 12.

⁶ Designers Funcionalistas: designação dada aos designers que seguem a “doutrina” dos anos 30, cuja máxima é “A forma segue a função”, que diga-se de passagem foi (e é) mal interpretada uma vez que a frase foi retirada do seu contexto.

determinadas partes do nosso corpo, denotar com uma linguagem clara e muitas vezes mesmo codificada com precisão alguns significados, e dar a conhecer outros de maneira explícita mas sempre sensível, eis o objetivo principal do vestuário”⁷.

Uma das maiores dificuldades na abordagem do vestuário como comunicação é a identificação dos seus códigos (sistemas de regras e equivalências), visto “que estão sujeitos a mutações, a reajustamentos contínuos, apresentam falhas, são imperantes num ponto e fracos no outro”⁸ (...) Porque a linguagem do vestuário, tal como a linguagem verbal, não serve apenas para transmitir certos significados, mediante certas formas significativas. Serve também para identificar posições ideológicas, segundo os significados transmitidos e as formas significativas que foram escolhidos para os transmitir”⁹.

De um modo geral é com estes pontos de vista que este trabalho mais se identifica, uma vez que tento, também, buscar os elementos que apontam para a identificação de um vestuário rural. Ainda sobre o aspecto da compreensão sociológica da moda, temos importantes trabalhos realizados por autores como: Elizabeth Wilson, M. Salhins, Gilberto Freyre, Quentin Bell, Veblen, que tratam diretamente da questão *moda e sociedade*, como ainda aqueles que analisam aspectos mais particulares do vestuário, como José Carlos Durand com os aspectos econômicos da moda e Alice Rangel de Paiva Abein com os aspectos de produção. E como não lembrar Michel de Certeau, que, mesmo não tratando diretamente do vestuário, analisa aspectos de uso

⁷ Sigurtá, Renato. “Delineamentos Psicológicos da Moda Masculina”. In: Psicologia do Vestir. Op. Cit. p. 23.

⁸ Sobre a distinção entre um código forte e um fraco, Umberto Eco diz: “Creio que seria inexato dizer que um código é fraco quando não prevê em cada um dos seus aspectos as modalidades de uma dada comunicação. Se vamos estudar a estrutura de uma modalidade comunicativa qualquer, vê-se mais tarde ou mais cedo, que naquela ocasião havia concepções, bem articuladas, reunidas em cada um dos seus aspectos. Mas dissemos exatamente “naquela ocasião”. Diremos portanto que uma convenção é fraca não tanto por não estar bem estruturada num momento dado, mas porque se modifica com rapidez e não se pode tomá-la para a descrever sem que tenha já mudado. Op. Cit. p. 16.

⁹ Idem Op. Cit. p. 17.

que são fundamentais para a compreensão deste e dos quais muito me utilizei neste trabalho.

Se os autores que referimos abordam a moda por uma ótica mais sociológica, há, por outro lado, uma outra corrente que procura entender a moda como uma manifestação “artística”, não só analisando os criadores de moda, como também as relações estéticas e estilísticas que compõem e estão sempre presentes na moda. Como exemplo de autores pertencentes a esta corrente, temos Catherine N’Diaye, que busca compreender o sentido de certos “detalhes” do vestuário relacionando-o ao conjunto que o suporta. Procedimento semelhante ao que é adotado por Gillo Dorfles, que aponta para os aspectos estruturais e semânticos das roupas, analisando-as não só pelo lado artístico do criador, como também pelo procedimento metodológico do *designer*; enfocando a prática da criação de roupas como um projeto de produto industrial e conseqüentemente portando um conjunto de funções práticas, estéticas e simbólicas, diferenciando, assim, o *design* de uma roupa e o de uma criação exclusivamente artística. Também faz parte deste grupo, Abraham A. Moles, que não trata diretamente da moda, mas de uma parte da sua totalidade, buscando uma compreensão social dos objetos industrializados.

Não podemos omitir também os autores/jornalistas que estão sempre lançando novos enfoques sobre a questão do vestuário, seja em revistas especializadas, seja em jornais diários. Estes, de certo modo, são grandes responsáveis pela constante renovação que o estudo do vestuário vem passando nos últimos tempos.

Inúmeras são as correntes (que felizmente a ninguém aprisionam) que abordam este tema. Evidentemente não caberia dentro dos limites deste trabalho ficar citando ou classificando

todas elas; apenas desejo mostrar as “possibilidades de marcos teóricos existentes”. Não obstante, impossível não lembrar aqui de autores tão caros à questão do vestuário, como Jean Baudrillard ou mesmo Roland Barthes, que trabalha o sistema de códigos do vestuário, ocupando-se das unidades mais básicas deste, buscando decompor os elementos para uma compreensão desta formação. Existe também os que procuram uma compreensão histórica, como Patrice Bollon, Michel Pastoureau, François Boucher, Silvana Gontijo e, de forma brilhante, James Laver. Existem aqueles que vislumbram uma compreensão mais “filosófica” da moda, como Gilles Lipovetsky. E, por fim, aqueles autores que tratam de questões mais “práticas” e específicas como o jornalismo de moda, análise de mercado ou mesmo “compilações” a respeito de um assunto tão vasto, como Ruth Joffily, Françoise Vicent-Ricard e Georgina O’Hara.

Buscar uma melhor compreensão da moda é pôr para “desfilar pela passarela” todas estas correntes. Entretanto, opções devem ser feitas, até por uma questão metodológica. Dado o que me proponho neste trabalho, sinto-me mais próximo do ponto de vista de Gilda de Mello Souza, Elizabeth Wilson e Michel de Certeau, que serão minhas referências ao longo do trabalho, como também buscarei apoio e referência em outros autores de acordo com a necessidade de esclarecimento de algumas questões.

3.1. A Prima Pobre Rural e a Prima Rica Urbana

Este subitem pretende tratar de algumas questões relacionadas à moda e à roupa, à moda no meio rural e aos ciclos de moda no meio urbano.

Para Elizabeth Wilson, a roupa liga o corpo biológico ao ser social, e o público ao privado: “Isto transfere o vestuário num território difícil, porque nos obriga a reconhecer que o corpo humano é mais do que uma entidade biológica. Ele é um organismo de cultura, até mesmo um artefato cultural, e as suas próprias fronteiras não estão bem definidas (...). O vestuário estabelece de forma ambígua uma fronteira pouco definida, e as fronteiras pouco claras perturbam-nos”¹⁰.

Neste aspecto, entende-se moda como um fenômeno cultural¹¹ por excelência, podendo-se enunciar que *moda* propriamente dita seria o conjunto de regras que *regula o modo de vestir, e a roupa, sua forma material de ocorrência*. Mas é oportuno lembrar que *moda* opõe-se a *costume*. Apesar de parecerem tão próximos, estes conceitos divergem, no sentido em que *moda* é algo por princípio passageiro, enquanto *costume* é algo mais arraigado em uma sociedade. “Todos os sociólogos concordam em que a moda se encontra em oposição aos costumes. Em *Les lois de l'imitation*, Tarde distingue ambos, dizendo que os costumes cultuam o passado, ligando-se assim a tradição, e a moda cultua o presente, adotando sempre a novidade”¹².

Em outras palavras, uma nova moda surge a partir da rejeição do que é velho, em busca de referências que se oponham ao que já se encontra estabelecido. Na corrida contra o tempo, aquilo que era anteriormente rejeitado passa a ser adotado como novo estilo, e a seqüência destes procedimentos gera um ciclo,

¹⁰ Wilson, Elizabeth. Op. Cit. pp. 12-13.

¹¹ Cultura no conceito de Tylor, onde: “cultura é aquele todo complexo que inclui conhecimento, artes, crenças, moral, leis, costumes e quais quer outras habilitações e usos adquiridos pelo homem como membro da sociedade”. Tylor E. B. *Primitive Society*. reimpressão da 7ª edição. New York. Brentano's. 1924. Apud. Bertrand, Almi. L. edit. Associado. *Sociologia Rural. Uma Análise da vida Rural Contemporânea*. São Paulo. Editora Atlas S.A. 1973.

¹² Souza, Gilda de Mello. Op. Cit. p. 20.

que em uma representação gráfica lembra a figura de um pêndulo, que oscila em intervalos regulares a cada dez anos. Desta maneira, a moda dos anos sessenta terá semelhança com a dos anos oitenta, a dos anos noventa, por sua vez, buscará referências nos anos setenta. Esta sucessão, que recebe a denominação de “ciclos da moda”, pode ser notada, se observamos com atenção os estilos dominantes na história do vestuário; e eles se sucedem com espantosa regularidade.

A vestimenta, e a moda que esta representa, estarão sempre falando algo de quem delas se utiliza. Como bem observa José Carlos Durand, “Através da roupa, as pessoas comunicam que pertencem a uma classe social, a uma faixa etária e a um outro sexo. O vestuário é, assim, um classificador instantâneo de indivíduos em hierarquias sociais”¹³. Dentro desta mesma perspectiva, podemos dizer que alguém pode, utilizando-se destes mesmos códigos, modificar a sua “apresentação”, perturbando assim a possibilidade de identificação imediata: um sujeito de uma determinada classe pode fingir pertencer a uma outra, superior à sua, pelo simples travestimento. “Isto porque a vestimenta é uma linguagem simbólica, um estratagema de que o homem sempre se serviu para tornar inteligíveis uma série de idéias como o estado emocional, as ocasiões sociais, a ocupação o nível do portador”¹⁴.

Estudando os códigos de vestuário dos jovens urbanos desde o século XVIII, Patrice Bollon¹⁵ aponta para a dificuldade interpretativa de entender o fenômeno da moda, sobretudo porque esta não se manifesta só nas roupas, mas também em um conjunto de atitudes, gestos e movimentos, que, associados, servem para identificar o sujeito e o grupo a que pertence. Naturalmente estas interpretações podem ser contraditórias -

¹³ Durand. Op. Cit. p. 11.

¹⁴ Souza, Gilda de Mello. Op. Cit. p.125.

¹⁵ Bollon, Patrice. A Moral da Máscara. Merveilleux, Zazous, Dândis, Punks. etc. Rio de Janeiro. Rocco. 1993.

como é a própria moda. Para esta dificuldade de interpretação também aponta Gilda de Mello Souza: “A moda, como toda manifestação do gosto, é traiçoeira e, quando analisada de perto, esconde suas feições mais características, induzindo o observador ao erro”. Desta forma, temos de convir que qualquer análise de moda, por mais atenta que seja, estará sujeita a esta característica de provisoriedade.

3.2. Alguns Indícios da Moda no Meio Rural

Sabe-se que os adornos corporais são anteriores a todas as outras formas de ornamentação, e que o uso das roupas está bem longe de suas “funções protetoras”¹⁶, como querem alguns “críticos” da moda. “Muitas vezes, no entanto, a relação que existe e evidentemente entre a transformação social e os estilos de vestuário é estabelecida de uma forma superficial e cheia de clichês”¹⁷. Mas deste aspecto me ocuparei posteriormente quando tratar da invenção do “look rural”. Aqui me adianto um pouco, para mostrar os percalços existentes em relação à problemática do estudo do vestuário e sua abordagem no universo rural.

Se falar de moda já é por princípio uma tarefa complexa, imagine-se quando o assunto é a moda rural. Como já observei desconheço a existência de trabalhos específicos sobre o tema e, desta forma, a dificuldade em avançar é bem maior. Mesmo assim, apresento aqui alguns indícios nos autores que estou tomando como referência.

¹⁶ Segundo Wilson: “A antropologia destruiu a crença de que o traje é uma coisa “necessária”, que nos protege do calor e do frio excessivos do clima”. Também observa que “A discussão antropológica sobre o modo de vestir tem tendência para atenuar as distinções entre adornos, roupas e moda, mas é interessante porque, quando olhamos a moda numa perspectiva antropológica, podemos ver que ela está intimamente relacionada com a magia e com o ritual. Op. Cit. pp. 77-79.

¹⁷ Bollon, Patrice. *A Moral da Mascara, Merveilleux, Zazous, Dândis, Punks, etc.* Rio de Janeiro, Rocco, 1993.

Inicialmente, Elizabeth Wilson cita Fernand Braudel, dizendo que este encontrou na França, em 1690, testemunho de “um campesinato elegante”. Acreditamos que esta observação se referia muito mais aos aristocratas do que à classe trabalhadora, visto que, neste período, mesmo na cidade, a difusão de moda era muito lenta e ainda não havia uma roupa feita em larga escala. Outra observação no trabalho de Wilson volta a tratar do vestuário no campo: “Em muitos países europeus, o campesinato continuou a vestir-se de uma maneira diferente. No entanto, os camponeses aspiravam muitas vezes à moda, e o que é agora conhecido como traje nacional é em muitos casos uma adaptação híbrida de estilos camponeses, que simbolizam uma identidade nacional recentemente criada, quando os estados do século dezanove se constituíram”.¹⁸

É a própria Elizabeth Wilson que lança uma luz para a compreensão deste fato, quando diz: “Antes do século dezoito, a natureza não fora admirada; a essência do ser civilizado consistia em uma distanciação o maior possível do estado natural. Agora, a natureza começava a ser idealizada, justamente no momento em que uma sociedade nova e muito mais urbana na sua totalidade estava a ser criada pela revolução industrial”.¹⁹ Opinião que também é compartilhada por Keith Thomas em “O Homem e o Mundo Natural”.

O que podemos observar nestas duas citações é que, antes, a moda, feita em grande parte para os ricos, começa, a partir do período industrial, a ser utilizada pela maioria da população. A roupa começa a ser produzida em massa possibilitando uma auto-afirmação e auto-expressão dos sujeitos. Na verdade, começa a existir uma democratização do vestuário, mesmo que isto custe a exploração do trabalho feminino nessa indústria. Mas esta democratização ocorre mais no que diz respeito ao estilo, pois,

¹⁸ Wilson, Elizabeth. Op. Cit. p. 38.

¹⁹ Idem. Op. Cit. p. 84.

segundo Wilson: “as diferenças na qualidade das roupas e nos tecidos com que elas são feitas ainda marcam a diferença entre as classes sociais”.¹⁹

Se isso é o que ocorre na Europa, no Brasil do século XIX, o quadro não é o mesmo: “os grupos não se encontram suficientemente caracterizados, diferenciando-se entre si por uma tradição de usos, costumes e maneira próprias, a posse da riqueza é a grande modificadora da estrutura social”.²⁰ Portanto a penetração da moda no campo é feita de uma forma bastante tímida. Gilda de Mello Souza observa com grande discernimento a diversidade de métodos de que o campo e a cidade lançam mão para demonstrar a posição social dos seus membros:

“Enquanto no centro urbano é através do consumo de bens e do requinte de maneiras que julgamos a respeitabilidade de uma classe, o indivíduo tendo necessidade, para atingir um círculo muito mais vasto, de acentuar as diferenças sociais nos elementos passíveis de observação direta - como a vestimenta -, no campo, onde o vínculo é comunitário e o grupo suficientemente pequeno, é através do conhecimento efetivo da história de cada um - de sua história familiar, econômica ou social - que situamos o indivíduo nesta ou naquela classe”.²¹

Entretanto o quadro começa a mudar, na medida em que o isolamento do campo vai sendo rompido, seja pela estrada de ferro, pela imprensa ou mesmo pela mobilidade de alguns de seus membros, que vão à cidade para serviços militares e domésticos. Logo as “informações” de moda vigentes na cidade começam a circular no campo e todo um estilo de vida passa a ser desejado e imitado. A resposta a estas mudanças, dada pelas classes

¹⁹ Idem. Op. Cit. p. 84

²⁰ Souza, Gilda de Melo. Op. Cit. pp. 113-114.

²¹ Idem. Op. Cit. pp. 117-118.

dominantes, é de uma sofisticação nos *modos* (fig. 3.1 a 3.4). “É que à medida que as diferenças exteriores se atenuam pela generalização da moda, o indivíduo tende a revelar o seu nível, não tanto pela fazenda, o chapéu, as jóias, mas pela educação, jeito de andar, maneiras”.²²

Hoje, vê-se cada vez mais a quebra de fronteiras entre o modo de vestir no campo e na cidade, e a distinção em alguns casos já não é tão fácil. Longe vai o tempo em que Gilberto Freyre dizia a respeito do camponês que “No Brasil, o atraso de estilo de vida, a rusticidade de maneiras e vestimenta o transformaram no matuto da nossa literatura e do nosso folclore”²³. O que podemos observar é que a massificação²⁴ da moda tão temida por Quentin Bell²⁵ em alguns pontos já se faz notar, seja na sociedade urbana²⁶, seja na rural.

“Com efeito a moda é um dos instrumentos mais poderosos de integração e desempenha uma função niveladora importante, ao permitir que o indivíduo se confunda com o grupo e desapareça num todo maior que lhe dá apoio e segurança. E como todas as modas vigentes são sempre as da classe dominante, os grupos mais próximos estão a cada momento, identificando-se ao imediatamente superior através da imitação da vestimenta”²⁷.

Entretanto, o caminho percorrido pela moda às vezes se inverte, na medida em que estilistas da classe dominante buscam nos trajés mais populares ou mesmo marginais, elementos que

²² Idem. Op. Cit. p. 137.

²³ Freyre, Gilberto. Sobrados e Mocababos, p. 57. Apud: Souza, Gilda de Mello. Op. Cit. p. 122

²⁴ Sobre a massificação do vestuário jovem, ver: “O planeta teen/pesquisa exclusiva revela o que querem, como pensam e de que modo vivem os jovens da primeira geração verdadeiramente global da história”. Veja, 19, abril, 1995. Edição 1388 Ano 28, nº16, pp. 106-113.

²⁵ Bell, Quentin. On Human Finery. New Edition revised and embared. The Hogarth Press. London. 1976.

²⁶ Souza, Gilda de Mello. Op. Cit. p. 130.

²⁷ Wilson, Elizabeth, Op. Cit. p.

irão compor suas roupas. Logo, os Punks, mendigos, rappers, bandidos, pretos, drags e mesmo “camponeses”, vão surgir estilizados em passarelas “legitimadas” como um “novo modelos de vestimenta”.

Atualmente, no mundo da moda, inúmeros são os exemplos: temos, no trabalho de Jean Paul Gautier, um verdadeiro painel de Etnias. Não é à toa que suas fontes de referência são as ruas das grandes cidades e fotos da National Geography. As roupas de Vivienne Westwood, Rifat Ozbeck, Kenzo, Mugler e tantos outros, repletas destas referências. No Brasil também temos indícios semelhantes, como no trabalho de Tufi Duek e Jorge Kauffman, nos quais o “modelo” do malandro/cafajeste surge repaginado como padrão de elegância.

3.3. A Moda no Meio Urbano

Já disse que a maioria dos estudos sobre a moda dos quais tenho conhecimento tratam do assunto relacionando-o sempre ao universo urbano. É claro que este universo apresenta-se muito mais diversificado por possuir vários pontos de interesses, e, conseqüentemente, com mais possibilidades de abordagens. Por exemplo, temos a indústria da moda, tanto nos meios de comunicação como nos meios produtivos, e estes dois pontos fornecem material para inúmeras possibilidades de abordagem e interpretação.

Aqui não irei deter-me em analisar a moda urbana, visto a existência de estudos bastante interessantes sobre o assunto: apenas apresentarei uma pequena síntese de como o fenômeno da

moda se manifesta neste meio. Esta abordagem é conveniente uma vez que, tratando da moda no meio rural, temos que nos remeter à moda no meio urbano, pois considero que esta oposição é apenas parte da realidade, visto que em certos aspectos os habitantes da zona rural e da cidade formam uma única sociedade.

Apesar de tentador, não irei discorrer sobre a história do vestuário e seus interessantes aspectos. Em termos históricos, apenas me deterei ao período referente à revolução industrial, que coincide com o surgimento da *alta costura*.²⁸ E a partir daí tentarei traçar, ou melhor, alinhar, os principais fatos relacionados com a moda até o presente, para que assim possamos ter uma noção mais precisa da sua evolução, e relacioná-la com a moda rural.

O ciclo da moda como o conhecemos hoje tem origem na segunda metade do século XIX, com o surgimento das roupas feitas por Worth. É ele que irá valorizar a criação de roupas, elevando-a à categoria de “verdadeiras obras de arte”. Antes, as roupas eram confeccionadas por pessoas humildes, que visitavam as casas das clientes para escolha de modelos e provas. Com Worth, surge o atelier de costura e sobretudo a figura do “ditador” de moda, formando-se assim o cenário da alta-costura, que com algumas variações mantém-se ainda hoje em atividade.

²⁸ O termo é uma tradução literal do termo francês *Haute couture*. *Couture* significa costura ou trabalho de agulha. Segundo Georgina O'hara “*Haute couture* é estilismo e execução de alta qualidade. O estilista ou *couturier* (*couturière*) cria modelos com base numa *toile* feita de linho fino ou musselina, a qual leva o nome do cliente. As peças decalcadas da *toile* são executadas. Em 1868, fundou-se em Paris o Syndicat de la Couture Parisienne (atualmente CHAMBRE SYNDICALE DE LA COUTURE), para evitar que modelos fossem plagiados. A hante couture conta com um grupo numerosos de especialistas que fazem botões, luvas, bijuterias, chapéus e adornos com altíssimo nível de qualidade. (...) A Alta costura, é trabalhosa e cara. No final da década de 50, muitas *maisons* haviam fechado, abrindo caminho para o prêt-à-porter, bem mais acessível. Na segunda metade do século XX, alguns costureiros concederam a indústrias a permissão de usar seus nomes em cosméticos, perfumes, bijuterias, meias finas, peças de moda em geral e acessórios domésticos mediante o pagamento de taxas ou *royalties* que variam conforme o contrato de cada “licenciamento”. O'hara, Georgina. Enciclopédia da Moda. São Paulo. Companhia das Letras. 1992. p. 139.

Coincidentemente, é neste período que começam a surgir as primeiras roupas industrializadas, que por sua vez buscavam como modelo as criações de alta-costura. E na medida em que um modelo passa a ser copiado pelas classes mais baixas - ameaçando sobretudo a imagem do poder das classes superiores, pela semelhança no vestir - ocorrem mudanças radicais nos padrões de moda, para que esta possa se diferenciar e demonstrar sua supremacia. "A moda tanto pode refletir as transformações sociais, como opor-se a elas através de inúmeros subterfúgios, todas as vezes que há perigo de uma aproximação excessiva entre as classes e os sexos".²⁹

No início do século XX, o surgimento das primeiras publicações regulares sobre moda faz com que as informações circulem com maior rapidez. Estas publicações passam a ser verdadeiras "bíblias de estilo", o que de certo modo permanece até hoje, como a *Vogue* e a *Harper's Bazaar*,³⁰ divulgando a moda e o comportamento do "mundo elegante".

Até o final dos anos sessenta a "moda oficial"³¹ dita as regras a serem seguidas a cada estação, mas essa situação muda daí em diante. Não se sabe ao certo se foram os padrões de comportamento que a modificaram, ou se foram os produtores que optaram por ter um controle mais forte da indústria do vestuário.³²

²⁹ Souza, Gilda de Mello. Op. Cit. p. 129.

³⁰ Ainda hoje, a *Vogue* e a *Harper's Bazaar* continuam em circulação divulgando tendências de moda e estilo de vida. Ver: Pakcer, William. *Fashion Drawing in Vogue*.

³¹ Denomino aqui de "moda oficial" aquele conjunto de regras que era ditado pelas casas de costura e divulgadas pelos meios de comunicação. Regras que eram seguidas com bastante rigidez e causariam embaraço a quem optasse em renegá-las. Por exemplo, sair de casa sem chapéu era em determinados períodos um verdadeiro ultraje. Como também usar uma saia com um comprimento inferior ou superior ao estabelecido como "moda" era uma verdadeira afronta ao "comportamento social".

³² Como as "regras" mudavam muito rapidamente e de acordo com os humores dos criadores de roupas, ficava difícil para os torcedores planejar e acompanhar a rápida mobilidade da moda. Assim, uma grande quantidade de tecido estocado poderia ficar enalhadada, se algum criador optasse por decretá-lo "fora de moda". Os prejuízos na indústria do vestuário começavam a preocupar e a solicitar providências.

A alta costura cede espaço ao “prêt-à-porter”³³, ficando a primeira, muito mais na função de “laboratório de estilo” e estratégia de marketing³⁴ do que de uma indicadora de estilo. Hoje, diante da multiplicidade de estilos em moda, opta-se pela utilização da palavra *tendência*, que aponta por e para onde todos (criadores, produtores e consumidores) devem seguir.

De forma bastante resumida podemos dizer que o ciclo da moda hoje se apresenta da seguinte maneira: estilistas de renome apresentam suas coleções de roupas, que são amplamente divulgadas pela imprensa. A partir daí, as principais tendências de moda passam a ser adaptadas às situações mais diversas, e, quando estas tendências começam a dar sinal de saturação, outras são lançadas, renovando periodicamente o ciclo da moda.³⁵

Hoje, o mecanismo que regula estas mudanças é bem mais complexo do que o humor dos estilistas. A indústria, que precisa planejar sua produção, trabalha de forma conjunta com eles, e a imprensa especializada por sua vez também participa do processo, formando assim um ciclo bem mais regular e sobretudo criterioso.

A indústria procura financiar o estilista em seus desfiles milionários, o qual, por sua vez, utiliza materiais desse fabricante das mais diversas formas. O estilista anuncia na mídia especializada, que também irá se encarregar de divulgar suas criações nos mesmos veículos. Muito mais do que um “ciclo de

³³ Literalmente: pronto para vestir, a expressão é usada hoje corretamente e designa a roupa comprada pronta. Esta expressão, a partir dos anos cinquenta, substitui a inglesa *READY-TO-WEAR* que havia surgido para denominar a roupa industrializada.

³⁴ Com os altos custos das roupas de alta-costura, como dissemos anteriormente, este segmento passou por uma grande mudança. Atualmente são pouquíssimos os clientes para este tipo de mercado. Na alta costura as técnicas e materiais empregados elevam o preço da roupa a patamares impensáveis. Sendo assim, estimula-se a imagem de uma “maison”, mas com o objetivo de vender a marca que, aplicada a outros produtos, como perfumes, rende milhões de dólares.

³⁵ Ver: Ricard, Françoise-Vicent. *As Espirais da Moda*. São Paulo. Paz e Terra. 1989.

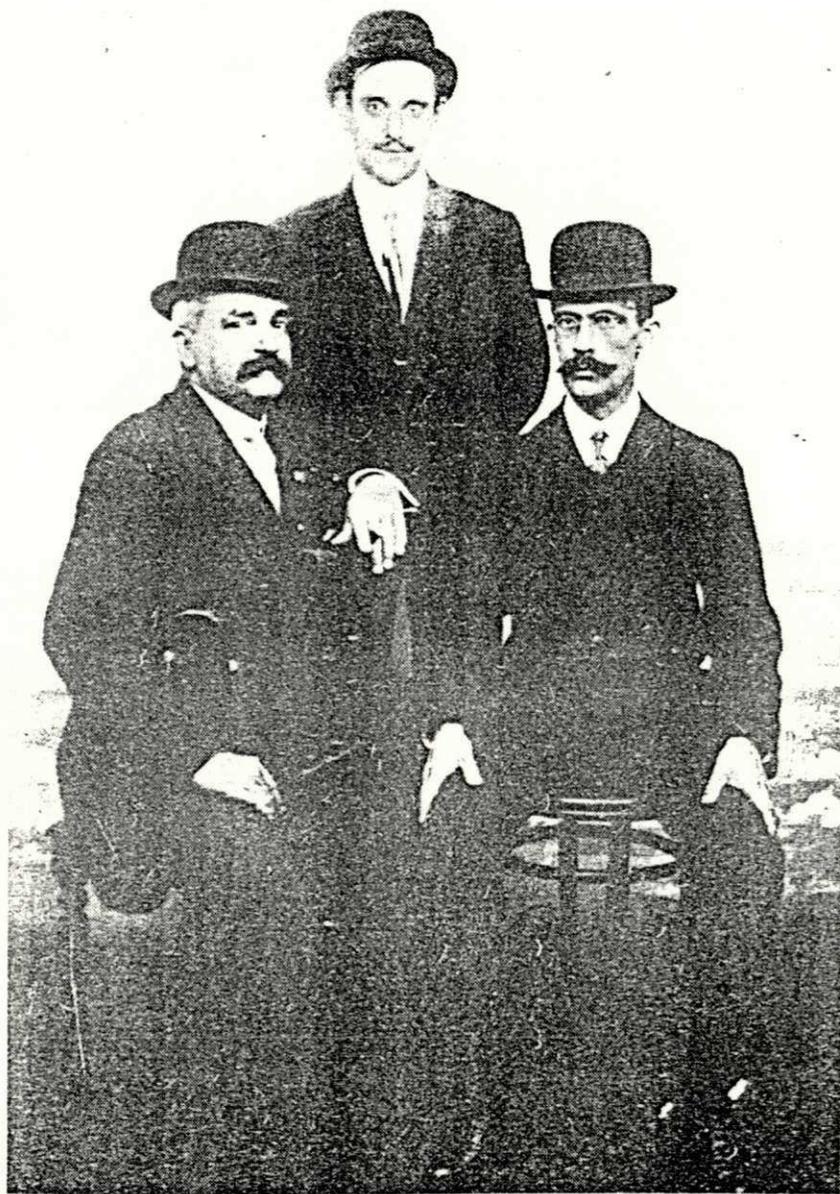
conveniências”, como parece num primeiro momento, este procedimento revela racionalização de um processo. Não é possível hoje uma “moda” durar menos do que dois anos sob o risco de surgirem prejuízos com estas rápidas mudanças. Assim, com um planejamento prévio e regular, é possível prever não só os passos, mas o destino para onde caminha a moda. Hoje, o grande talento do criador de roupas depende muito mais da forma como ele transita dentro deste panorama, interpretando desejos de consumo e necessidade de produção. A imagem do estilista-artista, criando isolado no atelier roupas como obras de arte, está muito distante da realidade que o ciclo da moda exige hoje para funcionar.

As tendências de moda apresentadas em Paris, Milão e Nova York são rapidamente divulgadas no resto do mundo e em curto período já começam a ser incorporadas no planejamento da produção da indústria. Assim, se numa estação um determinado tipo de fibra e cor mostra sua predominância, o fabricante brasileiro sabe que desde já deve começar a produzir algo com características semelhantes, pois num período máximo de dois anos esta tendência estará nas ruas e com certeza ele irá vender seu produto.³⁶

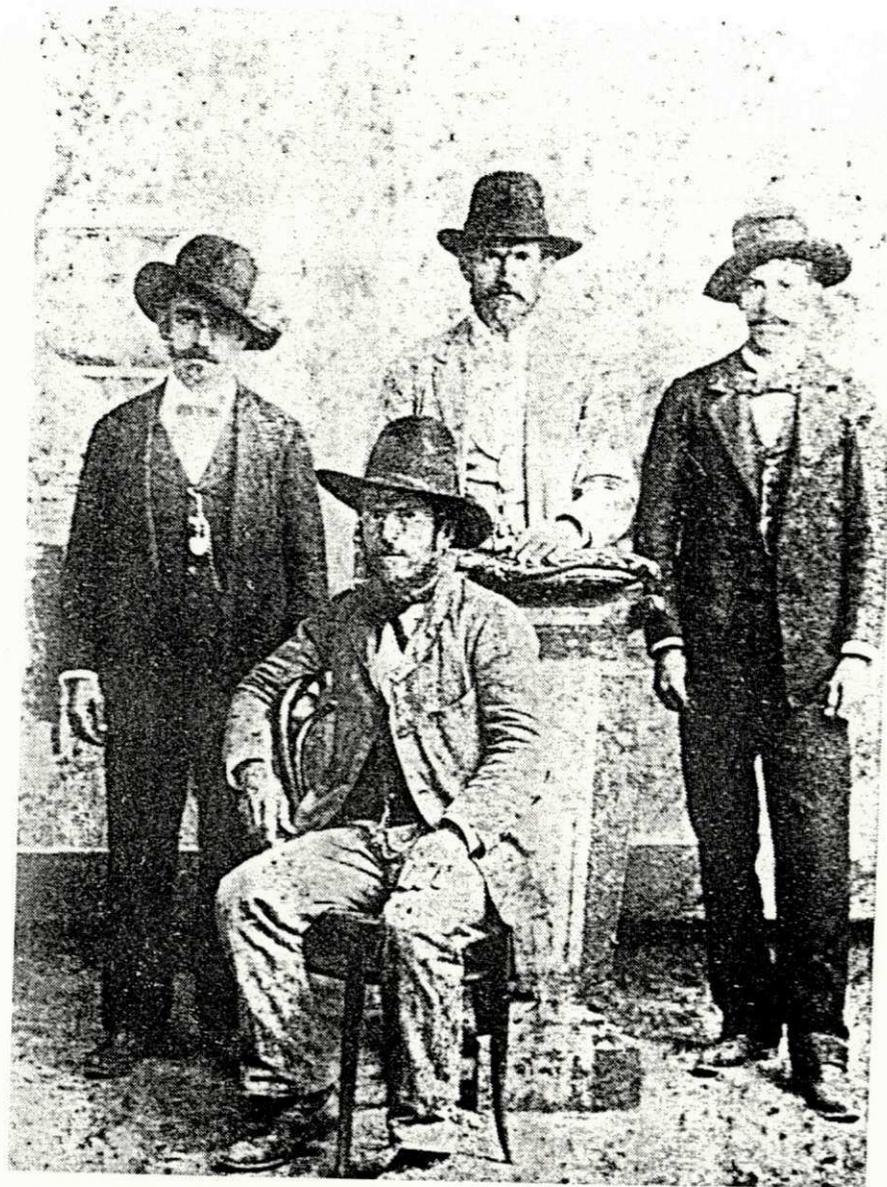
Se, em determinado período, o cinema foi um grande divulgador de moda, (até mais forte do que as revistas especializadas), hoje a televisão também possui um enorme poder de divulgação. Nas cidades, as pessoas se movimentam, se cruzam, se influenciam. As vitrines se fazem presentes nas calçadas. O out-door anuncia, os catálogos de roupa chegam via correio diretamente às casas; não há como ficar imune às tendências de moda. É evidente que o habitante do campo, tendo acesso a “meios” semelhantes e mantendo contato com os habitantes da cidade, dificilmente ficará imune a modismos. O

³⁶ Ver: Durand, José Carlos. Op. Cit.

ciclo de moda, naturalmente, não será o mesmo, mas com certeza terá elementos de união e sobretudo elementos que evidenciam esta relação. E é justamente sobre estas evidências que este trabalho se debruça, procurando verificar, no modo de vestir, o que aproxima ou diferencia a sociedade urbana da rural.



3.1. e 3.2. O modo de sentar, a atitude, o modo de olhar, a postura, distinguem, em pose de estúdio fotográfico, o fazendeiro abastado, mas provinciano, do rico fazendeiro cosmopolita.



3.3. e 3.4. No final do século XIX, a juventude urbana posa descontraída no estúdio fotográfico. O coronel - no centro em pé - posa com seus cabos eleitorais.

4. O JECA TATU - A INVENÇÃO DE VESTIR O CAMPO

Como a cidade vê o campo? - ou seja, qual a imagem do meio rural que é vista e representada no meio urbano? Esta é a questão de que tratarei neste item. Inicialmente vou remeter a um exemplo extremo: as festas juninas, tão intrinsecamente ligadas às tradições rurais, apesar de serem bem mais festejadas no meio urbano. Nelas, a referência ao campo é feita, sobretudo, pelo modo de vestir: as pessoas se vestem “de caipira” em uma caracterização bastante caricata,¹ mas que serve para ilustrar muito bem a “idéia” de um homem do campo como sinônimo de Jeca Tatu, “um depauperado, preguiçoso, modorrento; um homem inferior física e intelectualmente; incapaz de adotar o trabalho como valor central em sua vida. Os brasileiros pobres, caipiras, os Jecas Tatus, são vistos como sendo por natureza preguiçosos, indolentes, sem iniciativas e imprudentes”.² (fig. 4.1 e 4.2) Essa idéia, por incrível que pareça, é bastante difundida, e não devemos debitar a culpa tão somente a Monteiro Lobato ou mesmo a Mazaroppi,³ mas a toda uma “idéia” que associa o campo a um lugar ermo, estagnado e perdido no tempo e no espaço, (fig. 4.3).

A moda no meio rural, dentro desta perspectiva de imobilidade, praticamente tenderia a não existir. Para Elizabeth Wilson, “A moda sempre estabeleceu uma distinção radical entre o mundo da cidade capital e o mundo da província. A exclusividade e o chique pertenciam à vida metropolitana; a falta de elegância às remotas províncias - de onde tantos heróis e

¹ Caricata: Representação burlesca em que se acentuam certos aspectos caricatos de uma pessoa; reprodução deformada de algo.

² Lobato, Monteiro. *Urupês*, 13 ed. São Paulo, Brasiliense, 1966. pp. 233 e 269. Apud: Albuquerque Jr, Durval Muniz de. *O Engenho Anti-moderno: A Invenção do Nordeste e Outras Artes*. Campinas, UNICAMP (Tese de Doutorado em História), São Paulo, 1994. p. 54.

³ Na década de cinquenta o ator Amácio Mazzaroppi alcança a celebridade ao viver nas telas o personagem Jeca Tatu, que e a “personificação” do caipira paulista, figura com a qual o próprio ator passou a ser identificado.

heroínas da literatura do século dezanove desejavam fugir”.⁴ De certo modo isto também é observado pelo sociólogo alemão Georg Simmel, que no final do século dezanove estabeleceu uma relação entre a vida citadina, o individualismo e o desenvolvimento rápido da moda na era industrial. Simmel sugere que a consciência mais forte da subjetividade se desenvolve em um círculo social mais vasto e dinâmico (o urbano) em oposição ao “velho ritmo uniforme e sem ondas da vida rural e de província”.⁵

Logo, a idéia de “atraso”, que está sempre relacionada ao campo, faz-se também presente na indumentária adotada no meio urbano para representá-lo. Seja na literatura, na música, nas artes plásticas, no cinema, no teatro, estará presente a imagem do homem do campo, utilizando-se do mesmo modo de vestir independente de tempo e espaço, como se este homem fosse “impermeável” a modas e modismos; como se vivesse em um mundo atemporal, a despeito das mudanças de hábitos e costumes à sua volta (na cidade). Este aspecto é reforçado também pelas imagens que aparecem nas revistas e jornais, como também na televisão: irá sempre surgir alguém usando uma indumentária que identifica e rotula o homem rural. Busca-se freqüentemente a imagem deste “ser típico”, de preferência em um cenário que evidencie miséria ou de “natureza devastada”. (fig.4.4 a 4.9).

Aqui, é importante abrir um parêntese para lembrar uma história ocorrida em 1992, em Campina Grande, fato que é bem ilustrativo desta ótica: com a incumbência de fazer uma reportagem sobre a tecnologia em Campina Grande, (para uma revista com “interesses científicos” do Sudeste e de grande circulação no País), o fotógrafo que acompanhava a equipe de

⁴ Wilson, Elizabeth. Op. Cit., p.206.

⁵ Simmel, Georg. On Individuality and Social Forms: Selected Writings. Donald N. Levine. Chicago. Chicago University Press, 1971. Apud: Wilson, Elizabeth. Op. Cit., p. 186.

reportagem ficou dias à espreita de um “jegue” circulando pelas ruas da cidade para realizar uma série de fotografias (notem que a reportagem era sobre tecnologia “de ponta” e não sobre meios de transporte). Para surpresa geral, quando a revista foi publicada, surgiu em uma fotografia de página inteira a imagem de um “jumento carregado” abrindo a matéria juntamente com o título burlesco de “computadores arretados”.e, mais adiante, com outro subtítulo não menos ridículo de “Informática entre milho e galinhas”.⁶

Este exemplo ilustra bem a atitude adotada quando se quer representar o campo ou zonas periféricas aos grandes centros. Na indumentária isto ocorre não só na ficção mas ainda, como já disse, em matérias relacionadas ao interior e ao campo no Brasil. Atualmente acredito ser bastante trabalhoso obter uma imagem fotográfica de um jovem do meio rural usando um chapéu feito de palha (visto que usam boné de tecido). Entretanto é esta imagem que salta aos olhos quando folheamos algumas revistas “sérias” que tratam de algum assunto relacionado ao campo, ou mesmo em anúncios que se referem ao homem do campo. (fig. 4.10 a 4.12).

A imagem padrão que se tem do homem do campo é sempre a imagem do “look Jeca” - chapéu de palha, calça clochard⁷ com remendos aparentes, camisa xadrez ou de aspecto surrado, e botinas, quando não de pés descalços; para as mulheres, o “padrão” dita sempre um vestido “seco”, de cintura baixa, com o inevitável lenço amarrado na cabeça. Este padrão é adotado em todas as manifestações urbanas que queiram remeter ao modo de vestir do campo: sejam das mais populares (uma quadrilha junina, por exemplo) ou das mais intelectualizadas e de “vanguarda” (no teatro, na dança em vídeo -clip). Esta imagem surge sempre nos diversos meios de comunicação como se de fato

⁶ Ver: Superinteressante. Ano 6. nº2. Fevereiro de 1992. pp. 36-40

⁷ Calça clochard: tipo de calça folgada e ajustada na cintura geralmente por um cordão.

ela correspondesse a uma “realidade”, e sequer alguém se dá ao trabalho de questioná-la - o que seria correto ao menos em manifestações “mais elaboradas”. O que observamos e questionamos neste momento é se de fato esta forma de representar este ser tão “típico” corresponde a uma existência concreta dela, além dessas imagens que são *construídas*.

Quanto à televisão, trata-se de um caso à parte. Dada a sua grande penetração como veículo de informação, dela com mais detalhes nos ocuparemos. Tomemos como exemplo a telenovela “Irmãos Coragem”, exibida pela primeira vez há vinte anos; ultimamente (1995) um “remake” (regravação) encontrara-se em exibição na TV Globo. O fato curioso é que se compararmos os figurinos usados pelos personagens que são habitantes do campo hoje, com os figurinos usados na primeira versão da novela, a configuração é basicamente a mesma. Fato que não ocorre com os personagens que residem na cidade. O padrão adotado para representar o modo de vestir no campo, é um padrão imune ao tempo. (fig. 4.13 a 4.15).

Este padrão torna-se regra que é adotada com frequência: o vestir no campo é tomado como um procedimento “natural” que surgiu espontaneamente e assim se perpetuou, como as “roupas dos animais”. Apresenta-se este modo de vestir como sem vínculos com o mundo civilizado (o meio urbano). Quando não se adota esta regra, adota-se uma outra que não difere em termos de significados: é o modo de vestir vinculado ao “tradicional”⁸, como se regras do vestir do campo fossem rígidas e imutáveis, com uma forte carga conservadora. Mais uma vez reforçando pela indumentária a idéia do campo como um lugar estagnado.

⁸ Roupas “sérias” como mangas compridas, abotoamentos austeros, saias longas, etc. Um look muito mais para os Shakers do século passado do que para os camponeses contemporâneos.

O que se esconde por trás desta “construção” do campo? Os trabalhos de Durval Muniz de Albuquerque Júnior e Maura Penna oferecem algumas pistas que respondem a essa pergunta. O primeiro trata sobre a Invenção do Nordeste⁹ e o segundo, sobre o que faz ser Nordestino¹⁰, trabalhos que não tratam de aspectos relacionados diretamente à moda, mas que tratam de um assunto fundamental para a compreensão desta questão: a *invenção de uma identidade* que se reflete e é refletida no vestuário, assim como se representa e apresenta nesse vestuário.

Não me deterei em explorar o aspecto da criação de uma identidade, visto que esses autores tratam do assunto de forma bastante esclarecedora; limitar-me-ei a apontar o preconceito e a discriminação contidos na representação/construção do homem do campo, sobretudo no que se refere à região Nordeste. É importante lembrar que esta visão preconceituosa está presente mesmo naquelas manifestações que buscam valorizar o universo rural. Nota-se, como exemplo, os figurinos usados no teatro em peças “politizadas” nos anos sessenta e setenta (O Pagador de Promessas, Morte e Vida Severina, etc.) e mesmo no movimento do Cinema Novo.

Nessas representações, freqüentemente estará a impassível figura do camponês maltrapilho, mesmo que o tema/objeto dos autores seja o de uma valorização desse camponês (fig. 4.16 e 4.17). Aceitam-se de bom grado liberdades estilísticas quando se trabalham temas históricos. Na ópera como no cinema, personagens medievais surgem trajando terno e gravata,¹¹ mas nunca, em qualquer obra ficcional, um camponês foi representado em figurinos “da última moda” ou mesmo usando materiais ditos

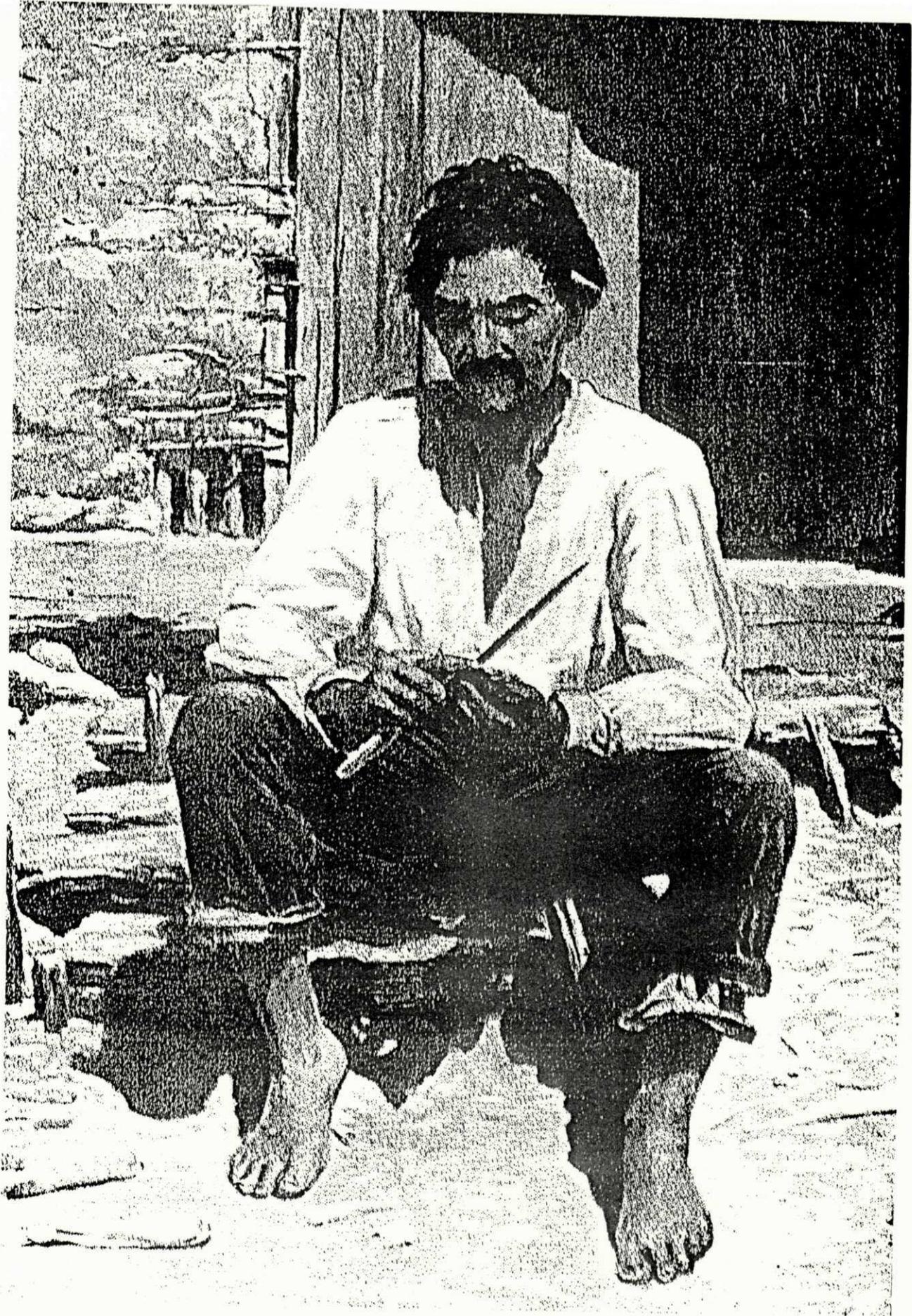
⁹ Júnior, Durval Muniz Albuquerque. Op. Cit.

¹⁰ Penna, Maura. Op. Cit.

¹¹ A referência é feita à montagem do “Navio Fantasma” de Richard Wagner, realizada nos anos oitenta pelo diretor Gerald Thomas, que usou personagens medievais vestidos com figurinos contemporâneos e cenário com elementos “dadaístas”, como também a montagem cinematográfica de Derek Jarnam para o filme “Edward II”, que também utiliza procedimentos semelhantes.

nobres. Em se tratando do camponês, o estigma do atraso estará sempre presente, e mesmo tratando-se de casos fora da ficção, busca-se sempre uma imagem que reforce esta idéia e mais uma vez se sedimente a imobilidade do meio rural.

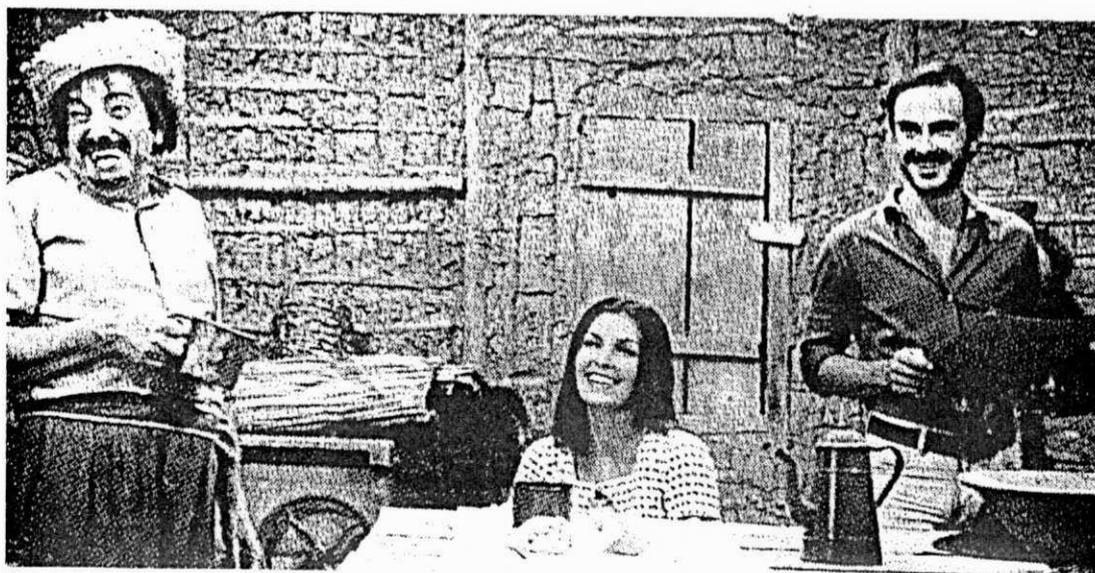
Existe também uma outra face deste padrão de representação, que é o aspecto “folclórico”, ou seja, no eixo oposto à imagem de miséria e sofrimento, encontra-se a idéia de um camponês vestido com roupas multicoloridas, sorridente e sempre em festa (fig. 4.18). Não é raro encontrar este tipo de imagem, nas quais moças faceiras com flores no cabelo passeiam entre “caboclos” de olhar conquistador. Essas moças estarão sempre pegando na ponta da saia, que por sua vez ostenta uma generosidade de babados e estampas floridas (fig. 4.19 a 4.23). Os rapazes, por sua vez, trajam camisas xadrez com calça em sarja; inevitavelmente estarão calçados com botinas e usando um lenço em volta do pescoço, sem esquecer, claro, o sempre presente chapéu de palha. É bom lembrar que em nossa pesquisa de campo não encontramos nenhum “look” que se aproximasse (ou mesmo lembrasse) este modo de vestir tão decantado como sendo o “legítimo look camponês”.(fig. 4.24). O que reforça nossa idéia inicial de que o modo de vestir no campo é bem diferente do que comumente costuma-se imaginar e propagar, e que nossa intenção neste trabalho é de, ao menos, mostrar algum destes modos e buscar compreender a sua estrutura de funcionamento.



4.1. O caipira representado na pintura nacionalista, no final do século XIX: modos rústicos e hábitos simples. Os pés descalços e roupas desleixadas, tendo como cenário a casa de pau-a-pique em estado de abandono e miséria.



4.2. Caricatura representando a figura do jeca tatu. A camisa xadrez, o chapéu de palha, o cigarro preso à orelha, a barba por fazer, a calça remendada e os pés-no-chão. O protótipo do homem rural que se imagina.



4.3. Cenas de filmes de Mazaroppi, tendo como tema central a figura do “jeca tatu e o seu universo caipira”. Em oposição ao tradicionalismo dos personagens, os mocinhos surgem em um look com características do “caipira norte-americano”: colete de couro e calça jeans justas.



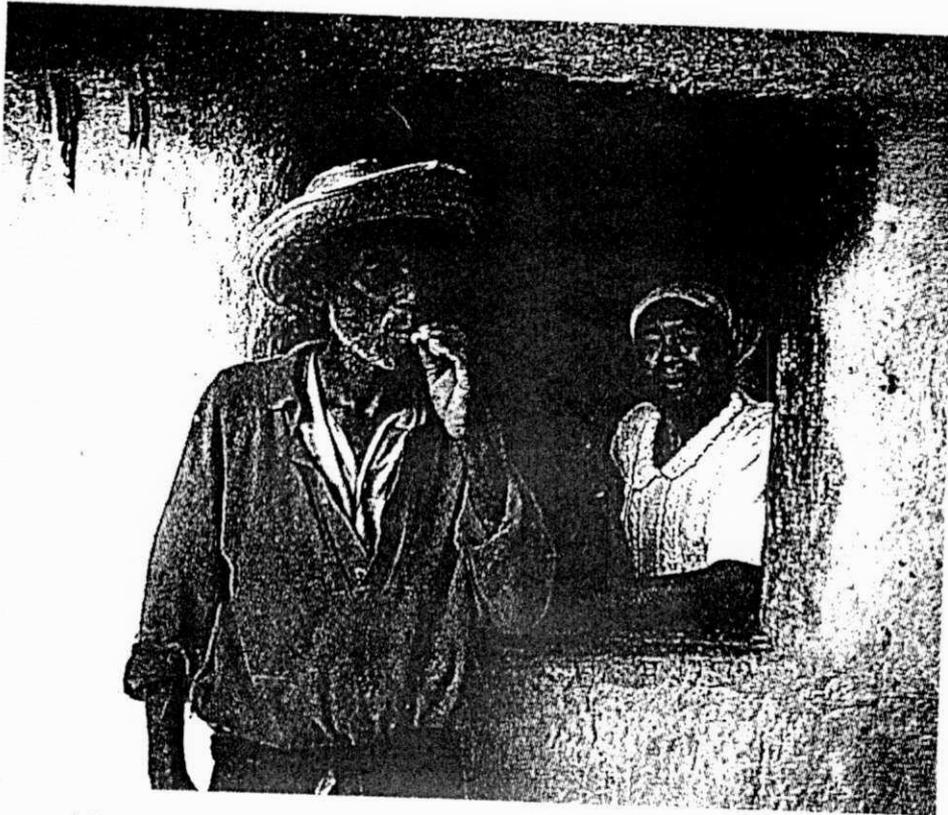
4.4. Em roupa domingueira, o caipira toca a sua viola enquanto sua mulher canta. O cenário reforça a idéia de preguiça e abandono.



4.5 Foto paulista do início do século, mostrando “caipiras típicos” em trajes de passeio. A busca da confirmação de um modelo.



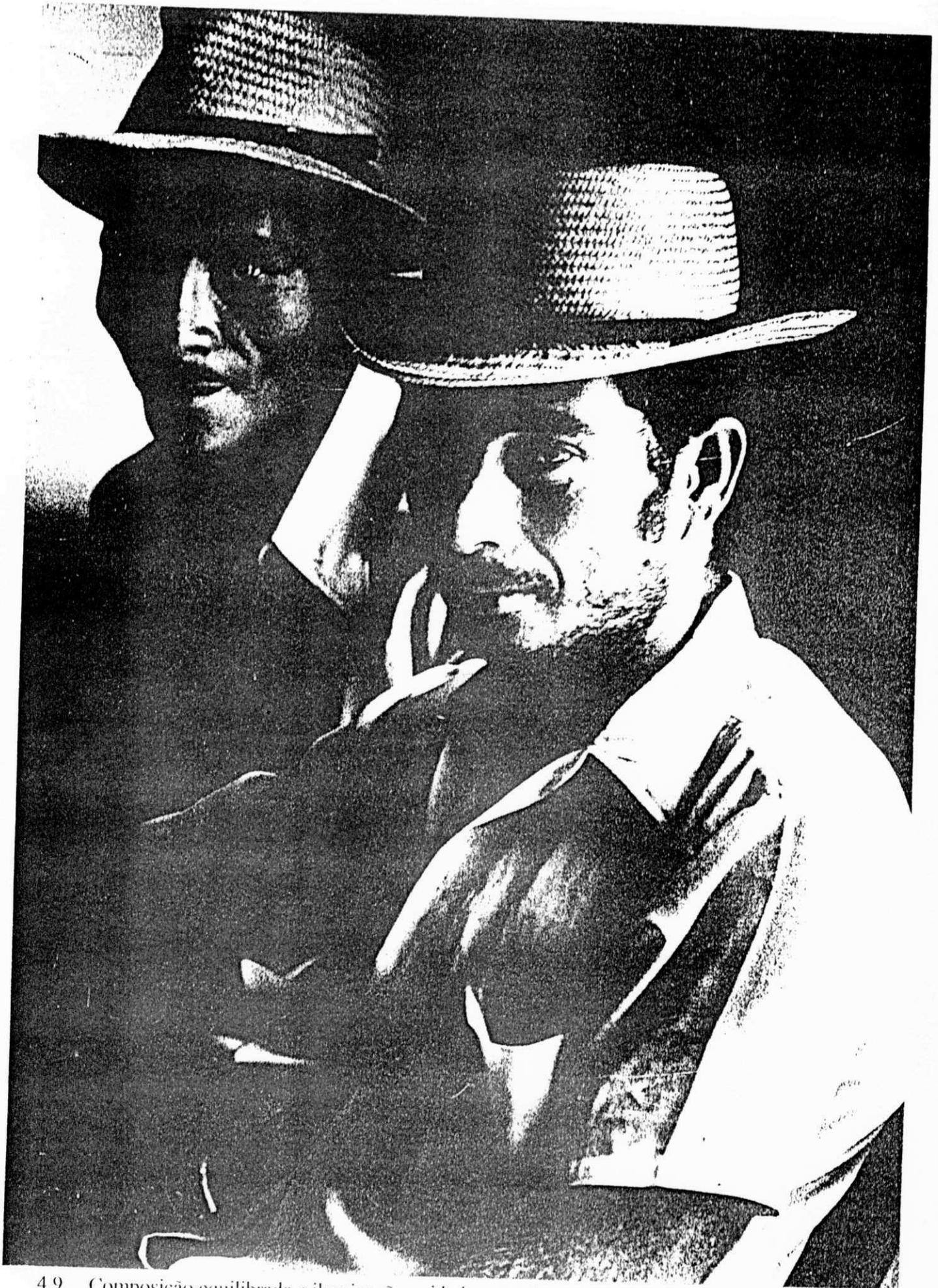
4.6. A versão feminina do jeca. A busca do sujeito típico que reforce a "idécia de caipira."



4.7. A fotografia buscando e construindo imagens do campo.



4.8. Nos anos setenta, o padrão pelo qual o camponês é retratado é o mesmo do final do século XIX.



4.9. Composição equilibrada e iluminação cuidadosa produzem esta foto sofisticada, a intenção pode ser a valorização do homem do campo, entretanto o estereótipo permanece denunciando a busca do sujeito típico.



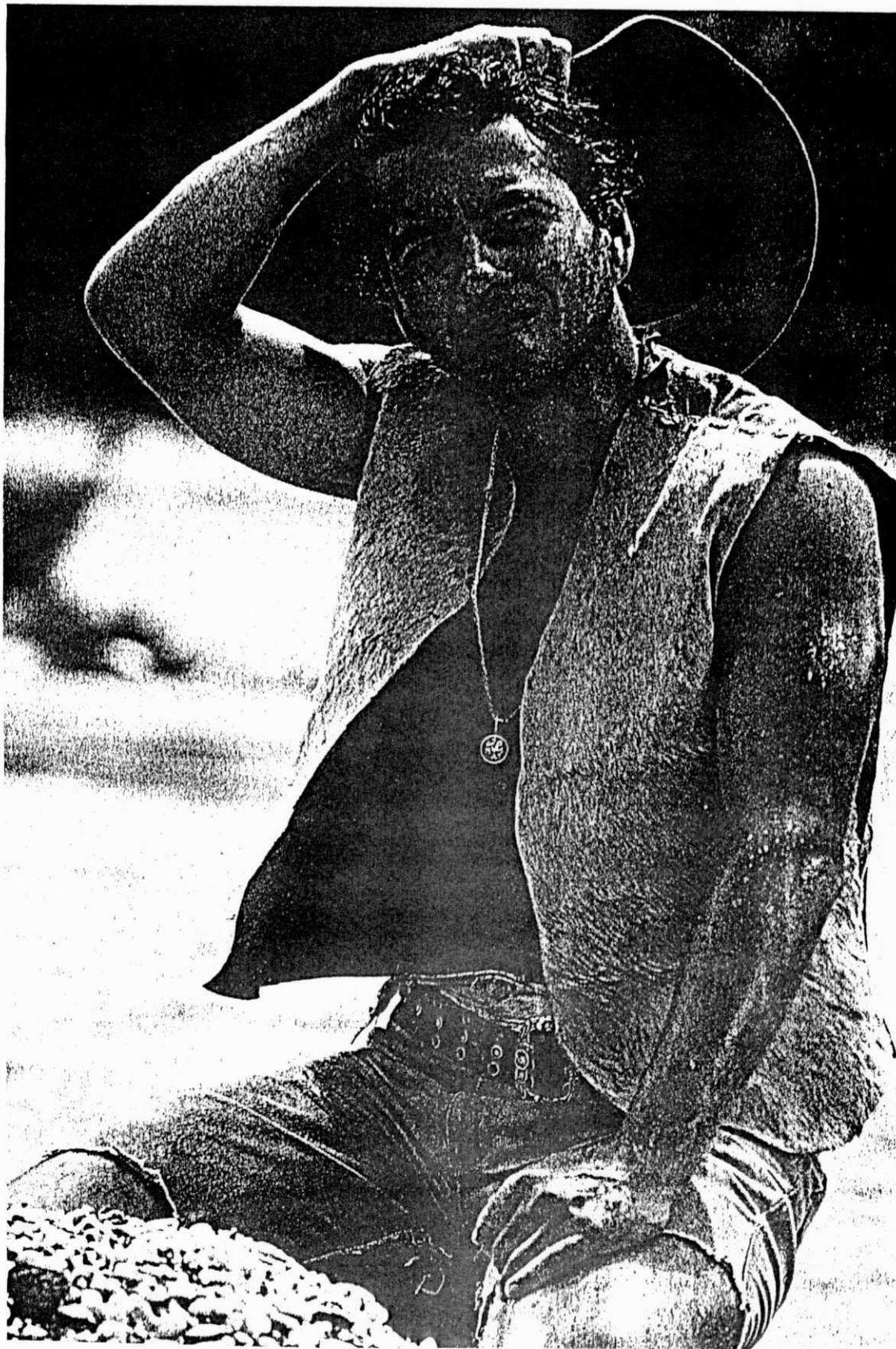
4.10. Dupla de cantores de música caipira. O padrão de vestir é baseado no estereótipo do jeca tatu em traje de passeio. O paletó de modelagem arredondada, justo, usado com camisa xadrez, chapéu de palha e botinas. As sobrancelhas e os dentes são maquiados para evidenciar a caracterização caipira.



4.11. Luiz Gonzaga em início de carreira. Aqui, os elementos típicos do traje de vaqueiro, que o caracterizariam mais tarde, são substituídos pelo look caipira, que assume ares de sofisticação com a "bandana" amarrado no pescoço. Ao fundo, músico acompanhante também veste-se de forma "típica."



4.12. A estética do nacionalismo-socialista está presente nesta foto de camponeses. O olhar sério e esperançoso para o futuro, é ao mesmo tempo terno. A composição ocupa toda a diagonal do espaço, que mostra uma linha de horizonte distante. São as fronteiras sem limites a serem desbravadas, ou melhor, plantadas. A alface surge como símbolo de prosperidade do que a terra dá. O cabo da enxada é como um marco que fixa à terra, e tem ares de um cetro majestoso. Os personagens vestem roupas simples e estão bem alimentados. É todo um ideal que é reforçado nos mínimos detalhes de composição.



4.13. O mocinho caipira numa versão sexy para a televisão. Colete em couro rústico, usado sem camisa e com jeans cortado sem acabamento; o cinto trabalhado com ilhoses e fivela decorada, finaliza o look rural, juntamente com o cordão de ouro com medalhinha e o chapéu em feltro.



4.14. Tipos rurais na televisão. Notam-se nitidamente elementos dos trajes típicos dos ciganos e dos cow-boys norte-americanos. Neste caso é uma representação de sujeitos pertencentes a uma classe social mais abastada.



4.15. A “ingenuidade sexy” sugerida por tecidos fluidos e transparências veladas.



4.16. O campo como sinônimo de miséria e atraso. A fome, a doença e a pobreza. A imagem típica que se pretende apresentar do nordeste brasileiro. Tema muito freqüente na pintura de Cândido Portinari.



4.17. O trabalho no campo dignifica. Camponesas descalças trabalham de forma terna e maternal a "mãe-terra." Os gestos são contidos, suaves e elegantes, bem diferentes dos exigidos em uma atividade como a que é representada. Em plano secundário um homem observa as mulheres com uma expressão de carinho. A idealização "bucólica" do trabalho.



4.18. O campo folclórico: seres exóticos em estado permanente de festa; da miséria nasce a alegria dos folguedos. Imagens que buscam uma valorização do campo, mas que de fato carregam um preconceito embutido às avessas.



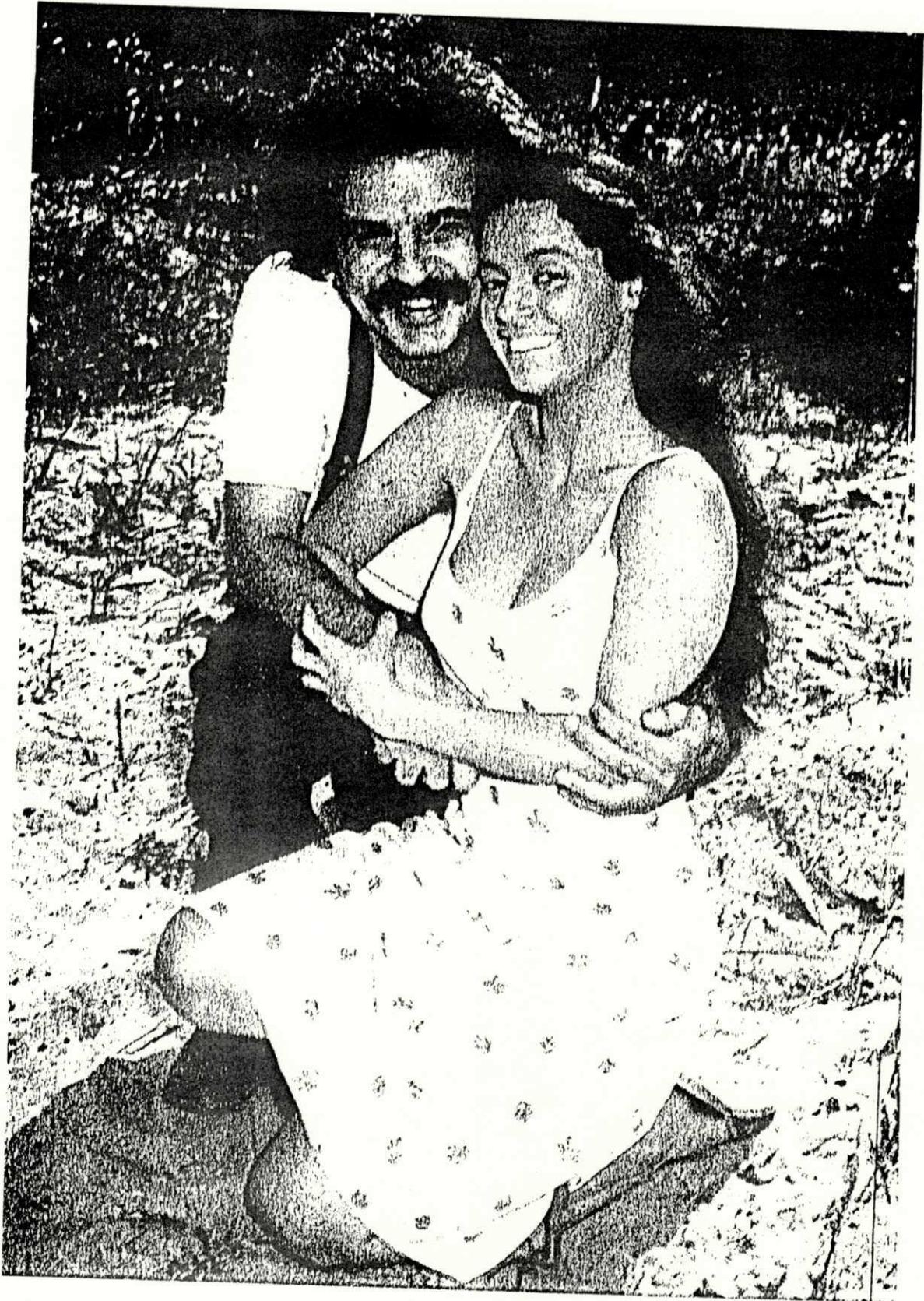
4.19. A religiosidade pudica mas sugestiva de sensualidade, no tecido fino e na transparência, compondo um dos "looks" femininos.



4.20. Mesmo em caracterização de época, a mulher surge com imagem ao mesmo tempo inocente e provocativa.



4.21. Os eternos “banhos sexy”, uma imagem recorrente em representações interioranas e rurais.



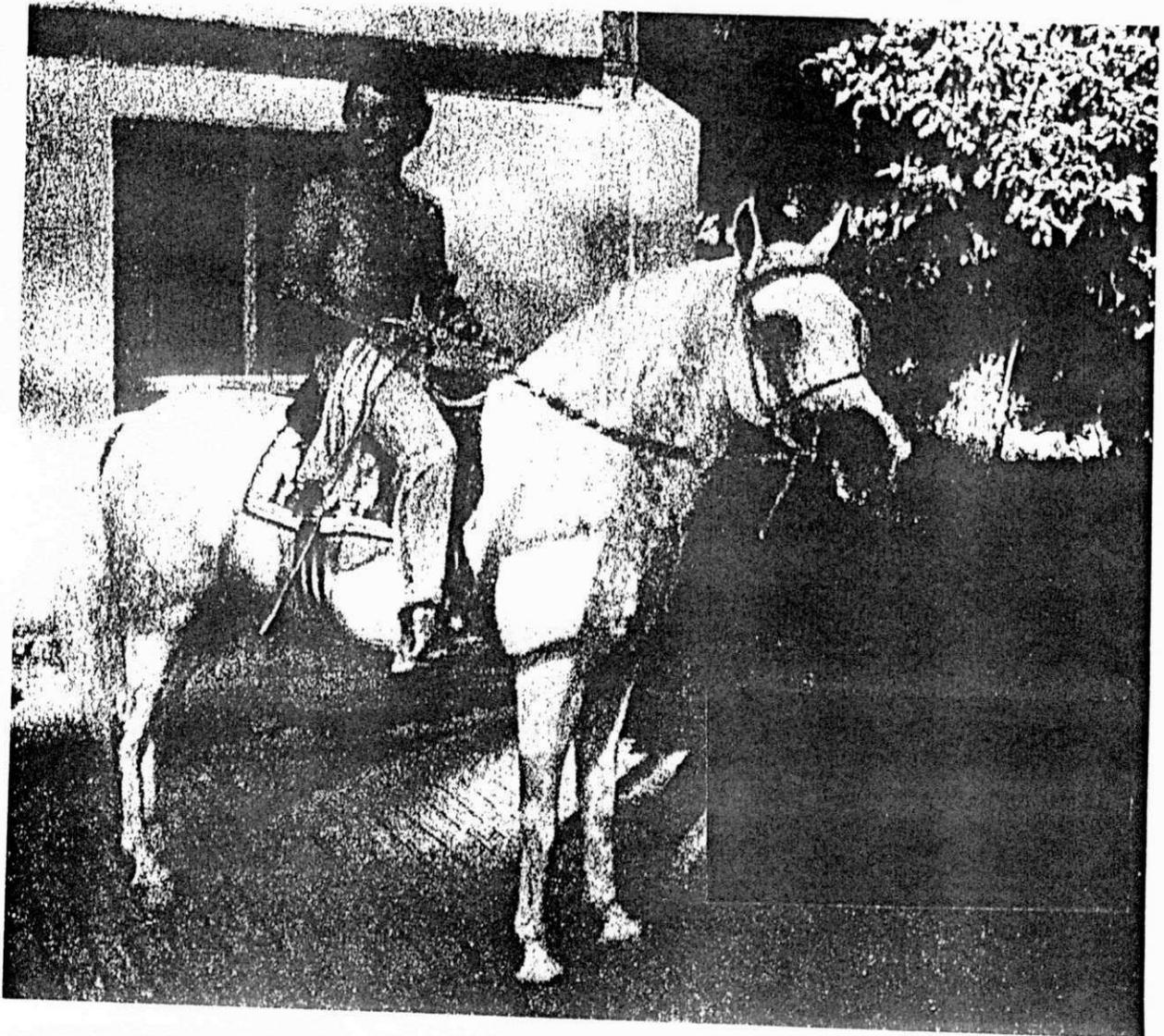
4.22. Dupla romântica, o vestidinho de algodão usado com sandália de dedo. Cabelos longos e ausência de acessórios. Sorriso faceiro e olhar insinuante.



4.23. A moda urbana baseada no que se imagina ser o modo de vestir rural. Sensualidade a partir de vestidinhos justos e curtos, com estampas florais e alças emoldurando um decote generoso. A "brejeirice morena" sintetizada na idéia de um corpo de mulher com um rosto de menina. Uma "Lolita" rural.



4.24. A confusa mistura de tipos na composição dos personagens rurais. O vaqueiro com elementos do pescador, que por sua vez lembra o passista de frevo, que usa colar indígena e faixa boliviana na cintura e porta bastões típicos de dançarinos africanos.



4.25. Os meios de transporte no campo, como são mostrados na televisão e no cinema em 1995.



4.26. e 4.27. Os meios de transporte usados no campo. Brejo e Sertão paraibanos em 1995.



4.28. e 4.29. Sertão da Paraíba, moradores do campo vão à feira na cidade, observar o meio de transporte freqüente.

5. DE ONDE VEM O BAIÃO? ORIGENS DA ROUPA RURAL

No item anterior, tratei de mostrar indícios de como o meio urbano “vestia” o meio rural. O próximo item tratará de como o meio rural de fato “se veste”. Faz-se necessário aqui apresentar algumas informações sobre a origem material das roupas rurais para que se possa compreender de uma forma mais precisa a dinâmica da sua moda.

O que ou quem estava por trás das roupas usadas no campo? Quem as criava? Como seria o seu processo de criação e universo de referências? Como as informações de moda circulavam? Quais as técnicas de confecção adotadas? Fiz estas e muitas outras perguntas. Logo no início da pesquisa, perguntei às pessoas como elas adquiriram aquelas roupas, se compravam o tecido e mandavam confeccionar, se as compravam prontas, ou ainda se as ganhavam. E, para minha surpresa, a maioria esmagadora me informou que havia comprado a roupa pronta.(fig.5.1 a 5.6). O segundo passo foi procurar saber onde as roupas tinham sido adquiridas, bem como os tecidos utilizados para a sua confecção. Como já havia sido informado, as compras eram sempre feitas “na rua” (aqui no sentido de feira livre). Tratei, então, de observar os pontos de venda e realizar entrevistas com alguns comerciantes. Esta parte do trabalho foi bastante esclarecedora sobre essas questões iniciais.

A dinâmica do comércio de roupas nas feiras-livres pode ser resumida da seguinte forma: o comerciante vai até um centro produtor de roupas onde faz as suas compras (em nossa área de estudo, estes centros, por sua proximidade, são Campina Grande,

na Paraíba, e Santa Cruz do Capibaribe em Pernambuco.). Em seguida, “faz as feiras” das cidades mais próximas, o que significa que, em cada dia da semana, ele se dirige a essas cidades levando a mercadoria adquirida (geralmente descansa apenas um dia da semana). Este dado é importante para vermos como existe uma circulação da mesma mercadoria (e por sua vez da mesma moda) pelas regiões circunvizinhas tendo o centro urbano como origem. Vê-se, assim, que a roupa que é posta à venda hoje, por exemplo, no município de Esperança, dois dias depois também será exposta no município de Areia e Ingá, e assim sucessivamente. Pode-se perceber, então, o surgimento de um *círculo de moda* envolvendo esses municípios, ou mesmo micro-regiões.

Segundo informações dos feirantes, toda a sua clientela é oriunda da zona rural. Outro fato importante é que todos afirmaram não possuir uma clientela fixa. Visto que os compradores rurais olham todas as “bancas” e compram onde acharem a roupa e/ou o preço mais interessantes, não há o vínculo de cliente, tão comum em lojas da cidade. Indagados se os moradores da cidade compravam roupas na feira, todos responderam negativamente à pergunta, salientando também, que as pessoas da cidade não só consideram a “roupa de feira” como um produto de qualidade inferior, como também não gostam de comprar “a vista”, preferindo uma forma de pagamento parcelada, que não é praticada na feira.

Pude observar que a mercadoria adquirida pelo habitante da zona rural é praticamente a mesma adquirida pelos habitantes da zona urbana que possuem um poder aquisitivo semelhante. O que muda neste caso é o local da compra e a forma de pagamento. A maioria dos feirantes possui lojas na cidade¹ em que reside, ou vende sua mercadoria “em casa”. E essa mercadoria é

¹ Note que estamos falando de cidades como Esperança e Massaranduba.

basicamente a mesma que é exposta na feira, apenas com uma maior variedade de cores, padronagens e tamanhos. O que se pode concluir deste fato é que: por ter maior facilidade de parcelamento, o habitante urbano adquire uma quantidade maior de peças, o que, por sua vez, permite um número maior de combinações e usos.

Indagados como faziam as escolhas das peças a serem comercializadas, os feirantes, informaram que o critério decisivo é sempre o preço. Antes das compras, eles fazem um levantamento nos dois centros de compras e optam por aqueles locais que oferecem uma maior vantagem nos custos. Em nenhum momento surgiram indícios tais como: “compramos onde a roupa está mais bonita ou onde a confecção está melhor”. Para o comerciante o preço sempre surge como fator determinante. De acordo com a demanda nas feiras, a mercadoria vai sendo adquirida, havendo pouca ou quase nenhuma ocorrência de estoque encalhado. Esta especificidade em relação à circulação da mercadoria, atribuímos à relação que é estabelecida entre quem produz, quem vende e quem consome, a qual pode ser compreendida da seguinte forma: no primeiro momento o sujeito que irá comprar a mercadoria “na fonte” é o mesmo que irá vendê-la ao consumidor. Não existe aí um sujeito intermediário - as informações do mercado são repassadas ao produtor diretamente, logo será produzido aquilo que tiver uma melhor saída.² Esta comunicação é feita com bastante rapidez e de forma direta, o que já não ocorre com os lojistas urbanos, onde apenas “se prevê” aquele modelo que terá melhor saída.

Um fator que também colabora para a rotatividade da mercadoria é o preço, visto o consumidor rural estar aberto a comprar uma mercadoria que, mesmo não lhe agradando “esteticamente”, apresente um preço vantajoso. Nesse caso ele

² O que condiz com a observação de Steinmetz: “nenhum produtor apresenta um produto, sem que o público a quem ele se endereça o tenha solicitado”. Apud: Souza, Gilda de Mello. Op. Cit.

prioriza a função econômica/prática em detrimento de outras. Nota-se, assim, que diante desse quadro, dificilmente uma mercadoria fica encalhada ou entra em saldo de “ponta-de-estoque”³.

Encontrei, também, comerciantes que mandavam confeccionar algumas das peças que vendiam. Procurei me informar sobre como era feito este procedimento e apurei o seguinte: quando os comerciantes vão aos centros de compras, encontram tecidos com preços vantajosos, os quais são adquiridos e transformados em roupas. Indagados sobre como definiam os modelos, informaram-me que o procedimento é feito em função da padronagem do tecido, e em seguida de um *modelo pronto* que é adquirido e reproduzido no novo tecido. O depoimento a seguir é bastante ilustrativo:

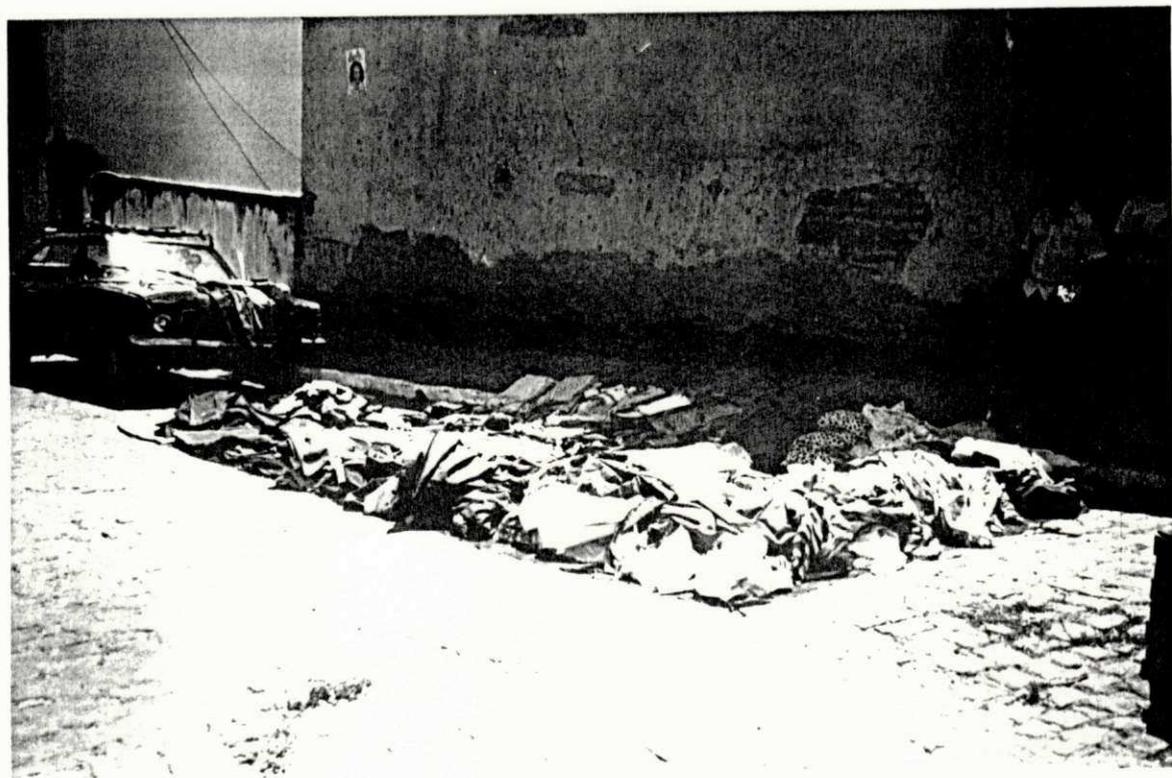
“Se a gente acha uma estampa miudinha a gente faz roupa pra criança, se a gente encontra uma estampa mais colorida cheia de coisa, a gente faz roupa pra jovem... pras mocinhas que sempre gostam de uma novidade, e as outras a gente faz o que der, por exemplo uma estampa assim que a gente não sabe como, manda fazer vestido de velha, que elas usam tudo”.

Isto nos dá um indício da “temporalidade de moda” encontrada ou adotada no meio rural: são algumas situações inusitadas que, em um primeiro momento, causam estranheza, como, por exemplo, ver senhoras usando vestidos com estampas típicas de surfistas, ou crianças com trajes confeccionados com tecidos produzidos para toalha de mesa. Ou outro fato bastante comum, a utilização de padronagens típicas de uma década

³ Ponta-de-estoque: saldo de mercadoria que não foi vendida por defeito de fabricação, ou por não agradar, ou estar em tamanho fora do padrão de uso mais frequente, ou ainda por ter simplesmente “saído de moda” com a chegada nas lojas de novas coleções.

passada, como estampas “New Wave”, do início dos anos oitenta, usadas em camisas e vestidos do ano em curso.

Percebe-se que a roupa usada no meio rural não é pensada, originalmente, como sendo de uso específico para esse meio. Na verdade esse fim resulta de outros fatores. Se no círculo de moda urbano os estilistas e produtores estão preocupados em criar uma *imagem* para o consumidor. No círculo da moda rural isto não ocorre, visto que a preocupação primeira é o custo, que de certo modo acaba proporcionando o surgimento de uma forma alternativa de vestir. Logo, o objetivo maior do produtor é oferecer uma roupa “atrativa”, vendável e sobretudo por um custo mínimo. Aqui temos um indício da proximidade existente entre a roupa usada no campo com a roupa usada na periferia das grandes cidades, que praticamente é a mesma, modificando-se apenas o modo de usá-la.



5.1. e 5.2. "Vitrines" da feira. A roupa é exposta amontoada em lonas estendidas no chão. É freqüente a utilização de um sistema sonoro que toca música e chama os fregueses para a compra.



5.3. e 5.4. A roupa é examinada e adquirida sem que o comprador possa experimentar. Consideram-se apenas suas duas dimensões: a roupa é 'experimentada' como um "plano" sobreposto ao corpo.



5.5. e 5.6. A forma como a roupa é exposta segue o mesmo padrão de exposição das demais mercadorias da feira.

6. CARACTERÍSTICAS DA ROUPA DO CAMPO

No item anterior tratei da origem da roupa rural, procurando mostrar a sua forma de produção e comercialização, como também busquei compreender que fatores determinavam e contribuíam para a formação do círculo de moda enquanto mercado. Neste item, irei mostrar as características dessas roupas, ou seja, a roupa como produto material, analisando a sua configuração tanto formal quanto estrutural, mas sem relacioná-la ainda, ao modo de usá-la. Por uma questão de método, a apresentação está subdividida por faixa etária e sexo, objetivando uma melhor compreensão.

Antes de iniciarmos a apresentação das roupas, é conveniente observar alguns conceitos que usamos para analisarmos as roupas em questão. A palavra *forma*, aqui, é tomada no sentido em que Ben Shahn a adotou, para quem “forma é a configuração visível do conteúdo”. Logo, existe uma distinção entre *forma* e *configuração*. Neste sentido, a forma estaria relacionada aos aspectos iniciais da visualização, que, por sua vez, estariam associados à percepção no sentido de captar os aspectos estruturais mais evidentes¹ da roupa - por exemplo, a identificação de uma peça do vestuário como sendo uma camisa. Já a *configuração* é adotada aqui como a *forma de um conteúdo*, ou seja, serve para informar sobre a natureza das coisas através de sua aparência externa. Por exemplo, se a camisa percebida é do tipo regata, polo, social, etc. “Assim uma configuração nunca é percebida como apenas a forma de uma coisa em particular, mas sempre como a de um tipo de coisa. A configuração é um conceito que se aplica de dois modos diferentes: primeiro,

¹ Ver: Arnheim, Rudolf. *Arte & Percepção Visual. Uma Psicologia da Visão Criadora*. 4ª ed. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1988, p. 37.

porque vemos cada configuração como um *tipo* de configuração (...); segundo, porque cada tipo de configuração é visto como a forma da de espécies inteiras de objetos"². Neste trabalho, tomei o termo no segundo sentido, por expressar melhor o uso que farei dele. Nem todas as configurações reconhecidas como camisa são idênticas, e a imagem de uma camisa em uma fotografia não é exatamente igual a qualquer camisa que alguém tenha visto.

6.1. Roupa Infantil Masculina

No campo, roupa infantil masculina, basicamente compõe-se de duas peças: a camisa e o short³. A primeira apresenta-se tanto na versão T-shirt⁴ (fig. 6.1 e 6.2) quanto com gola e botões em tecido sintético, ou em algodão. O short (também chamado de calção) apresenta-se em diversos materiais, que variam da malha de algodão ao nylon. Encontra-se, também, porém em menor quantidade, o uso da calça comprida e da bermuda⁵, que em sua maioria é um reaproveitamento da calça, e neste caso o tipo de tecido predominante é o jeans. (fig. 5.3)

A configuração dessas peças é bastante variada, não em função da forma básica⁶, que se mantém, mas em função das cores e padronagens, que surgem em combinações inusitadas e

² Idem 1, *Ibidem*, p. 89

³ Short: recebe esta denominação o tipo de calça curta, cuja altura da barra fica na metade da coxa. É um tipo de roupa destinado à prática dos esportes e é usado por ambos os sexos.

⁴ T-shirt: o mesmo que camiseta; trata-se de uma camisa de algodão em forma de T, com mangas curtas, de algodão puro ou misto. Costuma ser estampada com slogans políticos, logotipos, piadas, comentários sociais ou marcas, e todo tipo de ilustração.

⁵ Bermuda: Tipo de calça com altura da barra nos joelhos. O nome origina do arquipélago das Bermudas, balneário muito popular nos anos 30 e 40, onde as leis locais não permitiam que as mulheres mostrassem as pernas, surgindo então a moda de shorts que chegavam até os joelhos.

⁶ Forma básica: em vestuário denomina o mesmo que silhueta, ou seja, o contorno que a roupa aparenta, por exemplo: justa, ampla, trapezoidal, reta, etc.

surpreendentes; por exemplo estampas havaianas⁷ justapostas em uma mesma peça a uma estampa óptica⁸, cores super saturadas associadas a cores “sóbrias e ferrosas”, tecidos encorpados misturados a tecidos sedosos, etc. A combinação das peças também resulta em achados curiosos, sobretudo porque se percebe a referência de algumas peças a contextos de uso bem diferentes do campo. É o caso dos shorts de surfistas e skatistas, que são usados com camisas de corte tradicional e de aspecto formal, compondo uma parceria singular e que dificilmente seria encontrada no meio urbano.

Quanto ao calçado, predomina o uso do tênis e sandálias. É notório a predominância das sandálias “rider”⁹ como calçado de passeio, (fig. 6.3) e raramente se encontra o sapato tradicional sendo usado neste grupo. Também percebe-se a ausência do uso de acessórios, tais como boné, chapéu, relógio, etc.

Um fator evidente é a utilização de retalhos de tecido na confecção da roupa. A combinação é ditada pelos pedaços de tecido de que dispõem. A noção de aproveitamento, neste caso, acaba interferindo no resultado final da roupa, sobretudo quando esta é confeccionada em casa. Assim o resto do tecido que sobrou da “saia da mãe” surge como pala de uma camisa, assim como a sobra do vestido da irmã transforma-se em bolso e gola. Os resultados costumam ser sempre bastante originais.

⁷ Estampas havaianas: estampas que remetem a motivos do Hawaii, geralmente são coqueiros, flores e folhagens em uma grande variedade de cores, muito populares na segunda guerra mundial e hoje associadas a roupas de surfistas.

⁸ Estampas ópticas: “de op art.” Forma de arte que surgiu na década de 20, mas que entrou em moda, como padronagem de tecidos na década de 60. A op art iniciou sua influência na moda quando o confeccionista americano Larry Aldrich encomendou ao desenhista de estampas têxteis Julian Tomdrin uma coleção de estampa inspirada em pinturas de Bridget Riley. Os círculos, espirais e quadrados resultantes são dispostos de forma a criar ilusão de óptica.

⁹ Sandália rider: Tipo de sandália plástica que se caracteriza por uma tira cobrindo todo o peito do pé, geralmente apresentando grafismos esportivos em mais de uma cor. Recebe esta denominação em função da popularidade da marca de fantasia RIDER, fabricada pela Grendene. Uma espécie de “metonímia de produtos industrializados” ocasionada pela propaganda.

Em síntese: são peças caracterizadas sobretudo por um visível despojamento e que não fazem uma referência direta ao universo infantil (como personagens de revistas em quadrinhos, de desenho animado, etc.). Comparando estas roupas com as roupas infantis da cidade, percebe-se uma diferença significativa, sobretudo por denotarem um certo “ar austero” que não encontra eco na roupa urbana infantil e, sim, na roupa masculina adulta do campo (ver mais adiante).

6.2. A Roupa Infantil Feminina

O grupo de roupa para meninas é bastante peculiar, visto que apresenta características muito particulares. Basicamente este grupo é composto por vestidos ou saia e blusa (dificilmente calça comprida ou short). O que mais surpreende é o fato de as formas básicas permanecerem sem grandes alterações há bastante tempo. (fig. 6.5 e 6.6). Este dado é importante e de certo modo revelador, uma vez que, observando os vestidos infantis usados no campo hoje, e comparando-os com os vestidos infantis urbanos de oitenta anos atrás, nota-se a grande semelhança formal/estrutural destas peças. Surge sempre uma abundância de babados, bicos, laços, rendas, etc. compondo todo um padrão que se identifica de imediato como traje infantil. (fig. 6.8 a 6.12). Pode-se afirmar que a maior alteração que este traje recebeu com o decorrer dos anos foi apenas no comprimento da barra da saia. Os demais elementos permaneceram praticamente inalterados no decorrer do tempo.

Quanto aos acessórios, estes variam do laçarote de cabelo a tiaras e presilhas. Os calçados seguem o mesmo padrão do grupo infantil masculino, salvo quando o poder aquisitivo é

maior, surgindo assim o sapato "tipo boneca", que é usado com meias. O que vale lembrar aqui é que o "tom" de contemporaneidade do look é dado pelo calçado: sandália rider usada com um vestido tradicional do início do século.

Este grupo é singular, sobretudo porque, em relação aos demais, define-se e identifica-se muito mais pelas roupas do que pelo modo de usá-la. No item seguinte (referente aos modos de usar) apresentaremos alguns depoimentos que revelam algumas peculiaridades sobre o modo de vestir deste grupo. Este merece um estudo futuro, que procure investigar com maior acuidade o que leva de fato as mães a vestirem desta forma as suas crianças.

6.3. Roupas Jovem Masculina

Neste grupo, não existe um limite muito rígido entre a roupa de passeio e a roupa de uso cotidiano; o que fica evidente é uma casualidade ou mesmo ausência de qualquer formalidade, e isto evidencia-se na modelagem, corte, estampas e sobretudo no modelo. A exemplo da cidade, o jeans também predomina, associado a camisas estampadas ou camisetas em malha. Na ausência do jeans, a bermuda é o substituto, sem maiores preocupações em deixar as pernas descobertas, mesmo em situações mais formais, como uma festa ou uma missa. (fig. 6.13 e 6.14).

Quanto aos acessórios, os jovens costumam usar bonés em tecido (fig. 6.15), relógios e anéis, e também utilizam cordões presos ao pescoço com diversos tipos de pingentes, predominando os que apresentam forma de cruz. Quanto aos

calçados, nota-se o uso predominante de sandálias rider e tênis (fig. 6.17 e 6.18), pois dificilmente utilizam sapatos.

Um ponto importante na caracterização da roupa jovem é a relação existente entre um “modelo original” da roupa e a sua versão comercializada na feira. Assim, a jaqueta de motociclista, originalmente em couro, surge em um tipo de material vinílico nas bancas de feiras; a camiseta esportiva em tela de lycra aparece em um tipo de jersey transparente, etc. Tenta-se reproduzir a idéia original através de materiais bem mais econômicos e, neste processo, a alteração é tão forte que acaba gerando uma peça bastante diferente da original e às vezes de uma forma muito criativa. Por exemplo: as alterações nas inscrições das estampas de times americanos modificam-se tanto que acabam criando uma outra normatização de cores, alteram-se logomarcas, etc. Tomam símbolos típicos de um universo¹⁰ e incorporam-nos a uma situação bem diversa, surgindo aí uma nova relação e mais uma série de “achados” que mostram as tentativas de se copiar um padrão de vestir de grupos bem diferenciados. Isto demonstra o fato de termos encontrado roupas que remetem aos grupos urbanos de funk, de surfistas, de rockeiros, do mundo dos esportes, etc. Em síntese, versões barateadas de um padrão urbano de vestir, o que, em termos de configuração, não as distingue da roupa jovem urbana (sobretudo da periferia).¹¹

¹⁰ É comum encontrar símbolos referentes a gangues de motociclistas norte-americanos, associados a símbolos de times de basquete e da fórmula 1 convivendo em uma mesma peça, como se estes pertencessem ou fizessem parte do mesmo universo. Também encontramos logomarcas famosas de roupas íntimas masculinas sendo usadas com alguma alteração em peças íntimas femininas.

¹¹ Este fenômeno parece ser mundial: ver: “Por baixo do pano” In revista Veja. Ano 28, nº 14, edição 1386, 05.04.95, pp. 83-90.

6.4. Roupas Jovem Feminina

É um grupo de difícil de caracterização, uma vez que apresenta uma enorme diversidade na configuração das suas roupas: são vestidos, shorts, saias, blusas, jaquetas, enfim, toda uma diversidade de peças cujo elemento comum é a semelhança com a moda urbana feminina (fig. 6.12 e 6.13). Aqui vale a mesma observação da roupa jovem masculina: existe uma versão barateada dos modelos vigentes (em moda) nas cidades, inclusive nas padronagens dos tecidos e modelagem das peças (fig. 6.18 e 6.19).

Quanto aos acessórios, estes diferem do modelo urbano mais pela ausência do que pela dessemelhança. Não se encontra, por exemplo, a utilização de bolsas, tão comum às jovens da cidade, e percebe-se uma acentuada economia de enfeites; no máximo um prendedor de cabelo, uma pulseira ou um discreto colar (fig. 6.25 e 6.26). Nos calçados predomina o uso de sandálias, como também a utilização de sapatos de salto baixo. Aliás, o salto alto praticamente inexistente no vestuário rural. Encontra-se em alguns casos o uso do tênis como calçado de passeio, mas em uma ocorrência bem menor do que no grupo masculino.

Em síntese a roupa jovem feminina usada no campo é muito próxima da roupa usada no meio urbano pelas jovens da periferia. Logo, esta roupa encontra-se dentro de uma tendência de moda vigente na cidade; não a moda que é legitimada nos editoriais e vitrines especializadas, mas a “moda de uso corrente no cotidiano” da cidade. Esta observação é de grande importância uma vez que vai de encontro àquele “padrão” com que se costuma representar a jovem do campo, com seus “vestidinhos de chita estampado e uma flor no cabelo” (fig. 6.20 a 6.22). Em seu

lugar, encontra-se uma moça com ar brejeiro sim, mas vestida com shortinho em cotton-lycra e miniblusa em estampas “modernas”. a qual tanto podia estar freqüentando um baile funk carioca quanto uma festa do boi em São Luiz do Maranhão.

6.5. Roupa de Adulto Masculina

Este é um grupo de caracterização bastante acentuada; a roupa masculina do adulto segue um padrão formal que é facilmente percebido. Apresenta um sentido de regularidade que, mesmo em situações de uso diversificadas ou em exposição junto a peças de outros grupos, se destaca e se identifica como pertencente a um grupo bem definido.

A camisa em tecido predomina e eventualmente encontra-se t-shirt, mas sempre com gola e botões no decote. As estampas, quando aparecem, costumam ser em padronagens discretas, ao contrário da cor, que é usada com grande liberdade, fato que dificilmente encontraria eco em uma roupa urbana, para a mesma faixa etária. Desta forma, é comum haver camisas em cores “fortes” e até mesmo fosforescentes destinadas ao consumidor adulto. Quanto às calças, o corte reto predomina, assim como cores ou tonalidades escuras. O jeans também já se evidencia em muitas ocasiões (fig. 6.27 e 6.28).

Não foi encontrada nenhuma versão de short ou mesmo de bermudas. Outro item a destacar são as peças íntimas; as cuecas sempre são do tipo “samba-canção”, quando não se adotam shorts esportivos em substituição àquelas. Fui

informado pelos feirantes de que a cueca tipo “jockey”¹² encontra ainda uma forte resistência neste grupo de consumidor, que se recusa a usá-la.

No quesito acessórios, o chapéu está sempre presente, seja em versões feitas em couro, tecido, feltro ou mesmo nylon (fig. 6.29 e 6.30). Sandálias de dedo e alpercatas¹³ predominam em relação ao sapato. O que me chamou a atenção foi a não utilização das sandálias “rider”. O tênis aparece com pouquíssima frequência, mas nunca na cor branca. O anel também é um acessório de uso frequente, em parceria com o relógio de pulseira metálica. Adotam eventualmente um par de óculos de sol, assim como bolsas de mão ou “a tiracolo”.

Em resumo: o grupo de roupas de adulto masculino tem características formais bastante fortes, mas que, a exemplo dos demais, encontra algumas referências no modelo urbano (periferia) de vestir. O fator mais evidente de diferenciação, em relação à indumentária, está no conjunto de acessórios e calçados.

¹² Cueca Jockey: cueca que originou as atuais “slip”, confeccionada em malha com abertura frontal protegida por uma faixa sobreposta; apresenta elástico na cintura e nas coxas. Seu desenho substitui as antigas ceroulas usadas por baixo das calças. Recebe esta denominação visto que originalmente era usada para a prática de esportes hipicos, por melhor servir como suporte aos órgãos sexuais masculinos.

¹³ Alpercata: sandália presa ao pé por tiras de pano ou couro, de uso muito popular pelos homens do interior nordestino. No final do século passado, causaram escândalo na Inglaterra Vitoriana, quando usados pelo “libertário” Edward Carpenter, e logo foram associados como símbolo não só do homossexualismo como também de todos os movimentos libertários do período.

6.6. Roupas de Adulto Feminina

Grupo que, a exemplo do masculino, mantém um forte padrão de unidade formal. Basicamente apresenta uma modelagem simplificada, na qual a variação fica por ordem das estampas e cores. O aspecto geral destas roupas passa a idéia de uma “roupa simples associada a um ar de seriedade”, mesmo quando as estampas são exageradamente coloridas. As peças-chaves são: o vestido e a combinação saia e blusa. Os vestidos e as blusas são do tipo chemisier¹⁴. Já nas saias predomina o corte cônico e evasé¹⁵ (fig. 6.31 e 6.32). Este padrão foi encontrado, sem maiores alterações, em todas as situações estudadas.

Em relação aos acessórios, estes limitam-se a um relógio de pulso ou um lenço na cabeça. As vezes surgem pequenos brincos na orelha (geralmente argolas), mas não registrei pulseiras, colares ou mesmo anel, exceção feita apenas ao uso da aliança de casada. No item calçados a sandália de dedo predomina e já começa a surgir o uso da sandália rider.

Um fator importante neste grupo é a ocorrência de roupas confeccionadas por costureiras (da cidade ou zona rural), quando não é a própria usuária que confecciona sua roupa¹⁶. Isto, de certo modo, explica o fato de encontrarem-se com frequência “tecidos para senhoras” sendo vendidos nas feiras visitadas, como também uma acentuada falta de qualidade no acabamento das roupas deste grupo (fig. 6.33 e 6.34).

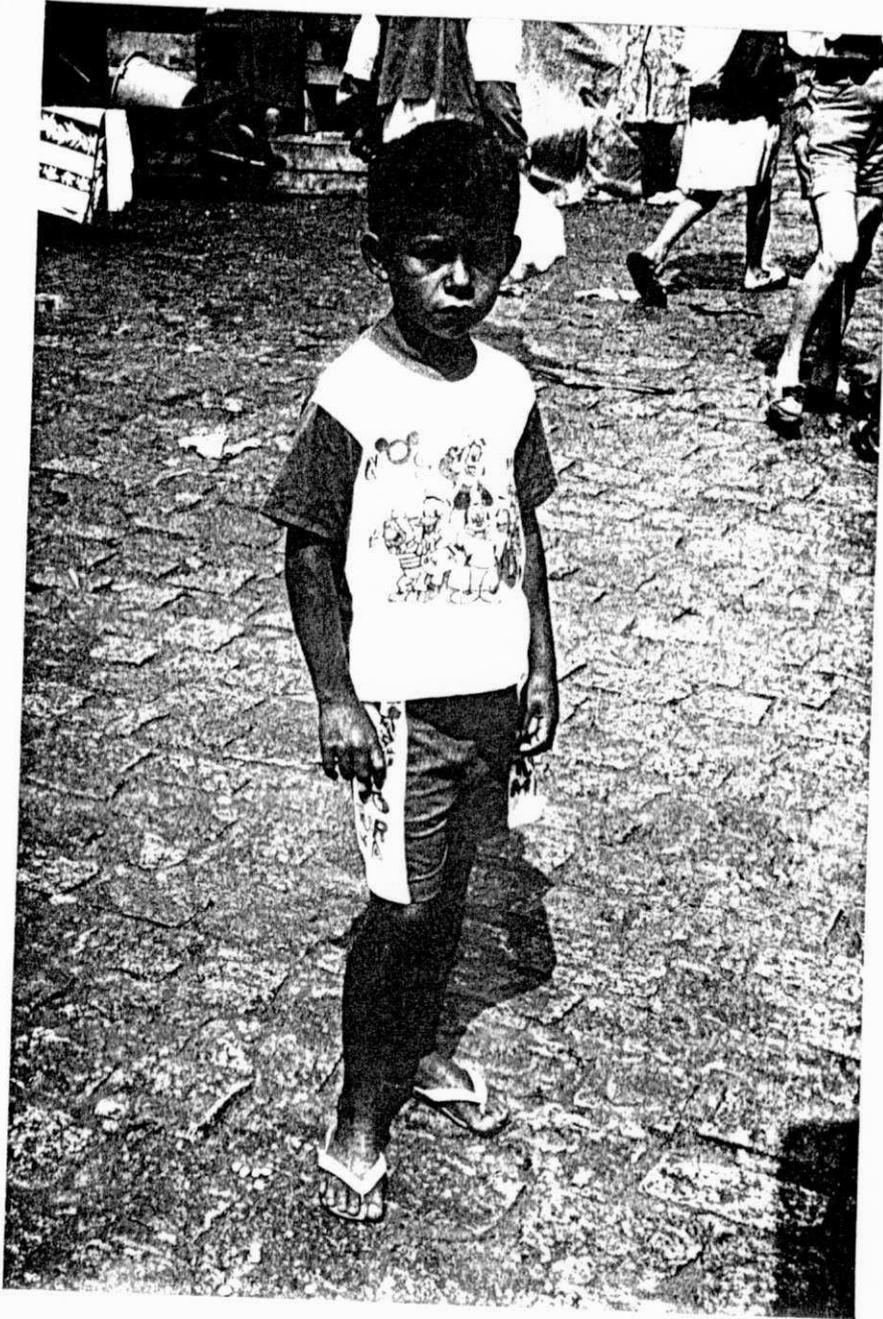
¹⁴ Chemisier: vestido que lembra uma camisa masculina (chemise em francês), não só pelo corte quase sempre folgado, como pelos detalhes: abotoamento dianteiro total ou parcial, gola esporte ou colarinho com pé, bolsos chapados com ou sem portinhola, etc. Os primeiros modelos datam do início do século XX.

¹⁵ Evasé: Tipo de saia ou vestido que se abre ligeiramente para baixo, sem contudo formar “godês”, lembra a forma de um trapézio.

¹⁶ De certa forma isto explica a utilização de vestidos chemisier e saias evasé, que possuem modelagem bastante simples e podem ser confeccionados facilmente por alguém que entenda um pouco de corte e costura.

Em relação aos grupos anteriores, este é o que mais se diferencia do modo de vestir urbano. A configuração geral do vestuário, em termos estruturais, não segue um caminho simultâneo à roupa urbana, ao contrário da roupa dos jovens. A “nota” de contemporaneidade é dada apenas pelas estampas, que, sendo industrializadas, seguem as tendências vigentes no mercado. Daí a ocorrência de um vestido chemisier confeccionado em estampa com padrão óptico ou havaiano (fig.6.37 e 6.38). Muda-se a superfície, mas não a estrutura que lhe dá forma.

Concluindo este item, é possível afirmar que, em uma análise geral, a configuração das roupas rurais não difere muito das roupas usadas nas periferias das grandes cidades. Em termos formais, a roupa é a mesma, sobretudo em relação à origem, visto que ambas são confeccionadas na cidade ou por alguma costureira sem muita especialização. O elemento diferenciador, neste caso, será a opção feita por um determinado tipo de peça, e a maneira de quando, onde e como esta peça será usada. Trata-se do *modo*, que será objeto de estudo do próximo item. Aqui, é importante observar que a opção de como usar determinados tipos de roupa acaba não só revelando como também identificando uma sociedade.



6.1. Look básico infantil: conjunto de calça e camisa em malha de algodão, usado com sandália de dedo em borracha sintética.



6.2. A postura revelando a origem rural: o modo como os braços são cruzados com as mãos sob o peito ou (cruzadas) no dorso, os pés apoiados ao solo com firmeza e a inclinação acentuada dos quadris, mostra como o modo de portar-se é bem mais revelador do sujeito do que a própria roupa.



6.3. e 6.4. O padrão básico da calça e camisa se mantém, variando o comprimento e a estampa. Observe que as proporções são generosas e podem acompanhar o crescimento da criança. Nos calçados, a predominância das sandálias de dedo e tipo "rider."



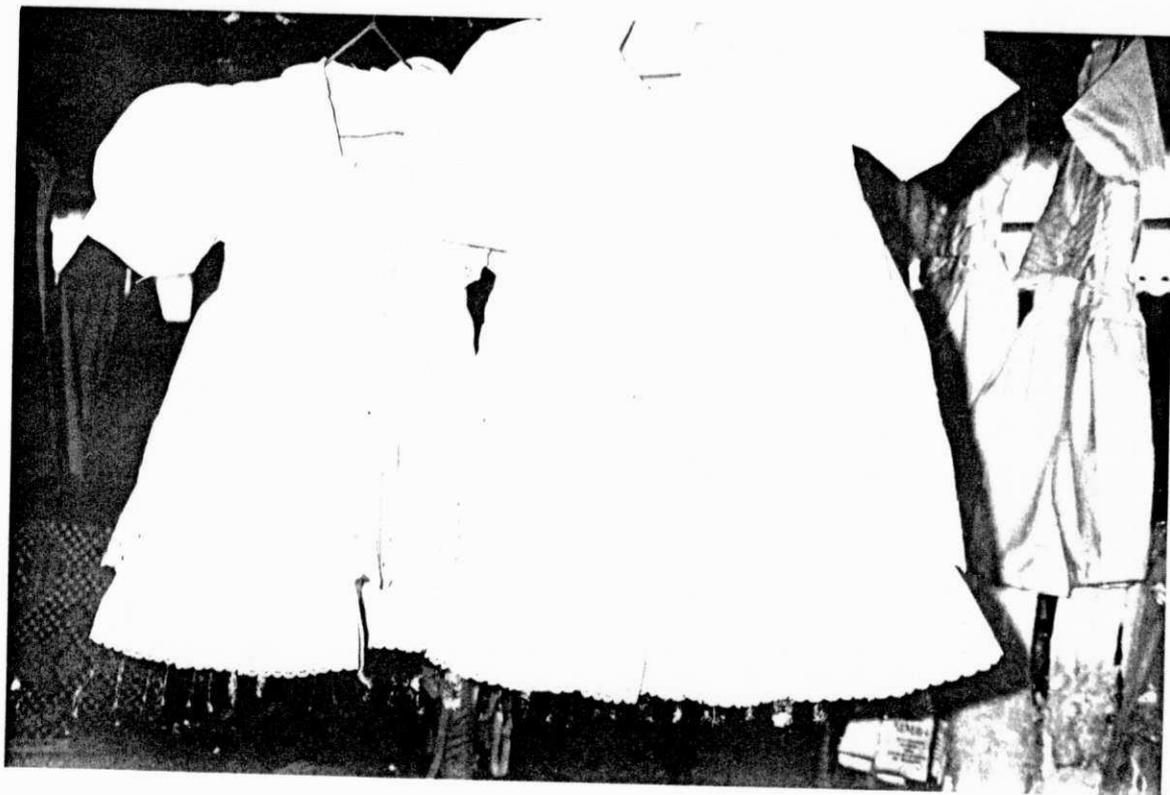
6.5. e 6.6. A semelhança entre o traje feminino de passeio, na primeira metade do século XX, e o traje infantil no campo hoje.



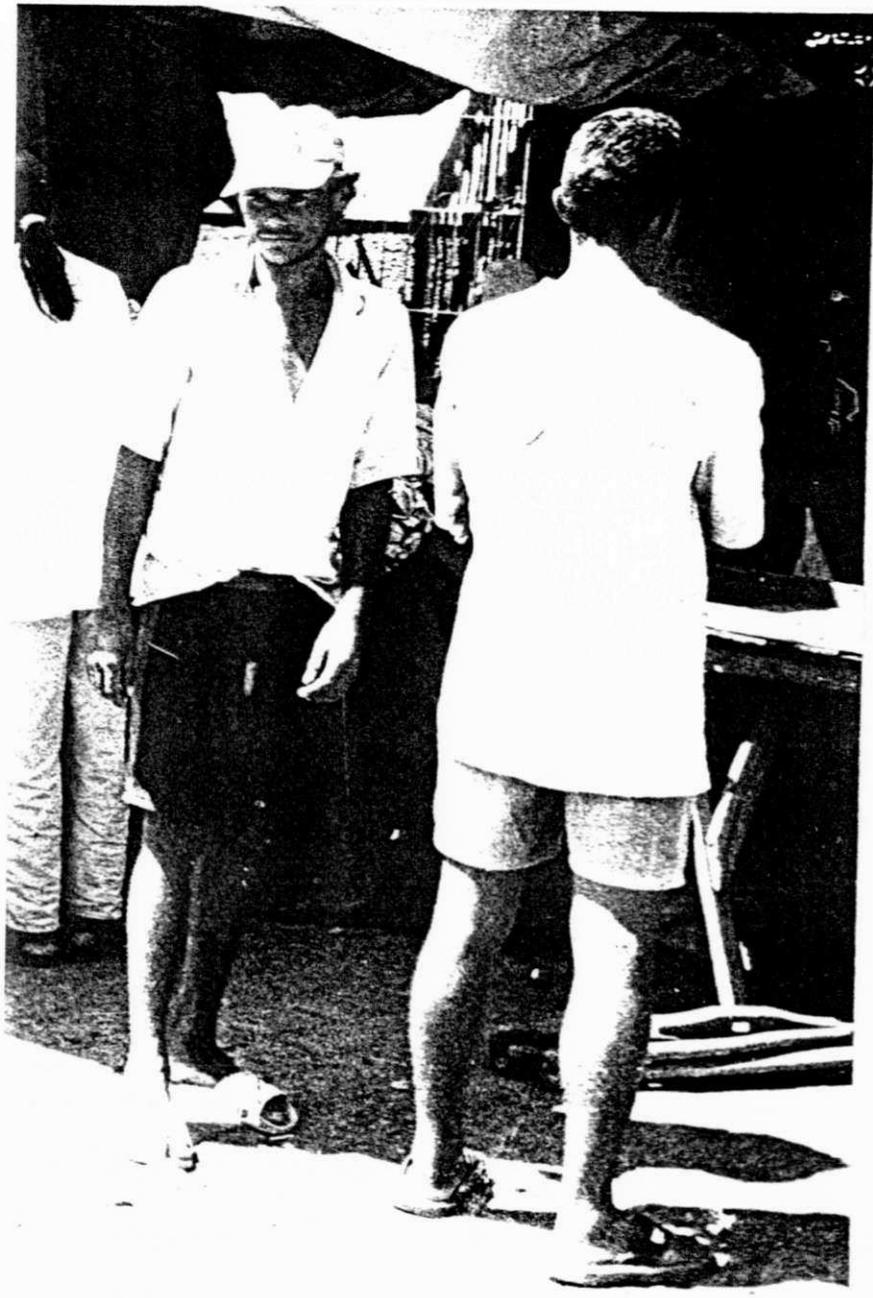
6.7. e 6.8. Observando a estrutura e a forma básica da roupa: o calçado é o único elemento diferenciador.



6.9. e 6.10. Trajes de passeio infantil feminino. Observe-se a grande quantidade de detalhes presentes (bicos, babados, nervuras, abas, recortes), que contrastam fortemente com o despojamento dos trajes masculinos da mesma faixa etária. Característica marcante na indumentária dos adultos na primeira metade do século XIX e que vigoram até o final dos anos cinquenta do século atual.



6.11. e 6.12. Vestidos de passeio expostos à venda na feira.



6.13. e 6.14. A roupa dos jovens do campo não difere do padrão usado na periferia urbana: o short, a camisa, o boné, o tênis ou sandália são os mesmos. A diferença está na postura, no andar, no olhar, nos gestos, que compõem toda uma atitude. Note a calça arregaçada, modo de usar comum em situações de trabalho no campo e que aqui é adotado na cidade.



6.15. e 6.16. A exemplo das sandálias em plástico em relação ao sapato, o boné predomina substituindo o chapéu.



6.17. e 6.18. As sandálias rider ocupam sempre o maior espaço das bancas de calçados. Praticamente inexistem as sandálias em couro e as botinas tão "decantadas" como "típicas" do rural.



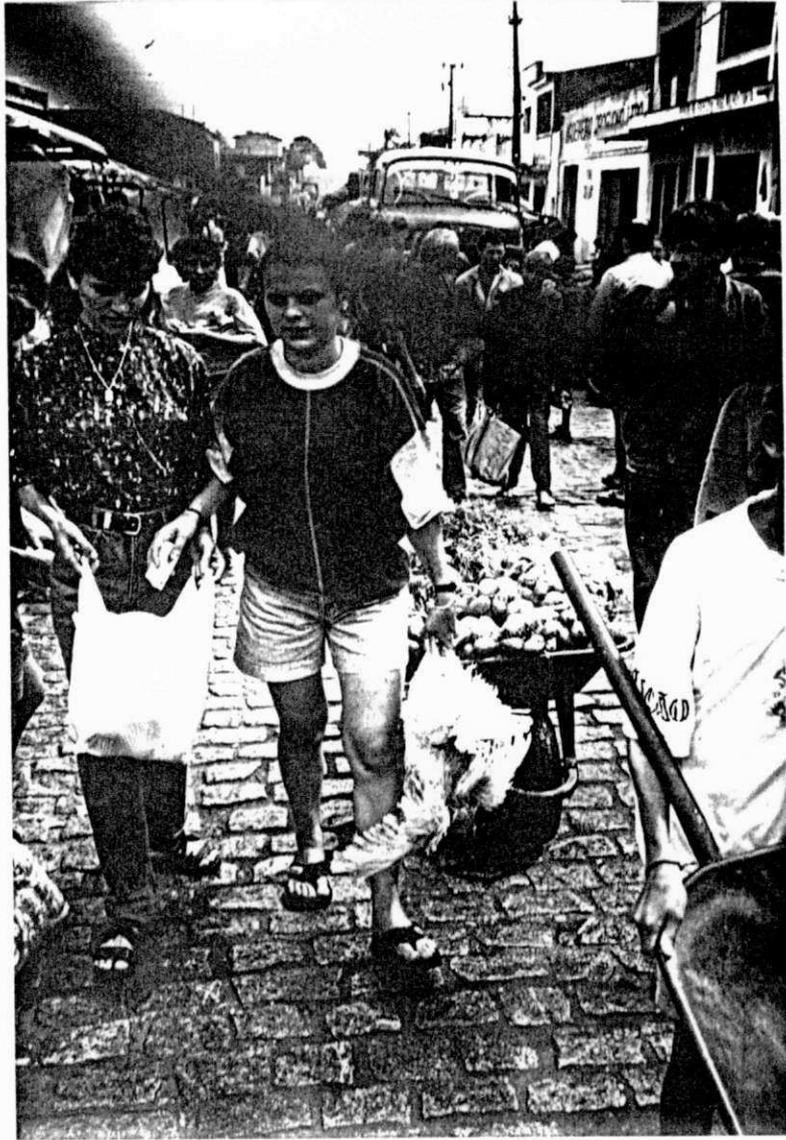
6.19. Índios de modismos no campo: O conjunto mini saia/short e camiseta recebe o complemento da jaqueta ou colete, mesmo em dia de temperatura elevada. Importante observar o contraste causado pela austeridade do colete, que é usado com sandálias em plástico, ocasionando um efeito inusitado no look final. Observe que as jovens portam uma galinha com a naturalidade de quem usa uma bolsinha Chanel.



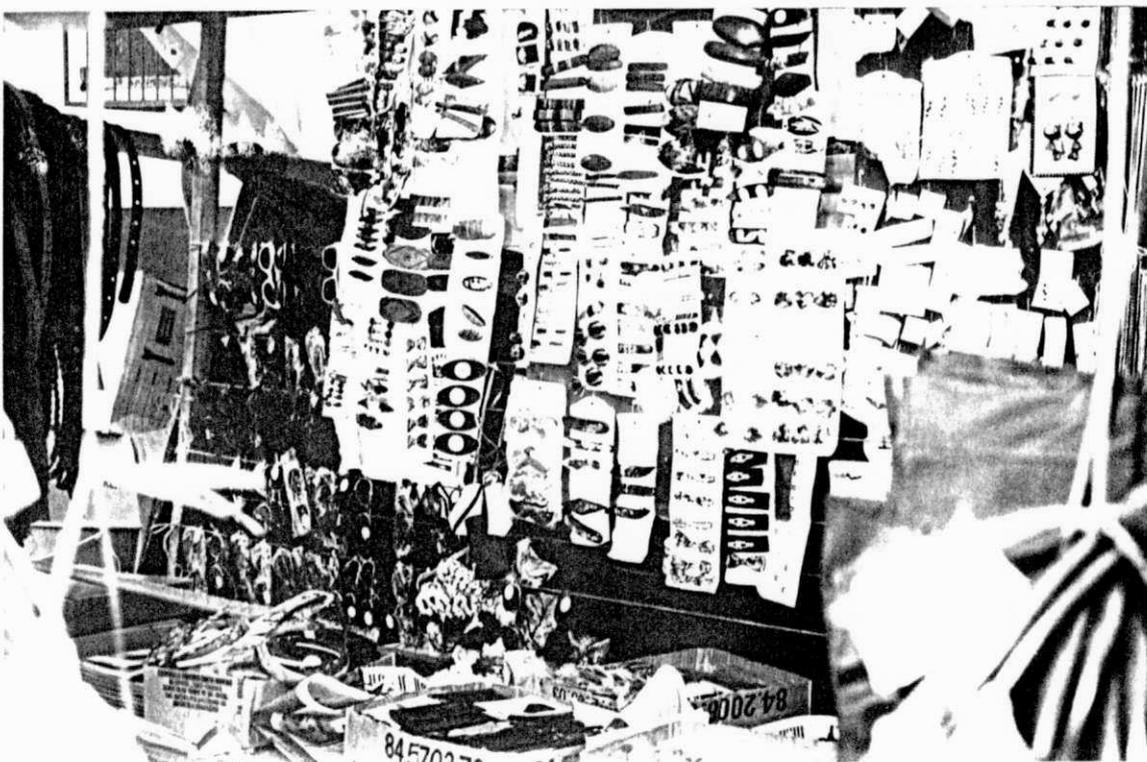
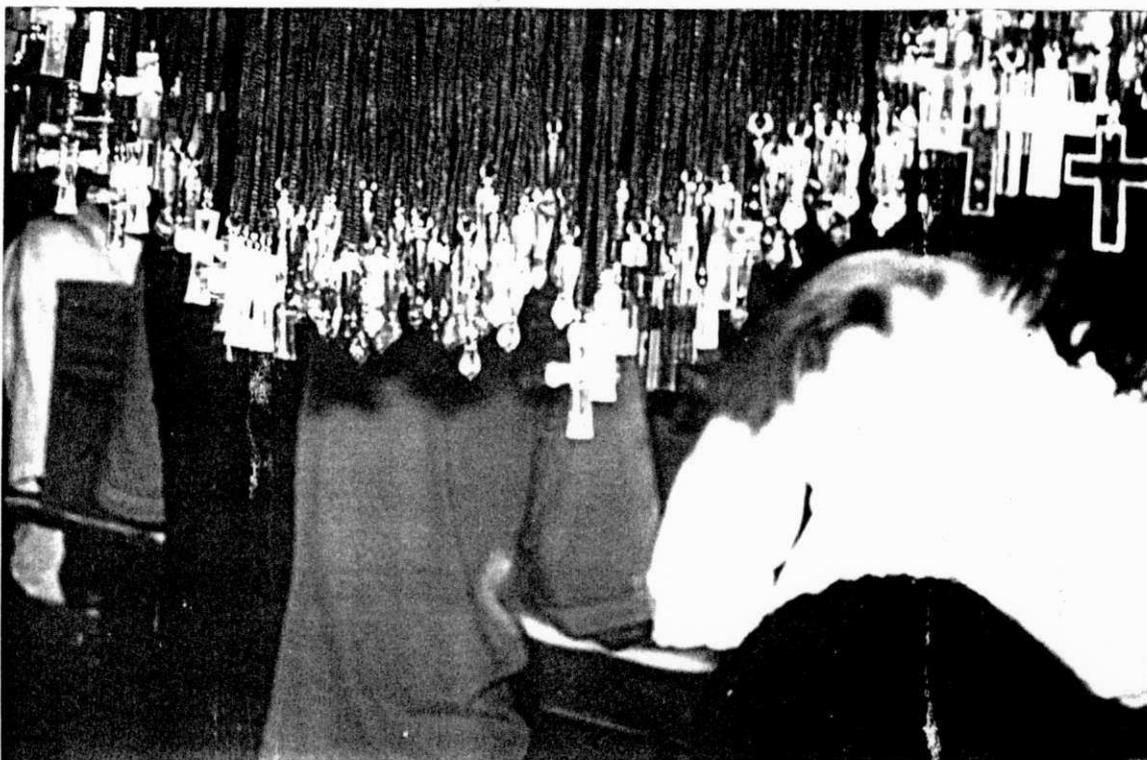
6.20. e 6.21. Pose brejeira em iluminação suave, olhar selvagem sublinhado por luz dramática. Versões frequentes na representação da mulher do campo no cinema e televisão. Comparar com a figura 6.19.



6.22. A mocinha ingênua, de cabelos longos e amarrados, usa vestidinho simples e demonstra um “ar inocente” e tímido. A idealização da mulher do campo.



6.23. e 6.24. Mulheres do campo fazendo compras. Comparar com o "modelo" mostrado na figura anterior (6.22). Observe como o padrão de vestir é semelhante ao adotado na periferia urbana.



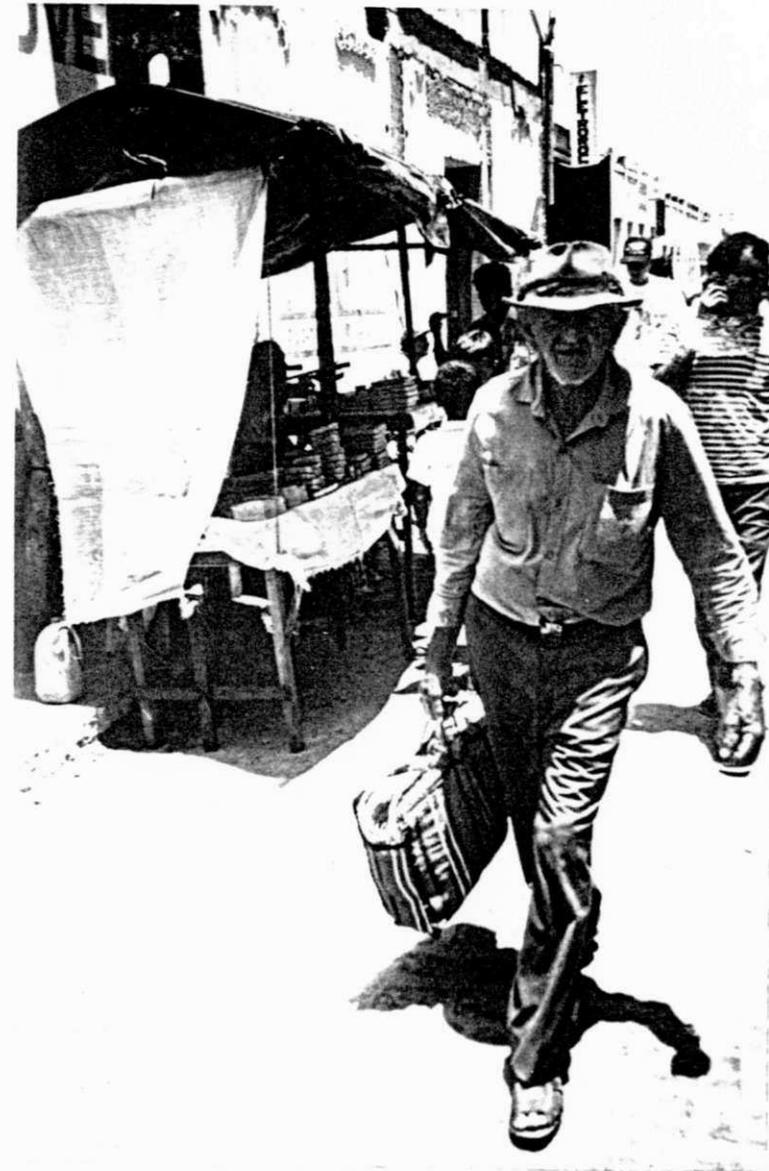
6.25. e 6.26. A forma de cruz é predominante nos acessórios de adorno (brincos, colares, broches e pulseiras). No sexo feminino, os cabelos freqüentemente recebem algum ornamento, daí a presença de inúmeras bancas especializadas na venda de presilhas e tiaras para cabelo.



6.27. Padrão masculino encontrado com frequência: calça e camisa em denim (brim), com chapéu em couro; look geralmente usado por vaqueiros. A roupa, exceto o chapéu, é bastante urbana, o elemento diferenciador e identificador está presente no modo de quem a usa. O andar com os joelhos flexionados, a proporção das peças usadas (ora muito curta, ora muito comprida), os braços abertos em arco e a coluna curva, quase uma oposição ao modo urbano .elegante. de caminhar, que dita pescoço erguido e toda uma postura ereta.



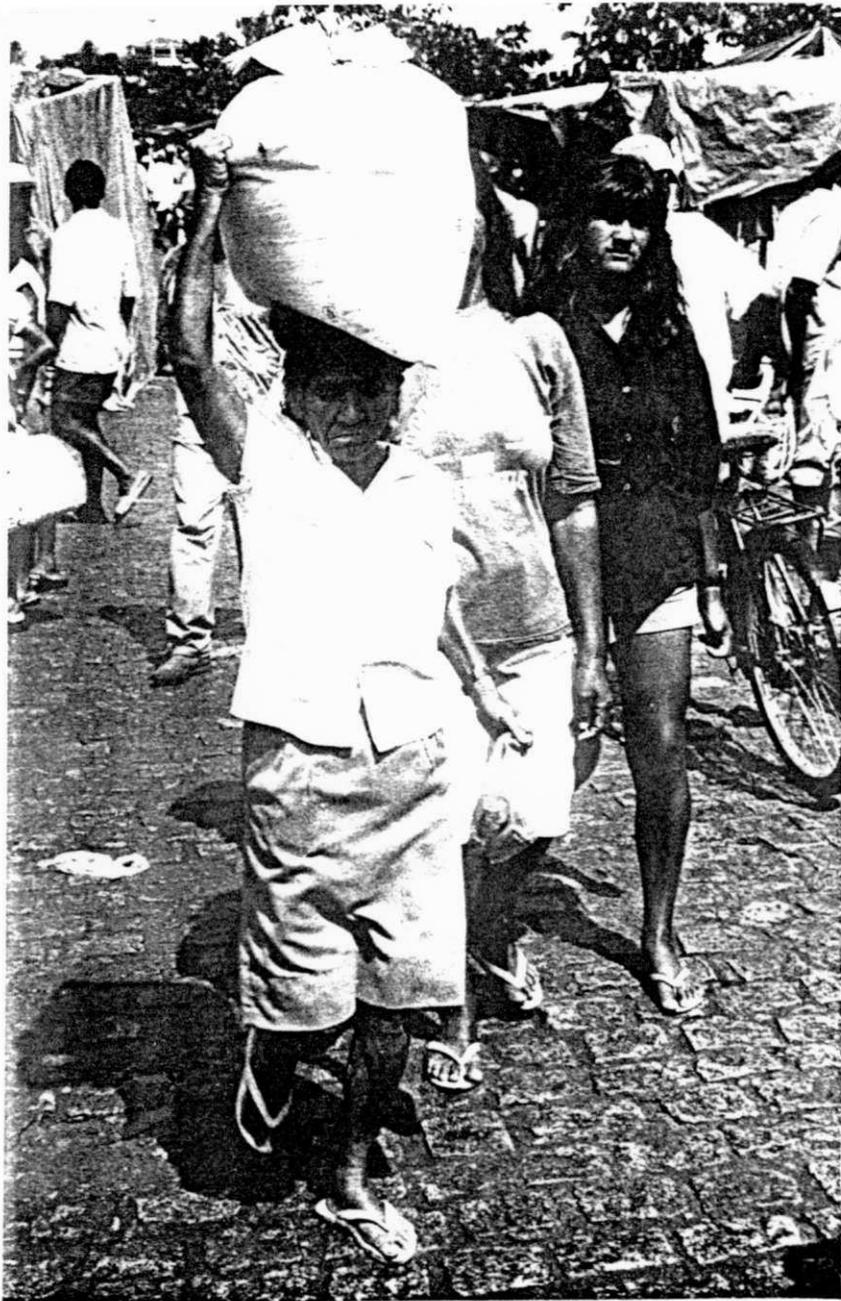
6.28. Exemplo de distinção de classe social no meio rural. Aqui vemos exemplo de homens que pertencem à classe média rural, usando um traje clássico para esta faixa etária e social: conjunto de calça e camisa em mescla azul, usado com sandálias de couro (roupa de homem casado sério). Encontra-se com frequência no sertão e brejo paraibano.



6.29. e 6.30. Um padrão básico: calça e camisa, usados com sandálias. Os mais idosos usam chapéu em feltro, mas também percebe-se uma substituição gradual desse acessório por um boné. As calças são de corte reto e de comprimento alongado, as camisas são despojadas e acentuam bem a silhueta longilínea do modo masculino de vestir no campo.



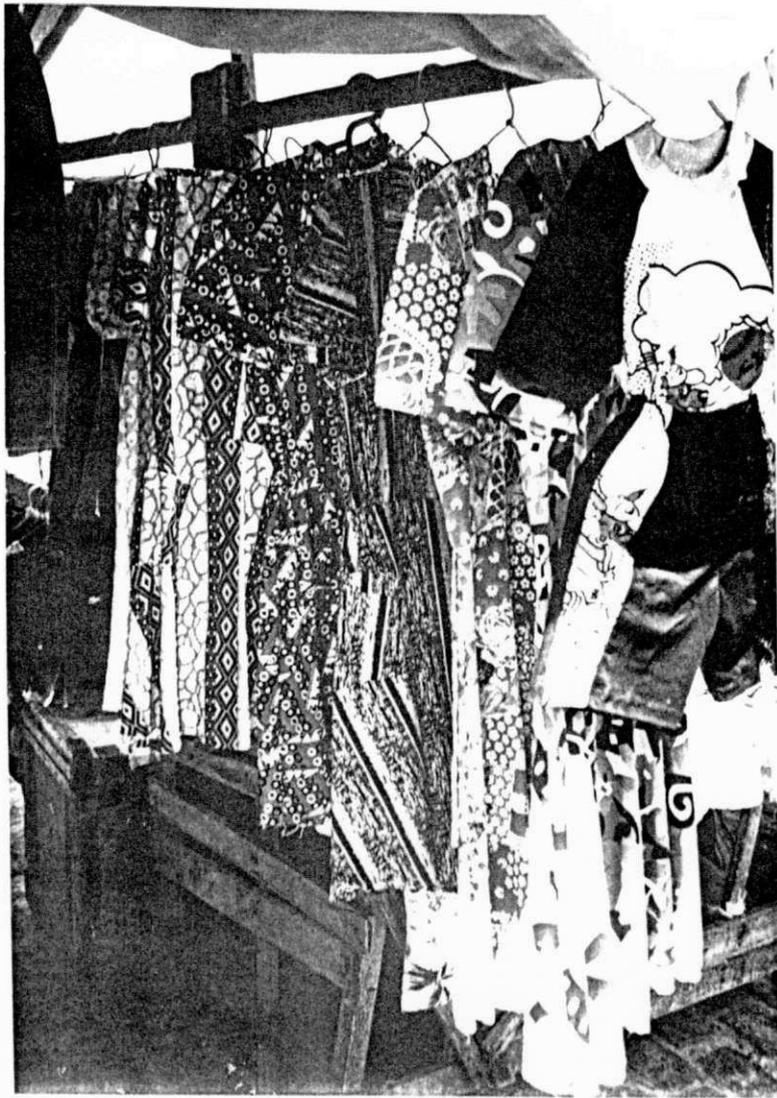
6.31. e 6.32. Mulheres adultas adotam um padrão de vestir composto basicamente por uma saia evasé, usada com blusa sobreposta que possui abotoamento chemisier. As sandálias e os cabelos presos finalizam o look adulto feminino mais recorrente. Observe a posição das mãos, que buscam um ponto de equilíbrio sem maiores preocupações com a “boa elegância”.



6.33. e 6.34. É notório o despojamento encontrado na indumentária desta faixa etária. As roupas comumente apresentam uma confecção deficiente, com problemas de modelagem, corte e acabamento. É como se a idéia de vaidade estivesse ausente por parte de quem a usa. É o oposto das roupas infantis femininas, onde as minúcias do vestir são bastante acentuadas. O curioso é que são estas mulheres despojadas no vestir, que vestem as crianças de forma tão elaborada.



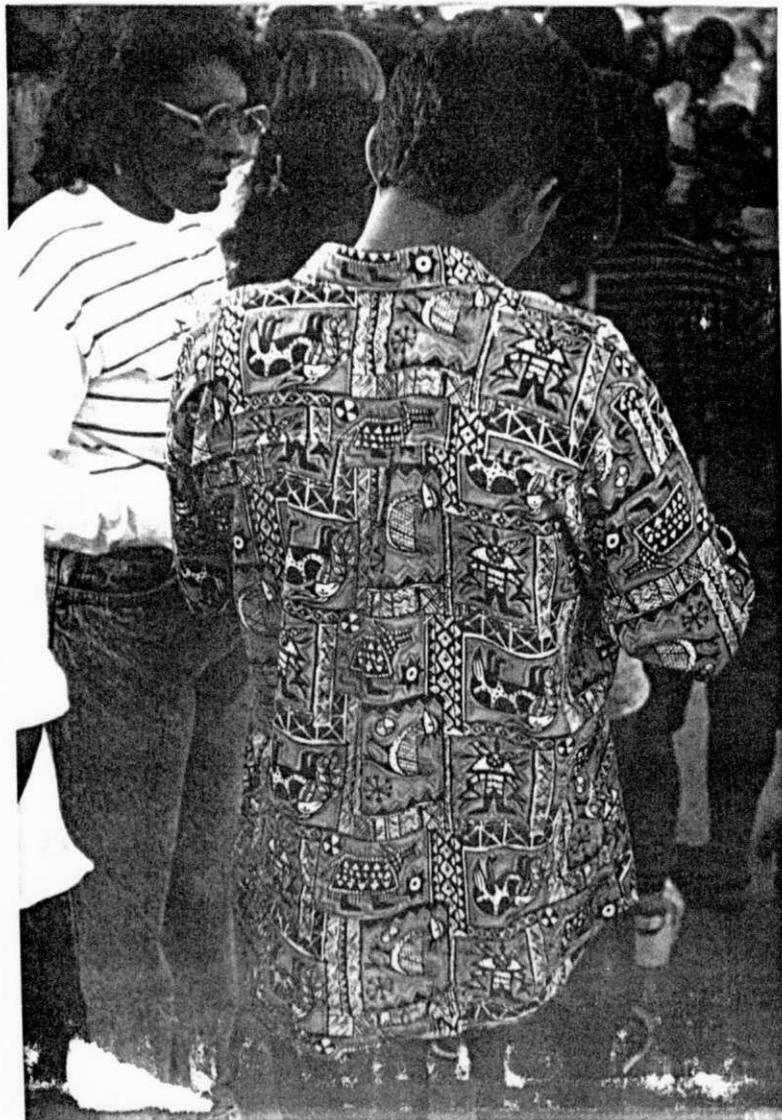
6.35. e 6.36. As estampas estão sempre presentes, mas não seguem um critério muito rígido. É comum, inclusive, encontrar padrões típicos de roupa de cama e mesa sendo usados na confecção de roupas.



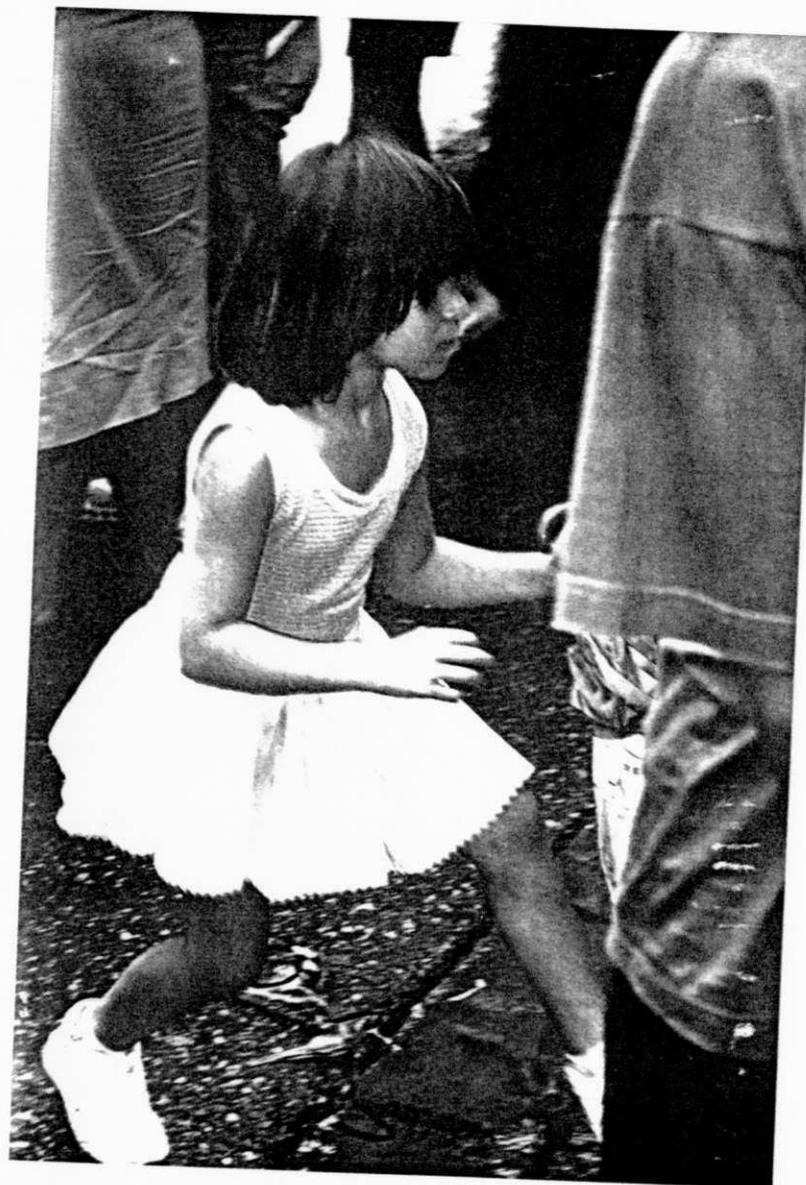
6.37. e 6.38. A grande variedade de estampas talvez se explique não só pelo fato de a consumidora ter predileção por tecidos estampados, como também pelo fato deste segmento ser mais receptivo a qualquer tipo de estampa que lhe é destinado.



6.39. e 6.40. A grande variedade de estamparia encontrada na feira. É importante observar que não há uma predominância de um padrão de estamparia em relação a outro; a principal característica está exatamente nesta diversidade que é usada indiscriminadamente sobretudo por mulheres adultas.



6.41. e 6.42. Na primeira figura, um jovem usa uma camisa que poderia ser identificada como pertencente a um surfista; na segunda, outro exemplo da diversidade de estampas inclusive com um "falso patchwork."



7.1. e 7.2. A silhueta não se altera com o tempo; o indicio de contemporaneidade é dado pelo tênis, que substitui o "sapato de boneca." A jaqueta atualiza o vestido, que basicamente possui o mesmo modelo de cinco décadas atrás.

7. MODOS DE VESTIR NO CAMPO: A CONSTRUÇÃO DE UM ESTILO PELA SUBVERSÃO DO VESTIR

No item anterior tratei da configuração da roupa rural, ou seja, de como esta roupa era percebida enquanto forma e estrutura. Vimos também que não é só a roupa o fator que distingue o vestuário urbano do rural, mas também a forma como esta roupa é usada. Logo, a junção destes dois elementos - a roupa mais o modo de usá-la - é o que determina o look rural. Portanto, é o modo de vestir, como um “formador de estilo”, de que trataremos neste item.

A dificuldade maior quando se pretende estudar os modos é a sua forma de apreensão. A maioria dos estudos evitam transitar por esta área. Michel Certeau faz uma crítica a estes estudos, dizendo que “só se costuma tratar do que se pode transportar. O que não se pode desarraigar tem que ficar fora do campo, por definição. Daí o privilégio que esses estudos concedem aos discursos, coisa deste mundo que é aquela que se pode mais facilmente captar, registrar, transportar e abordar em lugar seguro, enquanto o ato de palavra não pode separar-se da circunstância”. Mesmo das práticas só se há de reter os móveis (...) ou esquemas descritivos (comportamentos quantificáveis, estereótipos de encenações, estruturas rituais), deixando de lado o inarrraigável de uma sociedade: modos de usar, as coisas ou as palavras segundo as ocasiões”¹.

Tratar da moda rural é sobretudo falar sobre os “usos” dessa moda, pois é nesses usos que ela se faz presente e se revela. De fato, é muito mais o *modo de usar* que produz o *estilo rural de*

¹ Certeau, Michel de. *A Invenção do Cotidiano. Artes de Fazer*. Petrópolis. Editora Vozes. 1994. pp. 81-82.

vestir. É na forma com que as roupas são usadas, que este estilo se revela identificando o habitante do campo. São maneiras de usar um chapéu, formas de abotoar a camisa, modos de cortar ou prender os cabelos; como também de caminhar, de sentar, de gesticular e mesmo de olhar. Essas “maneiras de fazer” correspondem ao que se costuma tomar por “estilos”. É desses estilos que tratarei neste item, e, para que se possam tornar mais claras essas “construções de estilos”, subdividi o item, a exemplo do anterior, em grupos de usuários.

7.1. O Modo de Vestir as Crianças

São os adultos que vestem as crianças, e naturalmente é o gosto destes que prevalece. Mesmo em crianças com mais de dez anos, é sempre alguém mais velho que irá determinar o que devem vestir. Diante deste fato, procuramos, nas entrevistas, indagar sobre como os adultos viam a imagem de uma criança bem vestida e quais eram os padrões de elegância tomados como referência. A maioria dos depoimentos revelaram um discurso semelhante: “Assim eles ficam mais ajeitadinhos”..... “Ficam parecendo gente”.... “Parecem mais alinhados”. Depoimentos nos quais se percebe um desejo de mostrar as crianças da melhor maneira possível, segundo a ótica dos pais. Esta maneira toma forma material no penteado elaborado das meninas (sempre com cachos e enfeites no cabelo) e sobretudo na opção por roupas tradicionais, como vimos no item anterior. A idéia de “bem vestir” infantil parece estar atrelada a um passado distante, a um comportamento estático, bem diferente daquele que a criança apresenta no cotidiano. É a utilização da roupa “domingueira”, da melhor roupa, que, “socializada,” exige que a criança mude de “comportamento” quando a estiver usando, “ficando quieta para não sujar.” (fig. 7.1 e 7.2).

Deve-se lembrar que, na zona rural, a roupa de criança não é só uma cópia em menor escala de uma roupa de adulto, mas, sobretudo para as meninas, a roupa infantil tem características próprias de roupa infantil. Não é um elemento gráfico que, aplicado a um vestido, o infantiliza, mas é a própria configuração do vestido que o caracteriza como tal. (fig. 7.3 e 7.4). “Gosto de ver minhas filhas parecendo umas bonequinhas”...”Acho tão mimoso elas vestidas desse jeito”...E, para os meninos, é freqüente a opinião de que “assim eles estão lordes”. Note-se o que nos revela esta expressão, associando-a ao padrão dos vestidos de passeio infantis, que possuem fortes características formais do período vitoriano. É como se o padrão de elegância permanecesse - ao menos para as crianças - com fortes raízes no passado.(fig. 7.5 e 7.6). Mas como explicar a permanência deste padrão ainda hoje? Talvez sua origem esteja no momento em que as fronteiras entre o estilo de vida do campo e da cidade começaram a ser rompidas. É o que aponta Ayala:

“A oposição à moda por parte das camadas rurais manteve-se integral e muito vigorosa até época recente, pois os membros dessas camadas permaneciam como vinculados à gleba, fiéis à concepção medieval de vida e, enquadrados em sua posição, repeliam com dignidade e pudor toda sugestão que os convidava a participar das manifestações da moda. Mantinham-se apegados à indumentária tradicional ou típica, distinta do traje citadino; e só a atração das cidades, mediante a conscrição militar, o serviço doméstico e o mercado de trabalho industrial, começou a quebrar aquela atitude que se desenvolve definitivamente, quando na última fase da sociedade burguesa, os protótipos urbanos se estenderam aos núcleos, desmantelando aqueles últimos redutos da tradição pré-burguesa”².

² Ayala. Tratado de Sociologia. editorial Losada. 2º Volume. Buenos Aires. 1947. p. 109. Apud. Franco, Gilda de Mello. Op. Cit. pp. 119-120.

Possivelmente a origem deste modo de vestir as crianças encontra-se “referendado” nesta observação de Ayala. É o antigo modelo de “vestir com elegância” que ainda mostra indícios no campo³ e, de certo modo, que acentua a diferença entre a roupa de passeio, usada pelas crianças do campo, e a roupa de passeio usada na cidade.

7.2. Modos de Vestir dos Jovens

Este grupo é bastante peculiar, porque, mesmo utilizando roupas idênticas às das cidades, “imprimem sua marca” dando-lhes características próprias. É o uso determinando o “look”, muito mais do que a roupa em si. Michael de Certeau observa que “O uso define o fenômeno social pelo qual um sistema de comunicação se manifesta de fato: remete a uma norma. O estilo e o uso visam, ambos, uma “maneira de fazer” (fazer, caminhar, etc.) , mas um como tratamento singular do simbólico, o outro como elemento de um código. Eles se cruzam para formar um estilo do uso, maneira de ser e maneira de fazer”⁴ .

Os jovens do campo adotam um “comportamento” que lhes é muito próprio: a forma como caminham, o conjunto de gestos, a maneira de sentar, etc. Associando estes elementos à roupa, temos o look que os identifica. É a opção por usar uma camisa em uma numeração maior ou menor do que a “recomendada”; é o comprimento da calça que cai sobre os pés; ou até o vestido que sobe em uma “altura jamais vista”. A roupa é uma só, mas a forma de usá-la não obedece ao que inicialmente havia sido

³ Na cidade também se encontra este modelo, mas com pouca frequência e em situações muito específicas, como, por exemplo, nas cerimônias de casamento, onde crianças participam do ritual vestidas como “pajens”; de certo modo, muito mais fantasiadas do que vestidas.

⁴ Certeau, Michel de. Op. Cit. pp. 179.-180.

“pensado” por quem a criou. Como diz Certeau: “faz outras coisas com a mesma coisa e ultrapassa os limites que as determinações do objeto fixavam para seu uso”⁵.

O boné de tecido usado com a aba voltada para trás, à maneira dos “rappers” norte-americanos, é usado com uma camisa de modelagem formal, que, por sua vez, é associada a uma bermuda de surfista e complementada com um sapato mocassin com meias. É um “look” impensável como “modelo do bem vestir”, mas absolutamente comum no campo. As referências de estilo se sobrepõem sem dar muita importância às regras. Importa talvez usar aquilo que foi admirado e que se considera como belo. Não existe uma submissão ao que é dado pronto (a roupa); pelo contrário, haverá sempre uma interferência naquilo que é dado⁶.

A jovem veste short em lycra para ir à missa. (fig.7.8 e 7.9) O vestido com mangas “presunto”, modelo anos cinquenta, convive em passividade com a sandália rider cor de rosa. A miniblusa em estampa “pucci”⁷ é usada com uma minissaia pregueada que luta com o vento. A blusa com estampas em círculos e listras é usada junto com a calça em tecido xadrez....Inexiste uma regra rígida, na verdade existe uma subversão à regra do bem vestir, o que de certo modo torna-se uma nova regra.(fig. 7.10 e 7.11). De acordo com Certeau: “Esses estilos de ação intervêm num campo que os regula num primeiro nível (por exemplo, o sistema da indústria), mas introduzem aí uma maneira de tirar partido dele, que obedece a outras regras e constitui com que um segundo nível imbricado no primeiro (é o que acontece com a “sucata”). Assimiláveis a

⁵ Idem. Ibidem, p. 178

⁶ Sobre este aspecto, Michel de Certeau observa o “uso que os meios ‘populares’ fazem das culturas difundidas pelas ‘elites’ produtoras de linguagem. Os conhecimentos e as simbólicas impostos são objeto de manipulação pelos praticantes que não seus fabricantes”. Op.Cit. p.95

⁷ Estampa Pucci: denominação dada as estampas criadas por Ermilio Pucci (Marquês de Barsento), que nos anos sessenta criava estampas que se caracterizavam por um colorido ousado e com junção de elementos do art-nouveau e psicodelismo.

modos de emprego, essas “maneiras de fazer” criam um jogo mediante a estratificação de funcionamentos diferentes e interferentes”⁸.

Não importa o que diz o símbolo “Harley Davidson”⁹ impresso na jaqueta de plástico, visto que esta é usada com uma bermuda onde também está estampada a logomarca da “timbalada”. (fig.7.12 e 7.13). Importa quando muito a mancha gráfica, tomada aí como um simples e inocente ornamento. Os “universos tribais urbanos” aqui perdem sua bandeira de significados e são convertidos a uma nova ordem. A indústria do vestuário e os estilistas ditam regras ao jogo do vestir, mas o *estilo* (maneira de usar) de quem entra neste jogo subverte estas regras. “Ele (o estilo) os superimpõe e, por essa combinação cria para si um espaço de jogo para *maneiras de utilizar* a ordem imposta(...). Sem sair do lugar onde tem que viver e que lhe impõe uma lei, ele aí instaura *pluralidade* e criatividade. Por uma arte de intermediação ele tem daí efeitos imprevistos”¹⁰.

É importante lembrar que este grupo - o dos jovens - estará sempre movido por um desejo de “criar e usar novas modas”. Diferente do grupo das crianças (que é vestido por adultos), como também do próprio grupo de adultos, que possui uma outra concepção de vestir. Patrice Bollon observa que “Aqui pode ser uma roupa antiga que eles ressuscitam, ou ao contrário, um novo traje que eles inventam; uma cor, uma forma ou uma linha “esquisita” porque não usada, ou até tabus, que eles privilegiam; objetos simbólicos, amuletos, penduricalhos, adereços e insígnias que eles penduram em qualquer lugar. Ali, veremos, ao contrário,

⁸ Certeau, Michel de. Op. Cit. p. 92.

⁹ Marcelo Coelho observa, sobre o fato de usar determinados símbolos, como por exemplo um favelado com a camiseta da Harvard University, que “Simplesmente se ignora o sentido daquilo que está influenciando a gente. Em muitos casos, não é um domínio cultural que está em jogo. Seria, se as pessoas entendessem, ou compartilhassem, ou absorvessem a mensagem estrangeira. Se a traduzissem, ou adaptassem, ou mesmo se imitassem mal, deturpassem” Coelho, Marcelo. “Alienação se Confunde/Utilização imitativa de expressões norte-americanas pelos brasileiros foge dos domínios da influência cultural”. Folha de São Paulo, 07.07.1995, p. 5-10.

¹⁰ Certeau, Michel de. Op.Cit. pp. 92-93.

um acessório habitual ou uma roupa comum com sua função distorcida, reinventados por um “vestir”, por um modo especial, personalizado, de exibi-los, de encená-los. Finalmente - e quase sempre ao mesmo tempo - costumes, atitudes, comportamentos, maneiras de ser, de viver e sentir, mitos, um vocabulário, uma estética, uma ética - quase uma cosmogonia: uma cultura ou uma quase cultura.”¹¹

Nesta busca de diferenciação no vestir, os jovens do campo certamente tomam como modelo o padrão urbano¹², do mesmo modo que os jovens urbanos tomam como modelo seus ídolos de rock ou cinema. (fig. 7.14 e 7.23). Entretanto existe aí um elemento de ambivalência que se encontra profundamente enraizado na base da moda: “o desejo individual de diferenciar-se e a procura de um adequadamente às normas do grupo social a que se quer pertencer; o indivíduo procura respeitar as regras do grupo e de não provocar uma reação negativa que pode fazer com que ele seja posto à margem”¹³ E de certa forma é neste “controle” que surge a uniformidade do modo de vestir, neste caso, o modo de vestir semelhante que identifica os jovens do meio rural.

7.3. O Modo de Vestir dos Adultos

O grupo dos adultos apresenta uma característica que é determinante em sua identificação: a forma acentuadamente

¹¹ Bollon, Patrice. *A Moral da Mascara. Merveilleux, Zazous, Dândis, Punks, etc.* Rio de Janeiro. Editora Rocco. 1993. pp. 11-12.

¹² Nota-se que existe uma forte semelhança entre o modo de vestir do jovem rural e do jovem que mora na periferia das grandes cidades. De certo modo, hoje existe uma grande semelhança entre os jovens de todo o mundo. O principal motivo apontado para esta tendência são os meios de comunicação. Ver: “Por baixo do Pano/ Explosão dos desfiles e multiplicidade de estilos mostram que a indústria despertou um desejo dos brasileiros: vestir-se melhor”. Veja. 05.04.1995. nº 14 Ano 28. Edição 1386.. pp. 84-90

¹³ Lomazzi, Giorgio. “Um Consumo Ideológico”. In.: *Psicologia do Vestir. Op. Cit.* pp. 84.

diferente de vestir, entre homens e mulheres. Se um certo “ar de austeridade” demarca bem o modo de vestir masculino, é o inusitado que por sua vez irá caracterizar o modo feminino.

O modo masculino de vestir possui elementos que vão estar sempre presentes na composição do look, seja na adoção de algum tipo de chapéu, o uso de relógio e anéis, calça e camisa em proporções “justas”, e a quase ausência de estampas em suas roupas, (fig. 7.24 a 7.32); além de gestos e posturas que são tomadas como que exclusivamente masculinos: sentar-se de “cócoras”¹⁴ com os braços apoiados nos joelhos, andar com as costas curvadas e olhando para baixo, um certo comedimento nos gestos, que, somados, demonstram um padrão de comportamento e atitude. (fig. 7.33 a 7.37).

Observando a postura masculina dos adultos e comparando-a com a dos jovens, percebe-se uma diferença significativa. Os jovens, mesmo com uma “certa timidez”, portam-se com uma atitude descontraída. Os adultos, ao contrário, apresentam sempre uma “certa formalidade”¹⁵. (fig. 7.38 e 7.39). É como se, com o passar do tempo, os gestos fossem ficando mais contidos. Há sempre uma atitude de “respeito e seriedade”¹⁶ nos movimentos do homem adulto, que podem ser resumidos como “gestos de contenção”, e este indício de contenção é um dos elementos mais persistentes na caracterização do homem rural.

As mulheres apresentam modos bem mais espontâneos do que os homens, mas também possuem uma gesticulação bastante

¹⁴ Ver: Cascudo, Luís da Câmara. História dos Nossos Gestos. Belo Horizonte. Editora Itatiaia Limitada/EDUSP. 1987. p. 187-188.

¹⁵ Um fato curioso que observei é o costume que os homens têm de ficar em pé durante a missa, mesmo quando existem lugares vagos para sentar; geralmente eles ficam perfilados junto à parede, ou ficam juntos em um determinado lugar da igreja. Observei cerimônias “campais” e constatei que nessas situações este hábito também se mantém.

¹⁶ Talvez esta “seriedade” explique a não utilização de bermudas. Durante toda a pesquisa não encontrei nenhum homem da zona rural, na faixa etária de quarenta anos, com as pernas à mostra.

característica. É a forma de cruzar os braços, de botar as mãos nos quadris, de “tocar” o interlocutor quando fala, assim como o uso do cabelo preso e lenços na cabeça, a blusa usada por fora da saia e sobretudo a liberdade no uso de estampas. (fig. 7.40 a 7.42). Neste quesito, não existe comedimento com relação a cores contrastantes, ou mesmo a combinações “exageradas”. Usam sem cerimônia peças básicas, mas com uma profusão de cores que dificilmente se encontraria na cidade em um grupo da mesma faixa etária. Também sem muita cerimônia utilizam saias curtas e já se evidencia o uso de bermudas. Entretanto, a calça comprida continua sendo um “tabu” e, mesmo nas mulheres mais jovens, não encontramos muita ocorrência desta peça.

Aspecto comum entre as mulheres é a mistura de peças aparentemente incompatíveis pela “ótica do bem vestir urbano”. A exemplo dos jovens, saias estampadas com flores convivem com blusas xadrez. (fig. 7.42). Não existe uma preocupação aparente com as “regras de harmonia” impostas pelo modelo (urbano) estabelecido do vestir. Tanto que em alguns casos, é notória a interferência feita em uma roupa comprada pronta, mas que não se adequa às exigências de quem a usa. Neste caso há uma interferência de ordem estrutural na vestimenta: É uma gola que é colocada onde anteriormente não havia; é um “bico de renda” que é costurado para finalizar uma pala; é um babado de outro tecido que surge para alongar a saia outrora curta, e até mesmo a calça comprida que se transforma em saia. A isto elas denominam “fazer uma remodelação”, o que, segundo apuramos costuma ser uma prática freqüente no meio rural.

A “remodelação” feita na roupa comprada pronta nada mais é do que uma intervenção criativa feita num produto acabado. A passividade esperada “de uso” é respondida com uma ação sobre este produto. É uma personalização ao que por princípio é massificado: é o “toque manual” naquilo que foi industrializado,

é a própria resposta do campo ao que foi dado pela cidade. Vale lembrar Henri Mendras quando menciona que o fato de os habitantes do campo buscarem modelos sociais nas cidades - “o fato de procurarem de certo modo copiar os citadinos - não significa que imitem e admirem estes sob todos os aspectos”¹⁷.

O que se pode perceber é a diversidade de vestir no campo. Se os jovens possuem códigos próprios, os adultos à sua maneira também possuem uma farta porção de “regras”, não escritas mas “vivas”. (fig. 7.45). As crianças, por sua vez, apresentam um outro conjunto de procedimentos de vestir que, de certa forma, é diferente dos demais. Dizer, no singular, que existe um modo de vestir no campo, é suprimir uma série de evidências que “saltam aos olhos”, é não ver a diversidade de ações que existem nas maneiras de vestir, é negar a própria existência de uma moda no campo.

Mas a moda do campo, apesar de diferir da moda da cidade, não se encontra em oposição a esta; é inútil a insistência em querer vestir o Jeca quando este já escolheu sua roupa, e para surpresa dos “citadinos”, não muito diferente desses. Lembrando Henri Mendras, “A oposição entre cidade e campo não é, porém, senão uma face da realidade, pois os citadinos e os rurais formam, em certos aspectos, uma única sociedade”¹⁸.

7.5. Novas Regras do Jogo ou a Roupa nova do Jeca

É inevitável falar em “jogo e suas regras” quando se tenta entender a moda e seus significados sociais, visto que existe uma

¹⁷ Mendras, Henri. “A Cidade e o Campo”. In. VVAA. Sociologia Rural Rio de Janeiro. Zahar Editores. 1969. Organização Maria Isaura Pereira de Queiroz.

¹⁸ Mendras, Henri: Op. Cit. p. 35.

espécie de “contraste” envolvendo o que de fato a determina. Se são as imposições estéticas ou se são as imposições de ordem sociais, Elizabeth Wilson faz uma oportuna observação que inicia citando o aforismo: “os homens fazem a sua própria história, mas em circunstâncias que não são escolhidas por eles”. E prossegue comentando que “No campo da estética a própria idéia da ‘livre escolha’ não é adequada; os estilos de vestuário não são decididos simplesmente por motivos econômicos ou de ideologia sexista, mas estão intrinsecamente associados aos estilos contemporâneos de arte”¹⁹.

Reduzir o modo de vestir rural apenas à idéia corrente de que é o fator econômico que o determina é fechar os olhos às alternativas que são encontradas neste meio. É o que ocorre com as intervenções feitas nas sucatas por práticas “populares”, como bem aponta Michel de Certeau: “Não é possível prender no passado, nas zonas rurais ou nos primitivos os modelos operatórios de uma cultura popular”²⁰. Esta crítica é feita sobretudo aos analistas (no caso, eu), e aos praticantes desta cultura (aqui, os camponeses). “As instâncias do saber etnológico ou folclórico delas²¹ retêm apenas objetos físicos ou lingüísticos, etiquetados em lugares de origem e em temas, colocados na vitrine, expostos à leitura e destinados à disfunção, sob valores camponeses oferecidos à edificação ou à curiosidade dos cidadãos, à legitimação de uma ordem supostamente imemorial e ‘natural’ por seus conservadores”²².

A despeito de toda uma diversidade de fatores, as pessoas no campo se vestem e conseguem “imprimir sua marca” a algo que é dado “pronto-para-vestir”, em um jogo onde as regras inicialmente previstas são alteradas na própria prática do jogo.

¹⁹ Wilson, Elizabeth. Op. Cit. p. 315.

²⁰ Certeau, Michel de. Op. Cit. pp. 86-90.

²¹ no “delas”: compreenda-se “das práticas”

²² Certeau, Op. Cit. p.88.

- Elizabeth Wilson diz que: “a moda é uma entre as muitas formas de criatividade artística, que torna possível a exploração de alternativas. Porque, afinal de contas, a moda é mais do que um simples jogo; ela é uma forma de arte e um sistema social simbólico”²³.

Na transgressão do que é ditado como “deve ser”, o modo de vestir rural acaba adotando uma nova estratégia de ação. A aparente passividade cede lugar a uma forma de intervenção no vestir, que resulta em um novo conjunto de “regras do jogo”. Isto contraria a idéia corrente, que costuma encarar as comunidades rurais como receptoras passivas de toda mudança provinda das áreas urbanas. No lugar desta “passividade” encontra-se de fato um dinamismo, que como observa Stavenhager.²⁴

A moda, como já afirmei, carece de um sentido preciso, imediato, e é exatamente isto que a torna uma coisa de valor. “Podemos estar socialmente determinados e, no entanto, procuramos consistentemente falhas na cultura, que nos proporcionem momentos de liberdade. Precisamente porque a moda é, a um certo nível, apenas um jogo (apesar de não ser só um jogo), este jogo pode ser jogado por prazer”. “(...) É nesta área marginalizada, do que é contingente, decorativo e fútil, que não apenas uma nova estética, mas sim uma nova ordem cultural, poderá nascer. Nos interstícios do pavimento das cidades nascem as ervas que irão fazer apodrecer a sua estrutura”.²⁵

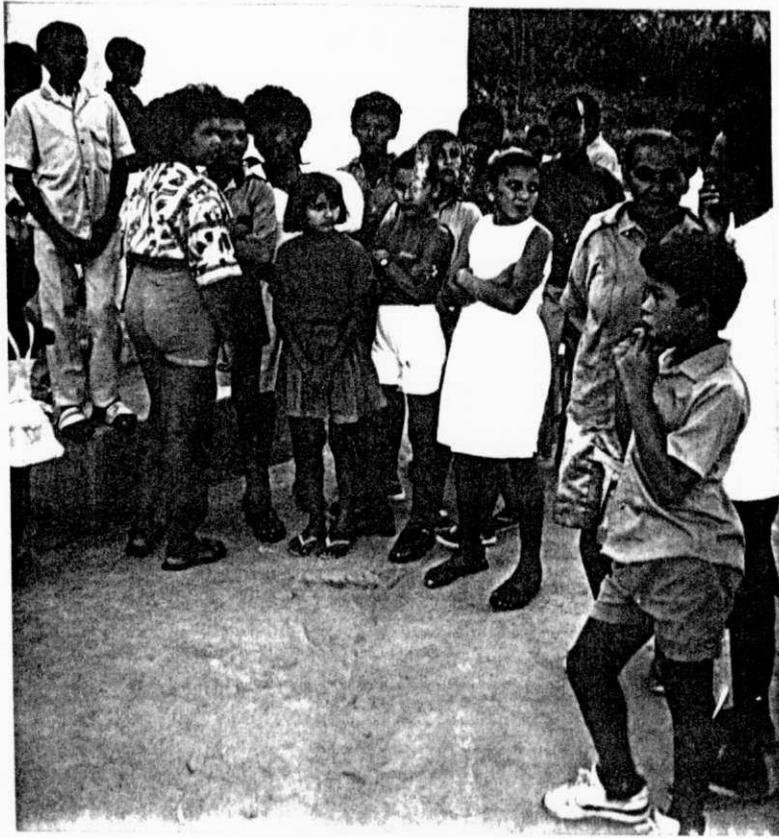
²³ Wilson, Elizabeth. Op. Cit. p. 325

²⁴ Stavenhager, Rodolfo. “A Comunidade Rural nos Países Subdesenvolvidos”. In: Vida Rural e Mudança Social. São Paulo. Companhia Editora Nacional. 1979. Organização: Tomás Szmrecsanyi e Oriowald Queda. p. 27.

²⁵ Wilson, Elizabeth: Op. Cit. pp. 324-325.



7.3. e 7.4. Elementos e símbolos de outros universos são justapostos e usados indiscriminadamente. O tênis de jogar voleibol é adotado com um vestido de passeio. O short esportivo frequenta uma solenidade dominical, assim como o boné da "adidas" é usado com vestido de mangas compridas e sandália rider.



7.5. e 7.6. As roupas delimitam as faixas etárias. Na transição de menina para adolescente, o vestido começa a ser substituído pelo short justo, que irá predominar na indumentária dos jovens. Observe como a postura é uniforme. Na pose está a identificação imediata de pessoas que habitam a zona rural.



7.7. O padrão básico de vestir e de se portar. Na figura inferior uma rara ocorrência do chapéu de palha, que mesmo assim é usado com a aba bem curta. O look lembra muito um "mangue boy" em vias de crescimento.



7.8. e 7.9. Short com franjas usado com top estampado com bolas, nos pés sandálias rider; short em jeans com blusa em malha com mangas compridas, nos pés meias soquetes com tênis. Look freqüente como roupa de passeio rural. Compare com os looks femininos supostamente rurais, presentes nas figuras 4.15. a 4.23, sobretudo a postura e modo de caminhar.



7.10. e 7.11. Os jovens adotam a camiseta em lugar da camisa dos adultos, e o short ou bermuda substitui a calça comprida, mas é nos gestos e modos de usar que o look rural se revela. Observe o “andar pesado” que apoia todo o corpo em uma perna, as pernas afastadas, quando em posição de repouso, as mãos, etc. Na figura 7.11. um sujeito ao fundo tem a jaqueta abotoada até a altura do colarinho. Na mesma foto, outro toca displicentemente a genitália, gesto corriqueiro praticado pelos homens, que sem pudor algum fazem este gesto com frequência em público, gesto impensável no caso, se feito por uma mulher.



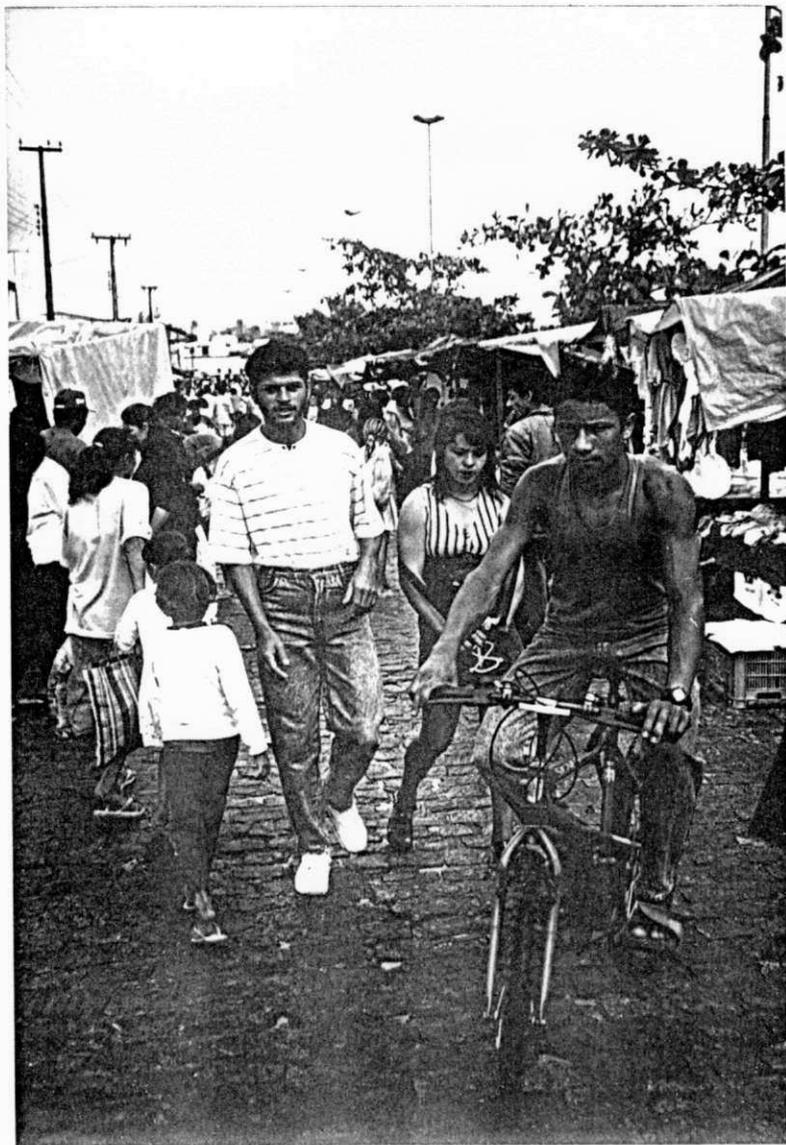
7.12. e 7.13. Pernas “quebradas-para-trás”, “mãos-nos-quartos”, são denominações de posturas adotadas no meio rural. No primeiro caso, são as pernas estendidas para trás, e no segundo são as mãos nos quadris. Em termos de atitude, nota-se a extrema informalidade dos jovens em oposição ao recato dos adultos, bastante nítido no modo de vestir.



7.14. e 7.15. A forma é a mesma, mas o material e os símbolos são diferentes, o resultado é muito mais de reinterpretação do que de imitação, em função dos extremos em que se justapõe, por exemplo: etiquetas de marcas notoriamente femininas são aplicadas a jaquetas masculinas. O resultado da leitura passa a ser inusitado e ao mesmo tempo revelador de como a "construção do vestir" ocorre neste universo.



7.16. e 7.17. Padronagens que encontram referências nítidas nos trajes dos surfistas, por sua vez são estampas "étnicas" africanas, polinésias, indianas, etc.



7.18. e 7.19. O pentecado, a postura, o olhar, etc. possibilitam a identificação social dos sujeitos.



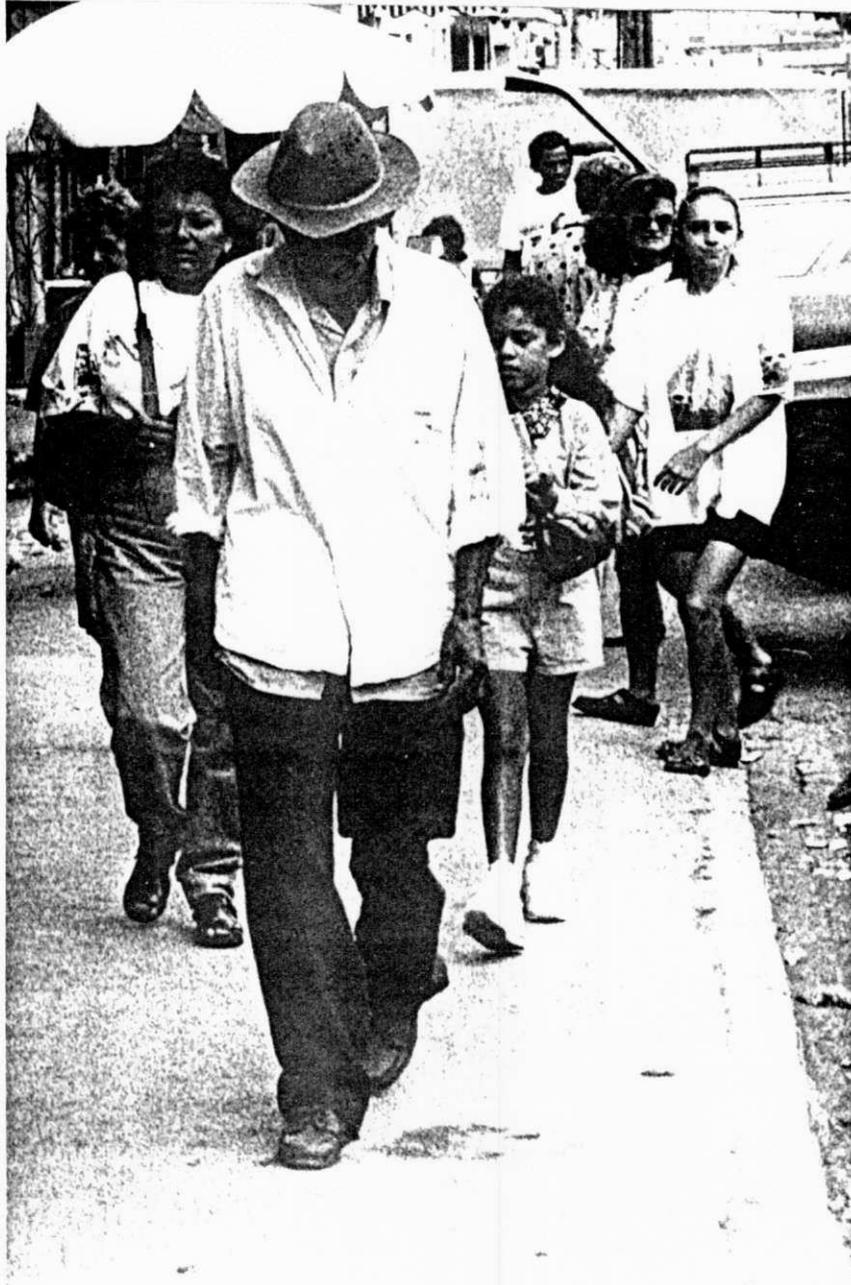
7.20. e 7.21. o olhar, o andar, o gesto.



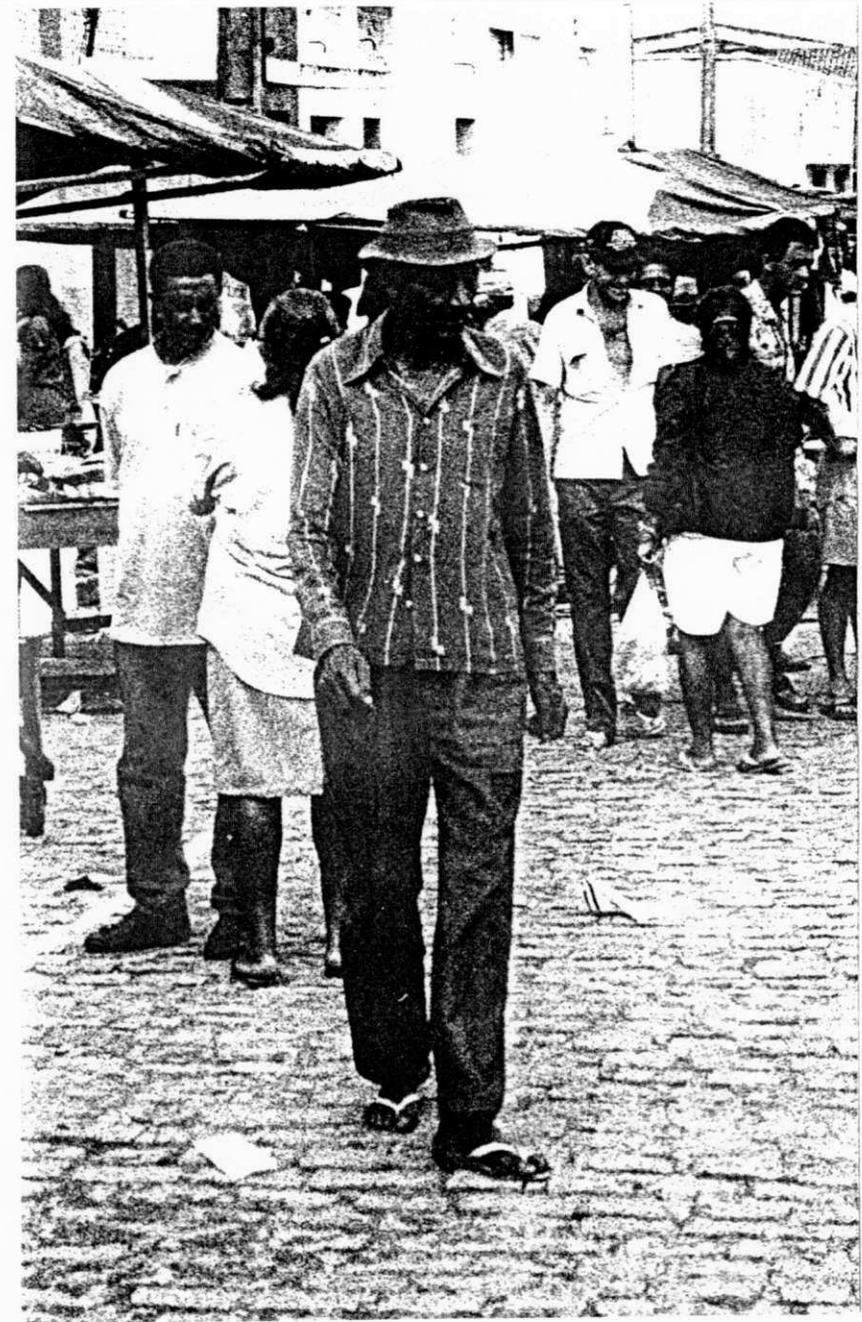
7.22. e 7.23. Na foto superior, banca especializada em roupa jovem feminina. No detalhe, exemplo de estampa floral, em tratamento "gráfico" bastante diferente do floral romântico presente nas representações do traje camponês.



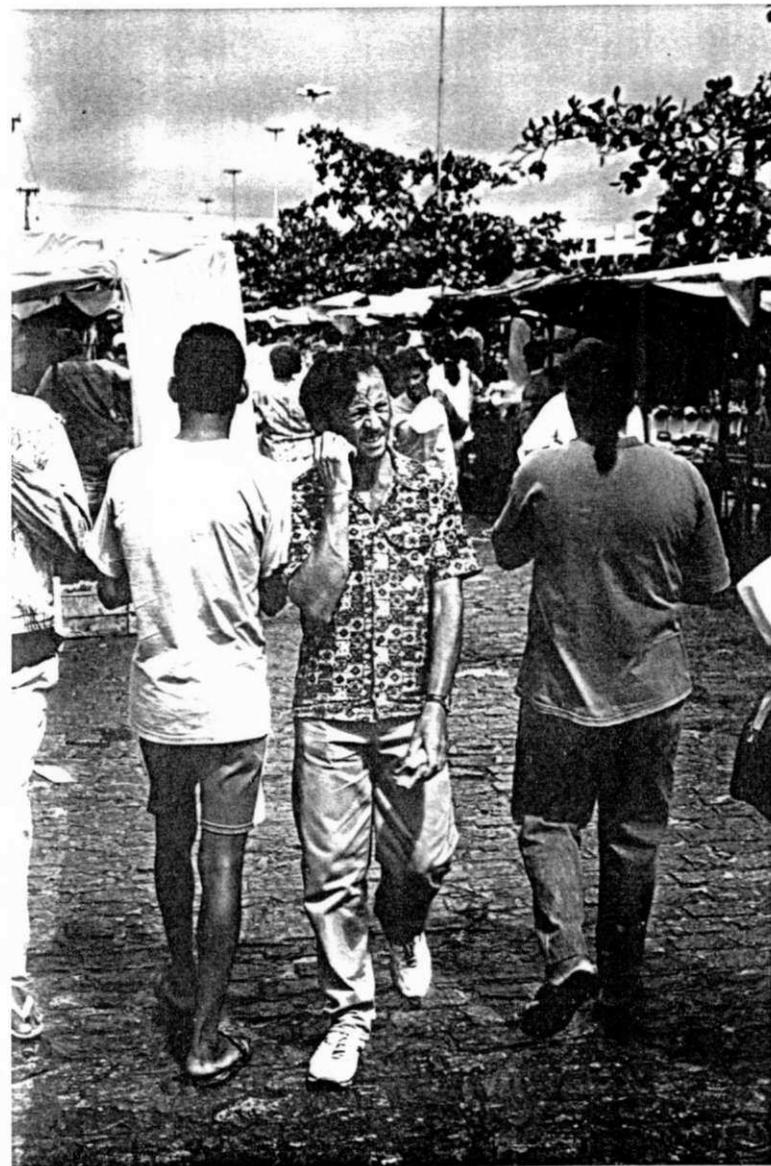
7.24. e 7.25. Dois looks "clássicos" rurais de homem adulto: o primeiro mantém uma atitude boêmia, com óculos escuros, boné, bolsa a tiracolo, calça sem bainha e sapatos sem cadarço, este look identifica bem os adultos solteiros e com "ares de conquistador." O segundo encontra-se no extremo oposto, é o "sujeito casado" mas que também se esmera no vestir, adotando calça preta com camisa de mangas longas cujos punhos são abotoados; chapéu em feltro preto e jóias com pedras coloridas. Nos dois casos o anel surge como um acessório indispensável.



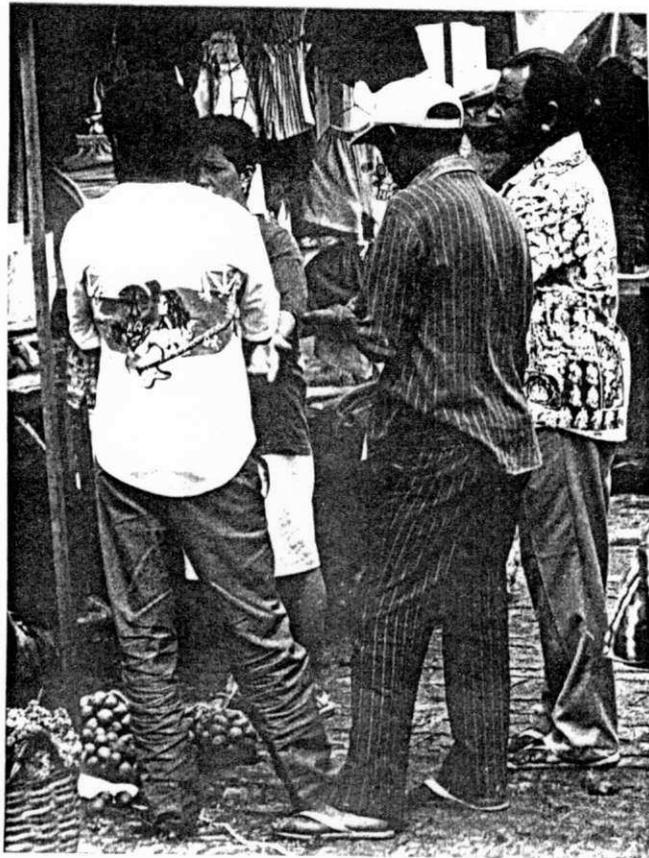
7.26. Os homens mais idosos adotam um modo de vestir bem mais despojado do que o dos homens jovens, presente nas roupas e postura. Este look é encontrado com uma frequência acentuada no meio rural.

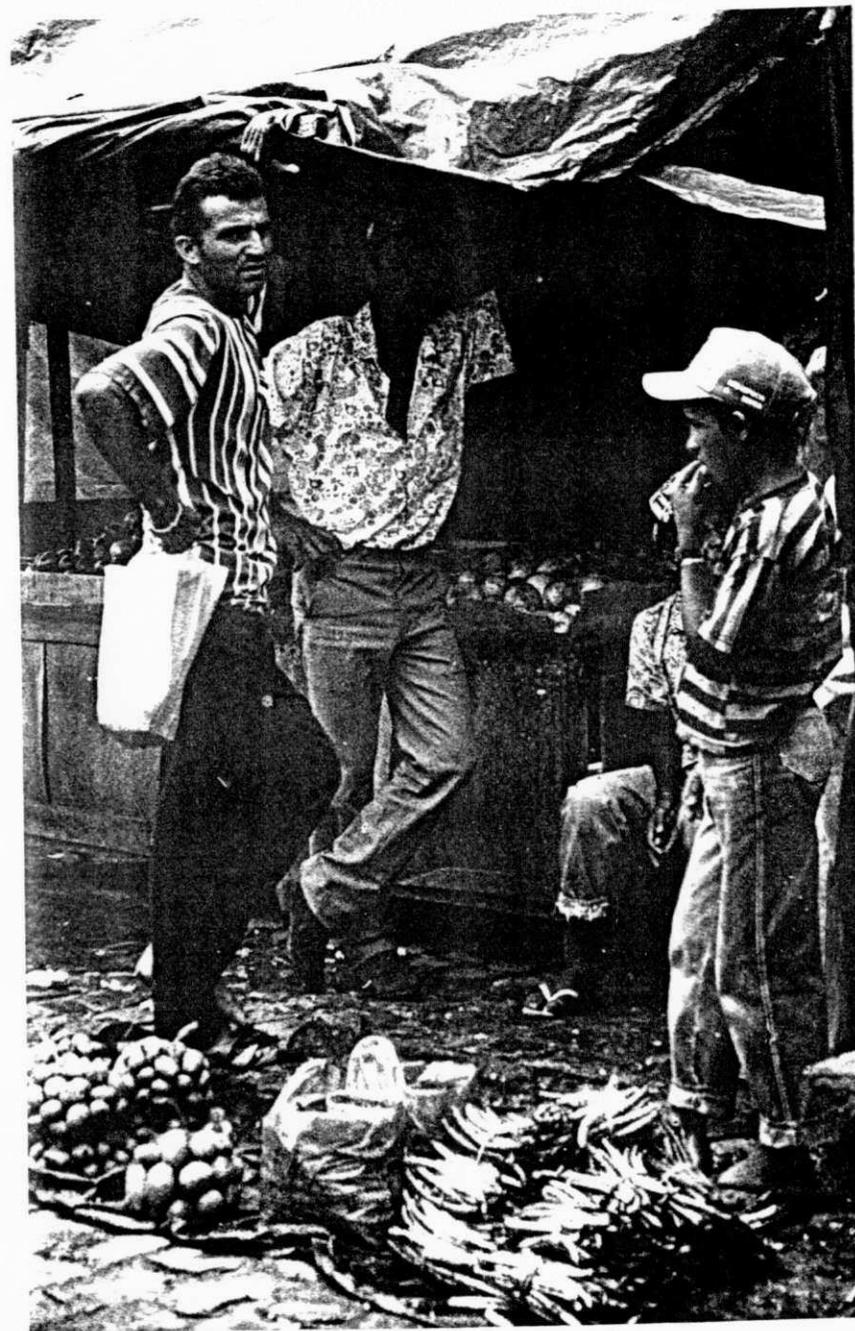


7.27. e 7.28. Observar como o chapéu é um item de resistência na indumentária de passeio. Enquanto no meio urbano ele foi abandonado nos anos cinquenta, no campo ele permanece mesmo que transmutado hoje em um boné.



7.31. e 7.32. Variações da silhueta masculina. É curioso notar que, além do comprimento excessivo da barra da calça, que alonga a silhueta, juntamente com a camisa usada por fora da calça, a postura de ficar com os braços rentes ao corpo reforça esta “aparência linear”, que tantos estilistas perseguem e chamam de “look enxuto.”





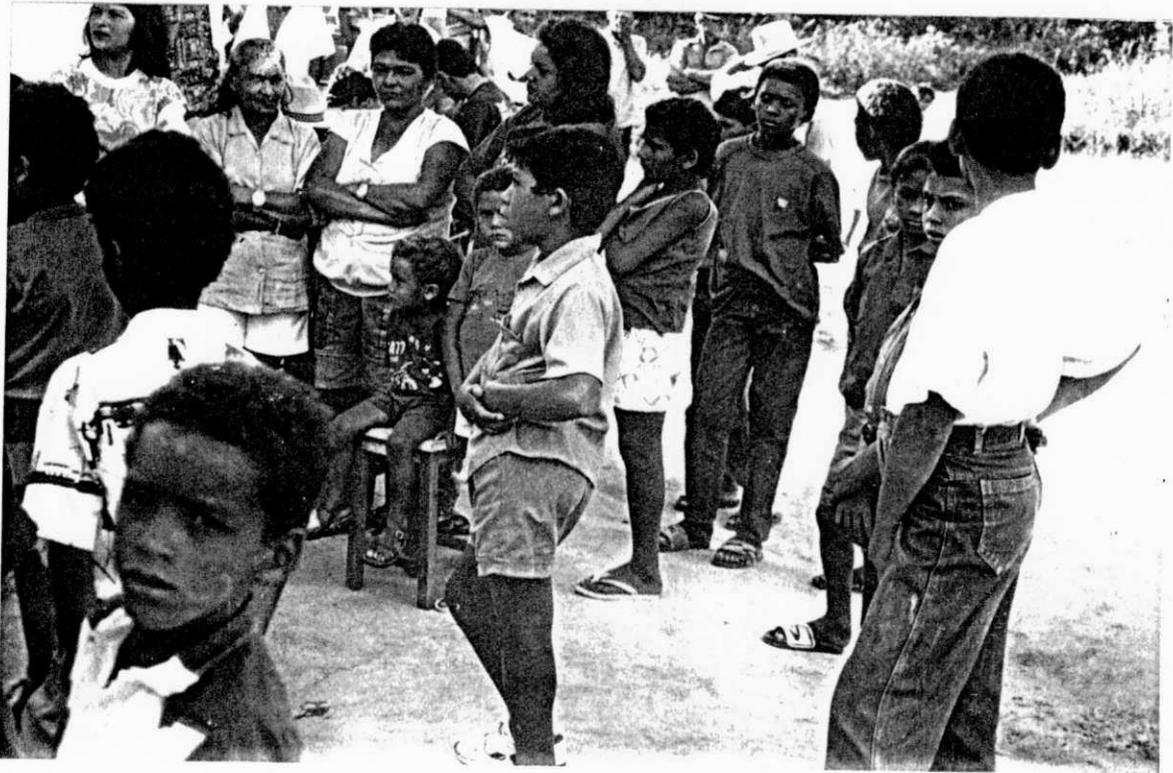
7.35. e 7.36. O gesto de botar a mão nos quadris, de botar a mão na boca quando observa alguma coisa, a maneira de apoiar os pés no chão erguendo levemente a parte interna, são muito característico do universo rural.



7.37. e 7.38. O modo que identifica.



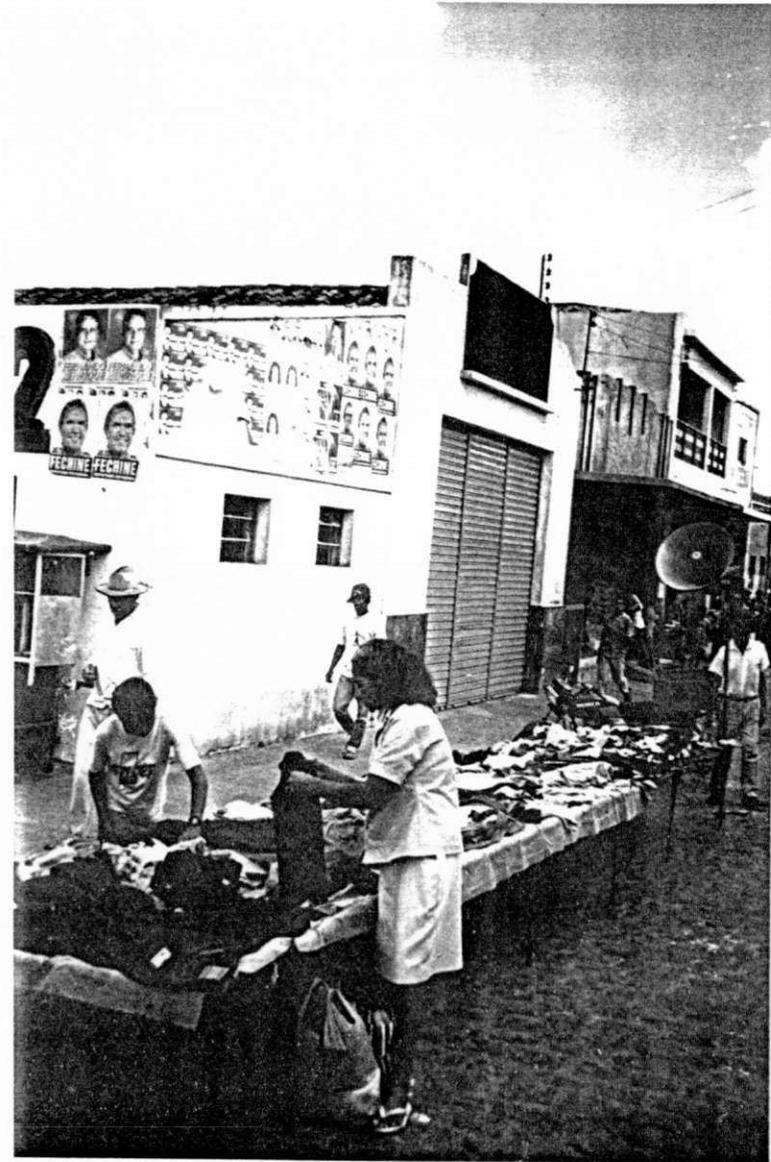
7.39. O modo também diferencia as faixas etárias: à esquerda os adultos assumem uma posição contida e de respeito, tirando o chapéu e ficando com eles na mão durante a celebração da missa; os jovens usam jeans e camisetas e assumem uma postura bastante descontraída.



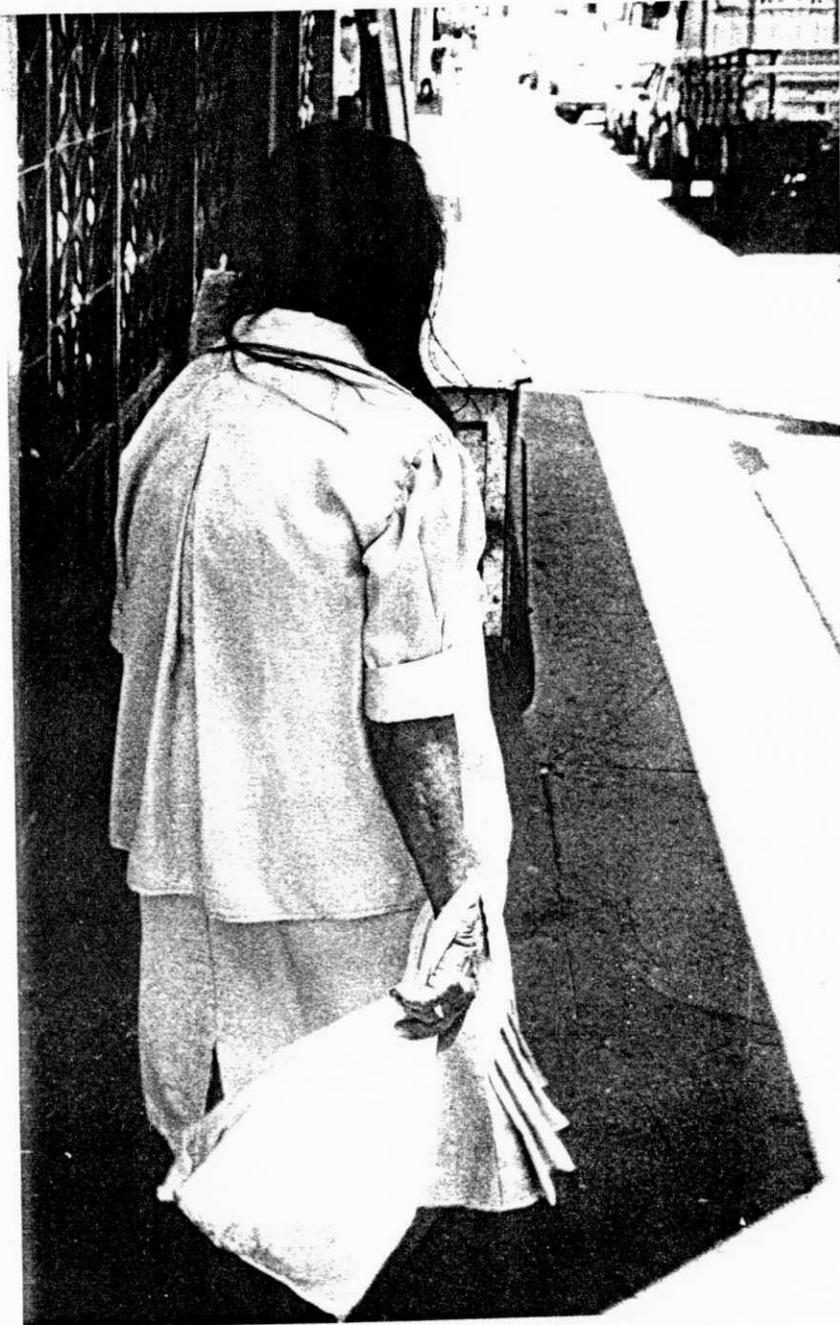
7.40. A pose, a atitude do "jeito rural" de ser é uma característica muito forte. Observe a uniformidade das posturas.



7.41. Sinais de mudanças na roupa tradicional: o short começa a se evidenciar como roupa de passeio, mesmo para senhoras; entretanto a calça comprida é um item do vestuário feminino que praticamente não é usado no campo.



7.42. e 7.43. O “look sá-zefinha”, lenço amarrado na cabeça com vestido chemisier ou conjunto de saia e blusa. Na segunda figura, o mesmo padrão de vestir, mas sem o lenço na cabeça.



7.44. e 7.45. A simplicidade orientando o padrão de vestir. Este padrão constituído muito mais pela forma de usar do que propriamente pela roupa. Note a semelhança de postura no exemplo feminino e no masculino.



7.46. A multiplicidade de looks convivendo sem conflitos: A jovem adota camiseta e short justo com tênis e porta um capacete; a menina num look "atípico" de passeio, usa um boné à moda dos "rappers" norte-americanos, mas com um traje amplo bem ao modo das senhoras, e ainda porta uma cabaça no braço; as senhoras usam o traje básico de sua faixa etária, mas adotam uma camiseta substituindo a blusa. É claro aqui um sinal de dinamismo no vestuário rural sem contudo descaracterizá-lo como tal.



7.47. Exemplo onde o “look rural de trabalho” é de fato valorizado. Produção realizada para uma importante revista de moda nacional que busca compor um look baseando-se na sobreposição de peças e estampas, usadas pelas trabalhadoras da cana-de-açúcar.



7.48. O grande mérito desta produção da "Elle" consiste em *não* vestir as modelos como trabalhadoras, mas entender a estrutura do modo de vestir, e recriá-lo em um editorial de moda com peças diversificadas, ou seja, vestir ao modo das bóias-frias.



7.49. Iniciativas criativas como esta de fato valorizam o meio rural, visto que não buscam⁶⁶ mostrar uma realidade⁶⁷, tampouco cair no “pastiche camponês” tão comum em algumas passarelas de moda.



CONCLUSÃO

Podemos observar que a fronteira entre o rural e o urbano não é tão bem definida como aparenta em um primeiro momento. Entre o extremo urbano e o extremo rural, existe toda uma gradação de “tons” que merecem e devem ser considerados. Afirmar que determinados elementos são exclusivos de um ou de outro universo cultural é apresentar uma visão não só reducionista como míope desses mundos. As diferenças existem, mas devem ser relativizadas e explicitadas sobre quais aspectos.

Estudando o vestuário rural, percebe-se como este é ilustrativo da visão que se convencionou ter do campo, apresentado freqüentemente como um espaço em profundo isolamento e com pessoas vivendo um mundo sempre em atraso. Analisando o vestuário rural, percebe-se que este se relaciona constantemente com o vestuário da cidade, e que as diferenças existentes estão no mesmo patamar das “diferenças” existentes no meio urbano. Ou seja, são as diferenças econômicas, culturais, de gosto, etc. e várias outras que são encontradas comumente nos diversos grupos urbanos.

Percebe-se, também, que o vestuário, na verdade, é um conjunto de elementos visuais que encontram suporte tanto nas roupas e acessórios, como nos gestos e modos de usá-los. De fato, o “modo” assume grande importância na identificação e determinação da moda rural.

A figura do Jeca Tatu, que costuma identificar o homem do campo, não encontra respaldo na realidade concreta. Esta

tipificação nada mais é do que um símbolo de uma visão errônea que se tem do homem rural e do próprio campo.

A imagem de um look camponês, representado no pastiche do xadrez, das estampas florais e das rendas românticas, também faz parte de um universo muito mais idealizado do que real.

O campo se diferencia da cidade por alguns aspectos, inclusive pelo próprio vestuário, mas para compreender esta diferença deve-se considerar todo um outro conjunto de fatores que identificam uma sociedade. Logo entender as diferenças e semelhanças existentes entre o campo e a cidade, através do vestuário, deve ser um exercício muito mais de desconstrução de modelo existente, do que propriamente de construção de um modelo novo. E parafraseando Caetano Veloso: O Jeca está nu. Mas eu desperto porque tudo cala frente ao fato de que o Jeca é mais bonito nu.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ABREU, Alice Rangel de Paiva. O Averso da Moda. Trabalho a domicílio na indústria de confecção. São Paulo. Editora Huncitec. 1986

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. O Engenho anti-moderno. A Invenção do Nordeste e Outras Artes. São Paulo. UNICAMP (Tese de Doutorado em História). 1994.

AZEVEDO, Wilton. Os Signos do Design. São Paulo. Global. 1990.

ARNHEIM, Rudolf. Arte e Percepção Visual, Uma Psicologia da Visão Criadora. 4ª Edição. Livraria Pioneira. Editora São Paulo. 1988.

BOUCHER, François. História del Traje en Occidente desde la Antigüedad hasta Nuestros Dias. Montaner Y Simon SA. Barcelona. 1967.

BOLLON, Patrice. A Moral da Máscara. Marveilleux, Zazous, Dândis, Punks, etc. Rio de Janeiro. Rocco. 1993.

BELL, Quentin. On Human Finery. New Edition revised and Enlarged. The Hogarth Press. London. 1976.

BARTHES, Roland. O Sistema da Moda. Lisboa. Edições 70. 1981.

BARROS, Myriam Moraes Lins e Strozenberg, Ilama. Álbum de Família. Rio de Janeiro. Comunicação Contemporânea. 1992.

CASCUDO, Luís da Câmara. História dos Nossos Gestos. Belo Horizonte. Editora Itatiaia. Ltda./EDUSP. 1987.

CERTEAU, Michel de. A Invenção do Cotidiano. Artes de Fazer. Petrópolis. Editora Vozes. 1994.

CORRÊA, Tupã Gomes. Rock. Nos passos da moda, mídia, consumo x mercado cultural. Campinas. Papirus. 1989.

DONDIS, A. Donis. Sintaxe da Linguagem Visual. São Paulo. Martins Fontes. 1991.

DORFLES, Gillo. A Moda da Moda. Livraria Martins Fontes. São Paulo. Editora Ltda. 1988.

DURAND, José Carlos. Moda, Luxo e Economia. São Paulo. Editora Babel Cultural. 1988.

ECO, Umberto. Organizador. Psicologia do Vestir. Lisboa. 3ª Edição. Assírio e Alvim. 1989.

FOCILLON, Henri. Vida das Formas. Rio de Janeiro. Zahar Editores. 1983.

FREYRE, Gilberto. Modos de Homem e Modas de Mulher. Rio de Janeiro. Record. 1987.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro. Editora Nova Fronteira.

GUIMARÃES, Ruth. Vestuário. Coleção Conquistas Humanas. Volume III. Edições Columbia Ltda.

GONTIJO, Silvana. Oitenta anos de Moda no Brasil. Rio de Janeiro. Editora Nova Fronteira. 1987.

- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. 21ª Edição. Rio de Janeiro. José Olympio Editora. 1989.
- HUYGHE, René. O Poder da Imagem. São Paulo. Livraria Martins Fontes Editora Ltda. 1986.
- JOFILY, Ruth. O Jornalismo e Produção de Moda. Rio de Janeiro. Editora Nova Fronteira. 1991.
- JOFILY, Ruth. Marilia Valls. Um Trabalho sobre Moda. Rio de Janeiro. Salamandra. 1989.
- KEITH, Thomas. O Homem e o Mundo Natural. São Paulo. Companhia das Letras. 1988.
- KÖHLER, Carl. História do Vestuário. São Paulo. Martins Fontes. 1993.
- LAVER, James. A Roupas e a Moda. Uma História Concisa. São Paulo. Companhia das Letras. 1989.
- LIPOVETSKY, Gilles. O Império do Efêmero. A Moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo. Companhia das Letras. 1989.
- LECERF, George. A Elegância e a Moda. Enciclopédia da Mulher. São Paulo. Editora Globo. 1961.
- MOLES, Abraham. A Teoria dos Objetos. Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro. 1981.
- N'DIAYE, Catherine. A Coquetterie ou A paixão do pormenor. Lisboa. Edições 70. 1989.
- O'HARA, Georgina. Enciclopédia da Moda. São Paulo. Companhia das letras. 1992.

PACKER, William. Fashion Drawing In Vogue. London. Thames and Hudson. 1989.

PENNA, Maura. O Que Faz Ser Nordestino. Identidades sociais, interesses e o "escândalo" Erundina. São Paulo. Cortez Editora. 1992.

PASTOUREAU, Michel. O Pano do Diabo. Uma História das listras e dos tecidos listrados. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor. 1993.

PERES, José Augusto. A Elaboração do Projeto de Pesquisa. 3ª Edição João Pessoa.. Micrográfica. 1989.

POWER, Alan. Modern Block Print Textiles. London. Walker Books. 1992.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. Organizador. Sociologia Rural. Rio de Janeiro. Zahar Editores. 1969.

RICARD, Françoise-Vicent. As Espirais da Moda. São Paulo. Paz e Terra. 1989.

RICCI, F.M. Chenê. Costumes Parisiens. Journal des Dames et des Modes. Vol. I. 1912. 1913. Vol. II. 1913.1914. Introducion. Cristina Nuzzi. Chenê. FM. Paris. Ricci. 1979.

SOUZA, Gilda de Mello. O Espírito das Roupas. A Moda no Século Dezenove. São Paulo. Companhia das Letras. 1987.

ROSSETTI, Ana. Roupas Íntimas. O tecido da sedução. São Paulo. Martins Fontes. 1995.

SCHNEIDE, and Brau. Historic Costume In Pictures. Dover Publications, Inc. New York. 1975.

SZMRECSANYI, Tomás e Queda, Oriowald. Vida Rural e Mudança Social. São Paulo. Companhia Editora Nacional. 1979.

SWEETS, René. Signs, Symbol & Ornaments. Van Mostrand Reinhold Company. New York. 1975.

THIOLLENT, Michel. Critica metodológica, Investigação Social e Enquete Operária. Editora Polis. 1987.

WILSON, Elizabeth. Enfeitada de Sonhos. Coleção Arte e Comunicação. Edições 70. Lisboa. 1989.

WILLIAMS, Raymond. O Campo e a Cidade. Na História e na Literatura. São Paulo. Companhia das Letras. 1990.

CRÉDITOS DAS ILUSTRAÇÕES

FIGURAS:

- 1.1. Ilustração do autor
- 2.1. Cultura. MEC. 1977.
- 2.2. Nosso Século. Editora Abril. 1980.
- 3.1. a 3.3. O Espírito das Roupas. A Moda no Século XIX. 1987.
- 4.1. Almeida Júnior; Picando Fumo. Arte no Brasil. Editora Abril. 1979.
- 4.2. Nosso Século. Editora Abril. 1980.
- 4.3. Fotogramas de filmes de Mazaropi.
- 4.4. Almeida Júnior; O Violeiro. Arte no Brasil. Editora Abril. 1979.
- 4.5. e 4.6. Nosso Século. Editora Abril, 1980.
- 4.7. a 4.9. Cultura. MEC. 1977.
- 4.10. a 4.12. Nosso Século. Editora Abril. 1980.
- 4.13. Contigo. Editora Abril. 07 de fevereiro de 1995.
- 4.14. Contigo. Editora Abril. 23 de maio de 1995.
- 4.15. Contigo. Editora Abril. 07 de fevereiro de 1995.
- 4.16. Revista da Facma. nº 5 de agosto de 1978.
- 4.17. Georgina de Albuquerque. Arte no Brasil. Editora Abril. 1979.
- 4.18. Nosso Século. Editora Abril, 1980.
- 4.19. e 4.20. Contigo. Editora Abril. 23 de maio de 1995.
- 4.21. Contigo. Editora Abril. 07 de fevereiro de 1995.
- 4.22. a 4.24. Manchete. Editora Bloch. 25 de Abril de 1992.
- 4.25. Contigo. Editora Abril. 07 de fevereiro de 1995.
- 4.26. a 6.5. Fotos do autor.
- 6.6. Álbum de Família. Comunicação Contemporânea Ltda. 1992.
- 6.7. Foto do autor.
- 6.8. Álbum de Família. Comunicação Contemporânea. 1992.

6.9. a 6.19. Fotos do autor.

6.20. Contigo. Editora Abril. 23 de maio de 1992.

6.21. e 6.22. Manchete. Editora Bloch, 25 de abril de 1992.

6.3. a 7.46. Fotos do autor.

7.47. a 7.49. Elle. Editora Abril. Ano 6, número 8, agosto de 1993.