



**ENTRE TRAMAS E CORES: PEDAGOGIAS DO VESTIR NA
CONSTITUIÇÃO DA IDENTIDADE E DO IMAGINÁRIO GOIANO (1871 a 1930)**

NÉLIA CRISTINA PINHEIRO FINOTTI



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL

NÉLIA CRISTINA PINHEIRO FINOTTI

**ENTRE TRAMAS E CORES: PEDAGOGIAS DO VESTIR NA CONSTITUIÇÃO DA
IDENTIDADE E DO IMAGINÁRIO GOIANO (1871 a 1930)**

Goiânia – Goiás, 2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE
GOIÁS FACULDADE DE ARTES
VISUAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Nélia Cristina Pinheiro Finotti

3. Título do trabalho

ENTRE TRAMAS E CORES: PEDAGOGIAS DO VESTIR NA CONSTITUIÇÃO DA IDENTIDADE E DO
IMAGINÁRIO GOIANO (1871-1930)

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Nélia Cristina Pinheiro Finotti, Discente**, em 04/09/2025, às 09:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Thiago Fernando Sant Anna E Silva, Professor do Magistério Superior**, em 15/09/2025, às 15:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5623935** e o código CRC **724C6564**.

Referência: Processo nº 23070.035700/2025-53

SEI nº 5623935

NÉLIA CRISTINA PINHEIRO FINOTTI

**ENTRE TRAMAS E CORES: PEDAGOGIAS DO VESTIR NA CONSTITUIÇÃO DA
IDENTIDADE E DO IMAGINÁRIO GOIANO (1871 A 1930)**

Tese apresentada à banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Doutorado da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para obtenção do título de Doutora em Arte e Cultura Visual, Linha de pesquisa Educação, Arte e Cultura Visual, sob orientação do Prof. Dr. Thiago Fernando Sant Anna e Silva.

Goiânia - GO, 2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

FINOTTI, NÉLIA CRISTINA PINHEIRO

ENTRE TRAMAS E CORES: PEDAGOGIAS DO VESTIR NA CONSTITUIÇÃO DA IDENTIDADE E DO IMAGINÁRIO GOIANO (1871 a 1930) [MANUSCRITO] / NÉLIA CRISTINA PINHEIRO FINOTTI. - 2025.

CCLXI, 261 f.: il. 2025

Orientador: Prof. Dr. Thiago Fernando Sant Anna e SILVA, Orientadora: Prof(a). Dra. Rita Morais de Andrade

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Goiânia, 2025.

Ilustrações. Anexo.

Apêndice.

Inclui: siglas, tabelas, grafico, lista de figuras, lista de tabelas.

1. Cultura Visual. Vestimentas. Identidade Cultural. Estado de Goiás..

I. SILVA, Thiago Fernando Sant Anna e , orient. II. Andrade, Rita Morais de , orient. III.



UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES
VISUAIS ATA DE
DEFESA DE TESE

Ata nº 17 da sessão de Defesa de Tese de Nélia Cristina Pinheiro Finotti que confere o título de Doutor(a) em Arte e Cultura Visual, na área de concentração em Artes, Cultura e Visualidades.

Ao/s **vinte e dois de agosto de dois mil e vinte e cinco**, a partir da(s) 14:00h, por vídeoconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada "Entre Tramas, Formas e Cores nos Modos de Vestir Goiano: da identidade constitutiva ao imaginário (1889 a 1930)". Os trabalhos foram instalados pelo Prof. Dr. Thiago Fernando Sant'Anna e Silva (PPGACV/FAV/UFG) - Orientador; Prof^ª. Dr.^a Rita Morais de Andrade (PPGACV/FAV/UFG) - Co-orientadora; Prof^ª. Dr.^a Lilian Ucker Perotto (PPGACV/FAV/UFG) - membra interna; Prof^ª. Dr.^a Leda Maria de Barros Guimarães (PPGACV/FAV/UFG) - membra interna; Prof^ª. Dr.^a Andrea Kochhann Machado (UEG) - membra externa; Prof^ª. Dr.^a Ana Carolina de Santana Custodio (UEG) - membra externa. Durante a arguição os membros da banca fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido(a) o(a) candidato(a) **aprovada**. A banca destaca a originalidade da tese e recomenda acatar as sugestões feitas no ritual de defesa. Proclamados os resultados pelo(a) Professor(a) Doutor(a) Thiago Fernando Sant'Anna e Silva, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, ao(s) ao/s vinte e dois de agosto de dois mil e vinte e cinco.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

ENTRE TRAMAS E CORES: PEDAGOGIAS DO VESTIR NA CONSTITUIÇÃO DA IDENTIDADE E DO
IMAGINÁRIO GOIANO (1871-1930)



Documento assinado eletronicamente por **Thiago Fernando Sant Anna E Silva**, **Professora do Magistério Superior**, em 07/01/2026, às 12:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Carolina De Santana Custodio**, **Usuário Externo**, em 07/01/2026, às 15:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leda Maria De Barros Guimaraes**, **Professora do Magistério Superior**, em 16/01/2026, às 22:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rita Morais De Andrade**, **Professora do Magistério Superior**, em 19/01/2026, às 15:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lilian Ucker Perotto**, **Professora do Magistério Superior**, em 23/01/2026, às 08:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5832510** e o código CRC **E27F130E**.

Referência: Processo nº 23070.035700/2025-53

SEI nº 5832510

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada **ENTRE TRAMAS E CORES: PEDAGOGIAS DO VESTIR NA CONSTITUIÇÃO DA IDENTIDADE E DO IMAGINÁRIO GOIANO (1871 A 1930)**, de autoria da doutoranda **Nélia Cristina Pinheiro Finotti**, defendida e aprovada em 22 de agosto de 2025 pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Thiago Fernando Sant Anna e Silva - FAV/UFG
(Orientador e Presidente da Banca)

Prof^a. Dra. Rita Morais de Andrade. - FAV/UFG
(Coorientadora)

Prof^a. Dra. Lilian Ucker Perotto - FAV/UFG
(Avaliadora interna)

Profa. Dra. Leda Maria de Barros Guimarães – PPGACV/UFG.
(Avaliadora interna)

Profa. Dra. Rosa Maria Berardo – PPGACV/UFG.
(Suplente interna)

Prof^a. Dra. Andrea, Kochhann Machado (UEG)
(Avaliadora externa)

Prof^a. Dra. Ana Carolina de Santana (UEG)
(Avaliadora externa)

Prof^a. Dra. Marcia Santana Machado (UNIGOIÁS)
(Suplente externa)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus por conduzir o meu caminho, permitindo mais uma conquista em minha vida.

Quero agradecer minha família, em especial meu esposo (Lindinho) pelo amor, respeito, incentivo e dedicação durante toda a construção deste trabalho. Aos meus filhos Guilherme, Gustavo e Juliana que compreenderam tantos momentos de ausência em virtude da realização de um sonho. Aos meus netos, Luíza e José Humberto, minha alegria, estes que me ausentei de estar com eles em função de realizar um sonho. Quero aqui registrar que sem o apoio e amor de vocês, em todos os sentidos, talvez eu não estivesse hoje escrevendo estas frases. A vocês, por vocês, minha vida! Amo vocês.

Aos meus familiares que compreenderam tantos momentos de ausência, nas festas de família, nos almoços de domingo, mas que assim como eu, sabiam da importância da pesquisa em minha vida e mantiveram o apoio sempre. Vocês são demais! Às minhas amigas e amigos, não dá para esquecer a importância de todas vocês neste processo. Mesmo sem citar os nomes, que são muitos, cada uma sabe a gratidão que tenho por vocês compartilharem, contribuírem e viverem esse momento de concretização de um sonho. Amo vocês!

À Professora Rita de Andrade que foi fundamental para que este estudo tivesse um início, pois ela foi a precursora desta orientação. Gratidão por tudo! Ao professor Thiago Sant Anna, meu orientador, que com sabedoria, respeito e muita dedicação, deu continuidade à orientação da pesquisa, tornando este momento de muito aprendizado. Obrigada, sempre!

Aos professores avaliadores Lilian Ucker, Leda Maria, Andrea Kochhann e Ana Carolina, meu respeito e admiração pelo profissional e ser humano que são. Obrigada pelo aceite, leitura e contribuições que trouxeram à pesquisa. Admiração! Aos mestres que encheram minha vida de alegria, por terem mostrado o poder de cada dia recomeçar e construir novos saberes. A vocês, minha admiração e gratidão!

À universidade e aos museus visitados, quero registrar a importância da Fátima Cansado nesta trajetória de busca.

Aqui, registro minha gratidão aos que contribuíram de forma direta nesta construção, Fatima Cansado, Wallisson Faria, Luana Ribeiro e Pablo Damaceno, vocês estiveram comigo em momentos muitos difíceis e ao mesmo tempo felizes, sem vocês o trabalho não teria esta grandiosidade de imagens. Sem vocês não haveria a construção dessa pesquisa. Admiração e respeito pela amizade e profissionalismo de vocês.

**A todos os amantes da moda, das vestimentas e da cultura
visual.**

DEDICO



**Entre tramas, formas e cores
Nos modos de vestir
Entre o português e o brasileiro
É possível ver o vestir goiano
Entre o constitutivo e o imaginário
Na primeira república**

**Entre lembrar e tecer
É possível tecer o objeto
É possível lembrar a moda no Brasil
É possível lembrar a moda em Goiás**

**Entre alinhavar e costurar
É possível alinhavar a cultura visual
É possível costurar as vestimentas
É possível ver as vestimentas à luz da cultura visual**

**Entre arrematar e bordar
É possível arrematar as vestimentas pelo imaginário
É possível bordar as vestimentas das mulheres, homens e crianças
É possível ver e compreender as vestimentas goianas**

**Entre o imaginário e a criação
É possível imaginar a identidade das vestimentas pela educação
É possível criar uma tecitura didático-pedagógica
É possível construir o letramento imagético-visual**

**Andréa Kochhann
Poesia escrita para a amiga Nélia Finotti**

RESUMO

A presente tese apresenta o objeto vestimentas, com delimitação temporal de 1871 a 1930, enquanto primeiro movimento de constituição de uma identidade cultural brasileira, com traços pedagógicos/educacionais. Com esse contexto, a pesquisa parte do problema: Como se constitui a identidade/representativa das vestimentas no estado de Goiás, do final do século XIX e início do século XX? E, a partir deste problema, surgem outras questões: de onde chegavam os materiais para a construção das roupas? que registros temos daquele período? É possível afirmar que haviam relações de comércio e de poder em torno das vestimentas nos séculos XIX e XX no Brasil? Como as vestimentas dos séculos XIX e XX no Brasil podem configurar um movimento de inconsciente coletivo no processo de aculturação? Como as vestimentas podem ser utilizadas como forma de aprendizagem cultural de dada época? Destarte, o objetivo geral da tese é analisar a identidade/representativa das vestimentas no estado de Goiás, do final do século XIX e início do século XX, apresentando suas reverberações pedagógicas/educacionais. Nesse ínterim, os objetivos específicos se constituem, por: 1. conceituar cultura visual, visualidades, fotografia/imagem e o imaginário; 2. pesquisar o sentido das vestimentas em seu tempo e espaço como educação não formal enquanto influência da constituição cultural de uma sociedade considerando a economia, política e religiosa da época, 3. historicizar a moda no Brasil e Goiás, 4. investigar as vestimentas e modos de vida dos povos desde período em Goiás, 5. verificar as vestimentas de outras regiões nacionais e internacionais desde período, 6. categorizar as vestimentas, os povos e as ambientações em que estes estavam inseridos em Goiás e, 7. apresentar como as vestimentas podem reverberar na prática pedagógica/educacional. A pesquisa se efetiva considerando a metodologia na abordagem de pesquisa básica, qualitativa, bibliográfica e documental, interpretativa-hermenêutica, a partir de fotografias, documentos históricos, relatos e das vestimentas de outras regiões e países, cujas populações para o estado se deslocaram e ajudaram a formar a identidade e a cultura do povo goiano deste período. Neste contexto, contou-se com as contribuições teóricas de Rainho (2002), Braga (2005, 2007, 2013), Crane (2006), Souza (1987), Palacín e Moraes (2008) e outros, em seus discursos sobre história da moda e vestir. Sobre cultura visual, visualidades, fotografia/imagem e o sentido das vestimentas com a cultura visual valeu-se de Hernández (2000, 2007, 2013), Mirzoeff (2003), Martins (2008, 2010, 2021), Leite (1993), Mauad (1996, 2005), Sant' Anna (2014). Didi-Huberman (2015) e outros. Foucault (1987) sobre relações de poder; Jung (2014) sobre inconsciente coletivo e Althusser (1992) sobre o quanto a ideologia pode fomentar uma aculturação pelas relações assimétricas, como discutem Reesink e Reesink (2023). Enquanto que para as discussões das práticas pedagógicas, educacionais e letramentos, nos embasamos em Soares (2012), Barbosa (1991) e outros. Esse caminho metodológico permite inferir que não foram localizados nenhum estudo ou publicações até o momento, o que indica a oportunidade de uma pesquisa inédita que poderá contribuir com o campo de estudos sobre vestuário e moda, especialmente por possibilitar esboçar a gênese da construção das visualidades das vestimentas identitárias de Goiás. Defendemos a tese de que o letramento imagético-visual se constitui pelo desenvolvimento da capacidade de interpretar e compreender imagens, símbolos, fotografias, gráficos, infográficos, obras de arte e outros elementos visuais, seja do presente ou do passado, permitindo uma análise contextualizada e crítica do que visualiza, que pode ser construída a partir da educação formal em cursos de graduação.

Palavras-chave: Cultura visual. Vestimentas. Identidade cultural. Estado de Goiás.

ABSTRACT

This thesis presents the subject of clothing, with a temporal delimitation from 1871 to 1930, as the first movement of constitution of a Brazilian cultural identity, with pedagogical/educational features. With this context, the research starts from the problem: How is the identity/representation of clothing constituted in the state of Goiás, in the late 19th century and early 20th century? And, from this problem, other questions arise: where did the materials for the construction of clothing come from? What records do we have from that period? Is it possible to affirm that there were relations of commerce and power around clothing in the 19th and 20th centuries in Brazil? How can clothing from the 19th and 20th centuries in Brazil configure a movement of collective unconscious in the process of acculturation? How can clothing be used as a form of cultural learning of a given period? Thus, the general objective of the thesis is to analyze the identity/representation of clothing in the state of Goiás, from the end of the 19th century and beginning of the 20th century, presenting its pedagogical/educational reverberations. In the meantime, the specific objectives are constituted by: 1. conceptualizing visual culture, visualities, photography/image and the imaginary; 2. researching the meaning of clothing in its time and space as non-formal education as an influence of the cultural constitution of a society considering the economy, politics and religion of the time, 3. historicizing fashion in Brazil and Goiás, 4. investigating the clothing and ways of life of the people from that period in Goiás, 5. verifying the clothing of other national and international regions from that period, 6. categorizing the clothing, the people and the environments in which they were inserted in Goiás and, 7. presenting how clothing can reverberate in pedagogical/educational practice. The research is carried out considering the methodology in the basic, qualitative, bibliographical and documentary, interpretative-hermeneutic research approach, based on photographs, historical documents, reports and clothing from other regions and countries, whose populations moved to the state and helped to form the identity and culture of the people of Goiás during this period. In this context, we relied on the theoretical contributions of Rainho (2002), Braga (2005, 2007, 2013), Crane (2006), Souza (1987), Palacín and Moraes (2008) and others, in their discourses on the history of fashion and clothing. On visual culture, visualities, photography/image and the meaning of clothing with visual culture, we drew on Hernández (2000, 2007, 2013), Mirzoeff (2003), Martins (2008, 2010, 2021), Leite (1993), Mauad (1996, 2005), Sant' Anna (2014). Didi-Huberman (2015) and others. Foucault (1987) on power relations; Jung (2014) on the collective unconscious and Althusser (1992) on how ideology can foster acculturation through asymmetrical relationships, as discussed by Reesink and Reesink (2023). While for the discussions of pedagogical, educational practices and literacy, we base ourselves on Soares (2012). Barbosa (1991) and others. This methodological path allows us to infer that no studies or publications have been located to date, which indicates the opportunity for an unprecedented research that could contribute to the field of studies on clothing and fashion, especially by making it possible to outline the genesis of the construction of the visualities of the identity garments of Goiás. We defend the thesis that visual-image literacy is constituted by the development of the ability to interpret and understand images, symbols, photographs, graphs, infographics, works of art and other visual elements, whether from the present or the past, allowing a contextualized and critical analysis of what is visualized, which can be constructed from formal education in undergraduate courses.

Keywords: Visual culture. Clothing. Cultural identity. State of Goiás.

RESUMEN

Esta tesis presenta el tema de la vestimenta, con una delimitación temporal de 1871 a 1930, como el primer movimiento de constitución de una identidad cultural brasileña, con características pedagógicas/educativas. Con este contexto, la investigación parte del problema: ¿Cómo se constituye la identidad/representación de la vestimenta en el estado de Goiás, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX? Y, a partir de este problema, surgen otras preguntas: ¿de dónde provienen los materiales para la confección de la vestimenta? ¿Qué registros tenemos de ese período? ¿Es posible afirmar que hubo relaciones de comercio y poder en torno a la vestimenta en los siglos XIX y XX en Brasil? ¿Cómo puede la vestimenta de los siglos XIX y XX en Brasil configurar un movimiento de inconsciente colectivo en el proceso de aculturación? ¿Cómo puede la vestimenta ser utilizada como una forma de aprendizaje cultural de un período determinado? Así, el objetivo general de la tesis es analizar la identidad/representación de la vestimenta en el estado de Goiás, desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX, presentando sus repercusiones pedagógicas/educativas. Mientras tanto, los objetivos específicos consisten en: 1. conceptualizar la cultura visual, las visualidades, la fotografía/imagen y el imaginario; 2. investigar el significado de la vestimenta en su tiempo y espacio, como educación no formal, como influencia en la constitución cultural de una sociedad, considerando la economía, la política y la religión de la época; 3. historicizar la moda en Brasil y Goiás; 4. investigar la vestimenta y los modos de vida de las personas de ese período en Goiás; 5. verificar la vestimenta de otras regiones nacionales e internacionales de ese período; 6. categorizar la vestimenta, las personas y los entornos en los que se insertaban en Goiás; y 7. presentar cómo la vestimenta puede repercutir en la práctica pedagógica/educativa. La investigación se realiza considerando la metodología en el enfoque de investigación básica, cualitativa, bibliográfica y documental, interpretativo-hermenéutica, basada en fotografías, documentos históricos, relatos y vestimentas de otras regiones y países, cuyas poblaciones se desplazaron al estado y ayudaron a formar la identidad y cultura del pueblo de Goiás durante este período. En este contexto, nos apoyamos en las contribuciones teóricas de Rainho (2002), Braga (2005, 2007, 2013), Crane (2006), Souza (1987), Palacín y Moraes (2008) y otros, en sus discursos sobre la historia de la moda y la indumentaria. En cuanto a la cultura visual, las visualidades, la fotografía/imagen y el significado de la indumentaria con la cultura visual, nos basamos en Hernández (2000, 2007, 2013), Mirzoeff (2003), Martins (2008, 2010, 2021), Leite (1993), Mauad (1996, 2005), Sant' Anna (2014). Didi-Huberman (2015) y otros. Foucault (1987) sobre las relaciones de poder; Jung (2014) sobre el inconsciente colectivo y Althusser (1992) sobre cómo la ideología puede fomentar la aculturación a través de relaciones asimétricas, como lo plantean Reesink y Reesink (2023). Para las discusiones sobre prácticas pedagógicas, educativas y alfabetización, nos basamos en Soares (2012). Barbosa (1991) y otros. Esta trayectoria metodológica nos permite inferir que no se han localizado estudios ni publicaciones hasta la fecha, lo que indica la oportunidad para una investigación sin precedentes que podría contribuir al campo de los estudios sobre la indumentaria y la moda, especialmente al permitir delinear la génesis de la construcción de las visualidades de las prendas identitarias de Goiás. Defendemos la tesis de que la alfabetización visual-imagen se constituye mediante el desarrollo de la capacidad de interpretar y comprender imágenes, símbolos, fotografías, gráficos, infografías, obras de arte y otros elementos visuales, tanto del presente como del pasado, lo que permite un análisis contextualizado y crítico de lo visualizado, lo cual puede construirse desde la educación formal en los cursos de grado.

Palabras clave: Cultura visual. Vestimenta. Identidad cultural. Estado de Goiás.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Descritores utilizados para a busca de pesquisas	29
Figura 02 - Produções encontradas com os descritores selecionados.....	31
Figura 03 - Descritores utilizados para a busca de pesquisas.....	32
Figura 04 - Teses e dissertações selecionadas.....	34/34
Figura 05 - Autores que subsidiam a pesquisa.....	38
Figura 06 - Museus visitados.....	39
Figura 07 - Categoria Fotografias Femininas.....	42
Figura 08 – Categoria Fotografias Masculinas.....	43
Figura 09 – Categoria Fotografias Crianças.....	44
Figura 10 - Indumentárias do museu da Bandeira.....	46
Figura 11 – Moda europeia do século XIX.....	52
Figura 12 – Fotografias europeias no início do século XX.....	53
Figura 13 - Imagem do Brasil no século XIX	57
Figura 14 - Brasil início do século XX.....	60
Figura 15 - Fotos de casais de Goiás do final do século XIX.....	66
Figura 16 - Fotos mistas em Goiás do final do século XIX	70
Figura 17 - Fotos de Goiás do início do século XX	71
Figura 18 - Fotos de família em Goiás do início do século XX	73
Figura 19 – Mapa Portugal e Goiás	75
Figura 20 – Fotografia de família do século XIX.....	81
Figura 21 - Fotografias do final do século XIX e início do XX	84
Figura 22 – Fotografias do final do século XIX em Goiás	86
Figura 23 – Fotografias do início do século XX	89
Figura 24 - Fotos semelhantes em contextos diferentes	91
Figura 25 - Fotos de busto do final do século XIX e início XX.....	93
Figura 26 - Fotos desconstruídas dos detalhes das vestimentas	95
Figura 27 – Fotografia de família do início do século XX.....	98
Figura 28 – Fotografia cartão de visita do século XIX	102
Figura 29 – Fotografia das mulheres da família Bulhões Jardim.....	106
Figura 30 – Fotografia de família do início do século XX (1920)	107
Figura 31 – Fotografia de criança supostamente do século XIX.....	111
Figura 32 – Mosaico das 15 fotos que serão analisadas.....	117

Figura 33 – Imagem das 5 fotografias femininas analisadas.....	123
Figura 34 – Foto das Irmãs Bulhões (1879)	124
Figura 35 – Foto de mulheres trabalhando na tipografia (1893)	127
Figura 36 – Foto da família Baiocchi (1909)	129
Figura 37 - Foto da Festa da padroeira, na cidade de Goiás (1914)	131
Figura 38 – Foto da Família Maria Mendonça de Aquino e Zebulon (1927).....	133
Figura 39 – Imagem das 5 fotografias masculinas analisadas.....	137
Figura 40 – Foto de homens da família Pelles.....	139
Figura 41 – Foto de Modesto Sardinha de Siqueira (1890)	141
Figura 42- Foto família Jaime (1909)	143
Figura 43 – Foto dos cidadãos Pirenopolinos (1917)	146
Figura 44 – Foto da alfaiataria Modelo – 1927.....	148
Figura 45 – Imagem das 5 fotografias infantil analisadas.....	152
Figura 46 - Foto infantil masculina do final do século XIX.....	154
Figura 47 - Foto infantil feminina do final do século XIX.....	156
Figura 48 - Foto infantil masculina e feminina do início do século XX.....	158
Figura 49 - Foto infantil masculina e feminina do ano de 1909.....	161
Figura 50 - Foto infantil masculina e feminina do ano de 1929.....	163
Figura 51- Fotografias do Brasil no século XIX	175
Figura 52 -Imagem do periódico – O Espelho Diamantino.....	178
Figura 53 -Artigos para finados “Todo dia pode ser um dia especial” (1917)	180
Figura 54 - Artigos de modelos de <i>lingeries</i>	182
Figura 55 - Apresentação das expressões femininas do ano de 1879.....	189
Figura 56 - Apresentação das expressões femininas do ano de 1893.....	191
Figura 57 - Apresentação das expressões femininas do ano de 1909.....	193
Figura 58 - Apresentação das expressões femininas do ano de 1914.....	195
Figura 59 - Apresentação das expressões femininas do ano de 1927.....	197
Figura 60 - Apresentação das expressões masculinas do ano de 1880.....	200
Figura 61 - Apresentação das expressões masculinas do ano de 1890.....	202
Figura 62 - Apresentação das expressões masculinas do ano de 1910.....	204
Figura 63 - Apresentação das expressões masculinas do ano de 1917.....	206
Figura 64 - Apresentação das expressões masculinas do ano de 1927.....	208
Figura 65 - Apresentação das expressões infantil masculina final do século XIX	210
Figura 66 - Apresentação das expressões infantil feminina final do século XIX.....	212

Figura 67 - Apresentação das expressões infantil masculino do início do século XX....	214
Figura 68 - Apresentação das expressões infantil feminino do início do século XX.....	215
Figura 69 - Apresentação das expressões infantil feminina do início do século XX.....	216
Figura 70 - Apresentação das expressões infantil masculina do ano de 1909.....	218
Figura 71- Apresentação das expressões infantil feminina do ano de 1909.....	219
Figura 72 - Apresentação das expressões infantil masculinas do ano de 1929.....	221
Figura 73- Apresentação das expressões infantil feminina do ano de 1929.....	222
Figura 74- Linha do tempo das vestimentas do final do século XIX e início do século XX.....	225
Figura 75 - Vestimenta feminina dos subalternos do final do século XIX e Início do XX em Goiás.....	234
Figura 76 – Vestimenta masculina dos subalternos do final do século XIX e Início do XX em Goiás	235
Figura 77 – Vestimenta infantil masculina dos subalternos do final do século XIX e Início do XX em Goiás	237
Figura 78 – Vestimenta infantil feminina dos subalternos do final do século XIX e Início do XX em Goiás.....	239

LISTA DE SIGLAS

PPG -TECCER-UEG Programa de Pós-Graduação em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado. Universidade Estadual de Goiás	24
PPGACV Programa de Pós-Graduação em Arte e Visual.....	29
MUZA Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga.....	36
IHGG Instituto Histórico Geográfico de Goiás	94
IPEHBC Instituto de Pesquisa e Estudos Históricos do Brasil Central	70

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	18
CAPÍTULO 1 – ENTRE LEMBRAR E TECER	28
1.1 Tecendo o objeto de pesquisa.....	29
1.2 Lembrando a moda no Brasil em tempos outrora.....	47
1.3 Lembrando a moda em Goiás em tempos outrora	61
CAPÍTULO 2 – ENTRE ALINHAVAR E COSTURAR.....	77
2.1 Alinhavando os elementos da cultura visual	78
2.2 Costurando o sentido das vestimentas à luz da cultural visual	97
CAPÍTULO 3 – ENTRE ARREMATAR E BORDAR	115
3.1 Arrematando a identidade das vestimentas pelo imaginário.....	116
3.2 Bordando a identidade das vestimentas femininas pelo imaginário.....	122
3.3 Bordando a identidade das vestimentas masculinas pelo imaginário.....	136
3.4 Bordando a identidade das vestimentas infantis pelo imaginário.....	150
CAPÍTULO 4 – ENTRE O IMAGINÁRIO E A CRIAÇÃO	166
4.1 Imaginando a identidade das vestimentas pela educação.....	167
4.2 Criando uma tecitura didático-pedagógica de letramento imagético-visual.....	185
4.3 Letramento imagético-visual das vestimentas da elite goiana.....	188
4.3.1 Letramento imagético-visual das expressões femininas.....	188
4.3.2 Letramento imagético-visual das expressões masculinas.....	199
4.3.3 Letramento imagético-visual das expressões infantis.....	209
4.3.4 Letramento imagético-visual pela linha do tempo das vestimentas goianas.....	223
4.4 Letramento imagético-visual das vestimentas dos subalternos goianos.....	230
CONSIDERAÇÕES	243
REFERÊNCIAS	249
APÊNDICE	258



INTRODUÇÃO

A presente proposta de investigação está centrada no objeto vestimentas, entre o final do século XIX e início do século XX, em Goiás, com delimitação temporal de 1871 a 1930. O motivo para essa delimitação se ampara em questões históricas e culturais da primeira república. A primeira república brasileira data de 1889 a 1930. Esse período se configura como o primeiro movimento de constituição de identidade do povo brasileiro, visto que de 1500 com a chegada invasiva dos portugueses até 1889, o domínio político foi de Portugal, enquanto Brasil Colônia (1500 – 1822) e Brasil Império (1822 – 1889).

Dessarte, a primeira república poderia configurar a constituiu da identidade do brasileiro em vários sentidos, inclusive na cultura e mais especificamente nas vestimentas. Contudo, para abordar a temporalidade da primeira república que foi anunciada em 1889, precisamos considerar elementos anteriores a essa data, que influenciaram o movimento. Como nossa tese se pauta em fotografias, a primeira fotografia encontrada e analisada data de 1871, 18 anos antes da Proclamação da República.

O objeto de pesquisa pertence à linha “Educação, Cultura e Arte Visual” Investigação de práticas educativas e de processos de mediação em arte e cultura visual. Pesquisas em contextos plurais, enfocando práticas de ensino, pedagogias culturais e interculturais, que estabeleçam relações entre ensinar e aprender, associadas às problemáticas sociais emergentes, com ênfase nas questões pedagógicas. Por abranger as vestimentas goianas em discussões de processos de produção, recepção, circulação e construção de sentido centrados nas imagens e visualidades artísticas articulados com a cultura, possibilitando processo de ensino e aprendizagem, tanto de maneira informal, como principalmente, de maneira formal, como no Ensino Superior, em cursos de Design de Moda, História, Sociologia, Artes Visuais e outras.

A presente investigação insere-se nos estudos culturais, sobretudo na perspectiva que valoriza a dimensão simbólica das vestimentas, através da análise das fotografias selecionadas, com traços pedagógicos/educacionais. Nesse contexto, a investigação sobre as vestimentas reflete a formação de signos, simbolismos e representações culturais; logo, o estudo centra-se no entendimento da pluralidade de estilos representativos da cultura local, presente nas vestimentas estudadas.

Ancorada nos estudos sobre a formação da população da época e a diversidade dos povos originários, a pesquisa parte do problema: Como se constitui a identidade/representativa das vestimentas no estado de Goiás, do final do século XIX e início do século XX? E, a partir deste problema, surgem outras questões: de onde

chegavam os materiais para a construção das roupas? Que registros temos daquele período? É possível afirmar que haviam relações de comércio e de poder em torno das vestimentas nos séculos XIX e XX no Brasil? Como as vestimentas dos séculos XIX e XX no Brasil podem configurar um movimento de inconsciente coletivo no processo de aculturação? Como as vestimentas podem ser utilizadas como forma de aprendizagem cultural de dada época?

A pesquisa investigará este trânsito de identidade cultural via fotografias, registros e relatos, que por Goiás passaram, a partir de documentos históricos textuais e iconográficos. Dessa forma, o objetivo geral da tese é analisar a identidade/representativa das vestimentas no estado de Goiás, do final do século XIX e início do século XX, apresentando suas reverberações pedagógicas ou educacionais.

Com a definição da questão norteadora e do objetivo geral da pesquisa, foram elencados os seguintes objetivos específicos: conceituar cultura visual, visualidades, fotografia/imagem e o imaginário; pesquisar o sentido das vestimentas em seu tempo e espaço como educação não formal enquanto influência da constituição cultural de uma sociedade considerando a economia, política e religiosa da época, historicizar a moda no Brasil e Goiás, investigar as vestimentas e modos de vida dos povos desde período em Goiás, verificar as vestimentas de outras regiões nacionais e internacionais desde período, categorizar as vestimentas, os povos e as ambientações em que estes estavam inseridos em Goiás e, apresentar como as vestimentas podem reverberar na prática pedagógica/educacional.

A metodologia se pauta na abordagem de pesquisa básica, qualitativa, bibliográfica e documental, interpretativa-hermenêutica para a construção de representações iconográficas dos modos de vestir dos povos que habitavam Goiás, no final do século XIX e início do século XX, a partir de fotografias, documentos históricos, relatos e das vestimentas de outras regiões e países, cujas populações para o estado se deslocaram e ajudaram a formar a identidade e a cultura do povo goiano deste período.

A pesquisa básica se apresenta como aquela que prima por descobertas teóricas, no sentido de resolver uma problemática para disseminar o conhecimento, gerando avanço para a ciência. A pesquisa qualitativa se caracteriza pelo aprofundamento na análise dos fenômenos, de maneira indutiva, considerando suas múltiplas realidades subjetivas e não somente de forma linear. Envolve uma abordagem interpretativa do mundo (Sampieri, Collado, Lucio, 2013).

A pesquisa bibliográfica se constitui pelo levantamento e análise de materiais que já foram produzidos e divulgados, no sentido de contribuir com a área, no qual se partirá para o aprofundamento teórico, como livros. Geralmente, a pesquisa em documentos retrata uma época ou tema específico, sendo um importante complemento a pesquisa bibliográfica.

Para tanto, e sobretudo, a perspectiva interpretativa-hermenêutica, é para Ricoeur (1976), que favorece a leitura e escrita, no sentido de compreensão de uma obra ou objeto de pesquisa. Dessa forma, pesquisar nessa perspectiva é sistematizar e interpretar esse processo que é hermenêutico, esta prima por explicar e interpretar.

Neste contexto, contou-se com as contribuições teóricas de Rainho (2002), Braga (2005, 2007, 2013), Crane (2006), Souza (1987), Palacín e Moraes (2008) e outros, em seus discursos sobre história, moda e vestir. Sobre cultura visual, visualidades, fotografia/imagem e o sentido das vestimentas com a cultura visual valeu-se de Hernández (2000, 2007, 2013), Mirzoeff (2003), Martins (2008, 2010, 2021), Leite (1993), Mauad (1996, 2005), Sant' Anna (2014), Didi-Huberman (2015) e outros. Assim como, Foucault (1987) que discute as relações de poder, Jung (2014) que aborda a questão do inconsciente coletivo e Althusser (1992) que apresenta o quanto a ideologia pode fomentar uma aculturação pelas relações assimétricas, como discutem Reesink e Reesink (2023). Enquanto que para as discussões das práticas pedagógicas, educacionais, arte e letramentos, nos embasamos em Soares (2012), Barbosa (1991) e outros.

Na pesquisa documental a análise ocorre em materiais que ainda não foram analisados, ou seja, fontes primárias, como relatórios, inventários, cartas, jornais, leis, filmes, fotografias e outras. Não foram encontrados imagens, registros históricos, desenhos, fotografias ou qualquer informação das vestimentas dos povos do século XVIII em Goiás. A análise das vestimentas está amparada nas primeiras fotografias que foram registradas e encontradas por nós, em Goiás, no final do século XIX e início do século XX.

Enquanto, ainda de maneira interpretativa-hermenêutica, as fotografias encontradas entre o final do século XIX (1871) e início do século XX (1930), totalizaram 231 fotografias. Das 231 fotografias, foram selecionadas 15 fotografias para análise das vestimentas dos séculos pesquisados. Estas foram agrupadas em 03 pranchas considerando 03 categorias: fotos de vestimentas femininas; fotos de vestimentas masculinas e fotos de vestimentas de crianças. Essas pranchas aparecem como forma

ilustrativa de múltiplos espaços revelados por símbolos que identificam as pessoas aos lugares, desvelando os contextos estéticos das vestimentas alusivas das fotografias pesquisadas.

As pranchas das fotografias apresentadas na tese, possibilitam uma reflexão entre a história da moda e sua construção imagética que foram desenvolvidas durante a formação do povo goiano do final de século XIX e início do XX. Como docente e profissional de moda, fui percebendo que se faz necessário compreender a importância das imagens como práticas pedagógicas, pois estas auxiliam na construção do conhecimento, tendo como objetivo compreender, analisar, refletir, entender um determinado tempo na história, seus aspectos sociais, culturais e econômicos.

Desse modo, a investigação das vestimentas elucida os movimentos culturais locais tanto das mulheres, quanto dos homens e das crianças. Organizou-se também Figuras com imagens transversalizadas, em que tanto mulheres, como homens e crianças aparecem juntos, para uma análise específica de algum elemento que perpassa pelas 03 categorias elegidas. Acreditamos que as fotografias em sua maioria sejam fotos pousadas em família, momentos festivos, sociais e religiosos, bem como fotografias solas, independentemente de serem fotografias de estúdio ou cotidianas.

Estas foram agrupadas utilizando a metodologia do Athas de Mnemosyne de que durante sua vida colecionou e agrupou várias imagens em diversas pranchas com a finalidade de serem analisadas, interpretadas por si mesmas (Warburg, 2010). Neste contexto, partimos do discurso de Warburg (2015), que para ele, não são os fatos, os documentos que são objetos para a escrita da história, mas a própria imagem. Ainda discorre o autor que anteriormente o método para se analisar uma imagem, era necessário ter os documentos para fazer uma análise mais aprofundada, porém o autor acredita não ser necessário recorrer a outros métodos, porque a imagem já carrega informações suficientes para ser analisada por si mesma. Mas segundo o autor, interpretar a imagem é sua própria fonte, para muitos é considerada ainda inovadora.

Warburg (2015), procurava uma clarificação dos conteúdos das imagens, que para ele são autossuficientes, a imagem basta por ela mesmo. Para ele as imagens com seus símbolos e composições, já possuem informações suficientes, de modo que a imagem constitui um campo do saber por si só (Warburg, 2015).

Para análise de fotografias históricas como documento de investigação, Leite (1993, p. 16), pontua que,

a fotografia como outras formas de documentação exige uma crítica externa das condições de produção, interna, relativa ao conteúdo. Além de tais cautelas,

impõe ainda um desdobramento de recursos de análise, pelo fato de compor um texto de imagens e não um texto vocabular, que tem um código muito mais difundido.[...] Já na fotografia e na iconografia lidamos com a comunicação aparentemente direta da imagem, para procurar em suas características uma significação que não se expressa diretamente e que, em alguns casos, precisa ser construída pelos elementos de produção e /ou por contextualização no momento da produção, no momento do arquivamento, ou no momento da leitura.

Desta forma, compreendo que as fotografias como fonte de pesquisa, constitui-se de instrumentos que podem imprimir vestígios do homem no tempo, apontar a reconstrução do passado que se busca compreender, as inúmeras de fotografias existentes do passado e que nos possibilita ver o nosso passado com mais clareza e realidade, dentro de um imaginário preestabelecido. Comungo com Durand (2001) quando alega que o imaginário não é apenas um conjunto de representações mentais, mas um sistema organizado de imagens, mitos e arquétipos que influenciam a forma como percebemos o mundo e agimos nele.

Warburg (2015, p. 14), discorre que, “as imagens jamais estão fechadas entre si mesmas, como mônadas: elas se abrem para processos de constelação”. O autor relata que várias imagens juntas, seriam um diálogo de imagens, “e de uma forma que pudessem ser, a cada momento, deslocadas e postas em outras posições, sugerindo novos diálogos com novas imagens, em um processo infinito” (idem, ibidem). Ainda pontua o autor que, estas são imersas em contextos, estabelecem relações entre si, arranjam-se em constelações que são variáveis e permitem ao pesquisador enfatizar um ou outro trajeto, um transcurso, um contexto, uma ou outra relação.

Aby Warburg, dedica sua vida em selecionar e ajuntar imagens, o qual foi desenvolvido o Atlas de Mnemosine. A coleção de imagens iniciadas pelo próprio Warburg contem hoje cerca de 400.000 imagens organizadas em dezenas de milhares de pastas. Para a construção do atlas Mnemosine foram desenvolvidos 63 painéis, ele morreu antes de concluí-lo. Para Warburg (2015, p.13), “à constituição de imagens faz-se sempre em um diálogo de imagens: imagens deixam-se reportar a outras – este é o sentido do seu Atlas Mnemosime”. Em seus painéis utilizava da metodologia de agrupar imagens, estas foram sendo colocadas aleatoriamente imagens umas junto a outras, formando pranchas. Estas eram construídas em painéis fixados em arranjos, em função dos temas e problemas que pretendia realçar, mas que permitiam essas permutações.

As pranchas foram construídas por meio de recursos tecnológicos, que permitem novas possibilidades, nas quais as imagens podem deslocar no interior de uma mesma prancha ou entre diferentes pranchas, podendo transitar entre elas e também a

probabilidade de desconstruir as imagens e reconstruí-las. Desta forma, as imagens adquirem suas dimensões simbólicas, impregnadas de sentidos que foram atribuídos ao longo de sua existência, marcada por transformações, como apresentam as 15 pranchas que foram construídas e distribuídas na tese com o intuito de demonstrar as fotografias, que foram encontradas do período pesquisado. E as 24 pranchas com as fotografias, os desenhos preto/branco e os desenhos coloridos, totalizando 43 pranchas na tese, ainda são colocadas 4 pranchas dos invisibilizados que foram construídos a partir do imaginário representativo.

Essas pranchas ou outras que venham a ser construídas, podem ser utilizadas como metodologias pedagógicas para o trato da visualidade materializada de uma cultura de determinado povo e época. As imagens apresentadas nas pranchas possibilitam um potencial pedagógico, uma forma de educar pelas imagens. Desta forma, as pranchas podem ser utilizadas para discutir conteúdos em vários cursos de formação.

Campos (2020, p. 03), “acrescenta que Warburg, foi um legítimo mestre do olhar, alguém que, de maneira bastante própria, articulou imagens, textos e história. [...] Ele ensinou como olhar os detalhes da imagem, a dessecá-las, analisá-las”. Ainda pontua que a imagem presente evoca o passado e encontra uma nova forma possível de apresentação.

Dessa forma, o método etnográfico foi utilizado para a construção das imagens desse povo, baseadas nas fotografias escolhidas para análise, usando o método comparativo com as vestimentas de outras regiões internacionais e nacionais. Fazendo uma analogia principalmente entre Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, pois a pesquisa aponta que foram destas regiões que vieram os colonizadores para Goiás.

É possível abordar que os estilos de indumentárias presentes na composição de determinadas regiões se impõem como formas que permitem a caracterização, a identificação e o reconhecimento de um determinado grupo social no espaço e no tempo ou de suas tradições, o que precisamos problematizar em função dos impactos da colonialidade e o como isso pode ser abordado pedagogicamente, reverberando em aprendizagem.

É pela possibilidade de ser interpretada como expressão, que a vestimenta é aqui compreendida como identidade e cultura, uma vez que permite a materialização e o registro em contextos plurais, interculturais e pedagógicos. É por isso também que o tema dessa pesquisa está pautado na valorização e na visibilização da cultura goiana, a partir de uma perspectiva pedagógica do imaginário sobre as vestimentas e os modos

de vestir da população de Goiás desde período. Como conceitua Durand (2001), o imaginário é como um vasto campo de imagens que se desdobram, fornecendo outras imagens. Ele o descreve como uma "ação eufemística" que transforma o mundo.

A pesquisa hipoteticamente apresenta a identidade/representativa das vestimentas no estado de Goiás do final do século XIX e início do XX, considerando seu reflexo no contexto social, cultural, econômico e educacional. Para além, não se constitui enquanto identidade própria, mas uma representatividade cultural europeia (im)posta pelo contexto histórico e político. Descarte, essa (im)posição é uma forma de aprendizagem, claro mesmo que informal e ideologicamente forçada.

O interesse pela temática surgiu inicialmente pela minha formação em Design de Moda, em 2006, mestrado em Ciências Sociais e Humanidades pelo Programa de Pós-Graduação em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado (PPG-TECCER-UEG) em 2020, com o título Vestimentas identitárias na terra do Divino: representações culturais e estéticas do Grupo Teatral Desencanto de Trindade (1987-2019). Também pela experiência como professora no curso de design de moda, além da experiência profissional como empresária do setor de moda no estado de Goiás, por mais de 30 anos. Durante essas trajetórias profissionais constatou-se que a diversidade de formas representativas da cultura brasileira, e para além de Goiás, é complexa quando se analisa as vestimentas.

Outra motivação é a atuação da pesquisadora em compreender as vestimentas regionais goianas. Outro impulso para a delimitação em investigar as vestimentas parte do pressuposto dessa delimitação cronológica marcar uma singularidade pois transita em vários momentos da construção de Goiás. E, por fim, ao longo de toda minha jornada, analisando fotografias das variadas épocas fiquei muito instigada e imaginando como seriam as vestimentas dos subalternos em determinadas épocas, visto que as imagens mostram apenas da elite.

Outro interesse é devido à inexistência de pesquisas realizadas no campo das vestimentas goianas, especialmente no que tange suas origens. Neste contexto, Tavares (2013, p.40) aborda "Pegadas estranhas". É necessário investigar os pés desse homem. Ou então: voltar ainda atrás. Investigar, desde o início, a vida de um homem que deixa atrás de si vestígios". Isso instiga a pensar o nosso investigar, como está sendo realizada esta pesquisa.

Esse caminho metodológico permitiu uma aproximação de leituras dos campos da formação do povo de Goiás, no século XVIII, XIX e XX, da vestimenta, da cultura, da

identidade e da representação que ainda é bem incipiente, quase inexistente no tocante aos estudos aplicados aos povos que habitaram o estado. Sobre os modos de vestir em Goiás, do século XVIII, XIX e XX, não foram localizados nenhum estudo ou publicações até o momento, o que indica a oportunidade de uma pesquisa inédita que poderá contribuir com o campo de estudos sobre vestuário e moda, especialmente por possibilitar esboçar a gênese da construção das visualidades das vestimentas identitárias de Goiás.

A relevância da pesquisa situa-se na perspectiva de fomentar reflexões que contribuam para melhor compreensão das representações culturais da vestimenta regional via as primeiras fotografias, uma vez que desde 1871, foi possível encontrar o primeiro registro das vestimentas em Goiás, sendo possível analisar as principais características da indumentária de Goiânia.

Mediante esse cenário, a tese foi dividida em quatro capítulos, sendo que o primeiro aborda o objeto da pesquisa e elucida a história da moda no Brasil e em Goiás no final do século XIX e início do século XX; apresenta a história do vestir em Goiás no final do século XIX e início do século XX. A abordagem se dará partindo da hipótese de que para compreender a constituição identitária das vestimentas no Brasil e em Goiás, é necessário entender a história da moda e vestir que influenciou diretamente essa constituição. Para essa escrita elegeu-se Rainho (2002), Braga (2005, 2007, 2013), Crane (2006), Souza (1987), Palácin e Moraes (2008) e outros.

O segundo capítulo, discute a cultura visual, visualidades, fotografia/imagem e o sentido das vestimentas com a cultura visual. Este apresenta conceitos dos elementos da cultura visual, fotografia e vestimentas. A abordagem se deu partindo da hipótese de que as vestimentas do final do século XIX início do século XX Goiás, se pautam em uma perspectiva de poder dos colonizadores e submissão dos colonizados, fornecendo imagens para uma compressão visual e social dos povos originários em Goiás e seus modos de vestir. Apresenta o poder de quem o detém, por meio da colonização e a decolonização das vestimentas. Para essa escrita elegeu-se Hernández (2000, 2007, 2013), Mirzoeff (2003), Martins (2008, 2010, 2021), Leite (1993), Mauad (1996, 2005), Sant' Anna (2014) e outros.

O terceiro capítulo discute sobre arrematar a identidade das vestimentas pelo imaginário a partir de 15 fotografias da época pesquisada, em 3 categorias, sendo: 5 feminina, 5 masculina e 5 infantil. Ademais, o capítulo prima apresentar o bordado das vestimentas femininas, masculinas e infantis, sob as lentes do imaginário da

pesquisadora. A abordagem se deu partindo da hipótese de que as vestimentas goianas são semelhantes as ditadas pela Europa. Para essa escrita elegeu-se autores como Leite (1993) e Kossoy (2012), Joly (2012), Ciavatta (2002) e outros.

O quarto capítulo apresentou a imaginação da identidade das vestimentas pela educação formal e não formal, além da criação de uma tecitura didática-pedagógica com a coleção das vestimentas identitária/representativa/imaginária de Goiás, que poderão ser utilizadas de maneira formal para discutir conteúdos no Ensino Superior, em Cursos de Design de Moda, História, Sociologia, Artes Visuais e outras. A abordagem se dará partindo da hipótese de que a educação não formal e formal pode movimentar a construção de um olhar crítico e leitura contextualizada, constituindo letramento. Para essa escrita elegeu-se Althusser (1992), Foucault (1987), Jung (2014), Brandão (2003), Soares (2012), Duncum (2011), Gohn (2006) e outros.

Nessa tecitura os alinhavos vão sendo costurados com Foucault (1987) que apresenta o quanto os métodos coercitivos e punitivos, podem modificar as ações humanas, considerando que quem tem poder se vale de métodos coercitivos e punidos e que, quem não tem poder cabe obedecer. No decorrer da tese, as análises se aproximam de Foucault (1987) quando se percebe que as relações de poder fomentam uma divergência cultural, entre os burgueses e as demais pessoas, de forma que as vestimentas representavam poder e *status*. Isso pode ser associado às questões ideológicas.

As análises também se aproximam de Althusser (1992) que apresenta a ideologia enquanto constituinte da vida material e histórica da sociedade capitalista, movida pelas relações de classe e de poder, primando pelas adaptações necessárias para a sociedade produzir. A ideologia, para o autor, não é palpável, mas são ideias, pensamentos ou visões de mundo que passam a ser propagados como ideal. Nas relações de poder (Foucault, 1987) a ideologia pode ser propagada pelos dominantes e internalizada pelos dominados de forma coercitiva. A partir disso pode ocorrer a aculturação.

Reesink e Reesink (2023) ao apresentar o pensamento de Thales de Azevedo sobre aculturação que significa um processo de modificação cultural de forma que uma cultura é adaptada a outra ou agrega traços significativos desta. Dessa forma, a aculturação sugere o contato cultural e transmissão ou imposição de elementos de uma cultura à outra, impondo novos comportamentos. Por isso, o movimento de aculturação trabalhado nessa tese comunga da concepção de relações assimétricas. A aculturação pelas relações assimétricas se explica a partir da força, ou seja, uma cultura passa a ser

anulada ou modificada pela força, seja física ou ideológica. Inclusive isso pode ser de forma inconsciente por parte do dominado.

Jung (2014) aborda a questão do inconsciente coletivo, alegando que este é a camada mais profunda da psiqué humana e que as pessoas são influenciadas por fatores inconscientes que estão além de seu controle. O que fomenta dizer que a aceitação de uma aculturação pelas relações assimétricas pode ocorrer sem de fato que as pessoas tenham consciência do que está acontecendo ou fantasiosamente acredita que seguir o coletivo, mesmo de que forma imposta, é a melhor coisa a ser feita para ser aceito.

Como premissa de tese, apresentamos que a simbologia do poder (Foucault, 1987) inculcada ideologicamente (Althusser, 1992) no inconsciente coletivo (Jung, 2014) da sociedade brasileira, por consequência a goiana, durante os séculos XIX e XX, fomentou seguir os padrões culturais europeus, valendo-se das vestimentas portuguesas, sem considerar questões geográficas e culturais goianas (Rainho, 2002; Braga, 2005, 2007, 2013; Crane, 2006; Souza, 1987), no movimento de aculturação pelas relações assimétricas, possibilitando uma "aculturação de vestimentas devido a inculcação do poder", o qual precisa ser desvelado por meio da educação.

De maneira visual os capítulos apresentam imagens desconstruídas e reconstruídas pelas fotografias do período em análise, no intuito de alcançar os objetivos de forma a levar o leitor a se perceber envolvido com a temática, posta pelas imagens. Espera-se que o leitor possa, a cada página desta tese contemplar o nosso passado, tornando-o visível aos nossos olhos e ao final compreender a tese que apresentamos.

CAPÍTULO I ENTRE LEMBRAR E TECER

O presente capítulo intitulado "Entre lembrar e tecer" se constitui por três itens, nos quais apresentam o objeto da pesquisa, bem como a discussão sobre as vestimentas no Brasil e em Goiás.



1.1 Tecendo o objeto de pesquisa

No intuito de apresentar o que já foi tecido no que tange ao objeto desta investigação, realizou-se o estado da arte em alguns repositórios *online*, utilizando palavras-chave entre “aspas”, conforme o viés da pesquisa. No primeiro momento do caminhar da tese, foi levantada uma tabela de 11 descritores que dialogam com a pesquisa para verificar o que já foi escrito sobre a temática e quais as lacunas existentes e o que minha pesquisa poderá trazer de contribuições, seja nos aspectos sociais, históricos e/ou acadêmicos.

Na nuvem de palavras apresentam-se os descritores selecionados para o levantamento do estado da arte. Como apresenta na Figura 01:

Figura 01 - Descritores utilizados para a busca de pesquisas



Fonte: Finotti (2023)

Para fazer o mapeamento das pesquisas foi utilizado o critério de busca por teses e dissertações, daí recorrermos à repositórios *online*, tais como: o banco de teses e dissertações Capes, o Google acadêmico, a biblioteca digital e o banco de teses e dissertações do PPGACV (Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual). A pesquisa foi realizada de abril de 2021 a novembro de 2021. Para o estado da arte (revisão bibliográfica), não foi definido um lapso temporal; optamos por não o fazer

devido à quantidade de trabalhos encontrados com os descritores da pesquisa, que foram bem poucos.

Para compreender o que vem a ser o estado da arte em uma pesquisa, Ferreira (2002, s/p) observa que “é um conjunto significativo de pesquisas conhecidas pela denominação ‘estado da arte’ ou ‘estado do conhecimento’”. A autora produz um discurso que tem caráter bibliográfico, traz em comum o desafio de mapear, discutir uma certa produção acadêmica em diferentes campos do conhecimento; tenta responder quais aspectos e dimensões estão sendo destacados, que formas e em que condições têm sido produzidas as pesquisas.

Trata-se de um discurso de caráter metodológico, inventariante e descritivo sobre o tema que busca investigar, “à luz de categorias e facetas que se caracterizam enquanto tais em cada trabalho e no conjunto deles, sob os quais o fenômeno passa a ser analisado” (Ferreira, 2002, s/p).

Num primeiro momento, foi realizada uma pesquisa com os descritores do primeiro título da tese – “Modos de vestir do século XVIII em Goiás” – em busca avançada; nenhum trabalho foi encontrado. Realizou-se também a busca avançada com o descritor no resumo “Vestimentas do século XVIII em Goiás”, e, também, nenhum trabalho foi encontrado. Buscamos por “Indumentária do século XVIII em Goiás” como descritor, na pesquisa avançada, e nenhum trabalho foi encontrado. Na sequência, “Vestimenta do século XVIII no Brasil” como descritor, na pesquisa avançada, e nenhum trabalho foi encontrado. Por fim, buscamos “Vestimenta do século XVIII” como descritor, na pesquisa avançada, e, da mesma forma, nenhum trabalho foi encontrado.

Na pesquisa realizada no portal do banco de teses e dissertações da Capes, com os descritores selecionados sem aspas, Goiás século XVIII, foram encontradas 3 teses e 1 dissertação. Para o descritor Brasil século XVIII, foram encontradas 3 teses. Para o descritor Indígenas em Goiás no século XVIII, encontramos 1 dissertação; para o descritor Colonização de Goiás, foram encontradas 1 tese e 10 dissertações; para o descritor Capitania de Goiás no século XVIII, foram encontradas 4 dissertações e 1 tese, totalizando 24 trabalhos, sendo 8 teses e 16 dissertações localizadas por meio dos descritores selecionados, conforme Figura 02.

Figura 02 - Produções encontradas com os descritores selecionados



Fonte: Finotti (2023)

No segundo momento, por não encontrarmos literatura, gravuras, fotografias ou qualquer imagem que pudesse ser analisada considerando os modos de vestir em Goiás no século XVIII, a pesquisa partiu para nova busca de material que pudesse fornecer mais cientificidade à pesquisa, ou seja, relatos, imagens de vestimentas, primeiras fotografias existentes em Goiás e que poderiam ser analisadas. Nesse movimento, foram encontradas imagens do final do século XIX e início do século XX.

Para tanto, iniciou uma nova busca nos repositórios, portal Capes, Google acadêmico, a biblioteca digital e o PPGACV nos bancos de teses e dissertações. Utilizou-se 22 novos descritores com aspas no início e no final. Não foi encontrado nenhum trabalho com os descritores selecionados.

A Figura 03 apresenta os novos descritores.

Figura 03 - Descritores utilizados para a busca de pesquisas



Fonte: Finotti (2023)

Realizou-se também a busca avançada nos repositórios com o descritor sem as aspas, para averiguar trabalhos semelhantes que pudessem dialogar com a tese. Dos 56 trabalhos encontrados nos repositórios pesquisados, foi realizada uma seleção para análise do material. A primeira seleção foi o descarte pelo título; a segunda, pela área de conhecimento; em terceiro, pelas palavras-chave e pelo resumo. Assim o mapeamento foi sendo afunilado; desses apenas 46 foram analisados, pois os demais eram de áreas e assuntos outros.

Após uma leitura dinâmica do resumo, sumário e das referências bibliográficas, descartamos 28, por não estabelecerem um diálogo ou qualquer conexão com a pesquisa em andamento. Observando o objeto de pesquisa, o *corpus* e o quadro teórico de referência, foram selecionados apenas 18 trabalhos, 13 dissertações e 5 teses, ou seja, aqueles que dialogam de alguma forma com a pesquisa em tela. Estes foram agrupados por critérios conforme Figura 04.

Figura 04 - Teses e dissertações selecionadas

TITULO		ANO	UNIVERSIDADE	PROGRAMA
"Indumentária e visualidade: modos de vestir de mulheres Kalunga sob uma perspectiva histórica (século XIX e XXI)".	Dissertação	2019	UFG	PPGACV
"A indumentária no museu goiano professor Zoroastro Artiaga: visualidade e patrimônio".	Dissertação	2018	UFG	PPGACV
"Vestir e Marcar: a construção visual da vestimenta das mulheres escravizadas no Brasil Imperial".	Dissertação	2015	UFG	PPGACV
"Pencas de Balangandãs: Construção Histórica, Visual e Social das "Crioulas" no Século XIX".	Dissertação	2015	UFG	PPGACV
"Modos de ver a iconosfera da arquitetura colonial goiana: cultura visual e processos de mediação na construção de sentidos".	Dissertação	2018	UFG	PPGACV
"Registros de memória em imagens: usos e funções da fotografia mortuária em contexto familiar na cidade de Bela Vista de Goiás (1920- 1960)".	Dissertação	2008	UFG	PPGACV
"Na mesa com Clio: uma trajetória histórica alimentar em Goiás do século XIX a primeira metade do século XX".	Dissertação	2016	UFG	História
"Trabalho, família e mobilidade social notas do que os viajantes não viram em Goiás. c. 1770 - c. 1847".	Tese	2012	UFG	História
Trajетórias atlânticas, percursos para a liberdade: africanos e Descendentes na capitania dos Guayazes".	Dissertação	2008	UFG	História
"Preferências e possibilidades de consumo em Goiás nos séculos XVIII e XIX".	Dissertação	2000	UFG	História
"Formas de vida familiar na cidade de Goiás nos séculos XVIII e XIX".	Dissertação	1998	UFG	História

TITULO		ANO	UNIVERSIDADE	PROGRAMA
"Atrás dos panos: vestuário, ornamentos e identidades escravas:colégio dos jesuítas, campos dos Goytacazes, século XIX".	Dissertação	2016	UFMG	Filosofia
Os aldeamentos indígenas em Goiás no século XVIII: artes de governo".	Dissertação	2016	UFMG	História
"Urbanização em Goiás no séculoXVIII".	Tese	2017	USP	Urbanismo
"Análise documentária de fotografias C um referencial de leitura de imagens fotográficas para fins documentários".	Tese	2002	USP	
"Saint-Hilaire em Goiás: Ciência, Viagem e Missão Civilizatória".	Tese	2017	UNB	
"Cartografia histórica. Território, caminhos e povoados em Goiás: 1722-1889".	Tese	2015	UNB	Arquitetura



Fonte: Finotti (2023)

A análise se constituiu por apresentar uma síntese da temática de cada dissertação, bem como de cada tese, relacionando ao objeto desta pesquisa. Com isso, tem-se um breve panorama de trabalhos que antecederam o nosso.

A dissertação de 1998 com o título “Formas de vida familiar na cidade de Goiás nos séculos XVIII e XIX”, discorre sobre as narrativas dos viajantes europeus e brasileiros que passaram por Goiás no século XIX. A de 2000 com o título “Preferências e possibilidades de consumo em Goiás nos séculos XVIII e XIX”, dialoga com a pesquisa, pois aborda o consumo em Goiás no século XVIII, apresentando os modos de vestir da época.

A dissertação de 2008 com o título “Trajetórias atlânticas, percursos para a liberdade: africanos e Descendentes na capitania dos Guayazes”, aborda os africanos e seus descendentes desde as trajetórias atlânticas até os percursos do fazer-se livre na Capitania de Goiás, durante o século XVIII e início do século XIX. Outra do mesmo ano, “Registros de memória em imagens: usos e funções da fotografia mortuária em contexto familiar na cidade de Bela Vista de Goiás (1920-1960)”, aborda a análise de fotografias mortuárias do início do século XIX.

A dissertação de 2015 intitulada “Vestir e Marcar: a construção visual da vestimenta das mulheres escravizadas no Brasil Imperial”, analisa o processo de construção visual através das vestimentas usadas por mulheres escravizadas no Brasil durante o século XIX, por meio da investigação das imagens fotográficas. Já, “Pencas de Balangandãs: Construção Histórica, Visual e Social das “Crioulas” no Século XIX”, busca compreender as joias, utilizadas pelas afro-brasileiras, denominadas de “crioulas”, do século XIX especialmente em Salvador.

A dissertação de 2016 com o título “Na mesa com Clio: uma trajetória histórica alimentar em Goiás do século XIX a primeira metade do século XX”, discute sobre compreender a alimentação, articulando-a aos conceitos de sociedade, cultura e identidade, do século XIX e primeira metade do século XX. Também do ano de 2016, a dissertação “Atrás dos panos: vestuário, ornamentos e identidades escravas: colégio dos jesuítas, campos dos Goytacazes, século XIX”, aborda as práticas de vestir-se e adornar-se como “camadas” da construção de identidades entre os indivíduos escravizados do Colégio dos Jesuítas, Campos dos Goytacazes (RJ), durante a primeira metade do século XIX. Ainda de 2016, temos a dissertação “Os aldeamentos indígenas em Goiás no século XVIII: artes de governo”, aborda os povos nativos em Goiás e a pluralidade de governos implementados no século XVIII.

A dissertação de 2017 intitulada "A cidade de São Paulo do século XVIII: A importância da indumentária (1765 -1776)", relata a indumentária do século XVIII no Brasil, de homens, mulheres e crianças.

De 2018 temos as dissertações: "A indumentária no museu goiano professor Zoroastro Artiaga: visualidade e patrimônio", que apresenta o estudo dos trajes e adornos expostos no Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga (MUZA) em Goiânia, Goiás e "Modos de ver a iconosfera da arquitetura colonial goiana: cultura visual e processos de mediação na construção de sentidos". Essa aborda a arquitetura e o urbanismo implantados ainda no século XVIII, os quais proporcionam construções de entendimentos a partir do trânsito do olhar, revelando nuances que foram se sedimentando com os estudos no campo da Arte e Cultura Visual, sobretudo, no que se refere à Cultura da Imagem e Processos de Mediação.

A dissertação de 2019, com o título "Indumentária e visualidade: modos de vestir de mulheres Kalunga sob uma perspectiva histórica (século XIX e XXI)", aborda indumentária e visualidades e discute sentidos construídos historicamente através dos modos de vestir de mulheres negras no Brasil oitocentista e de mulheres Kalunga no século XXI.

A tese de 2002 intitulada "Análise documentária de fotografias: um referencial de leitura de imagens fotográficas para fins documentários", aborda a análise documentária que se faz de imagens fotográficas, estejam elas depositadas em acervos institucionais, agências ou bancos de imagens. A de 2007 com o título "Urbanização em Goiás no século XVIII", pesquisa sobre a organização e desenho do território.

A tese de 2012 com o título "Trabalho, família e mobilidade social - notas do que os viajantes não viram em Goiás. c. 1770 - c. 1847", aborda a sociedade de Vila Boa, capital da capitania/província de Goiás, entre 1770 e 1847. A de 2015, "Cartografia histórica. Território, caminhos e povoados em Goiás: 1722-1889", aborda o território goiano e os principais acontecimentos administrativos de Goiás e a tese do ano de 2017, "Saint-Hillaire em Goiás: Ciência, Viagem e Missão Civilizatória", põe em cena o processo civilizatório de Goiás. Aborda o discurso do naturalista viajante Auguste de Saint-Hillaire sobre as paisagens de Goiás, relacionadas com as viagens e literatura de viagens no período de meados do século XVIII ao início do XIX.

Pela síntese apresentada das 13 dissertações e 5 teses, é possível inferir que há um ineditismo em nosso trabalho, visto que podemos compreender que essa pluralidade de pesquisas que foram encontradas em áreas distintas, não abordam especificamente

a temática que estamos investigando, mas que de certa forma dialogam indiretamente. Dessa forma, essa pluralidade pode enriquecer o conhecimento e o transformar em uma pesquisa com maior amplitude. Além disso, os trabalhos não apontam reverberações pedagógicas.

Como observa Martins (2021), a pesquisa é um constante tecer, reúne anotações, observações, reflexão-ação, mapeamento e materiais visuais. Para Gatti (2018), deve-se, contudo, encarar a pesquisa como *pro-dução*, algo tornado visível, colocado em presença. Tavares (2013, p. 54) pontua que “a Ciência, [...] a ciência acima de tudo”. Acrescenta que nenhum acontecimento existe apenas ligado a um outro, eles se ligam em rede, associados sempre a múltiplas causas e efeitos.

Para um tecer mais consistente desta pesquisa com os trabalhos selecionados, buscou-se analisar as bibliografias e autores para a tecitura do caminhar da pesquisa. As bibliografias mais utilizadas pelos autores, foram selecionadas pelo critério de terem sido citadas no mínimo 5 vezes ao longo do trabalho. Assim, formando nosso arcabouço bibliográfico, conforme Figura 05.

Figura 05 - Autores que subsidiam a pesquisa

LINHA DE PESQUISA

Goiás SÉCULO XVIII, XIX E XX	INDUMENTARIA	REPRESENTAÇÕES E CULTURA	METODOLOGIA VISUAL	CULTURA VISUAL	FOTOGRAFIA
CHAUL, Nasr Fayad	BARTHES, Roland	BURKE, Peter	ROSE, Gilian	MIRZOEFF, Nicholas	MAUAD, Ana Maria
SAINT-HILAIRE, A	CALANCA, Daniela	HALL, Stuart		HERNANDEZ, Fernando	VASQUEZ, Pedro Karp
BERTRAND, Paulo	CRANE, Diana	PESAVENTO, Sandra Jatany		MENESES, Ulpiano	FABRIS, Annateresa
PALACIN, Luís	11 ANDRADE, Rita Moraes de			MITCHELL	BORGES, Maria Elizia
COELHO, Gustavo Neiva	CHATAIGNIER, Gilda			ALLOA, E	MARTINS, Raimundo
	FREYRE, Gilberto			DELEUZE, G.	LEITE, Miriam
	ROCHE, Daniel			DIDI-HUBERMAN, G.	
	LAVER, James				
	LIPOVETSKY, Gilles				
	Aries, Felipe				

Fonte: Finotti (2023)

Nesta análise, partimos dos autores que mais são utilizados em pesquisas semelhantes. Para o primeiro momento, foi analisado um total de 35 autores que são a base para a escrita da tese, pois abordam assuntos que vão ser discutidos no decorrer da construção desta investigação. Contudo, no caminhar da pesquisa foi necessário acrescentar novas bibliografias para fortalecer a consistência teórica da tese.

Destes podemos destacar os 6 autores que são referências no assunto século XVIII, XIX e XX em Goiás; 11 que abordam o vestuário e o sistema da moda; 4 que discutem representações e cultura; 1 autora que aborda as metodologias visuais, 8 que trabalham a cultura visual e 5 autores que discutem a análise de fotografias. Dessa forma, apresento com quem eu ando, pois a pesquisa não é um caminho individual, solitário, mas coletivo.

Mediante a ausência de pesquisas teórico-empíricas acerca do modo de vestir em Goiás e suas reverberações pedagógicas, no período pesquisado, partiu-se para outra forma de busca por materiais relacionados ao objeto de pesquisa. Assim, como forma de composição do *corpus* da pesquisa, foi realizada uma busca em museus, arquivos e institutos. Essa perpassou pela curadoria dos museus da Cidade de Goiânia/Go e Cidade de Goiás/Go. Em Goiânia foram visitados 10 museus e na Cidade de Goiás foram visitados 5, entre os anos de 2021, 2022 e 2023, conforme apresenta a Figura 06.

Figura 06 - Museus visitados



Fonte: Finotti (2023)

No ano de 2021 comecei a busca por imagens de vestimentas referentes ao século XVII, em Goiás, visando encontrar fotos que pudessem ser analisadas nas vestimentas da época pesquisada. No primeiro momento, buscava por fotos, jornais, inventários ou qualquer fonte imagética que pudesse ser analisada, pois, no estado da

arte, não foi encontrada nenhuma descrição literária ou imagética da indumentária da época (século XVIII).

Após um ano sem sucesso, mas seguindo na busca, a pesquisa nos levou a uma descoberta. Foi encontrada uma imagem, no jornal de Goiás, do ano de 1893, no arquivo Frei Simão Dorvi. A partir de então, comecei a pesquisar imagens do século XIX, por isso, retornei aos museus para buscar fotografias deste século. Deste período havia uma escassez de fotografias, mas a pesquisa apontou para várias fotografias do século XX que, após análise, foram selecionadas até 1930.

As primeiras fotografias que foram localizadas em Goiânia se encontravam em uma exposição da família Jaime, no Instituto Histórico Geográfico de Goiás. Este achado possibilitou entrar em contato com o Dr. e pesquisador Nilson Jaime, autor do livro *Família Jayme: genealogia e história* (2016). Ele se colocou à disposição para apresentar e fornecer as fotos que poderiam estar no período pesquisado. Daí as 10 fotos originais que se encontram na tese e, também, me presenteou com seu livro, por meio do qual foram encontradas várias fotografias para a pesquisa. Para além, foi encontrado no Instituto Histórico Geográfico de Goiás 39 fotos sem identificação de um período exato.

Outra fonte importante para compor o *corpus* da pesquisa, foi o Instituto de Pesquisa e Estudos Históricos do Brasil Central, onde foram encontradas 28 fotografias originais que também compõem a tese. Também foi encontrado no Arquivo Simão Dorvi, cerca de 40 fotografias da época, onde a Fátima Cansado, cuidadora do Arquivo, nos auxiliou na busca, sendo encontrados vários livros com imagens semelhantes às originais e outras que só se encontram em livros, totalizando 117 fotos de 1871 a 1930.

Foi realizado um levantamento em livros que retratam a história de Goiás e suas famílias para selecionar as fotografias do período da pesquisa. Foram: A família Sócrates para a família Sócrates, de Vânia Botelho Nascimento e Ondina do Nascimento Costa Leite (1999), foram selecionadas 15 fotos; do livro *Falando com o Coração* (2013) foram selecionadas 4; de “*História da infância em Goiás séculos XVIII e XIX*” (2003) foram selecionadas 18; livro *Goyaz: De arraial a patrimônio mundial* (2018) foram selecionadas 8 fotos; livro *Família Pirenópolis volume II, III* (1973) 40 fotos; Livro família Jayme, de Nilson Jaime (2016) foram selecionados 22 fotos e do livro *além da porta do meio*, de Elza Baiocchi (2001) foram selecionadas 7 fotos. No total foram selecionadas, em livros,

114 fotografias. Das fotografias de museus e de acervos pessoais, foram agrupadas 117 fotografias, totalizando 231 fotos¹.

Foram encontradas muitas fotografias originais, porém elas se encontravam sem datas, o que fragilizava a pesquisa no quesito fidelidade aos séculos pesquisados. No entanto, pela identidade visual da vestimenta há uma tendência ao imaginário representativo a possibilidade de ser do final do século XVIII ou do início do XIX.

Nos museus de Goiânia, não foram encontradas fotografias do período delimitado. As fotografias encontradas datam a partir de 1933, ou seja, especialmente após a construção de Goiânia. Outro ponto a destacar, em relação à dificuldade em encontrar material a ser pesquisado, é que os museus de Goiânia e Cidade de Goiás ainda são físicos, começando ainda em Goiânia a digitalização e catalogação dos acervos do século XVIII, XIX e início do XX. Os documentos físicos são difíceis de serem encontrados e de manuseá-los e, no caso das fotos, a maior dificuldade é saber a data em que foi tirada a foto.

Na primeira busca, nomeada de levantamento geral, foram encontradas 231 fotos. De posse delas, foram adotados alguns critérios para sua redução, posto que o relevante para a análise são as vestimentas e os acessórios, tendo em vista compreender os modos de vestir do final do século XIX e início do XX, ou seja, o que de fato é expressivo para que possamos verificar as indumentárias deste período. Dessa forma, foram adotados os seguintes critérios: 1) fotografias femininas; 2) fotografias masculinas; 3) fotografias de crianças. Estas fotografias analisadas são um retrato parcial e enviesado da sociedade goiana. Pois a imagem não representa a totalidade de Goiás, mas a porção que detinha poder e acesso à fotografia.

Para fazer uma análise mais direcionada às vestimentas da época, agora nomeada de simplificada, foram retiradas fotografias semelhantes; fotografias que não foram ou poderiam ser encontradas em datas originais ou duplicidade de datas. Também foram excluídas as que não se enquadravam nos parâmetros delimitados. Na seleção das fotografias a serem analisadas, representadas e construídas no final da tese como uma identidade representativa goiana, foram eleitas trinta fotografias, dez de cada categoria definida, formando o *corpus* da pesquisa. O resultado numérico do levantamento da categoria fotografias femininas se encontra na Figura 07.

¹ Todas as fotografias serão apresentadas na tese, construindo uma identidade visual do trabalho, sendo utilizadas a cada abertura dos capítulos.

Figura 07 – Categoria Fotografias Femininas



	CATEGORIA	ANO	REFERÊNCIA
01	MULHERES	1871	HISTÓRICO GEOGRÁFICO DE GOIÁS (IHGG) - FOTO
02	MULHERES	1873	ARQUIVO FREI SIMÃO DORVI - JORNAL
03	MULHERES	1879	LIVRO A MODINHA EM VILA BOA, P 55
04	MULHERES	1890	LIVRO FAMÍLIA PIRENÓPOLIS VOLUME II - LIVRO
05	MULHERES	1890	LIVRO FAMÍLIA PIRENÓPOLIS VOLUME II - LIVRO
06	MULHERES	1901	INSTITUTO DE PESQUISA E ESTUDOS HISTÓRICOS DO BRASIL CENTRAL - IPEHBC - FOTO
07	MULHERES	1909	LIVRO ALÉM DA PORTA DO MEIO - P 58
08	MULHERES	1914	GOYAZ SERRA DOURADA - P 77
09	MULHERES	1920	LIVRO FAMÍLIA SÓCRATES PARA A FAMÍLIA SÓCRATES - P 251
10	MULHERES	1927	LIVRO FAMÍLIA JAYME - P 493

Fonte: Finotti (2023)

Os critérios elencados para selecionar as referidas fotos, se apresentam por terem datas e informações mais precisas da imagem para manter uma maior fidelidade à pesquisa. Outro critério foi selecionar cinco imagens de cada século e datas diferentes para verificar se houve mudança de uma época para outra. A seleção priorizou as fotografias que havia somente mulheres, não sendo de família, apenas de mulheres.

O resultado numérico do levantamento da categoria fotografias masculinas se encontra na Figura 08.

Figura 08 – Categoria Fotografias Masculinas

	CATEGORIA	ANO	REFERÊNCIA
01	HOMENS	1880	LIVRO FALANDO COM O CORAÇÃO P 82
02	HOMENS	1889	HISTÓRICO GEOGRÁFICO DE GOÍÁS (IHGG) – FOTO
03	HOMENS	1890	LIVRO FAMÍLIA PIRENÓPOLIS VOLUME II
04	HOMENS	1892	LIVRO FAMÍLIA JAYME P 51
05	HOMENS	1893	LIVRO FAMÍLIA JAYME P 52
06	HOMENS	1903	LIVRO FAMÍLIA JAYME P 54
07	HOMENS	1909	LIVRO FAMÍLIA JAYME P 55
08	HOMENS	1917	LIVRO FAMÍLIA JAYME P 95
09	HOMENS	1925	LIVRO ROSALITA FLEURY MINHA MÃE
10	HOMENS	1927	LIVRO ALÉM DA PORTA DO MEIO P 47

Fonte: Finotti (2023)

Da mesma forma, os critérios para selecionar as referidas fotografias se apresentam por terem datas e informações mais precisas da imagem para manter uma maior fidelidade à pesquisa. Outro critério, foi selecionar cinco imagens de cada século e datas diferentes para verificar se houve mudança de uma época para outra. A seleção priorizou as fotografias que havia somente homens, não sendo de família, apenas de homens.

Figura 09 – Categoria Fotografias Crianças

	CATEGORIA	ANO	REFERÊNCIA
01	CRIANÇAS	FINAL DO SÉCULO XIX	INSTITUTO DE PESQUISA E ESTUDOS HISTÓRICOS DO BRASIL CENTRAL – IPEHBC - FOTO
02	CRIANÇAS	FINAL DO SÉCULO XIX	HISTÓRICO GEOGRÁFICO DE GOIÁS (IHGG) - FOTO
03	CRIANÇAS	FINAL DO SÉCULO XIX	HISTÓRICO GEOGRÁFICO DE GOIÁS (IHGG) - FOTO
04	CRIANÇAS	FINAL DO SÉCULO XIX	LIVRO HISTÓRIA DA INFÂNCIA EM GOIÁS SÉCULOS XVIII P.44
05	CRIANÇAS	FINAL DO SÉCULO XIX	LIVRO HISTÓRIA DA INFÂNCIA EM GOIÁS SÉCULOS XVIII – P 45
06	CRIANÇAS	FINAL DO SÉCULO XIX	LIVRO ALÉM DA PORTA DO MEIO - P 67
07	CRIANÇAS	1909	LIVRO FAMÍLIA SÓCRATES PARA A FAMÍLIA SÓCRATES P 23
08	CRIANÇAS	1920	LIVRO GOYAZ: DE ARRAIAL A PATRIMÔNIO MUNDIAL - 190
09	CRIANÇAS	1927	LIVRO VELHAS ESCOLAS P 283
10	CRIANÇAS	1929	LIVRO ALÉM DA PORTA DO MEIO P.261

Fonte: Finotti (2023)

Os critérios elencados para selecionar as referidas fotografias se apresentam por terem datas e informações mais precisas da imagem para manter uma maior fidelidade da pesquisa. Outro critério foi selecionar cinco imagens de cada século e datas diferentes para verificar se houve mudança de uma época para outra. A seleção priorizou as fotografias que havia somente crianças. Porém, não foram encontradas fotografias de crianças com datas precisas, apenas retratam o século, e muitos estão com suas famílias.

As fotografias foram agrupadas em 3 pranchas. Essas serão desconstruídas e reconstruídas no decorrer da análise. Para uma melhor compreensão e apresentação das imagens, estas foram analisadas por pranchas que se multiplicavam em seus aspectos detalhados de cada elemento da vestimenta, dos acessórios ou outros. Estas pranchas fomentaram o despertar do imaginário de como seriam as vestimentas à época, tanto da elite quanto da classe subalterna.

Na apresentação dos modos de vestir em Goiás, no século XIX e XX, serão observados e analisados as vestimentas, os acessórios, comportamento e o ambiente em que encontram as pessoas em seu aspecto social, econômico e cultural.

Na busca por objeto material, ou seja, vestimentas que possibilitariam a imersão no *corpus* da pesquisa, foram encontradas, no Museu das Bandeiras, indumentárias do final do século XIX e início do século XX. Estas estão colocadas em cabides individuais envoltas em TNT branco, com código de tombo e guardadas em uma vitrine na reserva técnica.

A auxiliar de acervos e exposições, Milena Bastos Tavares, relatou que algumas das indumentárias, há muito tempo atrás, ficaram em exposição no museu, porém, devido ao tempo e ao desgaste foi necessário armazená-las. Somente a vestimenta de Joaquim Augusto está na prateleira, mas devidamente acondicionada e referenciada. Para ter acesso às indumentárias, o responsável pelo museu solicitou um documento para que pudesse ser autorizado pelo museu. Assim feito, foi agendado um dia para que a pesquisa *in loco* fosse realizada.

No dia 27 de abril de 2023, foi possível ter acesso às indumentárias. O museu possui 6 peças do vestuário feminino, termo utilizado no período e 1 acessório (uma bolsa). Para o vestuário masculino, foram analisadas 4 peças e 2 acessórios sendo chapéu e da vestimenta militar foram analisadas 5 peças e 5 acessórios, sendo 2 chapéus e 3 cintos (Banda), conforme apresenta a Figura 10.

Figura 10 - Indumentárias do Museu das Bandeiras

OBJETO / DESCRIÇÃO	ANO	PERTENCEU	VESTIMENTA	ORIGEM
TÚNICA MILITAR	XIX	MAJOR HIGINO DA COSTA NUNES	MILITAR	DESCONHECIDA
BANDA (ESTILO UM CINTO)	S/D	DESCONHECIDO	MILITAR	PARIS
TÚNICA MILITAR/FARDA	XIX	CAP. JOAQUIM AUGUSTO DE OLIVEIRA E SILVA	MILITAR	PARIS
CALÇA/FARDA	XIX	CAP. JOAQUIM AUGUSTO DE OLIVEIRA E SILVA	MILITAR	PARIS
BANDA/CINTO	XIX	CAP. JOAQUIM AUGUSTO DE OLIVEIRA E SILVA	MILITAR	PARIS
COBERTURA DE CABEÇA	XIX	CAP. JOAQUIM AUGUSTO DE OLIVEIRA E SILVA	MILITAR	PARIS
TÚNICA MILITAR	SEC. XX	MAL. EDUARDO ARTHUR SOCRATES	MILITAR	DESCONHECIDA
CHAPÉU	XX	MAL. EDUARDO ARTHUR SOCRATES	MILITAR	DESCONHECIDA
BANDA (ESTILO UM CINTO)	XX	MAL. EDUARDO ARTHUR SOCRATES	MILITAR	DESCONHECIDA
FARDA DO EXÉRCITO	SEC. XX	GAL. ANFRÍSIO DA ROCHA LIMA	MASCULINO	DESCONHECIDA
CHAPÉU ALTI (CARTOLA)	XIX	DESCONHECIDO	MASCULINO	DESCONHECIDA
SOBRE CASACA	S/D	DESCONHECIDO	MASCULINO	DESCONHECIDA
CHAPÉU	S/D	DESCONHECIDO	MASCULINO	RIO DE JANEIRO
CASACA	XX	DESCONHECIDO	MASCULINO	RIO DE JANEIRO
COLETE	XX	DESCONHECIDO	MASCULINO	RIO DE JANEIRO
CALÇA	XX	DESCONHECIDO	MASCULINO	RIO DE JANEIRO
BOLSA	S/D	DESCONHECIDO	FEMININO	DESCONHECIDA
BLUSA	XX-XIX	DESCONHECIDO	FEMININO	DESCONHECIDA
SAIA	XX-XIX	DESCONHECIDO	FEMININO	DESCONHECIDA
PEITILHO	XX-XIX	DESCONHECIDO	FEMININO	DESCONHECIDA
BLUSA	XX	DESCONHECIDO	FEMININO	DESCONHECIDA
VESTIDO	XX	DESCONHECIDO	FEMININO	BRASIL/GOIÁS
VESTIDO	XX	DESCONHECIDO	FEMININO	BRASIL/GOIÁS

Fonte: Finotti (2023)

As vestimentas encontradas no Museu das Bandeiras são relevantes para visualizar um objeto material, verificar e analisar a modelagem, costura, acabamentos, tecidos, cores e vestibilidade. No museu foi permitido analisar toda a peça do lado direito, assim como o seu avesso. Para além, foi possível filmar e fotografar cada detalhe das peças que retratam a data pesquisada.

A posse de todo o material bibliográfico e imagético possibilitou compreender conhecimentos plurais que já foram pesquisados, como os que ainda são fontes primárias. Estes enriquecem a pesquisa, pois abordam assuntos diversos, mas que têm uma conexão com o objeto desta investigação. Esta diversidade agrega ao conhecimento formas que podem nortear e facilitar o nosso caminhar, pois proporcionaram encontros e diálogos que vão sendo tecidos no decorrer da tese.

1.2 Lembrando a moda no Brasil em tempos outrora

No intuito de lembrar a moda no Brasil, em tempos outrora, é preciso fazer o movimento do pensar a moda na Europa. Mesmo o Brasil tendo se declarado independente de Portugal, no início do século XIX, ainda continuava colonizado pelos costumes e cultura portuguesa. Nesse período, a moda brasileira poderia ter construído o primeiro movimento de constituição de uma cultura brasileira, sem vínculos diretos com a cultura europeia, ou seja, a construção da identidade representativa da cultura brasileira, considerando as especificidades do Brasil.

A partir da chegada da corte portuguesa para o Brasil, fugindo das invasões francesas, ocorre a intensificação dos artigos europeus que passaram a ser mais consumidos, não só pela corte, mas também pela elite vinda para a colônia. Historicamente a moda possui uma estrutura de permanente subordinação ao sistema da moda francesa. *A priori* é possível alegar que a identidade representativa da moda brasileira, do século XIX e início do século XX, é uma moda europeia, especialmente influenciada pela moda francesa (Braga, 2005, 2007 e 2013).

Aqui usamos o termo influenciada, contudo, ao analisar a questão de aculturação, ideologia e poder, em Reesink e Reesink (2023), Althusser (1992) e Foucault (1987) é possível inferir que não foi uma mera influência. A cultura europeia direta ou indiretamente passa a ser imposta aos povos brasileiros, por uma ideologia de seguir os padrões estabelecidos para serem aceitos na sociedade da época, o que representava poder.

Para o filósofo Bourdieu (1989), os produtos de moda de luxo revelam de forma clara a lógica, a mágica da produção, produtor e do produto como feitiços. Para o autor a alta costura por exemplo, e um universo que pode ser compreendida como um espaço onde as lutas internas e externas moldam as definições e hierarquias, revelando as dinâmicas de poder e distinção social que permeiam os campos culturais.

E nesse movimento, a mistura de culturas ou o abandono da cultura brasileira e a sobreposição da cultura europeia, fomentou a aculturação. Assim, a moda europeia se consolida e domina os povos que no Brasil estavam. Lipovetsky (1989, p. 73), corrobora dizendo:

Paris dita moda: com a hegemonia da Alta Costura aparece uma moda hipercentralizada, inteiramente elaborada em Paris e ao mesmo tempo internacional, seguida por todas as mulheres *up to date* do mundo. [...]. A partir do século XVII, a França se impôs cada vez mais como farol da moda na Europa.

[...]. Que se torna corrente no século XVIII, revelar o mesmo tempo a tendência à unificação do traje europeu e o polo atrativo de Paris.

Esta influência se consolida ao longo da segunda metade do século XIX, como narra Rainho (2002, p. 14), que a moda, no sentido moderno é consolidado, pois neste período,

surge um sistema de produção e distribuição desconhecido até então. É o período da explosão da escala industrial, favorecendo principalmente pela introdução da máquina de costura por volta de 1860. As conquistas técnicas sucedem-se com rapidez, e a moda, 'filha da revolução industrial e da máquina a vapor' alcança mobilidade e abrangência.

Para a autora, o surgimento dos jornais femininos foi um difusor da moda entre os membros da “boa sociedade”, possibilitando satisfazer as necessidades dessa camada. Os jornais começaram a circular no Rio de Janeiro, em 1827, trazendo sessões especializadas em moda, nas quais eram publicados os mínimos detalhes da moda francesa. Também apresentavam as lojas especializadas e os produtos da moda atual, assim incorporavam os padrões europeus. Outro componente importante para a “boa sociedade”, foram os manuais de etiqueta e civilidade, que de maneira informal abordavam elementos educacionais ou pedagógicos.

Estes manuais, mesmo não tendo um caráter formal de ensino e aprendizagem, efetivados em uma escola, ensinavam comportamentos, higiene do corpo e da casa, orientavam as escolhas das vestimentas mais adequadas à ocasião, a hora do dia, ao sexo e à idade. A importância destas leituras, indo ao encontro com a nova sociabilidade que se configurava no Rio de Janeiro, obrigava as pessoas locais a civilizar seus costumes.

Mesmo sem uma finalidade formal, estes jornais, revistas e manuais, apresentavam conteúdos educacionais dos modos de vestir da época, pois, para além de apresentar imagens de vestimentas, traziam vários outros assuntos que formavam a educação informal em termos de civilização. Estes materiais didáticos da época, também instigam, atualmente, o imaginário real das vestimentas originárias dos povos goianos do final do século XIX e início do século XX.

Eis a configuração do movimento de aculturação em Reesink e Reesink (2023). O autor aborda a questão da aculturação pelas relações assimétricas e, nesse sentido, pode-se perceber com esse contexto, quando analisado o modo como a cultura europeia foi implantada na sociedade brasileira, é que não houve negociações em relação à

cultura, mas, de fato, uma imposição de seguir padrões europeus para serem aceitos na sociedade brasileira.

Esse movimento ocorrido à época, precisa ser entendido como uma educação informal impositiva e precisa ser considerado quando estudado, na atualidade, em cursos formais. A aculturação é uma questão pedagógica, que influencia e é influenciada nas/pelas relações de poder (Foucault, 1987, Althusser, 1992), daí a importância de ter essa compreensão.

Esse movimento também se alinha aos Aparelhos Ideológicos do Estado, que Althusser (1992) apresenta como sendo uma forma de impor determinadas regras e dominar aqueles que a elite julga necessário dominar. No caso em questão, a elite está representada pela sociedade europeia e os dominados estão representados pela sociedade brasileira e a forma de dominação, a imposição ideológica cultural. Essa imposição ou inculcação ideológica cultural pode se alinhar ao conceito de Foucault (1987) de formas de se alcançar o poder e *status*.

Este processo de europeização, exigia que os burgueses civilizassem os costumes, abandonando os antigos hábitos coloniais, ou seja, a rusticidade. Isto feito para apresentar o luxo civilizatório imposto pelos europeus. Isso é um processo educacional informal, ideologicamente pensado para atender fins econômicos e políticos.

Neste período, o perfil dos membros da sociedade era limitado, não bastava ter poder, riquezas, era necessário se destacar pelo requinte das maneiras, pela lapidação dos costumes e pela forma de se apresentar socialmente, em especial, as vestimentas. O estar na moda, ditada por uma sociedade totalmente europeia, era um requisito fundamental para ser inserido no grupo da elite do Rio de Janeiro, no século XIX e início do XX.

Isso não mudou, mesmo com a chegada de jornais e manuais, que traziam as informações de onde comprar as roupas e os materiais para a construção da roupa, também traziam o passo a passo de como fazer. Para além disso, começou a chegar no Brasil costureiras da Europa, que podiam não somente confeccionar as roupas, como, também, poderiam ensinar o ofício a outros. Os manuais, como esclarece Rainho (2002, p. 145), tinham o “objetivo de indicar as bases de um vestuário considerado correto, ou seja, aquele de acordo com a estação do ano, a hora do dia, o estado civil, a idade, a ocasião e a posição social”. Aqui percebemos novamente a questão da aculturação pela inculcação ideológica da cultura europeia, como forma de poder que denota uma educação informal.

De acordo com Rainho (2002), alguns franceses abriram as primeiras casas de moda no Brasil, no Rio de Janeiro, na rua do Ouvidor. Com isso, abriram portas para apreciação e consumo de uma moda francesa, tornando uma tendência entre a burguesia e um importante centro comercial no país, que oferecia tecidos, revistas e *looks* completos vindo de Paris. As costureiras também ensinavam a arte do corte e da costura a outras pessoas, como os brasileiros.

A moda voltada e ditada pela elite, não foi diferente da história da origem da moda. De acordo com Palomino (2003), somente a partir do final da idade média, no século XV, que surge o termo moda.

Com o desenvolvimento da cidade e a organização da vida das cortes e com aproximação da vida urbana, os burgueses passaram a copiar as roupas dos nobres e os nobres tentaram variar suas roupas para diferenciar-se dos burgueses. Assim começou a indústria da criação, ou seja, os três ciclos da moda: criação, aceitação e cópia, sendo ela cíclica. Para Braga (2005, p. 15), a definição da palavra moda “é modo, é maneira, é comportamento”. Ainda contribui o autor que a origem da palavra vem do latim, que significa modos, nesse sentido é aceitável compreender que a moda não é algo universal.

Para o sociólogo e filósofo Simmel (1911), a moda é um fenômeno social que combina a busca por diferenciação e a necessidade de pertencimento. Ele via a moda como um processo de imitação das elites por outros grupos sociais, mas também como uma forma de expressão individual e de distinção. Ainda descreve o autor que a moda é um ciclo constante de diferenciação e imitação. As elites sociais lançam tendências, que são imitadas pelas camadas inferiores, levando à busca por novas formas de diferenciação e, assim, a novos estilos. Ou seja, a moda é ambivalente. Ela satisfaz a necessidade de pertencimento a um grupo social, mas também o desejo de individualidade e de se destacar.

No século XIX, na sociedade democrática, a moda passa a ter variadas características, como distinção, afirmação pessoal, pertencer a uma comunidade específica, como forma de expressar ideias e sentimentos. O conceito e sinônimos para o termo moda é bem amplo, como imagem, movimento, influência, identidade, cultura, comunicação, mutação, atitude, estilo, comportamento, desejo, hábito e outros. Como pontua Crane (2006, p. 22),

as roupas, como artefatos, “criam” comportamentos por sua capacidade de impor identidade sociais e permitir que as pessoas afirmem identidades sociais latente. Por um lado, os estilos de roupa podem ser uma camisa-de- força,

restringindo (literalmente) os movimentos e gestos do indivíduo. [...] Por outro lado, as roupas podem ser vistas como um vasto reservatório de significados, passíveis de ser manipulados ou reconstruídos de forma a acentuar o senso pessoal de influência.

Palomino (2003) contribui dizendo que a moda é um sistema que integra o simples uso de roupas a um contexto muito maior, sendo o político, social e sociológico. Este sistema tem um papel para a economia, daí considerado um fenômeno que acompanha as mudanças de uma época, de um lugar, de um grupo e aclamada como um produto da sociedade, para a sociedade, a qual movimenta a economia mundial.

Neste contexto, Bourdieu (2007), descreve que o sistema da moda é um fenômeno social que se relaciona com a distinção e a manutenção de hierarquias sociais. Ainda pontua que o gosto, inclusive o relacionado à moda, não é algo inato, mas sim uma construção social que reflete a posição de um indivíduo na estrutura social.

Convém salientar que as pessoas atribuem às suas vestimentas a capacidade de influenciar, expressar e de integração ou aceitação pelos pares. Esse movimento de aceitação pelos pares pode ser relacionado ao inconsciente coletivo de Jung (2014), por trazer uma necessidade coletiva de ser aceito na sociedade e que muitas vezes esse desejo já foi consciente e passou para o inconsciente, mas permanece como busca incansável.

Como descreve Souza (1987, p. 59), no século XIX, o antagonismo das vestimentas se destacou, sendo uma forma para mulheres e outra para os homens, guiado por princípios completamente diversos de evolução e desenvolvimento, em que “A história do traje nos mostra, é verdade, como os dois grupos sempre se diferenciaram através da roupa”.

A Figura 11 apresenta mulheres, homens e crianças com seus trajes divergentes em sua forma, porém, em concordância em luxo, poder e como expressam em suas poses fotográficas, suas posições sociais, sendo visualizada como um reflexo da época, da cultura, por meio da qual podemos reviver a moda dos antepassados. As vestimentas masculinas e femininas evoluíram na sua trajetória, como aponta Souza (1987). Ao segmento masculino de uma estrutura, assemelhando-se no desenho a um H e a feminina tornou como símbolo básico de sua construção um X.

Salienta-se que o século XIX sofreu influência vitoriana no modo de vestir, implicando uma inculcação ideológica (Althusser, 1992). A Era Vitoriana corresponde a um período da história que abrange, aproximadamente, por volta de 1850 até a última

década do século XIX. Neste período, a moda foi considerada sofisticada por seus exageros em tecidos caros volumes e acessórios extravagantes (Braga, 2005).

Figura 11 – Moda europeia do século XIX



Fonte: Finotti (2023)

Crane (2006) traz em sua narrativa que, durante este período, a vestimenta possibilitava uma pessoa realçar sua posição social, ou seja, ao ser visualizado utilizando roupas, que eram ditadas pela sociedade burguesa, apresentava poder, pois as vestimentas eram imposições de “uniformes”, sendo identificados como códigos do vestir de uma certa época. Para Roche (2007, p. 61),

a moda era, portanto, antes de tudo, um ponto de equilíbrio entre o coletivo e o individual, uma maneira de marcar hierarquia social, ao mesmo tempo fixa imóvel. À medida que floresceram as distinções indumentárias, a fantasia de alguns e o conformismo de outros desencadearam ação defensiva da parte de instituições (a igreja) ou grupos (a burguesia) que haviam ficado para trás. A moda, então, revela as relações sociais e a maneira como elas evoluem.

É notável pela Figura 12, que a moda mudou do século XIX para o início do XX, em suas formas, volumes, especialmente a vestimenta feminina. Mas as questões que permeiam o luxo, as posturas para registrar as fotografias, as ambientações, como podemos observar na imagem abaixo, são muito parecidas.

Figura 12 – Fotografias europeias no início do século XX



Fonte: Finotti (2023)

As fotografias expressam vestimentas que demarcam uma época de peças do vestuário muito elaborado em detalhes para as roupas femininas, em uma mistura de rendas, bordados e fitas; os acessórios como o chapéu e a sombrinha, continuavam presentes no traje feminino. Mas nas roupas masculinas não houve muita mudança. Para Braga (2013), no início do século XX, foi um período denominado de *la belle Époque*, o padrão que prevaleceu foi o da *Art Nouveau*, sendo um padrão de grande inspiração para a moda. Como descreve Braga (2013, p.17),

até mesmo o corpo feminino, que dialogou com esse padrão, tornou-se curvilíneo, acentuado pela cintura extremamente afunilada e estrangulada pelo espartilho, criando a chamada “silhueta ampulheta”. Golas altas, busto empinado, saias longas em formato de sino, coque fofo e grandes chapéus complementaram o gosto vigente da moda então.

A Figura 12, corrobora com a fala do autor, pois apresenta silhuetas, ampulhetas, vestimentas e acessórios que condizem com a citação. Mas estas vestimentas mantinham seus aspectos anteriores, no sentido de representar uma posição social, a cultura de um povo, que influencia e determina uma maneira de vestir e sua estética. Mesmo diante da primeira guerra mundial (1914 a 1918), e do pós-guerra, a moda continuou sob o domínio e poder europeu, de forma que continuou a (im)posição cultural (Foucault, 1987).

De acordo com Braga (2007), após a primeira guerra mundial, os tempos passaram a ser outros. A Figura masculina teve que se ausentar para o campo de batalha, fazendo com que as mulheres começassem a trabalhar, ocupando outras posições em diversos setores, independente de qual classe social pertencessem. O autor (2007, p.70) narra que,

as mulheres ocuparam espaços masculinos da área da saúde aos transportes e da agricultura à indústria bélica. Foi o começo da emancipação feminina, uma necessidade durante a guerra e, depois dela, um hábito. [...] a moda sofreu algumas mudanças, que, na realidade, foram verdadeiros ajustes aos tempos. Nas roupas desse momento, predominaram os tons escuros, o preto por excelência, mas foi nas formas propriamente ditas que as mudanças mais se fizeram notar.

Outras características da moda pós-guerra, destacadas por Braga (2007), especificamente nas vestimentas femininas, foi a queda do espartilho e o encurtamento das saias até a altura das canelas. A moda tem o poder de produzir e despertar padrões que são aceitos e consumidos, e neles todos querem estar inseridos, mas, indubitavelmente, estar diferente dos demais também é uma forma de poder. No início do século XX, apesar das dificuldades ocasionadas pela primeira guerra mundial (1914 a 1918), a moda trouxe uma leveza e elegância singular, mas o luxo e a ostentação permaneceram nas classes sociais abastadas.

Podemos averiguar pelas fotografias europeias, brasileiras e também de Goiás, do final do século XIX e início do século XX, não tão distantes umas das outras, que, historicamente, as vestimentas foram submissas ao sistema francês. Essas eram impostas a uma padronização e funcionava como diferenciador das classes, as quais obedeciam a regras na sua utilização, conforme a classe social. Nesta vertente alguns autores, como Bourdieu (2007), discorre que as vestimentas tem um papel de diferenciar, construir identidades e, ao mesmo tempo, eternizar desigualdades sociais, apresentando uma luta pelo poder através da imagem construída.

Como esclarece Rainho (2002, p. 23),

são os homens e as mulheres que, ao Europeizar seus corpos, passaram a preocupar-se com a correção do vestuário, com o investir racional e com a adoção de roupas adequadas à posição que ocupavam na sociedade. São, enfim aqueles que, por meio da aparência e não apenas do dinheiro e do poder, deixavam visíveis as diferenças que marcavam o abismo existente entre a “boa sociedade” e a sociedade comum, “abismo do prestígio do estilo de vida, do acesso ao mando”.

No final do século XIX, no Brasil, a conduta da vestimenta mantinha o padrão europeu, e as tendências produzidas na França eram copiadas e toda matéria-prima era importada. No Brasil, não havia indústria têxtil, pela proibição da família real. Aqui fica clara a imposição ideológica do Estado Português pelo comércio (Althusser, 1992) que fomentou a aculturação (Reesink e Reesink, 2023). Nesse sentido, a colônia brasileira era dependente não somente da imposição da moda europeia, mas também de toda matéria-prima para a confecção das vestimentas. Outro aspecto, no Brasil só eram permitidos os teares de tecidos de algodão, os quais eram de uso dos escravizados, reforçando a narrativa de Rainho (2002), ao colocar que a moda era um fator de distinção e poder.

De acordo com Monteleone (2022), a moda do século XIX, no Rio de Janeiro, apresenta relações econômicas e sociais que transformaram a capital do império na cidade mais cosmopolita do país, aonde chegavam mercadorias, viajantes e novas ideias. Mesmo com o comércio crescente e a facilidade de consumir produtos vindos da Europa, os costumes coloniais se modificavam lentamente, mas os modos de vestir colonizador era percebido diariamente.

O comércio do Rio de Janeiro, neste século, apresentava grande diversidade de produtos, em especial, os tipos de matéria-prima que chegavam para a construção das vestimentas e os tipos de acessórios que era possível adquirir. Monteleone (2022, p. 13), descreve:

Pelo porto carioca chegaram carregamentos de tafetá, sedas, musselines, rendas holandesas, gorgurões, flanelas, lãs, botões de madrepérolas, guarda-chuvas, leques, luvas e muitos outros artigos do vestuário feminino e masculino: mercadorias que abastecia lojas e ateliês de costura, revendidos as costureiras e alfaiates da cidade, que faziam vestidos, fraques, chapéus ou sapatos consumidos pela sociedade carioca.

Os produtos que chegaram, eram tipicamente europeus. Assim, na moda imposta ao Brasil, não havia adequação, especialmente no que se refere ao clima tropical brasileiro. Nesse sentido, as fotografias presentes na tese mostram isso, quer dizer, homens com fraques, polainas e mulheres com vestimentas com muitas camadas de tecidos, decotes exageradamente fechados, mangas e saias compridas cobrindo toda a extensão do corpo. Não houve sequer um estudo sobre o nosso clima e qual seria a melhor adaptação da vestimenta europeia para o Brasil, mas mantiveram as características e materiais típicos da Europa. Ou seja, o mais importante era ser visto e aceito pelos pares.

A Figura 13 apresenta que as vestimentas do século XIX, no Brasil, em nada se diferem das utilizadas na Europa e pode-se afirmar que havia uma moda própria para as poses fotográficas, as ambientações com pouquíssimas diferenças de um país para outro. Aparentemente as fotografias registradas no Brasil são, em sua maioria, à luz do dia e poucas de estúdio ou dentro de casa. Neste contexto, podemos descrever que as fotos de estúdio são o exemplo mais evidente do caráter construído da fotografia nesse período. Pois as poses e a ambientação para as sessões fotográficas, eram cuidadosamente orquestradas, as pessoas eram instruídas a posar de maneiras específicas, muitas vezes replicando a formalidade da época.

Os cenários eram montados com adereços, cortinas e fundos pintados que criavam uma atmosfera idealizada, não a realidade do dia a dia. A limitação da tecnologia fotográfica, com câmeras pesadas e lentes com pouca abertura, exigia longos tempos de exposição. Isso impossibilitava movimentos espontâneos, forçando as poses estáticas. A iluminação também era controlada para realçar traços e disfarçar imperfeições. As pessoas se arrumavam especificamente para a foto, usando suas melhores roupas e, por vezes, maquiagem, o que não refletia sua aparência cotidiana. Muitas dessas fotos eram tiradas para ocasiões especiais, como casamentos, formaturas ou para enviar a familiares distantes. Elas serviam a um propósito específico de representação formal e idealizada.

As fotos das imagens apresentam vestimentas que não perdem seu papel essencial, que era de seduzir e identificar símbolos de *status*, pertencentes a um grupo e comunicar o espírito de um período da história. A vestimenta como materialização de desejos, é um meio poderoso pelo qual os desejos individuais e coletivos se manifestam de forma tangível. Desde a auto expressão até a busca por pertencimento e distinção social, a moda atua como um espelho das aspirações humanas.

Figura 13 - Imagem do Brasil no século XIX



Fonte: Finotti (2023)

A Figura 13, traz fotografias de sete momentos e épocas diferentes do final do século XIX, no Brasil. Percebe-se nas vestimentas um padrão europeu, o que ocorre pela facilidade de ter acesso aos produtos, manuais e jornais que ditavam a moda, na qual a sociedade deveria estar inserida. É possível visualizar nas vestimentas femininas semelhanças nas formas, como saias volumosas, mangas bufantes e compridas, vestidos compridos, decotes junto ao pescoço e cintura bem marcada, acredita-se por uso do espartilho uma tendência da moda.

No Brasil, quiçá em Goiás, no final do século XIX e início do século XX, o espartilho era um item de moda essencial para as mulheres da classe alta, simbolizando elegância, status social e feminilidade. Além de moldar a silhueta, conferindo uma cintura

fina e busto proeminente, o espartilho também era um reflexo da posição social da mulher na sociedade, influenciando a forma como os vestidos eram usados e como as mulheres eram percebidas.

Este elemento da moda, o espartilho na minha leitura imagética-visual é alvo de críticas tanto por questões de saúde quanto de estética e ideologia. Infiro que como crítica médica os mesmo podem gerar, a longo prazo, perigos por sua forma de utilização, como dificuldades respiratórias, problemas circulatórios e deformações no corpo. Simultaneamente, quiçá devido a imposição de um ideal de beleza feminino restritivo e sobre a associação do espartilho à opressão e controle da mulher.

No período do final do século XIX e início do XX, as vestimentas femininas, particularmente o espartilho, não eram apenas escolhas estéticas; eram complexos sistemas de códigos sociais que atuavam diretamente na disciplinarização do corpo e do comportamento feminino, ecoando as ideias de Foucault (1987).

Os tecidos e as cores são possíveis descrevê-los pelo imaginário, como sendo tecidos pesados, texturas de brocados, presença do xadrez e do listrado, rendas e fitas. As cores podem ser imaginadas, tons de vermelho escuro, preto, branco, amarelo pastel ou rosa bebê. Estes por serem os tecidos e cores utilizadas na época fotografada, ou seja, seguindo a padronização europeia.

Rainho (2002) pontua que ao mesmo tempo que buscavam igualar-se aos seus pares europeus, boa parte da sociedade, por meio do vestuário, exibia o quanto se diferenciava dos outros extratos da sociedade. Conforme o autor (2002, p.15),

as mulheres brasileiras, ao abandonar os traços coloniais que em casa as confundiam com as escravas, começam a identificar-se na aparência com as europeias. Os homens, por sua vez ao se despojarem, adotando as cores escuras, vestimentas mais austeras e renunciando aos poucos ao uso das joias e dos perfumes, vão-se igualar ao burguês europeu, que primava pela descrição e marcava, por meio dos tecidos e do corte das roupas, o lugar que ocupava na sociedade.

No Brasil a moda passa a fazer parte da vida das pessoas, sendo considerada uma distinção de classes. Quando era preciso mostrar-se em público, fosse em acontecimentos da vida social, nas ruas ou em festividades, não eram permitidas vestimentas que não ocupassem um destaque das últimas novidades francesas. Foi fixada uma necessidade de igualar-se à burguesia europeia e à aristocrática portuguesa. Não era o bastante estar na última moda francesa para ser considerado um deles, era

necessário ter valores e modos europeus civilizadores e abandonar os costumes coloniais.

Neste contexto, Rainho (2002, p. 15) pontua que “em relação às roupas, era importante para a ‘boa sociedade’ optar por um vestuário correto, higiênico e adequado. Quanto à moda, era imprescindível reproduzir os padrões europeus de vestimenta e, em especial, os modelos usados na França”. Essa reprodução alinhamos com os conceitos já apresentados de Althusser (1992), Foucault (1987), Jung (2014) e Reesink e Reesink (2023).

A moda do início do século XX, no Brasil, não foi tão diferente do final do século XIX, pois não apresentou mudanças significativas. Porém, no início do século XX, especialmente após a primeira guerra mundial (1914 - 1918), a moda passa a ser mais efêmera. As mudanças passaram a ocorrer a cada década. Na tese vamos abordar a década de 1910 e 1920.

Nesse período há indícios de que no Brasil começou a surgir os primeiros costureiros com um estilo brasileiro, ainda que as referências continuavam sendo europeias, ou seja, uma moda subordinada e voltada para a elite. O Rio de Janeiro era considerado a metrópole da moda, pois era a capital do país, aonde a moda chegava em primeira mão e a elite carioca comprava e usava tudo que fosse tendência, especialmente da capital da moda, Paris.

O Rio de Janeiro foi aclamado como a capital da moda no Brasil, ou seja, a cópia perfeita, especialmente da moda francesa. A elite não abria mão de usar roupas, sapatos e acessórios de *grifes* vindas da Europa, particularmente pela necessidade de apresentar à sociedade o *status*, o poder que possuía. Também, ser inserido nas adaptações culturais europeias era um meio de ser aceito e fazer parte da alta sociedade carioca.

Sobre isso pontua Braga (2005, p. 58),

No início do século XX, herdamos todo charme *glamour* de uma “*belle Époque à la française*”, com sutis adaptações aos trópicos. Todavia, não era de se espantar encontrar uma dama carioca usando um casaco de pele. A rua do Ouvidor, no centro do Rio, recebia o que havia de mais sofisticado da *Rue de la Paix* ou dos *champs Elysées* e falar francês por lá era bem mais chique do que o português.

Mas se para a elite era assim, para a maioria das pessoas era diferente, pois no mesmo período, a população continuava com os mesmos hábitos adquiridos pela colonização, não havendo uma mudança no comportamento e nem no estilo de vestir.

Até nossa língua não era valorizada, porque para ser considerado parte da elite carioca, o elegante era falar francês. As imposições de peças do vestuário europeu não eram adequadas em nosso país, já que não haviam sido criadas pensando nas condições específicas brasileiras, tais como o clima, urbanização, vestibilidade e usabilidade, aspectos essenciais para a moda. Nada disto era importante e a ditadura da moda europeia predominava.

Vejamos na Figura 14, seis imagens de fotografias do início do século XX, no Brasil, em diferentes lugares e períodos. Para ter um sentido, a imagem precisa ser visualizada e ser lida com um tempo que vai além de si mesmo. Esta apresenta um passado que está presente, pois nos transporta a ela.

Nas fotografias da Figura 14, as vestimentas estão um pouco menos rebuscadas quanto a volumes. Assim, podemos visualizar roupas mais certas ao corpo, decotes mais baixos e o comprimento da saia e das mangas encurtadas, bem como os cabelos estão mais curtos e soltos. Na vestimenta masculina não houve mudanças significativas. As roupas infantis tiveram alterações em seus comprimentos e volumes. Mas não apresenta a influência de *La Belle Époque* e nem da *Art Nouveau*, com silhueta ampolheta para as mulheres, como nas fotografias do início do século XIX na Europa.

Figura 14 - Brasil início do século XX



Fonte: Finotti (2023)

A imagem representa um misto de vestimentas, sendo umas com referências ainda do final do século XIX e outras mais modernas. Poderiam ser consideradas

vestimentas para nosso clima, pois eram peças mais simples e menos volumosas ou com exageros de sobreposições, as mangas e os comprimentos das saias subiram, o que as tornavam mais apropriadas ao lugar. Porém, as vestimentas não perderam seu papel de poder, em que o luxo das rendas, fitas e dos acessórios femininos eram notáveis; as formas e o estilo continuam a tendência europeia.

Para Braga (2007, p. 65), o contraste entre a moda feminina e masculina foi grande no início do século XX, pois

enquanto os homens caminhavam para uma moda prática e até mesmo previsível, as mulheres complicaram-se em uma sorte de adornos, deixando bem claro o seu papel de esposa e mãe ao se emaranharem em laços, babados, rendas, ancas, caldas, chapéus, sombrinhas e toda uma gama de complementos ornamentais que lhe dificultavam a vida prática.

Para a elite, não importava se a roupa era confortável, prática ou adaptável ao nosso país, já que as pessoas em seu inconsciente desejavam e sonhavam em pertencer a um grupo que admirava. Queria se ver inserido nele, independentemente de ser subjugado a enterrar suas origens, sua cultura, seu gosto e sua qualidade de vida. Encontrava nas vestimentas uma forma de silenciar suas frustrações por meio de sua aparência que dita padrões de *status* e a faz parte da sociedade, tornando-se da elite, o que torna passível de compreensão o estilo de moda brasileira ser uma moda europeia.

1.3 Lembrando a moda em Goiás em tempos outrora

No intuito de rever e pôr em discussão sobre a moda em Goiás em tempos outrora, é preciso conhecer a história de Goiás. A primeira capital de Goiás surgiu pela colonização do estado, no século XVIII, por Bartolomeu Bueno, filho de Bartolomeu Bueno da Silva. De acordo com Arraias (2019), os bandeirantes saíram de São Paulo em 1722, com 152 homens, entre portugueses, paulistas, indígenas e clérigos, sendo que muitos morreram pelo caminho, de fome e doenças, e outros abandonaram a bandeira.

Em 1727, Bartolomeu Bueno fixa acampamento em Goiás, fundando o que seria a capital, intitulada, inicialmente, Arraial de Santana, depois Vila Boa de Goyaz, e atualmente, Cidade de Goiás, conhecida também por Goiás Velho (doravante utilizaremos a nomenclatura de Cidade de Goiás).

Os bandeirantes ou bandeiras, liderados por Bartolomeu Bueno, vieram para o estado em busca de riquezas (ouro, prioritariamente), ou seja, para explorarem e levarem para a colônia de Portugal as riquezas que encontrassem na região. Este foi considerado o único núcleo urbano da capitania de Goiás a ser elevada à condição de vila com o nome de Vila Boa de Goiás que, ao longo do século XVIII, tornou-se o espaço das instituições administrativas do estado (Arraias, 2019).

Para os autores Arraias (2019), Palacín e Moraes (2008), nas regiões do estado de Goiás havia uma população nativa, os indígenas. Para a formação do povo que habitava o estado no século XVIII, podemos destacar os que vieram juntamente com os bandeiras: os escravos, nascidos no Brasil ou os vindos da África; os indígenas, vindos de outros lugares; e o clero. De acordo com Palacín e Moraes (2008), os bandeiras não traziam suas mulheres, e a população que aqui se formava era da união do concubinato entre os bandeiras, as indígenas e as escravas.

Assim eram formadas as famílias, com filhos que eram batizados, porém sem casamentos, pois muitos já eram casados. Outros, pela questão social e outros por não possuírem condições financeiras para custear o casamento, cujo valor cobrado pela igreja era bem alto. Ainda, de acordo com Palacín e Moraes (2008), a população era predominantemente masculina e solteira, posto que, segundo Saint-Hillaire (1975, p. 53), “Entre os capitães-generais que governaram a Província de Goiás até 1820, não houve um só que fosse casado, e todos tinham amantes com as quais viviam abertamente”. Dessa forma, Goiás pode ser considerado uma miscigenação organizada por diferentes povos, destacando-se a importância da cultura na constituição de identidades que, para Hall (2019), acontecem na relação com as pessoas que medeiam os valores, sentidos e símbolos, ou seja, a cultura.

Hall (2019) e Bhabha (2010) são teóricos importantes que trouxeram contribuições significativas para a compreensão do hibridismo e resistência cultural no contexto da identidade. Para Bhabha (2010), o hibridismo cultural é uma forma de resistência à imposição de identidades coloniais, por meio da ambivalência e do deslocamento. Assim, pode ser considerado uma forma de resistência cultural pois, desafia a noção de uma identidade cultural pura e fixa, e pode levar à criação de novas formas culturais.

Para além, torna-se imprescindível enaltecer a importância da cultura na constituição da identidade de um sujeito. A identidade é, portanto, formada na interação do sujeito com a sociedade, num diálogo contínuo com o mundo. O sujeito nesta relação

projeta e internaliza imagens e símbolos que irão constituir sua identidade numa relação dinâmica e constante (Hall, 2019).

Bhabha (2010) acrescenta que a identidade cultural, surge da interação entre culturas colonizadoras e colonizadas, em que as identidades são formadas e transformadas. Ele argumenta que o hibridismo não é uma mistura homogênea, mas sim um processo de negociação e transformação constante.

No quesito de identidade das vestimentas em Goiás assim como de forma em geral no Brasil ela vem de uma imposição sociocultural e sócio histórico, mas também ela se constitui como imagem ideológica do coletivo. Ela surge como uma imposição, mas ela se mantém, como uma questão de status, poder, estar inserida em um determinado grupo.

Hall (2016) rejeita a ideia de uma identidade fixa e essencial, defendendo que ela é construída e transformada ao longo do tempo, por meio de representações culturais e relações de poder. Em Goiás, as fotografias analisadas, que podem ser a representação da identidade das vestimentas goiana, são da elite.

Embora alguns autores como Palacín e Moraes (2008) e Arrais, Oliveira e Lemes (2019) relatarem a presença da elite no arraial, cuja origem é de São Paulo, mas oriundos de Portugal; outros, como Saint-Hillaire (1975) e Pohl (1976) negam a existência dessa elite. Este será um caminho a ser percorrido: encontrar registros históricos que confirmem se houve ou não elite em Goiás no século XVIII.

Palacín e Moraes (2008) pontua que os povos eram conhecidos pela sua riqueza, por possuírem muitos escravos; e os pobres pertenciam a duas classes: os que possuíam poucos escravos e os que não possuíam nenhum. Nesse sentido, vê-se aqui como se estabelecem as relações de poder, conforme discute Foucault (1987).

Este será outro percurso: verificar as diferenças nos modos de vestir entre a população abastada e a desprovida de recursos financeiros. Para compreender a situação econômica do estado nesse período, recorreremos a Palacín e Moraes (2008), os quais apontam que a economia era composta pelo ouro, época conhecida como a Era do Ouro em Goiás, e também como o período colonial da história do estado. O comércio era abastecido por São Paulo, de onde vinham comida, roupas, medicamentos, dentre outras coisas, sendo esse comércio um monopólio de Portugal.

Os relatos levantados dos viajantes Saint-Hillaire (1975) e de Pohl (1976), que por aqui passaram no início do século XIX, descrevem uma população extremamente pobre, indolente, sem educação, sem moral, sem regras, dentre outros atributos, especialmente

levantados a respeito da mulher. Sobre isso, Lemke (2012, p. 279), em sua tese de doutorado, questiona esta ideia levantada pelos viajantes que destacam: “assentadas no tripé ‘ócio, ausência de famílias e pobreza generalizada’”.

Para a autora, há uma dicotomia entre essas características do povo que habitava Goiás nessa época, esclarecendo que o espaço do pobre e do rico eram bem diferentes, pois havia fazendas de agricultura de sistema familiar, com raridade de escravos. Assim também, a pecuária existente na região, contava com trabalhadores livres, com ou sem remuneração.

No que diz respeito às mulheres do século XVIII, há pouco, ou quase nada de pesquisas, apenas a descrição dos viajantes, citados, que por Goiás passaram no início do século XIX. Tais viajantes relatam que as mulheres viviam em um ambiente austero, enclausuradas e que pouco participavam da vida social local. Esses apontamentos nos levam a duvidar dessa pobreza extrema e também dessa população elitizada.

Não foi possível encontrar nenhuma referência, relato ou imagem dos modos de vestir em Goiás do século XVIII. Para apresentar os povos que aqui habitaram, foi necessário ver de qual época era possível obter registros imagéticos das vestimentas. E a partir desta busca, foram encontradas imagens do final do século XIX, quer dizer, foram encontradas fotografias em museus, arquivos e em livros somente deste período, o que ocasionou este limite temporal na pesquisa, o final do século XIX e início do século XX.

Diante de fotografias, é possível apresentar a importância da vestimenta para o (re) conhecimento da cultura e da identidade de um povo. Sobre isso esclarece Pegoraro (2011) que a epistemologia da cultura quer dizer uma condição constitutiva de práticas sociais, as quais dependem e têm relação com diversos significados; e já Hall (2016), faz uma análise política da cultura e a partir da noção de representação e de significados compartilhados, conceitua e relaciona os conceitos de representação, linguagem, cultura, semiótica, signos, dentre outros.

Neste contexto, as vestimentas trazem conceitos que podem ser compreendidos como cultura, permitem e legitimam formas de comunicação relacionadas a uma sociedade, em um determinado tempo, e também às suas culturas, linguagem, aos seus signos e significados. Para Eco e Lomazzi (1989, p. 7) a “moda é comunicação”. Ainda contribui Bourdieu (1974), que a moda não é apenas uma questão de estilo ou vestimentas, também pode ser considerada um instrumento de comunicação social e um campo de disputa simbólica que reflete a organização social e as relações de poder.

A moda de Goiás, do final do século XIX, pelos registros fotográficos, não estão distantes da moda do Brasil e conseqüentemente da Europa, pois a vestimenta como já apresentada ditava a moda vigente no país. Assim como diz Roche (2007), no campo da indumentária, o efeito dos hábitos de aquisição é uma herança cultural, que se modifica lentamente sob a ação de muitos fatores. Para Crane (2006, p. 43), “a moda contribui para redefinir identidades sociais ao atribuir constantemente novos significados aos artefatos. Estas são bastantes significativas, pois expressam as ambivalências que cercam as identidades sociais”.

Podemos abordar neste tópico o fator colonizador e trazer também a decolonialidade das vestimentas. Durante a pesquisa, apresentamos as vestimentas do final do século XIX e início do XX, em Goiás, ilustrando também com fotografias do Brasil e da Europa. Quando os bandeirantes chegaram em Goiás em 1727, com o foco colonizador nos nativos que aqui habitavam, não foi levada em conta nossa cultura, nossa religião e nossos modos, pois até nossa língua foi imposto pelos colonizadores. Na questão de vestimentas, não foi diferente, houve a mesma opressão e dominação pela sociedade europeia.

Dessa forma, a sociedade colonizadora, estabeleceu uma lógica classificatória de poder sobre os colonizados. inclusive, é comum encontrarmos abordagens sobre o vestuário que legitimam e produzem hierarquização de uma moda direcionada para uma camada específica da sociedade. Nesse sentido, não encontramos fotografias e vestimentas da sociedade não branca, uma vez que esta era considerada uma moda engessada e inferior, a qual foi silenciada ou apagada pelo tempo.

Podemos argumentar que o colonizado teria um traje mais primitivo ou de sua própria cultura, a saber os indígenas, como pontua Santos e Medrado (2023, p. 5),

é como se o vestuário do passado que compõe a indumentaria dos europeus os tivesse conduzidos, de maneira evolutiva, “A” moda. Por outro lado, a indumentária de povos colonizados, por sua vez, os “sem história e sem moda”, (ALLMAN, 2004), os leva no tempo presente a um eterno devir. Como resultado, só resta aos colonizados a prática da cópia da moda do colonizador, o retrato, a renderização da modernidade que nunca estará ao alcance do colonizado.

Estes tornaram a sociedade que detém o poder e que dita as regras, estas são as relações estabelecidas pelo vestuário dos colonizados, em que as normas e padrões estéticos eram o caminho para ser considerado civilizado: fazer parte da sociedade, ser aceito. Assim, Bourdieu (2007), aborda que a moda é um fenômeno importante para compreender os complexos fios dos tecidos sociais, com suas características de

normatização e regulação da vida, fornecendo pistas sobre como certos valores atingem de forma hegemônica os diferentes estratos sociais.

Veja que a Figura 15 nos apresenta de certa forma esta ambivalência que a autora traz, pois podemos visualizar duas fotografias de dois casais em lugares diferentes, provavelmente em épocas diferentes, famílias diferentes, mas que possuíam um mesmo estilo. Era a cultura? Uma identidade? Inferimos ser um padrão a ser seguido pelos detalhes muito semelhantes das vestimentas presentes nas fotos, inclusive a posição fotografada. Mas como sabemos era a imposição dos colonizadores.

Não podemos deixar de registrar sobre essas poses fotográficas que parecem rígidas para os nossos olhos atuais por uma série de fatores interligados, que vão desde as limitações tecnológicas da época até as convenções sociais e a forma como a fotografia se inseria na performatividade dos grupos sociais.

Para ser fotografado, as câmeras da época exigiam longos tempos de exposição, para obter uma imagem nítida, era essencial que os sujeitos a serem fotografados, permanecessem imóveis por vários minutos, pois, qualquer movimento poderia resultar em uma imagem borrada. Por motivos diversos apresentados, as pessoas eram forçadas a adotarem poses estáticas e rígidas. Como apresenta na Figura 15.

Figura 15 - Fotos de casais do Goiás do final do século XIX



Fonte: Finotti (2023)

Podemos observar como as poses são semelhantes, pois as fotografias não era apenas um registro; era uma performance cuidadosamente orquestrada, especialmente para as classes mais altas. As poses rígidas e a formalidade refletiam os valores e aspirações de diferentes grupos sociais. Como podemos observar o homem sentado em uma cadeira, com casaca, provavelmente preta, calça um tom mais claro, que pode ser um tom de *off* ou de areia; a camisa branca e a gravata borboleta complementavam o vestuário. A sombrinha era o acessório destinado às mulheres e a bengala, um acessório masculino muito usado na época, como símbolo de nobreza. As mulheres em posição em pé, atrás do marido e com a mão sobre o ombro, ambas do lado direito. As vestimentas são aparentemente de 2 peças, saia e blusa. A saias amplas, de várias camadas, babados, plissados, drapeados e rendas. Nas duas fotos, dois tecidos de cores diferentes, sendo que a primeira apresenta um vestido de tecido trabalhado e com detalhes lisos. O segundo, provavelmente, um vestido preto com detalhes brancos. As blusas não fugiam às regras de roupas “corretas”, golas altas, mangas longas, cinturas bem marcadas.

É possível imaginar se estas seriam vestimentas apropriadas para o dia a dia, ou para o trabalho? Como trata Crane (2006, p. 33), “os textos sobre moda contam-nos o que era considerado última moda em certos períodos, mas é mais difícil descobrir o que as pessoas comuns, particularmente as de classe operaria, de fato vestiam no passado”. Possivelmente não era um costume da época fazer fotografias aleatórias, de pessoas caminhando pela rua ou trabalhando.

A história da fotografia narra que neste período as fotografias em sua maioria eram encomendadas. A família da elite - os burgueses - contratavam os fotógrafos para registrar momentos com a família. Também havia os fotógrafos que saíam viajando e registrando momentos das famílias ou pessoas que tinham poder aquisitivo para custear tal luxo.

Lembrando Foucault (1987), o poder não é uma propriedade que as pessoas o representam, pois é uma relação social como exercido vivido entre as pessoas. Dessa forma, uma fotografia, à época, produzia relações de poder, já que só a tirava eram aqueles que tinham condições de pagar. Além disso, as vestimentas para posar para a fotografia eram elitizadas. Perante essa conjuntura, a fotografia representava poder, uma imagem a ser projetada, a qual era presenteada a amigos ou parentes, sendo na época uma moda a ser seguida ou um estilo. Assim como pontua Crane (2006, p. 36 - 37),

a adoção de um estilo de vida, comparado a condição de pertencer a uma classe social, supõe um maior nível de influência por parte do indivíduo. As pessoas fazem escolhas que exigem estimativas e avaliações constantes de bens de consumo e atividades, em vista de suas potenciais contribuições à identidade ou a imagem que tentam projetar.

As vestimentas podem demarcar um estilo de vida, diversas esferas da cultura, sendo uma das formas de expressão mais legítima e espontânea m povo, pois reflete um tempo, valores e desejos. E, nesses tempos conectados, mais que uma imposição de mercado, a vestimenta é a manifestação democrática de como pensa e age a sociedade, transformando-se em identidade de um povo. Sobre isso esclarece Andrade (2017, p. 203), “[...] pensar em uma indumentária relativa a um país, a uma nação ou a um povo, implica dar contornos às formas de vestir que traduzam ou identifiquem essa nacionalidade ou cultura correspondente”.

Para Barthes (2005) a indumentária é um texto que expressa significados diversos, indo além da simples funcionalidade para revelar anseios pessoais, personalidade, postura política e paixões. Para o autor a indumentária pode ser distinguida a uma construção social que se assemelha a língua, um sistema abstrato de regras e significados do traje ao ato individual de vestir-se, comparável à fala que permite a expressão pessoal dentro desse sistema. Essa distinção é crucial, pois ela expõe a tensão inerente entre as normas coletivas da moda e a expressão individual. É nesse espaço de negociação que os desejos, medos e contradições de uma época encontram sua materialização. Os desejos de auto expressão frequentemente impulsionam a transgressão dos limites da "indumentária", enquanto os medos de desaprovação social surgem quando o traje se afasta excessivamente das normas. As contradições de uma era se manifestam quando movimentos da antimoda ou subculturas manipulam deliberadamente o traje para desafiar a indumentária, gerando novos significados e realidades sociais.

Dessa forma, pode-se inferir que a indumentária como materialização de comportamentos, modos de ver e expressar de um povo, pode interferir em questões educacionais/pedagógicas, daí ser trabalhada de maneira formal, tendo as vestimentas como representação de uma cultura, em determinada época e lugar.

A autora ainda afirma que é importante compreender a indumentária como sendo um conjunto de artefatos que vestem o corpo, o qual não está limitado somente ao vestuário, mas aos adornos corporais que os compõem. Este conceito compreende a diversidade dos modos de vestir e considera a indumentária como cultura material, que não deve ser compreendida dissociada da vida social.

Destarte, a cultural material relacionada às questões pedagógicas não fica oculta, uma vez que possibilita aprendizados que dialogam com diferentes áreas do conhecimento. Complementa Barthes (2005) que a indumentária, o vestir e o ornamentar estão ligados diretamente ao homem desde sua existência.

Neste sentido, as fotografias que forma analisadas na tese, no período estabelecidos em Goiás, não são apenas um registro; uma ferramenta que valida e perpetua a hierarquia social existente. Ao analisar o acervo fotográfico da época, torna-se evidente que a câmera privilegiou a elite goiana, negligenciando sistematicamente a grande maioria da população. As imagens que sobreviveram e que são aqui reproduzidas demonstram predominantemente, indivíduos da elite urbana e rural, sejam eles latifundiários, políticos, comerciantes proeminentes e suas famílias.

As fotos são retratadas em ambientes controlados, ou seja, fotos de estúdio, cheias de adereços e cenários que denotavam status, ou em casas senhoriais, salões e eventos sociais da alta sociedade. As pessoas são retratadas com suas vestimentas europeizadas, ostentando a moda parisiense e o estilo de vida que imitava o dos grandes centros europeus. As poses eram formais e dignas, transmitindo seriedade, poder e civilidade. Essa vestimenta e a postura não eram meros detalhes; eram símbolos visuais de status, riqueza e pertencimento a uma classe que se via como superior e moderna. A fotografia era um luxo caro, acessível apenas aos mais ricos. Além disso, a elite tinha interesse em criar e controlar sua própria imagem, apresentando-se de uma forma que reforçasse seu poder e distinção social.

Nessa direção, na Figura 16, percebe-se que o vestir é um padrão a ser seguido, com isso crianças ou adultos devem estar no que podemos dizer “na moda do momento”. Nas fotografias, estão presentes três momentos diferentes, em seu contexto social, étnico, faixa etária e gênero.

Podemos observar que a primeira fotografia apresenta uma família, a segunda, um menino e a terceira, uma menina. Aparentemente, pode-se identificar que há padrões diferentes de classe social, a se ater pelas vestimentas serem mais elaboradas que outras, com ambientações diferenciadas, que podem retratar este distanciamento entre as classes sociais.

Figura 16 - Fotos mistas em Goiás do final do século XIX



Fonte: Finotti (2023)

Os padrões, discursos e estéticas convencionados pelo sistema da moda, tornam-se cúmplices e, por meio deles, se estabelece uma relação de poder e os que não fazem parte desta lógica de funcionamento se constituem em invisíveis. Ou seja, a sociedade que não se encontra nesta uniformização das vestes, se apresentando em constante renovação das vestimentas, foram apagados pelo tempo.

No Brasil, podemos relatar o modo como as pessoas se distribuíram no espaço geográfico, como discorre Souza (1987), ao mostrar que a sociedade era distribuída no espaço geográfico, pela elite aristocrática e a família do campo. Para além, a moda se espalha por todas as camadas, transformando em um desfile de competição em todo o tempo, seja na rua, no passeio, nas atividades sociais e/ou religiosas.

Nesse contexto, Laver (1989) narra que o vestuário desde a sua origem teve o corpo e a cultura destinada a cada indivíduo, as vestimentas foram adquirindo várias funções, além do cobrir o corpo, passou por várias transformações e adaptações, chegando a um vestuário mais decorativo e poder de distinção de classes. As vestimentas passaram a ter valores estéticos e simbólicos dentro da sociedade, estas foram a cada época da história adquirindo novas formas, padrões que marcaram e diferenciaram a vestimenta do decorrer dos séculos.

A roupa e o corpo tomaram-se íntimos e estreitamente ligados, não somente por necessidades básicas, mas como meio de comunicação de grande impacto na vida das

peças. As fotografias da Figura 17, vêm de encontro com o que pontua o autor, pois apresentam transformações em suas formas e funções de poder e estética de uma época passada.

Figura 17 - Fotos de Goiás do início do século XX



Fonte: Finotti (2023)

As fotografias representativas das vestimentas de Goiás transitam entre Brasil e Portugal, pois as vestimentas não são diferenciadas. É notável que um país ao ser colonizado, ou ser dominado por outra nação, submete os colonizados a suas tradições políticas, religiosas, culturais e econômicas e, em Goiás, não foi diferente dos demais lugares.

Os colonizadores, ao ocupar o território, mantiveram o controle sobre a população que habitava em Goiás, especialmente, os indígenas. Assim, é justo dizer que ao manter contato entre culturas diferentes, houve consequências que podemos perceber até hoje. Especificamente nossa cultura foi suprimida, pois os europeus acreditavam ser superiores aos povos que aqui habitavam, com isso, as vestimentas, hábitos e costumes sofreram adequações para se enquadrarem ao modelo europeu.

Ao considerar os processos de mudanças dos colonizados, especificamente no vestir, houve uma ruptura entre as referências (raízes) das populações, uma desvalorização e apagamento das diversas camadas destas comunidades. Percebe-se pela narrativa de Julio (2017, p. 69) que,

o panorama da capitania de Goiás entre a segunda metade do século XVIII a primeira do XX. A capitania é abordada aqui não como a terra aberta, disponível e inevitavelmente fadada a ter sua “barbárie” absorvida pela “civilização”. Antes, busco destacar a historicidade do processo de expansão da sociedade luso-brasileira. Processo marcado por avanços, recuos, incertezas e pela inevitável “negociação” com os indígenas que viviam fora da sociedade envolvente. Apesar de todas as adversidades às quais os diversos povos indígenas foram submetidos, eles se mostraram capazes de resistir, negociar, se adaptar.

A par do que se coloca, temos que não há registros fotográficos destas pessoas e seus modos de vestir. Nesse sentido, é possível relatar que as vestimentas no contexto colonial, sendo estático e com um projeto de opressão, a sociedade colonizada sentia como se estas vestimentas lhes pertencessem ou simplesmente obedecer a aquele que tem autoridade da fala.

Pelas vestimentas é possível verificar a dinâmica correspondente a cada época da história. Estas apresentam a diferenciação dos modos de vestir, que demarcou quem eram as pessoas na sociedade e definiu as classes sociais que poderiam fazer parte do sistema democrático.

Sendo assim, ficam evidentes as relações entre poder aquisitivo e *status* social (Foucault, 1987), pois com o prestígio definido pelos modos de vestir e comportar, aumentou ainda mais a necessidade de distinção entre as vestimentas, o que tornaram as pessoas visíveis, denotando ser da classe alta, mediante a eternização das fotografias.

Mesmo falando em decolonialidade das vestimentas, se poderia fazer uma análise da resistência a estes mandos ou à desconstrução destes padrões preestabelecidos e, a partir disso, poderiam ser elaboradas vestimentas adequadas às realidades vividas dentro de seu território, sem interferência dos olhares colonizadores. Assim, desenvolvendo atitude e pensamento críticos e criativos diante dos ditames da moda que vinha sendo imposta. Sobre isso, Quijano (2005, p.117) narra que,

na medida em que as relações sociais que se estavam configurando eram relações de dominação, tais identidades foram associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes, com constitutivas delas, e, conseqüentemente, ao padrão de dominação que se impunha. Em outras palavras, raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população.

Ainda pontua o autor, que os europeus imaginaram e pensaram ser superiores ao restante das pessoas, não sendo uma característica apenas europeia. Eles foram capazes de difundir e estabelecer essa perspectiva histórica dentro do novo universo

intersubjetivo do padrão mundial do poder. Nesse contexto, as vestimentas apresentadas nas fotografias da Figura 18 mostram uma família do início do século XX em Goiás, com o estilo padrão de dominação que impunha a moda europeia.

Ao pesquisar qual a moda dos anos de 1920, especificamente europeia, não é diferente as vestimentas femininas, com estilo coco Chanel dos anos 1920. E pela primeira vez, nas fotografias, percebemos um estilo novo, sem os espartilhos; uma silhueta mais ampla, dando mais liberdade para as mulheres. Também, roupas e cabelos mais curtos; os decotes mais profundos, mangas mais secas e curtas.

Quanto às vestimentas masculinas, essas não tiveram modificações em sua forma, sendo referências europeias.

Figura 18 - Fotos de família em Goiás do início do século XX



Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Históricos do Brasil Central (IPEHBC)

A imagem apresenta uma família numerosa, com várias crianças, com suas vestimentas menos robustas. Outro aspecto que podemos destacar, é o fato da maioria

das fotografias serem compostas por pessoas brancas, daí esclarecer Souza (1987) não é possível apagar o escravo ou indígena, pois trouxeram infinitas contribuições, mas este era visto como um bem de posse de alguém. Assim, a autora declara que o caminho para o negro na sociedade brasileira era o de embranquecer.

Nesse sentido, Saint-Hillaire (2020, p. 45) diz:

os negros e os mulatos formam a maior parte da população de Goiás. A cidade, construída numa baixada, onde o ar não circula como nas montanhas e nas planícies; onde a água parece pouco salubre e o calor é quase sempre sufocante durante a seca; onde, enfim a umidade deve ser muito grande na estação das chuvas, essa cidade, repito, não pode ser propício aos homens da nossa raça. Essa é uma razão por que os habitantes de Vila boa estão longe de apresentarem aparência de Saúde vigor e energia.

E salientar, diante do exposto, que com o clima e a situação de Goiás, não é possível abrir um diálogo sobre as vestimentas europeias serem compatíveis ao nosso território e nosso clima. Freyre (2006, p. 35) esclarece que o sistema patriarcal da colonização do Brasil, foi um sistema de plástica contemporização entre as duas tendências que “ao mesmo tempo que exprimiu uma imposição imperialista da raça adiantada à atrasada, uma imposição de formas europeias [...] ao meio tropical, representou uma contemporização com as novas condições de vida de ambiente”.

O mesmo autor (2006), relata que a formação da população brasileira era formada especialmente pelos indígenas, escravizados e colonizadores, não sendo diferente em Goiás. Para o autor, a interação entre a cultura indígena e europeia, aponta para a conclusão de que a cultura local foi dissolvida pela europeia. Neste contexto, Freyre (2006, p. 177) aborda:

o choque das duas culturas é europeia e a ameríndia, do ponto de vista da formação social da família brasileira - em que predominaria a moral europeia e católica - não nos esqueçamos, entretanto, de atentar no que foi para o indígena, e do ponto de vista da sua cultura, o contato com europeu. Contato dissolvente. Entre as populações nativas da América, dominadas pelo colono ou pelo missionário, a degradação moral foi completa, como sempre acontece ao juntar uma cultura, já adiantada, com outra atrasada.

Os colonizadores possuíam o poder por julgarem-se superiores, com isso, havia uma imposição de “civilizar” aqueles que eram inferiores. No quesito das vestimentas não foi diferente, a moda europeia dominou os indivíduos que acreditavam que por meio destas obrigações se tornaria um deles.

As vestimentas representativas nas fotografias, apresentam modos de vestir europeus. O que leva a questionar: houve uma análise, especialmente para as

vestimentas europeias, para serem usadas aqui em Goiás? Estas seriam funcionais em nossa região? Seriam apropriadas para as atividades rurais?

Nesse sentido, a Figura 19 apresenta um mapa que mostra a distância entre Portugal e Goiás, e por meio dele podemos perceber como este distanciamento poderia nos separar, culturalmente, porém, mesmo com distância tão grande a cultura europeia tornou-se cultura hegemônica. Este é o papel de colonizar um povo.

Figura 19 – Mapa Portugal e Goiás



Fonte: Finotti (2023)

Podemos destacar algumas diferenças entre o clima português e o clima brasileiro. Assim, as estações do ano, por exemplo, são em épocas diferentes, daí que enquanto na Europa é inverno aqui no Brasil é verão. As estações do ano em Portugal

são bem definidas, sendo o frio mais intenso que no Brasil, inclusive em Goiás por ser um território de cerrado, nosso inverno é mais ameno.

Ainda devemos destacar que o Brasil é um país tropical, com abundância de florestas e matas e em Portugal é diferente, devido a essas mudanças climáticas entre as regiões. Essas questões podem ser explicadas pela linha do Equador, que passa ao norte do Brasil, determinando exatamente o meio do planeta, o qual tem a luz solar diretamente influenciando o clima, o que o difere ainda mais da Europa.

Diante disso, observa-se que esta submissão à moda europeia, modos de vida, estilo de cultura, artes, língua e literatura, por parte da sociedade, não considerava as pessoas que já tinham uma história construída em sua comunidade; não levava em conta como as pessoas viviam em determinada região nem havia uma correlação entre o comportamento dos indivíduos, sua comunidade e a região em que estavam inseridos, denotando uma aculturação ou ideologização, como expressa Foucault (1987) e Althusser (1992).

Podemos verificar o que Freyre (2006) pontua sobre a moda no Brasil relatando que, surgiu novos tipos de vestimentas, sapatos e penteados de mulheres e homens, vários deles crescentemente euro tropicais. Baseado no discurso do autor, não conseguimos encontrar imagens que apresentassem estes modos de vestir adaptáveis ao nosso clima tropical. Como descreve o autor, a moda não rompeu com o padrão europeu, uma vez que teriam que ter contribuições decorrentes da relação à ecologia particular de Goiás.

Essa particularidade deveria ser explorada, sendo necessário considerar o território local para melhor criar ou adaptar o vestuário, seja no vestir, calçar, pentear, ornamentar, estando de acordo com sua atividade, idade ou biotipo, considerando o território, o clima da região onde estavam inseridos. Mas o que se observa pelas fotografias apresentadas das vestimentas do final do século XIX e início do XX, é que não foi considerada a importância do vestuário, penteados e ornamentações, estilos e modos de vida dos que aqui habitavam, apenas um padrão foi considerado – o europeu.



CAPÍTULO II ENTRE ALINHAVAR E COSTURAR

O presente capítulo intitulado "Entre alinhavar e costurar" se constitui por dois itens, nos quais apresentam os elementos da cultura visual e o sentido das vestimentas existentes nas fotografias relacionadas à cultura visual.

2.1 Alinhavando os elementos da cultura visual

No intuito de apresentar o que já foi e é alinhavado sobre elementos da cultura visual, este momento é de traçar linhas conceituando e discutindo a temática, de tal forma que se relacione com as fotografias que foram analisadas no decorrer da pesquisa, uma vez que esta tese está amparada nos conceitos dos estudos visuais, apresentando um processo de construção visual por meio da análise fotográfica das vestimentas utilizadas no final do século XIX e início do século XX em Goiás.

Neste aspecto, a pesquisa busca compreender a forma como os estudos da cultura visual podem oferecer maneiras de pensar o universo das imagens fotográficas analisadas, que permeiam o universo das vestimentas, fomentando uma compreensão visual, social e pedagógica dos povos originários em Goiás e seus modos de vestir.

Para compreender melhor o que é cultura visual, alguns autores esclarecem a importância de pesquisas sobre o tema. Hernández (2007, p. 22) conceitua: “a cultura visual se refere a uma diversidade de práticas e interpretações críticas em torno das relações, entre as posições subjetivas e as práticas culturais e sociais do olhar”. O autor ainda pontua que é necessário que as pessoas sejam alfabetizadas visual e criticamente para analisar e interpretar textos visuais, auditivos e corporais.

A cultura visual ou estudos visuais, é um campo de estudo referente à construção do visual, nas mídias, na arte ou na vida cotidiana, sendo o objeto central as imagens, analisar como são produzidas, quais significados possuem em um dado contexto social e cultural. Assim, analisar as diferentes formas que se olha, como são construídos os signos, e como estes são construídos por nós.

Esclarece Hernández (2013) que a partir do movimento cultural há uma reflexão e práticas que estão relacionadas às maneiras de ver e de visualizar o mundo e suas representações culturais e as maneiras individuais e subjetivas de ver o mundo e a si mesmo. Ainda pontua Hernández (2013, p. 83) que,

a cultura visual não somente uma atitude e uma metodologia viva, mas um ponto de encontro entre o que seria um olhar cultural (visualidade) e as práticas de subjetividade que se vinculam. Esse ponto de encontro permite pesquisar as relações entre os artefatos da cultura visual e aquele que vê (e é visto), e os relatos visuais que, por sua vez constroem o visualizador.

As visualidades que são construídas pelas imagens passaram a desafiar as fronteiras, com a facilidade de se consumir, ter acesso, estamos vivendo em um período

marcado por conflitos e fragmentações, onde o que se vê se transforma em uma pluralidade de possibilidades do visualizador.

Mirzoeff (2003) traz uma perspectiva sobre a cultura pós-moderna e a facilidade para analisar e converter a cultura visual em um campo de estudo. Enquanto os diferentes meios de comunicação visuais são estudados de forma independente, “surge a necessidade de interpretar a globalização pós-moderna do visual como parte da vida cotidiana”, conforme Mirzoeff (2003, p.19). Dessa forma, estudar a genealogia, definição e funções da vida cotidiana moderna a partir da perspectiva do consumidor, em vez do que é o produtor.

O autor (2003, p. 22) também diz que “uma das características mais chocantes da nova cultura visual é o aumento da tendência de visualizar coisas que não podem ser vistas em si mesmas”. Ainda pontua Mirzoeff (2003), que a hiperestimulação da cultura visual moderna desde o século XIX até aos dias de hoje tem-se dedicado a tentar saturar o campo visual.

Este processo falha constantemente, pois cada vez aprendemos a ver e a nos conectar mais rapidamente. Em outras palavras, a cultura visual não depende de imagens em si, mas da tendência moderna de capturar imagens ou visualizar a existência. Mirzoeff (2003, p. 23) alega que “Esta visualização torna a era atual radicalmente diferente dos mundos antigo e medieval”. Porém, acrescenta que não significa que se possa traçar uma simples linha divisória entre o passado e o presente.

As fotografias seus usos e funções sociais são âncoras para os estudos visuais, tornam-se um importante percurso para a compreensão de indivíduos, em determinada época da história. Nesse sentido, as fotografias do final do século XIX e início do século XX, em Goiás, são em sua maioria retratos de grupo familiar, personagens importantes da época ou pessoas que faziam parte da sociedade.

Estas visualidades que foram construídas ao longo do tempo, abrem possibilidades para compreender normatizações e comportamentos de uma época, sendo um indicativo da comunidade cultural da formação de Goiás. A fotografia antiga não é somente uma janela para outro tempo e lugar, mas pode nos transportar, do ponto de vista do observador, à compreensão sociocultural de um povo.

Da mesma forma e por entendemos a imagem como conhecimento e processo investigativo, as fotografias foram aqui apresentadas de várias formas, como parte visual da tese. Estas visualidades contêm sinais e significados de uma época, de um povo, de uma cultura, por meio das quais os processos de produção em suas formas e matizes

são observados, de tal forma que o pesquisador se aproxime de seu objeto de análise, vivenciando, sentindo, imaginando e elaborando interpretações.

As imagens têm um potencial dialógico com múltiplas possibilidades de interpretação, como descreve Martins (2010, p. 25): “a forma de compreensão da experiência articulando processos performativos para relatar, descrever uma história, ou seja, para construir narrativas”, permite dar significados a nossa experiência ao narrar nossas histórias, graças ao conhecimento que possuímos deles.

Nessa direção, as imagens analisadas partem do olhar de uma pesquisadora que observa o que vê por uma janela do passado e um imaginário presente, o qual se fez necessário aprofundar, no passado, para compreender quais são as nossas origens, nossa dependência europeia nos nossos modos de vestir.

Podemos pontuar sobre o conceito de imaginário o que os autores Durand (2001) e Castoriadis (1982) pontuam que é um elemento fundamental na constituição da realidade humana, embora com perspectivas distintas. Para Durand (2001) o imaginário é como um sistema de imagens que molda a percepção e a ação humana, enquanto para Castoriadis (1982), o imaginário é como uma força criativa autônoma que constitui a sociedade e o mundo.

Mesmo mediante aos aparatos tecnológicos e as possibilidades de ver tudo ao mesmo tempo, é possível dizer que não compreendemos o que se vê ou temos habilidades para interpretá-las, decompô-las, saber qual a relação de poder e resignação a imagem possui sem estudá-las.

Neste contexto, Deleuze e Guattari (1998 *apud* Martins 2008, p. 32), dizem:

visualizadas, imagens podem ser deslocadas de maneira volátil e, ao penetrarem a mente, criam pegadas simbólicas. Elas se diferenciam dos produtos artísticos porque percorrem o espaço com desenvoltura e mobilidade, mas sem ocupá-lo. Sugerem e oferecem conexões rizomáticas que articulam a dissolução de espaços “originários” e de identidades “autênticas”, noções herdadas da modernidade com a pretensão de carregar verdades insondáveis sobre arte, ciência, história, realidade, etc.

Mediante o que se coloca, compreendo que o nosso olhar constrói o que descrevemos sobre a imagem, sendo o visualizador que faz a leitura e discorre sua narrativa. Porém, é necessário ter embasamento em nossas práticas subjetivas que foram construídas durante o nosso percurso da vida. Assim, as fotografias, por si só, podem remeter a vários contextos, a várias interpretações imaginárias, o que possibilita compreender o que o autor pontua. A partir da visualização da imagem, podemos, num

primeiro momento, discorrer quais os significados em um contexto social, econômico e cultural em que ela se encontra.

Ao longo de todo processo o olhar pode estabelecer relações com os elementos das imagens, pois entrega-se a fantasias ao debruçar-se diante da imagem, por um tempo, que pode ser compreendido como o tempo da magia.

Assim sendo, a Figura 20 abarca o passado, antecede uma narrativa de retorno, que envolve a temporalidade, seja como lembrança de um passado perdido a ser reevocado ou rerepresentado, como uma sombra, um reflexo, ou como a imaginação de um passado, que se busca compreender.

Olhando apenas a imagem, posso fazer várias narrativas a respeito dela. Analisar o ambiente, as pessoas, as vestimentas, a postura corporal, mas de forma primária, considerando o que uma pessoa comum visualizaria.

Figura 20 – Fotografia de família do século XIX



Fonte: Jaime (2016)

Na fotografia, não há uma descrição de que ela seja embasada em conhecimentos pré-estabelecidos. Pode-se tecer narrativas a respeito; é uma fotografia do século XIX, que nos remete a uma moda europeia do período pesquisado. Mas quando eu já tenho preestabelecido de onde a imagem é, em que século, ano e local ela foi fotografada, tenho artefatos para visualizar e analisar a imagem em questão.

A fotografia P&B preto e branco, confere a um retrato de família, com referências à pintura neoclassicista e foi captada a luz do dia em um ambiente da natureza. Em sua composição, vê-se uma mulher, um homem e seis crianças e neste retrato de família, os sujeitos organizam suas posturas corporais da melhor forma, pois este momento ficará registrado para sempre.

A mulher vestida de branco ou tons pasteis e sentada ao lado do marido que usa terno preto ou tonalidades de preto, com seus filhos ao redor. O pai assume uma posição visualmente estratégica no centro da foto, uma posição de destaque dentro da imagem que o constitui como o patriarca da família. Os homens desta época nasceram e cresceram numa esfera cultural de ordem patriarcal, sendo exigido deles certa postura e conduta perante a sociedade.

Outra análise que se pode fazer é com alguns dados da fotografia de família. O casal Luiz Gonzaga Jayme e sua esposa Maria Augusta Sócrates e seus seis filhos, foram fotografados em 1906, em Goiás, na cidade de Goyazes. Neste período a cidade apresentava uma paisagem externa que favorecia a ambientação do local a ser fotografado, outro aspecto à luz do dia, como pode ser observado em outras fotografias.

A família se reunia para fotografar com suas melhores vestimentas, o que pode caracterizar uma família economicamente abastada. Outra questão a ser observada, é a disposição das pessoas na foto, o pai e a mãe estão sentados e os filhos ao redor em posição de obediência. Ainda se vê a postura de semblantes sisudos, daí podermos levantar várias hipóteses a respeito, sendo uma delas a questão da cultura da época.

Podemos recordar que a fotografia até meados do meio do século XIX era muito rara de ser realizada. Este processo levava um tempo maior a ser capturado pelas telas e as pessoas precisavam estar em postura fixa as vezes até 30 minutos, não sendo fácil ter um sorriso no rosto por tanto tempo. Outra hipótese, é a questão de respeito, a fotografia era um documento importante para a posterioridade; um registro de e em uma família, por isso, as pessoas teriam que estar de forma coerente com os padrões da época, pois este momento seria capturado e fixado para sempre.

Neste contexto, Leite (1993) salienta que a lente congelada numa fotografia são indícios do mundo do passado que se busca compreender e pode se transformar em testemunho e representação de uma realidade a ser reconstruída.

Mas a análise fotográfica não é um exercício solitário por si só, segundo Hernández (2013), é um exercício que está relacionado à maneira como vejo e visualizo o mundo, pela bagagem que carrego intrinsecamente em mim. Ter uma postura crítica ao nosso olhar, saber interpretar como foram construídas e quais suas representações é de suma importância.

Warburg (2015) também diz que para compreender uma imagem é necessário ter o conhecimento de que forma ela foi construída, quais os aspectos da época, o que convida o leitor(observador) a estabelecer outras relações e significados, sendo necessário serem analisadas em seus aspectos sociais e culturais da época.

Na Figura 21 o conjunto das fotografias forma uma imagem, que apresenta indícios de representações do cotidiano e estilos de vida e de conduta social de uma época, como afirma Leite (1993).

Figura 21 - Fotografias do final do século XIX e início do XX em Goiás



Fonte: Finotti (2023)

Nesta Figura buscamos agrupar várias fotografias do final do século XIX e início do XX, em Goiás, para fazer uma análise dos modos de vestir da época, observando se havia uma mudança nas vestimentas de um período para outro e se seria possível distinguir em qual época estava inserida cada fotografia.

O olhar sobre as fotografias pode auxiliar nos efeitos do olhar, mediante as práticas críticas, observar como as experiências em torno de como e do que vemos nos conforma. Assim, podemos formular histórias diante do efeito desses olhares, criarmos nossas próprias narrativas, explorando lugares de rupturas, sendo permitido construir experiências para além de interpretar o mundo, mas ser atuante nele, cultivando as relações com a prática do olhar, oferecendo alternativas às narrativas preestabelecidas.

Para Sontag (2008), as fotografias são imagens capazes de usurpar a realidade porque, antes de tudo, uma foto não é apenas uma imagem, é uma interpretação do real; é também um vestígio de algo diretamente decalcado do real. Uma foto nunca é menos do que o registro de uma emanção refletida pelos objetos ou um vestígio material do seu tempo.

As vestimentas que estão imbricadas nas fotografias, podem ser consideradas um canal fundamental para a comunicação da personalidade e a construção da identidade do indivíduo. Segundo Crane (2006) do ponto de vista psicológico, o vestuário funciona como uma ponte entre o real e o ideal ou o que se aspira ser. Essa conexão permite a fantasia acordada e a construção de imagens desejadas, auxiliando na satisfação de anseios e na compensação de ansiedades. Existia um desejo inerente de pertencer a um grupo e, simultaneamente, de se distinguir dentro dele ou em relação a outros. Historicamente, o vestuário serviu como um marcador claro de posição social e diferenciação.

As fotos na Figura 22, do final do século XIX em Goiás, vão de encontro ao que pontua Monteiro (2008, p. 170): “as imagens acompanham o processo de hominização; e de socialização do homem desde a pré-história; elas perpassam a vida e a organização social, ordenando a relação entre os homens e destes com o visível e o invisível”.

Para Lipovetsky (1989) o binômio imitação/distinção é insuficiente para explicar as transformações da moda. Ele enfatiza a moda como uma expressão do anseio de afirmar o indivíduo, que culmina na super escolha democrática contemporânea, em que a primazia da unidade individual sobre o coletivo é evidente.

As imagens desde seu surgimento estão relacionadas à representação e a imitação do real e, nesse contexto, as fotografias apresentadas na prancha, possuem

simbologias que não foram destruídas pela passagem do tempo, mas apresentam um retorno à memória, tornando presente significados sociais de um tempo passado.

Figura 22 – Fotografias do final do século XIX em Goiás



Fonte: Finotti (2023)

A imagem foi construída a partir de várias fotografias, feitas em Goiás, no final do século XIX. Esta colagem pode representar como vemos a moda em Goiás neste período, de uma forma primária, pois nosso olhar observa a imagem com embasamentos que foram elaborados durante a vida. Ao olhar esta prancha, o observador deve

interpretar e encontrar sentido a partir do que se vê. Pois, no final do século XIX e início do século XX, a fotografia não era uma ferramenta neutra em Goiás. Ela atuava ativamente como uma tecnologia de poder, que, ao invés de simplesmente documentar a realidade, a construía e a legitimava, reforçando as profundas hierarquias sociais da época.

As fotografias da prancha manifestam formas de expressão visual da realidade social de um certo período, assim como exteriorizam seu lugar de sociabilidade. Dialogam de forma mais precisa, colaborando para desvendar aspectos do imaginário social e das mediações nas relações sociais, como descreve Castoriadis (1982), que o imaginário social é a base da existência social, pois é por meio dele que as instituições e as regras são criadas e mantidas. Podemos compreender este imaginário social implicitamente nas visualidades apresentadas na Figura 22.

Neste diapasão Martins (2021, p. 36), argumenta que, “a fotografia é um dos componentes do funcionamento desta sociedade intensamente visual e intensamente dependente de imagem”. As Imagem são constituídas de formas perceptíveis, sendo observadas em sua dinâmica, o que transforma a leitura do que se vê e de quem vê.

Verifica-se, ao olhar a imagem, algumas características que podem ser analisadas, tais como: forma, espaço, luz, cor ou ausência dela, movimento e expressão das pessoas que estão inseridas nas imagens. Assim, o observador desnuda nas imagens aspectos visuais expressivos, que possam encontrar sentido no que se observa. Ainda, devemos salientar o que Hernández (2000, p. 53) define:

a cultura visual tem como o universo os símbolos e signos, a compreensão destes num contexto cultural, onde considera a arte, os artefatos que integram a cultura visual, como forma de pensamento, como um idioma que deva ser interpretado, como uma ciência, ou um processo diagnóstico, no qual se deva encontrar o sentido das coisas a partir da vida que os rodeia.

Nesse sentido, os símbolos e signos que recebemos ao observar a imagem, possibilita a interpretação dos modos de vestir dos povos originários de Goiás. As fotografias em suas disposições apresentam características afetivas de pessoas, articulam e remetem lembranças de momentos expressivos, acontecimentos significantes, escolhas feitas e caminhos percorridos. Os personagens, da cena fotografada, se materializaram em sua superfície, na qual circulam olhares e estes olhos que veem, podem dar significado às imagens que estão postas diante da visão do observador.

As fotografias possuem um enunciado resultante da interação social, que produz sentidos articulados no tempo e no espaço nos agentes partícipes. Sant' Anna (2014, p.186) afirma que,

Imagens nunca estão sozinhas, porque estão sempre em relação com outras imagens, pois como o[...] entre o real e a imagem sempre se interpõe uma série infinita de outras imagens, invisíveis, porém operantes, que se constituem em ordem visual, em prescrições icônicas, em esquemas estéticos. Esta condição de intervisualidade desvelamos um processo de produção de sentido, onde imagens remetem a outras imagens e, daí, conferem significados ao social, fazendo com que algo possa “ser visualizado” como uma experiência do possível.

Nesse caminho, na Figura 23, apresentamos fotos do início do século XX. Estas possuem um conjunto de significados e códigos, que possibilitam argumentar os modos de vestir da sociedade neste período.

Figura23 – Fotografias do início do século XX



Fonte: Finotti (2023)

Ao visualizar as Figuras 22 e 23, é perceptível observar as transformações nas vestimentas, especialmente nas femininas. Como pontua Ingold (2000), “as imagens

nos dizem coisas para além do que vimos”, ainda afirma que podemos ouvir com os olhos.

As pranchas das figuras não estão no texto por um acaso, elas retratam o imaginário por meio de suas vestimentas, seus contornos, formas e cores e “ouvimos com os olhos” os detalhes das vestimentas do início do século XX, dando sentido as coisas. Mas podemos observar a fotografia por outras camadas, outras profundidades, como fala Warburg (2015, p. 16),

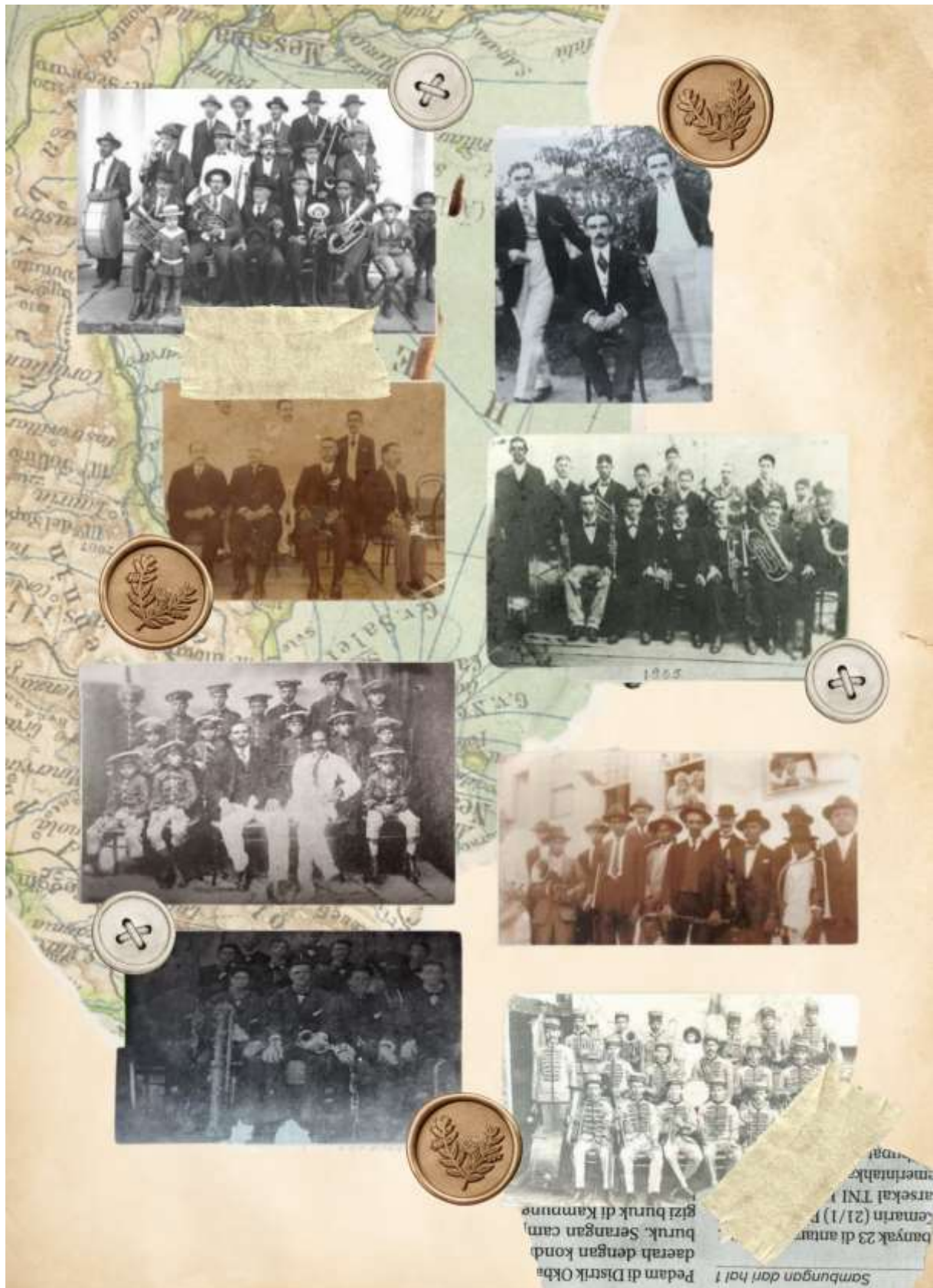
a análise das imagens precisa incorporar o complexo das dimensões sociais e históricas em seu sentido mais amplo, situando-se para além dos muros limítrofes de toda e qualquer disciplina. Imagens conectam-se a práticas, a matérias, a ideias, e sua dimensão simbólica está situada nas confluências desses domínios.

Assim, a Figura 23 está inserida no universo das fotografias, que são dotadas de significados que se constituem no processo formativo da imaginação, em que suas dimensões sociais e históricas possuem um sentido maior, no qual o passado e o presente se cruzam e se entrelaçam.

As pranchas apresentadas têm um papel de reunir, separar, agrupar; desconstruindo, reconstruindo e construindo as imagens, apresentando as vestimentas do século pesquisado. Estas são organizadas dando sentido aos signos e significados, promovendo ordenação na narrativa visual. As fotografias passaram por um tratamento digital pra serem melhor visualizadas e analisadas.

A Figura 24, apresenta fotografias que são semelhantes, mesmo sendo em contextos diferentes.

Figura24 - Fotos semelhantes em contextos diferentes



Fonte: Finotti (2023)

Ao fazer a colagem das fotografias, especialmente as masculinas, percebesse-as em um único painel. É possível descrever a semelhança entre elas apenas pelo olhar: a uniformização, o padrão estético estabelecido de uma época, seja nas peças do vestuário, acessórios, penteados, nas formas, nas cores e na posição em que se encontram na fotografia.

A foto também apresenta os uniformes militares, que estão presentes inclusive nas crianças. A presença constante dos instrumentos de uma banda de música, o que traduz a importância desta categoria para a sociedade da época. Seriam estes uma posição social dentro da elite goiana?

O conjunto de oito fotografias, da Figura 24, exprime costumes de um período da sociedade goiana, onde a elite se representava dessa forma, uma moda que era ditada pela Europa, chegando ao Brasil e em Goiás, como um padrão a ser seguido com suas formas e cores. Mesmo as pessoas sendo de famílias diferentes, talvez classe social diferente e profissões diferentes, seu modo de vestir e seu modo de posar em frente a uma câmera eram semelhantes.

Como esclarece Leite (1993): “as fotografias de origens diferentes, ao olhar são muito parecidas, há uma semelhança muito grande em suas posturas e da maneira com que tirava retrato, mesmo a fisionomia sendo diferente, parecem ser as mesmas fotos”.

Porém, Abreu, Álvarez e Monteles (2019, p. 832) dizem o seguinte:

enquanto atividade social, as imagens representam as formas como os seres humanos compartilham experiências, abrindo possibilidades para que as pessoas criem novas significações ou atribuam outros sentidos ao que veem e percebem, ou ao que conhecem.

Diante disso, as pranchas aguçam o olhar, o ver e decifrar o que se vê. Para Abreu, Álvarez e Monteles (2019, p. 834), as imagens oportunizam novas formas de criar significações às experiências do olhar e, “portanto, interpretar as imagens com a intenção de criar novas compreensões sobre o que se vê supõe exercitar um trabalho reflexivo para alcançar os significados que são parte da imagem, mas não se esgotam nela”.

A Figura 25, apresenta uma sequência de fotos de busto, masculinas e femininas, que manifestam a realidade de um período que pode ser analisada por meio das informações fornecidas pela própria imagem. Os bustos possuíam o poder de retratar a essência do ser, qual seu papel na sociedade, a que família pertenciam, qual sua patente, ou qual lugar ocupava entre os demais. Estes são capazes de apresentar um passado, mas também usurpar o presente, pois nos remetem em tempos e lugares,

fornecendo conhecimentos dissociados da experiência de coisas que nunca podemos ver, na qual o poder imaginário fornece possibilidades diversas desta visualidade que se encontra oculta na imagem da Figura 25 e que podem nos remeter a lugares ainda não explorados pela nossa criatividade.

Didi-Huberman (2012) narra que para conhecer ou interpretar imagens, é necessário imaginar o que está além da imagem, estas se tornam imagináveis na medida que os significados são compartilhados socialmente.

Figura 25 - Fotos de busto do final do século XIX e início XX



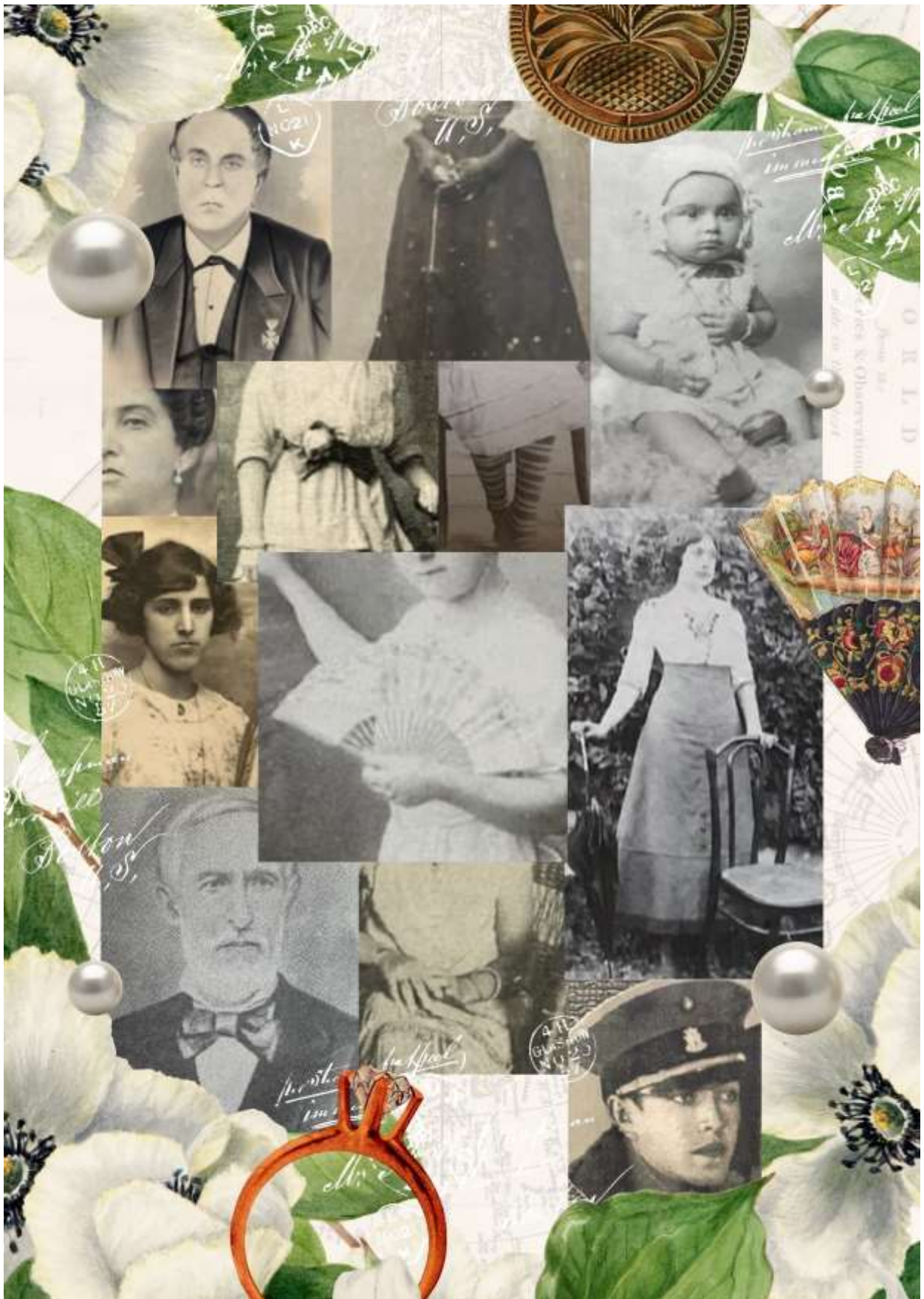
Fonte: Finotti (2023)

A Figura 25 mostra imagens que possuem um poder de encantamento diante do observador. Inicialmente tende a reagir com sedução diante das relíquias do passado que o tempo não sucumbiu, mas é necessário que o imaginário faça as leituras críticas, mediante o contexto histórico e as técnicas de produção, como esclarece Sardelich (2006, p. 209),

ler uma imagem historicamente é mais do que apreciar o seu esqueleto aparente, pois ela é construção histórica em determinado momento e lugar, e quase sempre foi pensada e planejada. Por exemplo, tanto fotógrafos como pintores negociam o cenário das imagens que produzem, mas essa negociação não é aleatória, pois visa um público e o que se quer mostrar a este público. O cenário preparado aproxima a imagem de outros interesses ou intenções como, por exemplo, o de apresentar uma determinada realidade e ou alteração da realidade. No entanto, mesmo que se constitua uma realidade montada e/ou uma alteração da mesma, fruto da imaginação de um ou mais componentes, a imagem fixada não existe fora de um contexto, de uma situação. Pedacos desse contexto são encontrados tanto no interior da imagem quanto no seu exterior. O interior corresponderia ao próprio cenário com seus utensílios e apetrechos, as pessoas com suas roupas, cabelos, modos e posturas corporais. O exterior corresponderia de um lado ao próprio suporte da imagem, as técnicas de produção no momento da criação, como também às perspectivas que tal novidade técnica gerou ou não nas pessoas em geral.

A Figura 26 foi construída com a intenção de anunciar detalhes das vestimentas e acessórios que eram utilizados nos séculos pesquisados. As mulheres usavam sombrinhas, leques, colares, brincos, flores nos cintos, laços no cabelo como acessórios e nas peças do vestuário, meias, tecidos bordados, babados e rendas. As saias hora volumosas, hora em linha A, o *look* era composto basicamente por duas peças, a saia e a blusa. Para a vestimenta masculina o fiel termo, a camisa branca e a gravata borboleta, estes são elementos presentes em várias fotos que foram capturadas.

Figura 26 - Fotos desconstruídas dos detalhes das vestimentas



Fonte: Finotti (2023)

Mediante a Figura 26, observa-se que as vestimentas e os acessórios se tornam um aglomerado de informações em suas imagens, por meio das tramas, formas, cores e ausência de cores. Estas permitam apontar costumes, condutas e sentidos que emergem em determinadas épocas na sociedade e passam a fazer parte da vida das pessoas.

Como as imagens foram analisadas à luz da cultura visual, nos remetemos a Pegoraro (2011, p. 45) que conceitua que “os Estudos Visuais questionam como e por que as práticas de ver (visualidade e visibilidade) têm transformado nosso universo de compreensão simbólica, nossas práticas de olhar, nossas maneiras de ver e fazer”.

Ainda pontua o autor que a aproximação dos estudos visuais com os estudos culturais, entre outros fatores, deve-se à compreensão da cultura como um campo de diferenças sociais, lutas e conflitos de práticas e representações, erguidas com os processos de formação e reformação de grupos sociais.

Ao analisar modos de vestir mediante as fotografias dos séculos passados, é necessário aguçar nosso olhar, nossas memórias e compreensão do que vemos e como vemos, seja a partir da imagem inicialmente observada e das pesquisas realizadas.

Analisar o espaço geográfico em que estão inseridas as fotografias pode nos revelar sentimento de pertencimento ou o vínculo com Goiás. Ser goiana e estar neste lugar faz com que o espaço geográfico da construção da memória torne-se uma questão importante a ser analisada. Ter clareza espacial da imagem, orienta o olhar de quem fala, bem como a construção da imagem e da mesma forma os olhares de quem observa.

As representações e as relações que são construídas no final do século XIX e as reiteraões do início do século XX, nos permitem perceber como as mulheres eram padrão da sociedade, submissas, pelas vestimentas e comportamentos que transmitissem serenidade, sendo mais uma representação das relações de poder de Foucault (1987) e do inconsciente coletivo de Jung (2014).

Outro aspecto a ser observado, é o estilo de vestimentas. Esse nos leva a questionar se estas podem ser consideradas vestimentas reais da época representada ou seriam roupas utilizadas em sua vida cotidiana? São vestimentas montadas para momentos específicos, ou para montagens fotográficas?

2.2 Costurando o sentido das vestimentas fotografadas à luz da cultura Visual

No intuito de apresentar o que já foi costurado sobre o sentido das vestimentas à luz da cultura visual, este momento se configura por nos transportar por meio das imagens das vestimentas, do passado fotografado ao presente imaginário. As vestimentas que se encontram nas fotografias que privilegiam a elite goiana, estão de acordo com o que Andrade (2008) discorre ao afirmar que as vestimentas como centro de análise, começam a apresentar um diálogo entre as diversas camadas de tecidos que as compõem e o mundo em que vivem. Ainda podemos abordar estas vestimentas fotografadas como objetos que circulam.

Elas não apresentam transformações pelo espaço temporal em que foram confeccionadas e fotografadas, pois não passaram pelo movimento do desgaste do tempo, tais como: sujar, rasgar ou serem destruídas. Por meio da fotografia estas vestimentas perpassam os séculos, contam histórias e demarcam culturas.

Ao escolher analisar fotografias, não é possível ter acesso ao toque, à textura, cheiro ou qualquer vestígio material destas vestimentas. Mas elas nos transportam a uma realidade expressa imagetivamente, ao imaginário real e ao imaginário idealizado, por meio destas visualidades. Castoriadis (1982) considera o imaginário como a capacidade radical da sociedade de criar, inventar e instituir a si mesma e o mundo, indo além do simbólico e do racional.

Nesse contexto, o vestuário emerge como uma linguagem não verbal de extraordinária potência. Longe de ser uma cobertura superficial do corpo, a indumentária opera como um sistema de comunicação complexo, um "texto" que expressa uma miríade de significados, aspirações e posições sociais. As tramas dos tecidos e as formas das peças revelam discursos múltiplos, desde anseios pessoais e expressões de personalidade até posturas políticas e paixões. Podemos analisar como o vestuário materializa desejos, medos e contradições de uma época, transcendendo a análise puramente visual para mergulhar em suas dimensões simbólicas, psicológicas e sociológicas.

As fotografias selecionadas representam um grupo privilegiado da elite goiana, estas são apresentadas com respeito e carinho, pois representam aspectos humanos e contam uma história que foi armazenada na memória solidificada. Como descreve Sant'Anna (2014): "as imagens acompanham o processo de amenização e de socialização do homem desde a pré-história; elas perpassam a vida, ordenando a relação entre os homens e destes com o visível e o invisível".

Para Sant' Anna (2014, p.179), a modernização transformava os estilos de vida, as vivências familiares, as sociabilidades entre os sexos. Não poderia ter as fotografias ocupado lugar desprezível nos ambientes sociais, haja vista que as mesmas se atribuíram uma importância.

A Figura 27, apresenta a fotografia de uma família, provavelmente do início do século XX (encontra-se sem a data). A imagem instiga a nossa imaginação a partir dos elementos que estão ali presentes; nos faz pensar sobre o passado, um prenúncio de um fantasma, um devaneio que em algum momento da história deixou sua marca registrada na superfície congelada do passado, por meio de uma lente fotográfica.

Não é possível ficar apático diante da imagem e ter ciência que este momento existiu diante do olhar do fotógrafo que a capturou, não sendo possível refutá-la.

Figura 27 – Fotografia de Família do início do século XX



Fonte: Instituto Histórico Geográfico de Goiás (IHGG).

É perceptível observar na imagem a ideia de uma família numerosa, composta por várias gerações, o que era comum para os séculos pesquisados. Nesta imagem, há

uma semelhança entre a vestimentas femininas, que eram compostas em sua maioria por peças únicas, ou seja, vestidos com golas altas, marcações na cintura, detalhes de rendas e babados no peitilho, além da presença de flores, possíveis cores dos vestidos, claros ou tons pasteis.

Sentada à frente da fotografia há uma mulher que destoa das demais em sua vestimenta, pois possui um *look* de 2 peças, blusa e saia; também há uma diferenciação na cor, pois apresenta um tom de preto ou suas tonalidades. Seria uma distinção social, matriarca?

Nos trajes masculinos há uma uniformização, seria algo cultural? Todos usam termos (casacas), em tons escuros, com exceção para o senhor ao centro da imagem e as crianças que utilizam cores mais claras. Há um forte traço de bigodes entre os mais velhos e também as gravatas estão presentes, em geral, nos homens da fotografia, incluindo as crianças. Outro aspecto que chama a atenção é que a maioria das fotos são fotografadas em frente à casa, ao ar livre, mas com um vestígio da necessidade da luz externa para se fotografar.

Não podemos deixar de destacar a presença de uma criança que se encontra na porta da casa. Este não fazia parte da família? A imagem nos remete ao que esclarece Leite (1993, p 12):

é ilusório pensar-se que as imagens se comunicam imediata e diretamente ao observador, levando sempre vantagem a palavra pela imposição clara de um conteúdo explícito. Na maioria das vezes, ao contrário, se calam em segredo, após a manifestação do mais óbvio: por vezes se fazem opacas e ambíguas, desafiadoras em sua polissemia; por vezes, em seu isolamento se retrai a comunicação, exigindo a contextualização.

Nesse contexto, a Figura 27 é submetida a uma abordagem crítica. Ao quer decifrar seus códigos, ela pode revelar ao observador muito e ao mesmo tempo calar-se. Não há uma linguagem verbal, a fotografia nos conduz para o mundo dentro dela, cujo reconhecimento de elementos intrínsecos pode auxiliar na compreensão histórica para saber o que dizem, o que ficou de suas vidas.

A partir do processo cognitivo *sui generis*, o simples ato de olhar uma fotografia do passado, desafia o sujeito à compreensão de uma época, de uma cultura e de modos de vidas de um passado que, ao ser analisado, nos remete ao presente, especialmente pela facilidade de aparatos técnicos que temos acesso, na busca de investigar algo.

No mundo atual, somos dominados por uma pluralidade de informações imagéticas e a produção e o consumo destas visualidades, tornaram comuns e de fácil acesso, seja de produzir, seja de consumir. Assim, a produção de imagens se torna bastante facilitada pelo desenvolvimento de todo um aparato técnico que se renova diariamente. Para Mauad (2005, p. 45):

desde as últimas décadas do século XIX a percepção visual do mundo foi marcada pela utilização de dispositivos técnicos para a produção das imagens. A demanda social de imagens foi se ampliando ao longo do século XX a ponto de podermos contar a sua história por meio das imagens técnicas, notadamente, a fotografia. Sendo assim, as imagens técnicas em sua dimensão de documentos e monumentos da história contemporânea devem ser trabalhadas a partir da ampliação da noção de testemunho.

É notável que nos séculos passados havia uma dificuldade de produzir e consumir imagens. A fotografia surgiu no Brasil, no meio do século XIX e neste período somente pessoas de classe social elitizada poderiam ter acesso a posar diante de uma máquina fotográfica. Como esclarece a autora Sontag (2004), a fotografia não é apenas um registro, mas uma interpretação do mundo. Ainda pontua que as fotografias moldam nossa compreensão da realidade, atuando como ferramentas de poder, memória e consumo. Para Barthes (1984) a fotografia de um ponto de vista mais subjetivo e fenomenológico. Para o autor a fotografia, mesmo em sua aparente objetividade, evoca emoções e memórias pessoais, evidenciando seu caráter subjetivo e, portanto, construído pela experiência do observador.

Conforme nos esclarece Sant' Anna (2014), em Goiás, apesar dos poucos registros da história da fotografia, a região teria atraído alguns fotógrafos, na segunda metade do século XIX, precisamente, a partir de 1870. Apesar de incipiente, a experiência fotográfica em Goiás não teria ficado à deriva. Em Goiás, a atividade fotográfica teria dado em períodos específicos, conforme aponta Sant' Anna (2014, p. 182) que,

entre 1870 e 1879, um fotógrafo, entre 1880 a 1889, cinco fotógrafos, e entre 1890 e 1899, três fotógrafos. Entre ausências e silêncios, à invisibilidade da fotografia para Goiás e entre os anos de 1833 e 1870, sucedeu a presença de fotógrafos naquela província.

Apesar de não encontrar relatos dos fotógrafos que por Goiás passaram no final do século XIX e início do XX ou fotografias que estivessem assinaturas desses, foi

possível encontrar fotografias em acervos, museu, institutos e em várias bibliografias, sinalizando a presença de fotógrafos em Goiás.

A Figura 28 apresenta a fotografia de um rapaz, cujo ano foi registrado em 1894. Esta foi encontrada no Instituto Histórico Geográfico de Goiás (IHGG), em Goiânia. A foto apresenta em seu verso uma dedicatória, o que permite inferir que a pessoa ao ser fotografada sabia que daria a mesma de presente. Esta fotografia pode ser classificada como *carter-de-visite*², como define Mauad (1996, p. 4),

que a, fotografia em formato de “*carter-de-visite*”, patenteada por André A. Eugène Disdéri, em 1854, caracterizava-se tanto pelo seu tamanho diminuto (6X9,5 cm), colada em um cartão um pouco maior, como pela função de representação social, própria do século XIX. Comumente, trocado com dedicatórias variadas, o *carter-de-visite*, popularizou a arte do retrato; sendo guardado em álbuns, cuja qualidade de adereços, era símbolo de distinção social.

Este cartão, nada mais era do que uma foto colada sobre um cartão, que possuía como finalidade oferecer uma dedicatória entre parentes, amigos e amantes, possivelmente, como prova de sua amizade, amor e como uma recordação que seria guardada como prova de afeto. Segundo os discursos da época, o cartão possibilitava apresentar as classes burguesas, os pequenos retratos viraram febre entre as classes, sendo considerado um rito de etiqueta social da época.

² Cartão de visita

Figura 28 – Fotografia cartão de visita do século XIX



Fonte: Instituto Histórico Geográfico de Goiás (IHGG)

O cartão de visita era considerado o “estar junto”, algo imaginariamente presente, porém, não se pode tocar, conviver. Mas, a fotografia é sempre compreendida por um momento que ficou no passado. Sant’Anna (2014, p. 184), a respeito do *carte de visite* diz:

ao ter proporcionado a popularização do retrato, o carte de visite tornou-se moda e sua troca um capital simbólico no século XIX para a construção, manutenção e reforço dos laços afetivos, mesmo quando as pessoas estavam distantes. Antecedendo o álbum de família, o retrato à *la carte de visite* diluiu dores emanadas das distâncias entre as pessoas e contribuiu para a manutenção das relações sentimentais.

Estas fotografias coladas no papel, o cartão de visita, passaram a desafiar as fronteiras do tempo e do espaço, sendo impressões de pessoas que narraram aspectos da sua história particular, desenhando percursos e rupturas. As fotos vão além da

expectativa de quem está refletido nas imagens, mas para quem as recebe e as vê são fontes visuais que compreendem uma dimensão da vida social.

Para o observador, a fotografia não está isolada do seu contexto. É possível verificar a junção de várias informações, que podem representar aspectos sociais, culturais e simbólicos. Uma imagem fotográfica possui aspectos genéricos, aqueles que estão bem definidos pela imagem e outros, como saber qual o pano de fundo desta imagem, qual seu contexto, onde está inserida, qual a identificação familiar e temporal, qual a realidade está por trás da fotografia.

A fotografia da Figura 29, pode ser compreendida pelo inconsciente coletivo, no qual somos representados pelos sentimentos e ideias que foram desenvolvidas durante a vida, conforme Jung (2014). Este é herdado por toda a humanidade, sendo um conjunto de lembranças, pensamentos e sentimentos que são construídos durante nossa existência, o que nos transformam em relação aos padrões preestabelecidos ou existentes, mesmo dos assuntos que pouco compreendemos.

Exemplos como padrão de beleza e estilo de vida, que nos são impostos e que aceitamos pelo simples fato de ser aceito pela sociedade ou comunidade na qual estamos inseridos, ou seja, a representação do coletivo. Para Bourdieu (1974), as vestimentas podem ser usadas como um meio de violência simbólica, ou seja, para impor normas e padrões de beleza e comportamento que legitimam a dominação de certos grupos sociais sobre outros.

Uma imagem deve ser observada e levantada críticas sobre ela. Isso nos instiga a indagações: Representa uma realidade da época em Goiás? Seria uma fotografia montada? A fotografia representa de fato a vida cotidiana de cinco mulheres de meia idade? Estas seriam vestimentas do dia a dia de seus afazeres? Estas vestimentas são representação de um coletivo europeu da época? Seriam construção, produção ou invenção de uma realidade?

A imagem nos leva a observar os detalhes implícitos na fotografia. É preciso que enxerguemos aquilo que não está visível aos olhos. Estas seriam vestimentas para uma ocasião especial, vestimentas que marcam e demarcam território, em que a situação de classe social se torna evidente por suas vestimentas. Para Martins (2021, p. 15), “estes são considerados trajes domingueiros [...]. O desenvolvimento visual do traje e o restante do equipamento de identificação e o corpo constitui um verdadeiro depoimento sobre classe social e o imaginário de classe”.

Para Durand (2001) o imaginário é concebido como um sistema estruturado de imagens que molda a experiência humana e a forma como percebemos o mundo, indo além de simples representações ou manifestações culturais. Para Castoriadis (1982), considera o imaginário como uma força criativa autônoma que institui a sociedade e o mundo. Não é apenas um conjunto de imagens, mas sim um sistema complexo e dinâmico que influencia a nossa cognição, emoções e comportamentos. Ambos, porém, concordam que o imaginário desempenha um papel central na constituição da realidade humana.

A fotografia expressa vestimentas da época, a composição estética das vestimentas, dos acessórios e toda a ambientação que foi organizada para este momento. A posição das cinco mulheres, as três que estão sentadas são Adelaide Emília Bulhões Jardim (esquerda), Antônia Emília Bulhões Jardim (mãe - centro), Maria Nazareth Bulhões Jardim (direita), em pé, Leonor Bulhões Jardim e Ângela Bulhões Jardim.

Todas apresentam a postura com as mãos no colo, entrelaçadas de forma uniforme, saias volumosas, casacos pomposos, usando acessórios da época e a sombrinha como parte da ornamentação da fotografia. As duas mulheres que estão na parte de trás da fotografia também estão carregadas de simbologias de uma moda europeia, que foi imposta a uma sociedade rural, de clima totalmente oposto ao da Europa. Mas o importante era estar na "moda", representar sua soberania entre as classes sociais.

As fotografias apresentam imagens da elite goiana, com seus trajes formais e poses compostas, estas apontam um padrão cultural europeizante de beleza, comportamento e respeitabilidade. Esse ideal era internalizado e reproduzido, pela elite, mas também como um modelo aspiracional para as camadas médias e até mesmo para alguns subalternos que buscavam ascensão social. A fotografia era usada para mostrar um Goiás civilizado e alinhado com os ideais de progresso da Europa. Isso se traduzia em imagens de pessoas que se encaixavam no ideal de cidadão "moderno" e "civilizado". Os corpos e modos de vida que não se encaixavam nesse ideal eram simplesmente excluídos do registro, reforçando uma dicotomia entre o "civilizado" (europeu/branco) e o "bárbaro" (não europeu/negro/indígena).

As vestimentas analisadas, como apresenta na fotografia da Figura 29, não exercem a função primordial para a qual foi criada, simplesmente para cobrir o corpo ou serem funcionais. Elas constroem um modo de ser de um indivíduo ligado a um grupo

social, que se relaciona especialmente com os modos de vestir, relacionando o seu corpo ao seu meio.

Para Bourdieu (1989) a moda é um sistema de distinção social, sendo um campo onde o capital simbólico e o capital cultural são mobilizados para marcar diferenças e hierarquias sociais. Ainda contribui o autor que a moda não é apenas um assunto de vestuário ou estilo, mas um reflexo da luta por poder e prestígio dentro da sociedade.

Neste contexto, as vestimentas se apresentam como uma forma do indivíduo manifestar seu estilo de vida, posição social e grupo a que pertence, pois a roupa classifica e cria uma identidade, a singularidade de um momento. O estar vestido de acordo com os padrões preestabelecidos, seja da sociedade, de uma época ou de um grupo, tem como finalidade estabelecer a distinção social entre os indivíduos ou simplesmente representar por meio da imagem o que não temos ou não somos, mas como somos vistos.

Figura 29 – Fotografia das mulheres da família Bulhões Jardim



Fonte: Finotti (2023).

Não é possível analisar este contexto do inconsciente coletivo sem trazer para nossa realidade histórica. Jung (2014) abordava que o inconsciente coletivo pode fomentar adaptações sociais sem questionamentos, pela força da ideologia (Althusser, 1992). Esta não é muito diferente da característica da maioria das fotografias que são inseridas em redes sociais na atualidade, pois as imagens, em sua maioria, demonstram uma família feliz, uma pessoa realizada, a classe social que está inserida ou pelo menos

que quer demonstrar em seu perfil: uma pessoa bem-sucedida. O que está exposto e o que eu olho representam de fato a realidade? Será que ainda estamos no período colonial das imposições sociais?

Para Mauad (2005), na atividade de olhar ocorre a manipulação de um dispositivo de caráter tecnológico que possui determinadas regras definidas historicamente. Da produção à materialidade da imagem, existe uma relação entre o sujeito que olha e a imagem que é elaborada. Por meio dessa atividade de olhar é possível perceber qual o valor atribuído pela sociedade que a produz e também que a recebe. A autora Mauad (2005, p. 135) afirma que,

na medida em que esse valor está mais ou menos balizado pelos efeitos de realismo da imagem, ele aponta para a conformação histórica de certo regime de visualidade. Portanto, se a questão da relação da imagem com o seu referente e o grau de iconicidade dessa imagem é uma questão estética, seu julgamento (ou apropriação) tem a ver com as condições de recepção e de como, por meio dessa, atribui-se valor à imagem: informativo, artístico, íntimo, etc.

Este valor que é agregado à imagem, pode ter uma relação com a verdadeira semiologia das imagens? Este julgamento que se faz de uma imagem, pode ser amparado entre o observar a imagem e ser um pesquisador de objetos que permeiam a imagem, tendo uma compreensão dos aspectos culturais e sociais da época. Assim, como as imagens passaram a contar com muito mais informações que os documentos redigidos anteriormente, no que diz respeito às vestimentas, as fotografias têm um valor ainda maior, porque possibilitam enxergar para além da imagem, a riqueza dos detalhes, formas, modelagens, aviamentos, tecidos, texturas, dentre outros, como é apresentado na Figura 30.

A fotografia de família, apresenta uma família composta por 10 pessoas. Ao visualizar a imagem, os aspectos percebidos apontam para a referência da moda da década de 1920. Mesmo sem ter informações escritas na fotografia, por meio das vestimentas, acessórios e dos cabelos mais curtos das mulheres, é possível reconhecer elementos da moda dos anos “20”.

Os estudiosos da moda, reconhecem que a partir dos anos 20 a moda ficou mais simples, ou seja, menos rebuscada. O comprimento das saias subiu, as cinturas passaram a não serem mais marcadas, vestidos mais soltos e leves, as mangas também tiveram seu comprimento diminuído, chegando a ter peças do vestuário com mangas minúsculas.

Outra característica que nos chama a atenção são os decotes que começam a aparecer na moda feminina; também as cores das vestimentas femininas começam a ser mais fortes. As vestimentas das crianças também ficaram um pouco mais leve, mais curtas e a ter a presença dos laços e rendas nas composições das vestimentas infantis.

As vestimentas masculinas não tiveram uma mudança significativa. Como esclarece Müller (2000), “as vestimentas são tanto a expressão de uma ideia quanto a crítica de uma sociedade de acordo com a época e seus intérpretes”. O autor enfatiza que quem a interpreta, a faz segundo a época, a expressão de uma ideia, a crítica de uma sociedade.

Figura 30 – Fotografia de família do início do século XX (1920)



A fotografia da Figura 30, foi capturada pela lente de um fotógrafo desconhecido, na década de 1920, em Goiás. A referência de moda está ligada à moda europeia e desde que o Brasil e mais adiante Goiás foram colonizados pelos portugueses, estas influências continuam presentes em nossas vestimentas. Daí que a fotografia aponta que a moda goiana acompanhava as mudanças ocorridas na moda europeia, as tendências de cada época, sendo ainda um fator determinante para a moda brasileira e goiana.

As vestimentas retratam uma época, por meio dos registros fotográficos, sendo possível visualizar os usos e costumes de uma determinada época e os padrões preestabelecidos por uma sociedade estão presentes nas imagens que compõem a tese.

Percebe-se que a Figura30 está carregada de implicações sociais, políticas e econômicas, determinando diferenças marcadas pelo modo de vestir em função do sexo, faixa etária e demarcação de classe social. Não é possível se ausentar do aspecto temporal da imagem, pois este assume vários sentidos e interpretações. A vestimenta tornar-se uma representação dos segmentos sociais e expressam, geralmente, o estilo, a condição social e econômica de quem a veste.

Como realça Ferreira (1999), “a roupa é um dos principais elos de expressão utilizados pelo ser humano para garantir suas relações sociais”. Para o autor, as formas de se vestir podem assegurar situações de conformidade com os padrões culturais ou de rebelião às convenções sociais dentro de determinados grupos.

Para melhor compreensão do termo vestimenta, há definições etimológicas, que podem traduzir alguns termos correlatos que se associam entre si por suas definições, direta ou tangencialmente, tais como indumentária, traje e moda, dentre outras. A indumentária para Ferreira (1993, p. 760), “é definida como a arte e a história do vestuário”. Sendo ela determinada pelo uso do vestuário em relação às épocas ou povos, pode igualmente ser definida como traje, indumentária, induto e vestuário”.

Para Oliveira e Castilho (2008), as vestimentas se fomentam em um contexto narrativo artístico ou cultural com tempos e espaços determinados. As vestimentas, fora do seu uso cotidiano, recebem vários adjetivos, porém não podem ser consideradas como algo insignificante ou meramente inocente, na medida em que trazem consigo objetivos a serem atingidos.

O termo vestimenta é diferente do termo veste, que pode ser compreendido como uma peça de roupa que reveste o corpo ou pode caracterizar um indivíduo, podendo ser tomada como vestido ou vestimenta.

A Figura 31, apresenta uma vestimenta que levanta alguns questionamentos: Esta fotografia foi registrada em Goiás? Qual o século? Qual o período? Como já afirmado, o vestuário não pode ser analisado por si só ou fora do seu contexto, posto que possui vários adjetivos. Assim, não pode ser considerado como algo insignificante ou meramente inocente ou ilustrativo porque traz consigo objetivos a serem atingidos. Neste contexto, para Barthes (2005) o vestuário, além de expressar desejos, também encapsula e projeta medos profundos, tanto em nível individual quanto social. Essas ansiedades variam desde o temor do julgamento e da exclusão social até preocupações com a segurança pessoal e a imposição da conformidade. Ainda que a vestimenta tem seu papel primordial, vestir um corpo, cobrir a nudez.

Como esclarece Palomino (2003), “as vestimentas surgiram como forma de apenas cobrirem o corpo, fosse pelo pudor ou pela proteção e a partir do século XV, surge o termo moda”. Anteriormente a esse período, as roupas eram compreendidas como vestimentas e indumentárias, ainda que, indubitavelmente, transitem juntas, pois estão ligadas ao corpo, à pele.

Como esclarece Conrado (2010, p. 25):

vestir-se é uma maneira de produzir discursos a respeito de si mesmo. Quando nos vestimos há, inclusive, um diálogo entre nosso corpo e a roupa que vestimos. [...]. Quando nos vestimos, assim como quando escrevemos uma carta, oferecemos ao mundo ‘chaves’ de leitura e interpretação.

Ainda a Figura 31, exprime, como pontua o autor, chaves de leitura e interpretação, uma vez que a vestimenta que compõe a fotografia tem fortes traços da moda de Luiz XV, do século XVIII, em que os homens usavam túnicas com sobreposição de casacos, tecidos luxuosos, brocados e exageros em suas vestimentas. A foto foi encontrada no Instituto de Pesquisa e Estudos Históricos do Brasil Central (IPEHBC) e está definida como século XIX, porém as vestimentas nos remetem a outro período da história.

Como apresenta Leite (1993, p. 45), “o conhecimento obtido através das imagens apoia-se num conjunto específico de fenômenos que podem exprimir ou induzir ao conhecimento conceitual”. Para a autora, existe uma distância entre a participação num fato social e o seu conhecimento por meio de relatos e fotografias, também há um distanciamento entre a imagem e a temática cultural que querem representar.

A Figura 31 apresenta uma criança com trajes de roupa adulta. Quanto a isso, Valdez (2003, p. 12) fala que “as crianças que habitavam a província de Goiás, como no resto do Brasil, eram vistas como pequenos adultos”. A fotografia exhibe uma criança,

com postura firme e semblante sisudo, características típicas de um homem daquela época.

O cabelo comprido e uma atenção especial para as botas, bem como a quantidade de botões, que provavelmente era um aviamento que tinha a finalidade estética e não um aviamento que cumpria apenas sua função. O vestido de saias amplas, era usado com um casaco sobreposto, compondo o *look* que seria fotografado.

Figura 31 – Fotografia de criança supostamente do século XIX



Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Históricos do Brasil Central (IPEHBC)

Neste registro fotográfico há um distanciamento entre o indivíduo, o registro fotografado e sua realidade. Nesse sentido, é possível compreender que a fotografia possui sua aura exclusiva pelo distanciamento existencial, espacial e temporal do real, seja no ato fotografado ou na captação pelo tempo e espaço da imagem apresentada. De acordo com Dubois (1993, p. 313),

a separação é até o que fundamenta qualquer efeito de olhar sobre uma foto. é ela que induz os movimentos perpétuo do sujeito espectador, que não para, do

ponto de vista da imagem, de passar do aqui-agora da foto para o alhures-anterior do objeto, que não cessa de olhar intensamente essa imagem (bem presente, como e imagem), de nela submergir, para melhor sentir seu efeito de ausência (espacial e temporal) a parcela de intocável referencial que ela oferece a nossa sublimação.

A imagem clama por nosso olhar e nos leva a outro lugar, talvez a um lugar que foi submerso pelo tempo, mas que pode ser resgatado por meio do nosso olhar. Assim como a moda nos conduz ao passado, abre-se a possibilidade de se fazer uma releitura do presente, como traz Godart (2010) ao dizer que a moda pode ser uma “força motriz” para compreender os fatos, tanto sociais quanto históricos.

Finotti (2021) alega que mesmo a roupa sendo uma vestimenta, a qual está sendo investigada como indumentária de uma época que se tornou obsoleta por causa da moda, está ligada ao corpo, ao ser humano, seja por uma representação, necessidade, desejo ou simplesmente pelo poder. Assim, podendo a vestimenta ser investigada em um contexto histórico e suas mudanças entre as épocas, pois detém usos e significados específicos de cada época, de cada sociedade, sendo passível de compreensão da história dos nossos antepassados.

Assim, as vestimentas tornam-se ferramentas para satisfazer desejos e compensar ansiedades, ajudando os indivíduos a perseguir metas sociais e a sentir-se integrados a um grupo. O desejo por um eu ideal ou por integração social é canalizado para padrões de consumo específicos, sugerindo que o imaginário não é puramente orgânico, mas também um produto de engenharia cultural deliberada. Isso cria um ciclo de retroalimentação onde o consumo reforça os desejos construídos dentro do imaginário.

Na mesma direção, Alcântara (2010, p.7) diz que,

a roupa sobe ao *status* de primeira pele, a que primeiro é visualizada, todavia com discurso consciente ou inconsciente, em conjunção ao íntimo de quem a veste. Sem com isso deixar de obedecer aos vários corpos de cada ocasião que desejamos destacar. E, estes, ao se refletirem em performances; sorte de ampliações não prisioneiras de um compêndio e sim da criatividade que denunciam palavras, frases, textos em que escrevemos pela conjunção da imagem visual.

Dessa forma, este corpo que é vestido comunica algo, expressa sentimentos, nos leva a pensar para além da imagem, nos apresenta um ambiente cultural de um período na história, sendo uma construção visual. Como argumenta Campos (2013, p. 2), a partir do século XIX, com o aparecimento da fotografia e mais tarde do cinema, houve uma

multiplicação de aparatos técnicos que vieram a “transfigurar definitivamente não apenas a ontologia da imagem, mas igualmente a nossa vivência visual do mundo”.

Para Martins (2010, p. 22), as imagens “adquirem, ou lhes é atribuído, um determinado valor em relação a uma rede de significados de outras imagens”. Estes valores preestabelecidos e preservados pela tradição são sistemas simbólicos, cultivados por meio de práticas culturais e, como legado de várias gerações, vão sendo enraizados na sociedade. Sobre isso, ainda pontua Martins (2010, p. 23):

por esta razão, a cultura visual não estuda apenas um setor, uma parcela ou recorte desse mundo simbólico denominado “arte”, mas se preocupa com as possibilidades de percepção que se irradiam através de imagens de arte, de informação, de publicidade e de ficção, traspassando o mundo simbólico em muitas direções.

Nestes contextos, as vestimentas apresentadas nas imagens fotográficas estão repletas de visualidades que ganham valor simbólico, pois estas pessoas deixaram suas marcas, seu modo de vida, sua história, como viveram e sua existência não foi esquecida ou enterrada, ela continua viva pelas imagens que ficaram no tempo e no espaço. Para Martins (2010, p. 23), “essas marcas e rastros geram diferenças, produzem valores a partir de práticas culturais historicamente situadas registrando, pondo em evidência e distinguindo fazeres de determinado período ou época”.

As vestimentas não têm apenas valor histórico ou o significado de cobrir o corpo e de estética, mas é documento que ficou registrado no tempo, apresentando uma existência que está recheada de significados existenciais e simbólicos. Como pontua Martins (2010, p. 45), a cultura visual, “vai além do olhar estético, tem um olhar crítico que faz conexões com o contexto social e com a produção de significados individuais e coletivos”.

Para Mitchell (*apud* Knauss, 2006, p. 76), “a cultura visual não é apenas um campo de estudos da construção social do visual, o que permite tornar o universo visual do social, o que permite examinar as desigualdades sociais”. Assim, as vestimentas constituem um diálogo com quem olha e registra seus significados, e esta relação vai além de sua origem, fonte ou qualquer material que a constitui como imagem. Para Knauss (2006), “os estudos de cultura visual representam um outro modo de pensar as imagens, a partir de uma perspectiva própria”.

As fotografias selecionadas, refletem a visão de um grupo social específico, pois

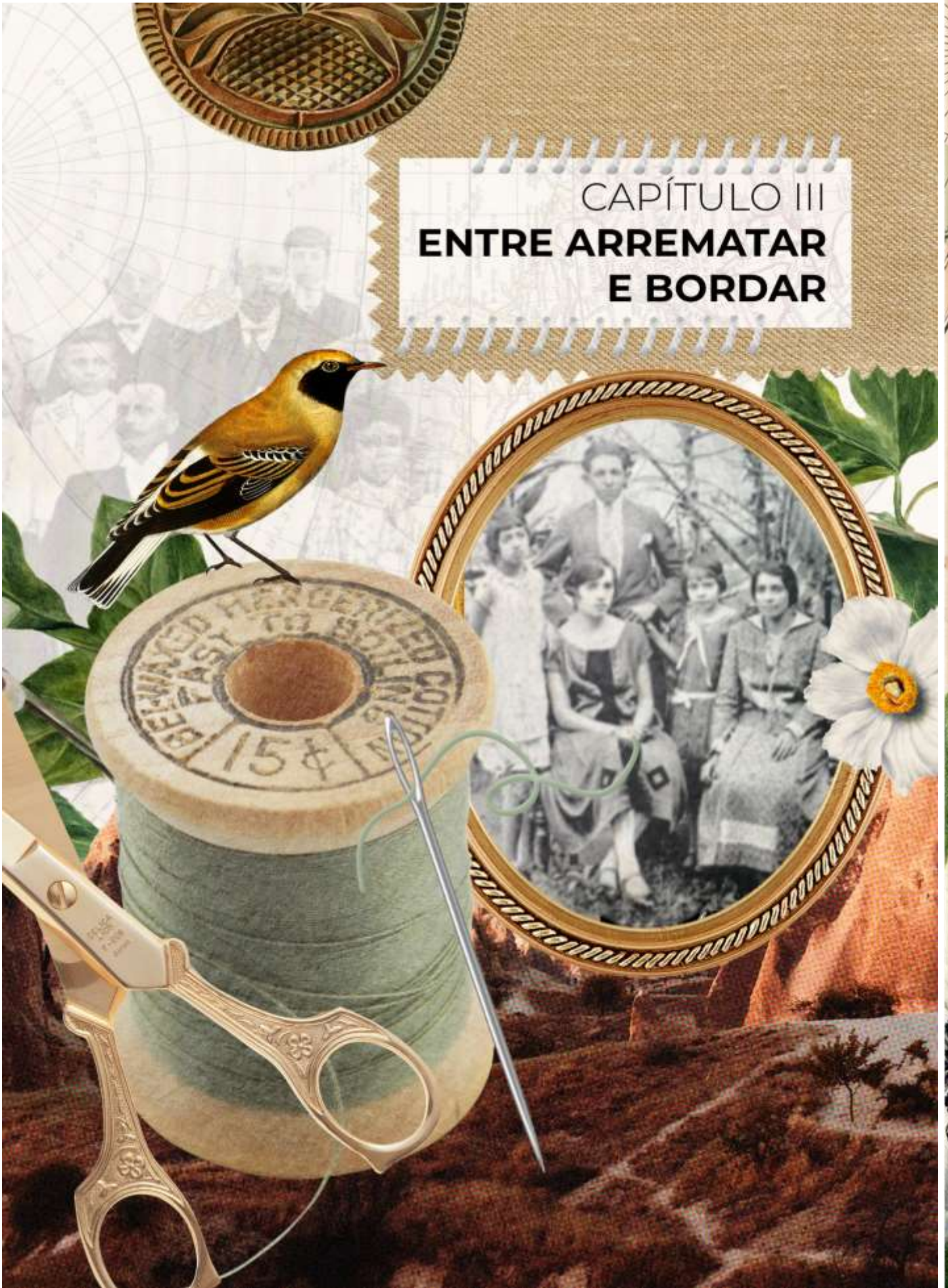
representam uma classe privilegiada da população goiana, a elite. Estas compõem o trabalho e se apresentam como um percurso a ser trilhado para a compreensão dos modos de vestir do final do século XIX e início do XX, em Goiás.

Ancoradas nos estudos visuais, as imagens oferecem leituras de uma determinada época histórica, laços familiares que a análise dessas visualidades construída pelas fotografias se torna indicativa de uma comunidade cultural em que pessoas estão inseridas.

Este olhar, num primeiro momento, tende a ser de ver, admirar, questionar, observar, para além, analisar quais sinais, sentidos e significados se misturam em formas, matizes para que o observador ao adentrar neste universo mágico da imagem, decifre o mundo, os códigos que são configurados e reconfigurados no tempo e no espaço. Estas imagens permeiam a vida cotidiana em várias dimensões e apresentam as visualidades de uma época da história que foram construídas e desconstruídas, assumindo vários papéis culturais que podem informar, desinformar e transformar, pois as fotografias possuem aspectos sentimentais.

Assim, as fotografias são documentos que apresentam as vestimentas de um povo, de uma época de uma cultura específica de Goiás, ou seja, da alta sociedade; trazem sentidos e significados que proporcionam uma narrativa visual e textual. Estas imagens que foram agrupadas na tese constituem na memória, acontecimentos e momentos particulares que são atribuídos de sentido de realidade, que hora são visibilizados, hora questionados.

CAPÍTULO III
**ENTRE ARREMATAR
E BORDAR**



3.1 Arrematando a identidade das vestimentas pelo imaginário

Para arrematar a moda identitária e o imaginário representativo das vestimentas goianas, utilizamos como critério para análise, a separação de 15 fotografias da época pesquisada, divididas em 3 categorias, sendo: 5 feminina, 5 masculina e 5 infantil. Partimos de um quantitativo maior de fotografias, mas considerando critérios de confiabilidade de data e demais informações, selecionamos 15. Outro critério, escolher 05 fotografias de datas diferentes entre os períodos de 1871 a 1930.

Faz-se necessário acrescentar que as fotografias analisadas não representam a totalidade da sociedade goiana, pode ser considerado um retrato parcial e enviesado das vestimentas goianas, pois as fotografias encontradas para a representação da identidade das vestimentas goiana, não representam a totalidade de Goiás, mas a porção que detinha poder e acesso à fotografia a classe elitizada.

Dessa forma, a classe dos subalternos é negligenciada por falta de fontes que os evidenciam. Assim podemos questionar o que as fotos não mostram, vozes e corpos que foram invisibilizados e apagados do registro visual hegemônico. Perante esse contexto, apresentaremos as vestimentas da classe privilegiada que se encontram nas fotografias, ou seja, as vestimentas da elite, sendo um objeto de poder, exclusão e uma construção da memória visual que se pretendia mostrar.

Na Figura 32, apresentamos as 15 fotografias que foram selecionadas.

Figura 32 - Mosaico das 15 fotos que serão analisadas.



Fonte: Diversas fontes; montagem autora (2023)

Podemos observar nos registros fotográficos, a forte influência europeia, a qual nos aponta com mais precisão como eram as vestimentas do final do século XIX e início do século XX, em Goiás.

É oportuno salientar que ao analisar um período histórico por meio de um acervo fotográfico dominante, ou seja, da elite goiana, não estamos reforçando o viés da elite ser a vestimenta real, que possa representar a identidades goiana. Mesmo apontando as vestimentas como uma imposição europeia, deixaremos registrado a invisibilidade dos subalternos, e que o ato de apresentar e analisar essas fotos de elite, possibilita legitimá-las como a "imagem das vestimentas em Goiás" daquela época. Pois não se tem registros dos subalternos desde período da história em Goiás.

Como primeiros pontos do bordado da identidade das vestimentas pelo imaginário, é possível dizer que as vestimentas mesmo sendo de séculos distantes, em período temporal, não foram encontradas grandes mudanças e avanços de um século para outro. Assim, é possível analisar a relação simbólica dos trajes no período em que foram fotografadas e verificar se as roupas utilizadas na época correspondem ao que ditavam as capitais da moda e se havia uma relação com a vida cotidiana.

Como uma primeira leitura imagética e visual, a partir dos estudos até aqui realizados, inferimos que se tornava complexo viver em Goiás, naquela época, usando as vestimentas ditadas pelas capitais da moda. Isso ocorria devido às variadas condições climáticas goianas, que eram distintas dos locais das capitais da moda.

Atualmente, segundo Rainho (2002, p. 9), não é possível tratar a moda como um fator desconectado do mundo acadêmico, alegando que “temas como famílias, sexualidade, gênero, moda, dentre outros deixaram de ser encarados como assuntos distantes do universo dos historiadores”. Ainda continua dizendo a autora que para compreender a história da moda, o historiador deve não apenas explorar as mudanças ocasionadas na moda, mas analisar qual a relação destas mudanças com a cultura, a sociedade e os costumes de uma época.

Nesse sentido, contribui a autora Jones (2011, p. 27): “em alguns casos, as roupas são a afirmação de uma rebelião contra a sociedade e a própria moda”, sendo possível aferir várias nuances que as vestimentas podem abordar em seu contexto geral. Na mesma linha, pontua Lipovetsky (1989, p. 24) que a história da indumentária “é antes de tudo dar à luz das metamorfoses dos estilos e dos ritmos precipitados da mudança no vestir que se impõe essa concepção histórica da moda”. Dito isso, na história da moda,

é possível verificar, desde a sua origem, que ela sempre foi e é usada como referência à criação de roupas, promovendo estilos e unindo uma comunidade e afastando outras.

Acompanhado esta trajetória, as fotografias dispostas na tese, não são analisadas à luz desta metamorfose descrita por Lipovetsky (1989), pois havia um padrão pré-estabelecido a ser seguido, ou seja, as mudanças não foram muito significativas no final do século XIX e na primeira década do século XX. Porém, as imagens das vestimentas, especificamente advindas após a primeira guerra mundial (1914-1918), tiveram mudanças significativas.

As vestimentas apresentadas nas 15 fotografias selecionadas, para serem analisadas, comunicam e transmitem mensagens. As roupas têm como função transmitir mensagens, seja pelas pessoas que as vestem ou qual leitura se faz desta imagem ou o que esta imagem desejar informar. Nas vestimentas mostradas nas fotografias, é possível fazer estas leituras e perceber a comunicação que está sendo passada, seja pelos tecidos, cores, formas ou qualquer outro elemento que a constitui enquanto objeto visível.

Desse modo, a partir dos registros fotográficos, é plausível construir uma compreensão sobre a moda, a história e os contextos em que as pessoas fotografadas viveram. Com isso, iniciamos os bordados sobre a identidade das vestimentas pelo imaginário, com linha e agulha que se aproxima do letramento imagético-visual.

Para análise das vestimentas compostas nas 15 fotografias, utilizaremos alguns autores para o embasamento teórico de leitura de imagens e fotografias, tais como Leite (1993) e Kossoy (2012), pois contribuem para uma análise mais profícua com métodos específicos.

Contribui Kossoy (2012, p. 27) ao relatar:

as fontes fotográficas são uma possibilidade de investigação e descoberta que promete frutos na medida em que se tentar sistematizar suas informações, estabelecer metodologias adequadas de pesquisa e análise para decifração de seus conteúdos e, por consequência, da realidade que os originou.

As fotografias consistem em um modo de resgatar histórias que já foram vividas, vestimentas de uma época, que foi esquecida, mas que demarcaram uma época. No entanto, é possível recuperar a história da vestimenta em Goiás. Isto feito por meio de uma leitura que atravessa o imaginário de nossa observação, que será a luz de verificar as peças do vestuário (partes superior e inferior), formas/modelagens, cores, tecidos, aviamentos, superfícies/bordados e os acessórios.

Embasados também nos autores Leite (1993), Kossoy (2012), Joly (2012) e Ciavatta (2002), procuramos, ao analisar as fotografias, levar em conta a visão do pesquisador na hora da leitura, no intuito de se ter cuidado, afim de não interpretar a imagem somente com os olhos do presente, pois “ao observarmos uma fotografia, devemos estar conscientes de que a nossa compreensão do real será forçosamente influenciada por uma ou várias interpretações anteriores”. As interpretações de quem analisa a imagem pode se revelar de inúmeras formas, como pontua Joly (2012, p. 47):

A análise da imagem, inclusive da imagem artística, pode desempenhar funções tão diferentes quanto dar prazer ao analista, aumentar seus conhecimentos, ensinar, permitir ler ou conceber com maior eficácia mensagens visuais.

As fotografias nos proporcionam uma imaginação e podemos recriar a realidade de uma época, como esclarece Ciavatta (2002, p. 16),

a fotografia como recriação da realidade, como simulacro que é e não é, ao mesmo tempo, o objeto real, a fotografia no que mostra e no que dissimula, como conhecimento dissociado da experiência que redefine a própria realidade.

No mesmo sentido, pontua Leite (1993) que as fotografias podem ter várias interpretações, ao serem visualizadas pelo fotógrafo, pelos fotografados, pelos conservadores das fotografias, bem como pelos seus utilizadores ocasionais, que podem não compartilhar o mesmo código simbólico.

A leitura pode ser bastante diversificada por quem a observa. Para Leite (1993, p. 31):

da mesma forma que cada sentido está predisposto a captar preferencialmente algum tipo de informação - o olho vê, o ouvido escuta, a pele tateia -, enquanto outros ficam fora do seu alcance, um recurso técnico como a fotografia somente consegue captar algumas formas e informações visíveis. É um meio visual e mecânico - não alcança informações auditivas, nem verbais, assim como se altera de acordo com progresso os progressos tecnológicos da arte fotográfica.

A par destas percepções, em um primeiro momento para analisar as fotografias, partiu-se do contexto em que foram produzidas, tentou-se levantar as características externas gerais da fotografia: data, local, a quem a foto se apresenta, fotógrafo e onde a foto se encontra armazenada.

Para Castoriadis (1982) o imaginário social é a criação incessante e essencialmente indeterminada de figuras, formas e imagens, a partir das quais é possível

falar de algo. Sua perspectiva posiciona o imaginário como o processo autônomo pelo qual as sociedades criam suas próprias estruturas, significados e normas, estabelecendo valores, práticas e representações que organizam a coexistência. A valorização do imaginário, nesse sentido, é uma consequência direta da crise dos paradigmas positivistas e estrutural-funcionalistas, que buscavam verdades objetivas e mensuráveis. A necessidade de compreender a experiência subjetiva, a construção cultural de significados e a própria constituição da realidade social levou à adoção de abordagens fenomenológicas e hermenêuticas, que encontram no imaginário um arcabouço conceitual para explicar como o mundo social é ativamente criado e dotado de sentido.

A partir da perspectiva de Castoriadis (1982) sobre a sociedade instituída o vestuário não é meramente um reflexo passivo das estruturas sociais, mas um agente ativo em sua contínua autocriação. Se a sociedade se auto institui por meio do imaginário, e o vestuário é um meio fundamental dessa criação, então as mudanças nas normas de vestimenta não são superficiais. Elas são manifestações da sociedade instituída em ação. Quando indivíduos ou grupos desafiam os códigos de vestimenta existentes ou adotam novos estilos, eles participam diretamente do processo de instituição, contribuindo para a criação de novos significados sociais e, potencialmente, transformando a sociedade instituída. Isso eleva a moda de um mero produto cultural a um local dinâmico de agência social e mudança.

Nesse contexto, podemos descrever que a análise das fotografias nos conduz a investigar os sentidos que são apresentados, e aqueles que estão ancorados em um imaginário social e articulado às várias interpretações que a imagem pode sugerir.

Ademais, para Benjamin (2006, p.101-102),

a moda está conectada desde o início ao diálogo entre a mulher e a mercadoria, entre o desejo e o cadáver. [...] a moda nunca foi outra coisa senão a paródia do cadáver colorido, provocação da morte pela mulher [...]. Isso é a moda. Por isso, ela muda tão rapidamente, faz cócegas na morte e já é outra, uma nova, quando a morte a procura com olhos para bater nela.

Podemos compreender a analogia de Benjamin (2006) enquanto um paradoxo, um fenômeno efêmero e tão atrativo não só para mulheres, mas pode englobar toda uma população. Para alguns pesquisadores a moda já nasce morta, pois quando nasce outra vertente de moda já está sendo pensada, iniciando um novo ciclo.

As vestimentas nas fotografias, seja de qual época for, podem ser consideradas, desde seus primordiais, como uma forma de eternizar momentos e também fonte de pesquisas, pois a ciência depende dos registros que ficaram na história para ser

estudada, analisada, compreendida, e com as vestimentas do passado não é diferente. Como diz Kossoy (2012, p. 47), “toda fotografia é um resíduo do passado”. Para o autor, o componente fotografado do objeto e de sua expressão constituem uma fonte histórica.

Para o autor Didi-Huberman (2012, p. 207), os conhecimentos que as fotografias podem dar sobre a moda, “é uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar”.

Assim, em uma tentativa de uma melhor construção destas visualidades, buscamos conhecer também os materiais usados no final do século XIX e início do século XX, ancorados em suas condições de produção específicas, e como se compõem a vestimenta destes séculos.

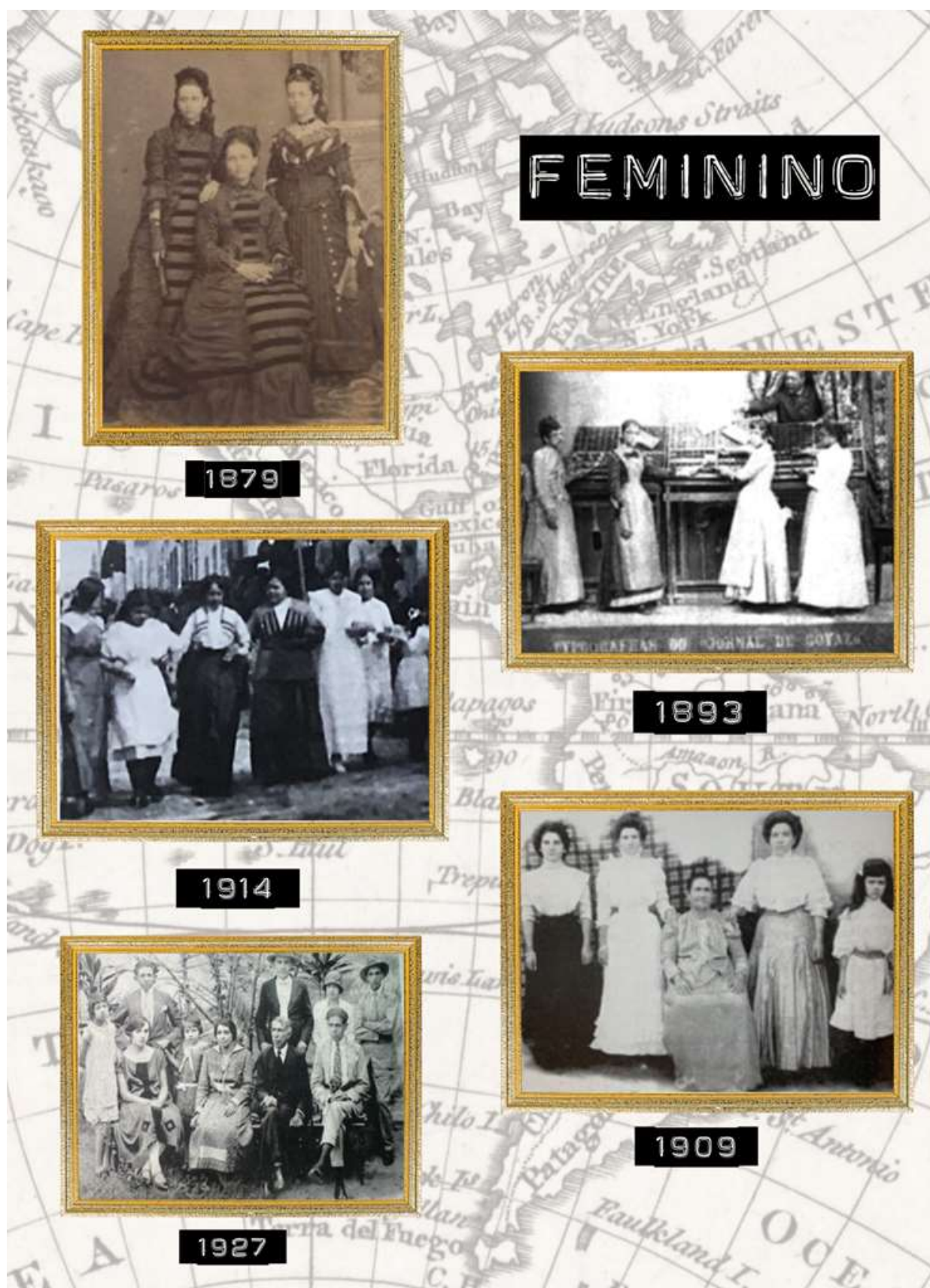
3.2 Bordando a identidade das vestimentas femininas pelo imaginário

Para bordar a identidade das vestimentas femininas pelo imaginário, constituiu-se uma prancha composta de 5 fotografias de períodos diferentes que aborda o feminino da aristocracia goiana do final do século XIX e início do XX. O critério de definir estas 5 fotografias entre as demais, foi por anos diferentes para verificar se houve mudança significativa de um ano para outro, no sentido de encontrar semelhanças e divergências, bem como possíveis evoluções das vestimentas deste período em Goiás.

As fotografias datam de 1879 a 1927 e num primeiro olhar podemos observar que as vestimentas são muito semelhantes entre si, havendo uma identidade de elementos que as caracterizam, tais como modelagens, formas, volumes, sobreposições, dentre outros. Mesmo as vestimentas femininas serem muito semelhantes entre si, algumas características vão sendo transformadas em porções pequenas, ao decorrer das décadas.

Como podemos observar na Figura 33, as saias do início possuem uma modelagem mais amplas e, mas seguintes vão sendo reduzidas bem sutilmente. Outra característica, são os comprimentos das saias no início das fotografias, cobrem os pés inclusive os sapatos e, ao aos poucos vão sendo encurtados. As mangas também vão sendo encurtadas. Porém, não perdem sua essência – a influência da moda europeia. Não foi pela identidade goiana que houve tais mudanças, mas por serem mudanças que estavam acontecendo nas capitais da moda europeia.

Figura 33 – Imagem das 5 fotografias femininas analisadas



Fonte: Diversas fontes; montagem da autora (2023)

A primeira fotografia é composta por três irmãs, de uma família importante de Goiás, a família Bulhões, como descreve Rodrigues (1982). A fotografia foi capturada pela lente do fotógrafo, em 1879, no final do século XIX. Não se tem informações sobre o fotógrafo, sendo uma foto original, em preto e branco. A fotografia se encontra atualmente no Arquivo Frei Simão Dorvi e também no livro A Modinha (1982).

Figura 34 – Foto das Irmãs Bulhões (1879)



Fonte: FECIGO – Fundação E da Cidade de Goiás. Arquivo Frei Simão Dorvi

Para a análise interna da fotografia, é imprescindível considerar o ambiente em que foi capturada pela lente de um fotógrafo. Na imagem das três mulheres, a primeira que está em pé do lado direito é Josephina de Bulhões Baggi e Araújo; ao centro, sentada em uma cadeira, está Ângela Bulhões Natal e ao lado esquerdo, em pé, está Leonor Bulhões Gouvêa, de acordo com a autora Rodrigues (1982).

Ângela Bulhões fazia parte do coro de cantoras da Igreja Boa Morte. O cenário da foto é composto por um tapete e evidencia uma janela atrás das mulheres, com uma cortina em xadrez. Neste período, as fotografias eram geralmente registradas em um cenário em frente à casa, ou seja, ao ar livre. Acredita-se que a luz natural era um auxílio para as lentes fotográficas.

A fotografia apresenta três irmãs com vestimentas com referências europeias, pois, esta era a moda ditada no final do século XIX. Assim, vê-se que os vestidos são volumosos, com babados e sobreposições; as saias longas (ao chão, não se mostravam os pés, costume da época), as mangas longas com ricos detalhes de babados, fitas e rendas, as formas amplas e volumosas. Ainda nos vestidos podemos observar os drapejados e as riscas, que podem ser efeitos de sobreposição ou tecidos já listados.

As golas em sua maioria eram no pescoço, como apresenta-se os três vestidos da foto. Sobre as cores, todas as fotografias encontradas desta época são em preto e branco, pois ainda não havia a foto colorida, mas pela presença de tonalidades, podemos aferir que são cores cinza, preto e branco.

Podemos compreender que as peças poderiam ser apenas bicolores ou possuíam cores quentes em sua cartela de composição. Porém, pelo imaginário construído, deduzimos que as cores que eram utilizadas nas vestimentas desta época se constituíam do que a literatura apresenta, mediante a Era Vitoriana. Pois, como descreve Braga (2005), a moda desde período constituiu na Era Vitoriana, que corresponde aproximadamente por volta de 1850 até a última década do século.

No período Vitoriano, os tecidos eram sofisticados e caros, tais como brocado, tafetá, seda, fina lã, cetim, crepe musseline, dentre outros. E os acessórios estavam presentes na composição da vestimenta tais como leques, sombrinhas, enfeites de cabelo, brincos, colares.

Esta fotografia de 1879 é um valioso documento histórico, mas também um retrato de um Goiás elitista, racialmente desigual e socialmente excludente. Ao analisá-la criticamente, somos chamados a refletir não apenas sobre quem está na imagem, mas

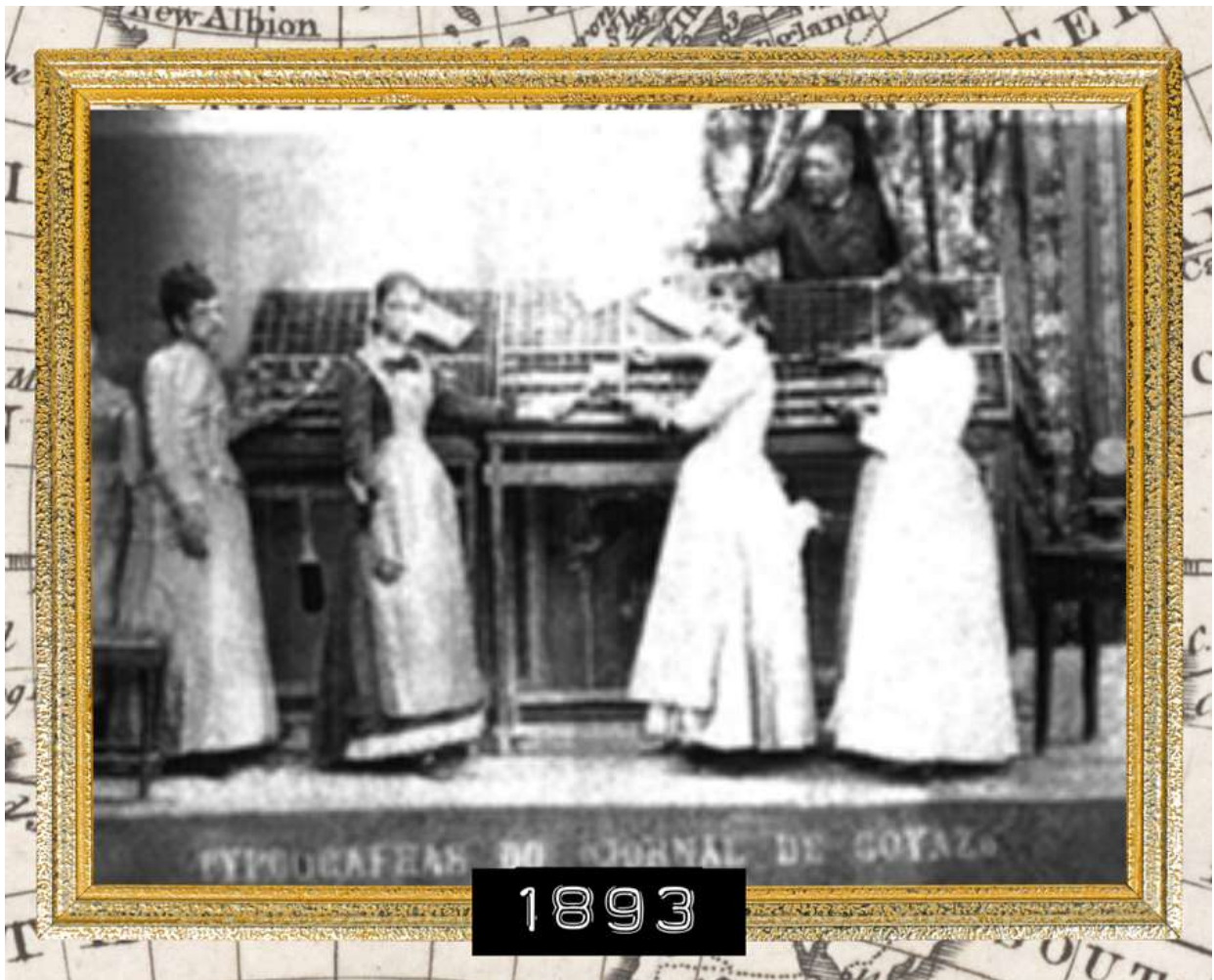
sobre quem está ausente nela. A crítica não invalida sua beleza ou importância histórica, mas nos convida a reconhecer os silêncios e lacunas da memória visual brasileira.

Acredita-se pelo imaginário construído, que em Goiás, neste período, era impossível vestir-se com tanta luxúria, por ser um local distante dos centros de moda no país, e ainda este estar em formação. Porém, percebemos nas vestimentas presentes nas fotografias a abundância de babados, volumes, franzidos, drapeados e rendas, elementos que são característicos da época, os quais buscavam criar uma distinção de classe social e a ostentação.

As vestimentas apresentadas nas fotografias, podem ser vistas como um instrumento de controle social, por meio de uniformes e códigos do vestir que estabelecem hierarquias e, por vezes, neutralizam distinções de classe. Existe um impacto psicológico significativo do medo de não estar inserido na moda do momento, ou de um determinado grupo, ou o que pode levar à exclusão social. A roupa pode ser um instrumento de inserção social, sendo visualizada como a escolha da vestimenta reflete a impressão que ela deseja que os outros tenham dela, demonstrando ansiedades sobre a aceitação social.

A segunda fotografia foi registrada no Jornal de Goyaz, em 1893. Esta foto foi encontrada no Arquivo Frei Simão Dorvi, sendo composta por 5 mulheres do final do século XIX. O fotógrafo não foi identificado. A imagem retrata um cenário “de aprendizado, ou de trabalho, o ambiente fotografado é uma tipografia de propriedade do goiano Sr. José do Patrocínio Marques Tocantins, podemos observar que as mulheres estavam trabalhando” (Jornal de Goyaz, 1893).

Figura 35 – Foto de mulheres trabalhando na tipografia (1893)



Fonte: FECIGO – Fundação E da Cidade de Goiás. Arquivo Frei Simão Dorvi (1893).

A foto revela a presença de um homem afrodescendente na janela, o qual era o proprietário da tipografia (Jornal de Goyaz, 1893) e também de 5 mulheres, algumas também de origem afrodescendente. A imagem apresenta uma cena visual em que, no primeiro olhar, podemos verificar a presença de vestimentas longas, muitas sobreposições, cintura marcada, mangas longas, decotes altos e saias volumosas, mas sem o exagero dos séculos anteriores.

Acredita-se que eram vestimentas mais adequadas ao trabalho, porém suas referências ainda são vitorianas. De acordo com Souza (1987), a forma das roupas do final do século XIX tornou-se mais simples, sem o exagero das saias e o domínio dos espartilhos dos séculos anteriores.

Nas palavras de Souza (1987, p. 63),

com a influência das modas inglesas, acentuando-se com a revolução francesa, as mulheres, aboliram os espartilhos, as anáguas, os saltos altos, puseram-se de camisola branca atada debaixo dos seios; e o vestido se tornou escasso e sem forma.

A imagem pode nos levar a observar os detalhes que são a base da investigação. Mesmo sendo uma vestimenta menos elaborada, voltada para o trabalho, nota-se a presença de referências Vitorianas europeias. A segunda mulher da esquerda para a direita possui uma peça na parte superior em forma de um espartilho, o que denota que as cinturas são bem marcadas e as formas, a nosso ver, não são tão simples. Pode-se destacar que a moda chega em Goiás um pouco mais tarde ou que as vestimentas de certas mulheres poderiam ser mais adaptáveis ao seu modo de viver ou trabalhar.

Ainda ao analisar as vestimentas, é visível observar uma silhueta em formato “ampulheta”, daí percebermos os ombros marcados pelas mangas longas e mais ajustadas ao final, cintura marcada, saias volumosas em linha A. Talvez a roupa não tenha como principal objetivo destacar o sujeito, mas tomaram-se mais simples para as necessidades que o século exigia. Assim como pontua Braga (2007, p. 56), “as roupas passaram a ser mais práticas e de fato confortáveis”.

Na moda, no período de transição da Era Vitoriana para a era da Belle Époque, que se estendeu de 1900 a 1914 (finalizando no início da primeira guerra mundial), houve uma mistura de estilos, em que as saias eram enormes, havia exagero de tecidos e babados, bem como começaram a ficar em proporções menores. As armações das saias eram amplas, marcadas pelos exageros de suas anáguas em várias sobreposições e agora ganham uma armação um pouco mais “básica”, as chamadas crinolina que vieram para substituir as armações anteriores.

A *Belle Époque* foi um período marcado por invenções e luxo no vestuário, como esclarece Baudot (2002, p. 34): “além das variações que tocam principalmente ao colorido, aos tipos de tecido e à ornamentação dos vestidos, conserva mais ou menos a silhueta que apresentava desde a Renascença”.

A imagem de 1893 das tipógrafas do *Jornal de Goyaz* representa um raro e potente registro do avanço feminino nos espaços de produção do conhecimento no final do século XIX em Goiás. Ela revela, ao mesmo tempo, uma abertura inédita para a atuação da mulher branca em atividades letradas e também as estruturas ainda rígidas de gênero, classe e raça, que delimitavam quem podia ou não ser incluído nas imagens da história. Essa fotografia é tanto um símbolo de progresso quanto um espelho das

exclusões de seu tempo, e por isso, carrega enorme valor para análises históricas, decoloniais e de gênero.

A terceira imagem foi registrada em 1909, período considerado pela moda a *Belle Époque* (Braga, 2005). Neste período da moda considera-se a inserção da mulher na sociedade, provavelmente a que mais registrou mudanças significativas na moda entre os séculos passados. Ademais, a moda passou a ser contada por décadas e não por séculos como era anteriormente, pois para Braga (2005, p, 69), “uma maneira mais didática para o entendimento do tão conturbado e empolgante século XX”.

A fotografia 36 é composta por uma família de sobrenome Baiocchi e apresenta 5 mulheres de gerações diversas, a vovó Maria, a Nonna, em companhia das filhas Carmela, Rosália, Rosina e Concheta, a caçula. A imagem encontra-se no livro de Baiocchi (2001).

Figura 36 – Foto da família Baiocchi (1909)



Fonte: Livro Além da Porta do Meio (2001, p. 58)

As vestimentas presentes nas fotografias são compostas em sua maioria por 2 peças, ou seja, blusa e saia, com variações em suas cores, pois algumas peças são em bicolor. Outra questão que nos chama atenção, são as golas bem altas, em formatos bem parecidos uma das outras. Também, a cintura marcada, seja por cintos ou faixas, são bem presentes na imagem. E quanto aos tecidos, inferimos, pelo imaginário, que são diferenciados, tais como sedas, rendas e tafetás.

O comprimento das vestimentas deste período da história está sendo encurtado, uma vez que as saias já não arrastam ao chão, mas, pelo contexto da época, as mulheres não mostravam as pernas, pois estavam cobertas com meias, o que era o costume e, assim, mesmo com saias menos longas, as pernas não ficavam à mostra. As mangas apresentam-se em um tamanho $\frac{3}{4}$, e no cotovelo ainda se tem muitos babados, especialmente na parte superior das vestimentas. Nesse sentido, foi no período denominado *Belle Époque* que começou a surgir saias mais discretas, com apenas um babado ou mais nas extremidades.

Como podemos verificar, da direita para a esquerda, a segunda mulher em pé, seu vestido possui a saia em formato de sino com três babados, gola alta, mangas volumosas, muitas camadas de babados na blusa e o que nos chama atenção é o exagero da cintura muito fina, o que demonstra que embora estivessem em Goiás, a moda europeia continuava influenciando.

As vestimentas das mulheres fotografadas apresentam um dos principais elementos da *Belle Époque* que era a cintura marcada. Os cabelos tinham um coque bem alto e fofo e os acessórios são mais discretos, em que os brincos eram bem pequenos e pulseiras mais delicadas.

Esta imagem de 1909 é um importante registro do cotidiano feminino branco de da elite goiana, em um Brasil que passava por transformações após a abolição (1888) e com o início da República (1889). Ela revela não só a persistência de códigos morais e visuais do século XIX, mas também os primeiros sinais de mudança nos papéis sociais das mulheres. Contudo, assim como outras imagens da época, ela também revela quem era autorizado a ser lembrado pela fotografia e quem seguia excluído dos arquivos da memória: os negros, os pobres, os trabalhadores.

A quarta fotografia foi registrada no dia 08 de setembro de 1914, na festa da padroeira, na Cidade de Goiás (à época capital de Goiás). Encontra-se no livro *Goyas e Serra Dourada*, de 1911 a 1915, de Craveiro e Poetas (1994). A fotografia 37, diferente das demais analisadas até o momento, não foi registrada em um cenário estático, como

uma montagem ou uma foto encomendada por uma família da burguesia. Inferimos, portanto, que esta foto foi capturada em uma festa de rua.

Figura 37 - Foto da Festa da padroeira, Cidade de Goiás (1914)



Fonte: Livro Goyas e Serra Dourada, de Craveiro e Poetas (1994).

Esta fotografia data do final da *Belle Époque* e início da primeira guerra mundial, em 1914. Podemos observar o caminhar, o dançar de um grupo de seis mulheres, que estão de braços dados e também a presença de uma criança de costas. As peças do vestuário são mais simples, com ausência dos exagerados volumes de anáguas ou de espartilhos das épocas anteriores. As vestimentas em sua maioria são compostas por duas peças, saia e blusa, mas também vestidos. As cores dos vestidos podem ser visualizadas pelo imaginário de cor única e os conjuntos bicolor, havendo comprimentos variados das saias, indo de longas até abaixo dos joelhos.

As golas já não são tao altas, mas ainda são rentes ao pescoço. Percebemos a presença da gola marinheiro e outros detalhes de fitas, possivelmente de corgurão ou cetim, que complementavam a ornamentação da vestimenta. Na cintura há uma marcação um pouco mais sutil, com presença de babados, rendas e outros elemetos de luxo e ostentação. A fotografia não apresenta acessórios e os cabelos são mais simples em sua maioria. As mangas são bem diversificadas, indo de curtas a longas.

Podemos observar que neste período da história, a silhueta das vestimentas femininas vai se atenuando, de modo bem lento, com tecidos mais leves e cortes cada vez mais retos. Podemos inferir que com a chegada da primeira guerra mundial, muitas coisas mudaram. De acordo com Braga (2013, p. 31), “em função do conflito bélico, os homens partiram para o campo de batalhas, as mulheres tiveram que ocupar a ausência masculina no campo de trabalho: foi o início da postura de emancipação feminina”. Assim, as vestimentas femininas tiveram que se adaptar ao trabalho em diversas áreas até mesmo à indústria pesada.

Dessa forma, as vestimentas passaram a ser mais práticas, funcional e simplificada, os tecidos tornaram-se mais leves. As saias foram encurtadas, “subindo até a altura da canela, e, mesmo assim, a parte da perna não ficava à mostra, pois as mulheres usavam meias. Que podia ser observada era silhueta da perna e não a própria perna”, segundo Braga (2013, p. 31).

A fotografia de 1914, feita em Goiás, revela uma nova etapa da presença feminina no espaço social: mulheres em trânsito, caminhando, interagindo, visíveis. Em contraste com as imagens rígidas e silenciosas do século XIX, esta foto mostra um grupo que representa a transição para o século XX, uma era em que as mulheres começavam a reivindicar voz, espaço e direitos. Ao mesmo tempo, a imagem também nos permite refletir sobre as persistentes barreiras de classe e raça, que definiam quem podia ocupar o espaço público de forma legítima. Assim, esta imagem é tanto um registro da emancipação feminina quanto um lembrete das ausências históricas.

A quinta fotografia seguiu os mesmos critérios das anteriores, porém traz mudanças siginificativas nas vestimentas. A fotografia foi registrada em Goiás, no dia do casamento de Maria Mendonça de Aquino e Zebulon Alves de Castro, no dia 22 de outubro de 1927. A fotografia é composta por 5 pessoas, sendo 4 mulheres e 1 homem. A fotografia foi registrada ao ar livre, junto a natureza, um hábito que era costume da época para registro fotográfico.

Figura 38 – Foto da Família Maria Mendonça de Aquino e Zebulon Alves de Castro (1927)



Fonte: Livro família Jayme (2016, p. 493)

Esta imagem foi fotografada nos chamados anos 1920, como pontua Braga (2005, p. 72), foi um período “revolucionários, anos de inovação. Não sendo à toa chamados de ‘anos loucos’. As mudanças foram tantas e tão marcantes que fica difícil desvincular a palavra novo dessa época”.

Assim, podemos observar nas vestimentas que os exageros do final do século XIX e início do século XX, foram substituídas por roupas mais simples, mais funcionais; uma vestimenta utilitária, pois a mulher já emancipada continuou a trabalhar e ter seu dinheiro.

As vestimentas apresentam uma das maiores características da época, a cintura baixa, deslocada para o quadril. Tanto nas crianças como nas mulheres, o formato da silhueta agora passa a ser tubular, com peças mais retas ao corpo. O comprimento dos vestidos possui variados tamanhos, do tornozelo aos joelhos. O vestido da mulher com aparência mais velha, a segunda sentada da direita para a esquerda, apresenta mangas longas, decotes mais altos, mas já deixa à mostra o pescoço e o colo, em um decote bem discreto.

As demais mulheres da foto usam vestidos com mangas bem curtas, estilo cubos, um formato bastante utilizado na década. A primeira mulher, que está sentada, tem um decote, um pouco mais generoso, em seu vestido, mostrando um pouco do colo. As roupas das mulheres aparentam ser de tecidos mais leves, especialmente os dois primeiros que são ricos em detalhes, como os bordados e aplicações.

O vestido da primeira mulher sentada, apresenta texturas como no vestido da criança que está no meio das duas mulheres sentadas e também estampas, como o vestido da segunda mulher sentada. Apresenta a gola marinheira, com os laços e com formatos que chamam a atenção. O vestido da mulher mais jovem, à esquerda, contém um tecido com textura na parte inferior, ou seja, na barra, seja por efeito de aplicações ou bordados e ainda possui um recorte com a presença de outro tecido, que desce do decote até a barra.

A mulher que está do lado direito, usa um vestido produzido em um tecido com uma espécie de estampa e também outro tecido de cor lisa, fazendo detalhes na gola e com laço ou aplicações, como na barra que, aparentemente, é uma renda. As vestimentas das crianças que estão na fotografia possuem detalhes semelhantes às vestimentas das mulheres.

Nas fotografias estão presentes uma nova proposta na moda, os cortes de cabelo conhecido como *La Garçonne*, que são cabelos curtos na altura da nuca, com corte reto e franja acima da sobrancelha. Na foto, as quatro mulheres possuem este corte de cabelo: alguns na nuca, outros acima dos ombros, mas estão soltos e de franja, seja, ela de lado ou bem definida, como é o caso dos cabelos das crianças. Este corte ficou conhecido, especialmente pelo advento do cinema nos 1920 e após a atriz americana Louise Brooks aderir ao penteado.

Ainda podemos inferir que não há valorização dos seios e nem dos quadris, como nos esclarece Braga (2005, p. 73), alegando que neste período havia “os achatadores de seios (para não evidenciar os seus volumes) e as cintas que espremiavam anulando o volume do quadril que deixaram a mulher dos anos 1920 absolutamente andrógina”.

Esta moda andrógina no estilo *La Garçonne*, se fez presente na vida da estilista francesa Gabrielle Bonheur Chanel (Coco Chanel), nos anos de 1920, sendo a estilista considerada, por seu tempo, como uma revolucionária, pois criou novos estilos para as mulheres, deixando os espartilhos de lado e permitindo uma silhueta mais solta, fazendo com que as mulheres abandonassem as roupas apertadas e começassem a usar roupas mais soltas e confortáveis. Nesta época, as joias também eram mais discretas, porém elegantes. Na fotografia 38, não foi capturada nem um acessório, nem joias.

Também foi Coco Chanel que incorporou, em 1920, detalhes do uniforme naval ao traje feminino pelas golas marinheiras, uma peça até então tradicionalmente masculina. Ainda não podemos deixar de lembrar que foi na década de 1920 o lançamento do “pretinho básico” de Coco Chanel. A fotografia de 1927 revela um grupo familiar que simboliza a transição entre dois tempos:

Podemos verificar que o final do século XIX, apresentou valores patriarcais, elitistas e excludentes. E os anos 1920, com vestígios da modernidade, da emancipação feminina e do acesso ampliado à cultura visual. Ainda que traga indícios de avanço, a imagem também reforça o silenciamento de outros sujeitos históricos, como os negros, os pobres e os trabalhadores rurais, que raramente apareciam nesses retratos formais. Ela é, assim, um retrato da modernidade seletiva e incompleta que marcou Goiás no início do século XX.

Nas fotografias das mulheres podemos descrever as poses com um foco maior na beleza, graça e virtude. Suas poses podiam ser um pouco mais flexíveis que as masculinas, mas ainda formais, muitas vezes sentadas ou com objetos que remetiam ao lar, à maternidade ou a atividades. A ênfase estava na sua adequação aos ideais de feminilidade da época.

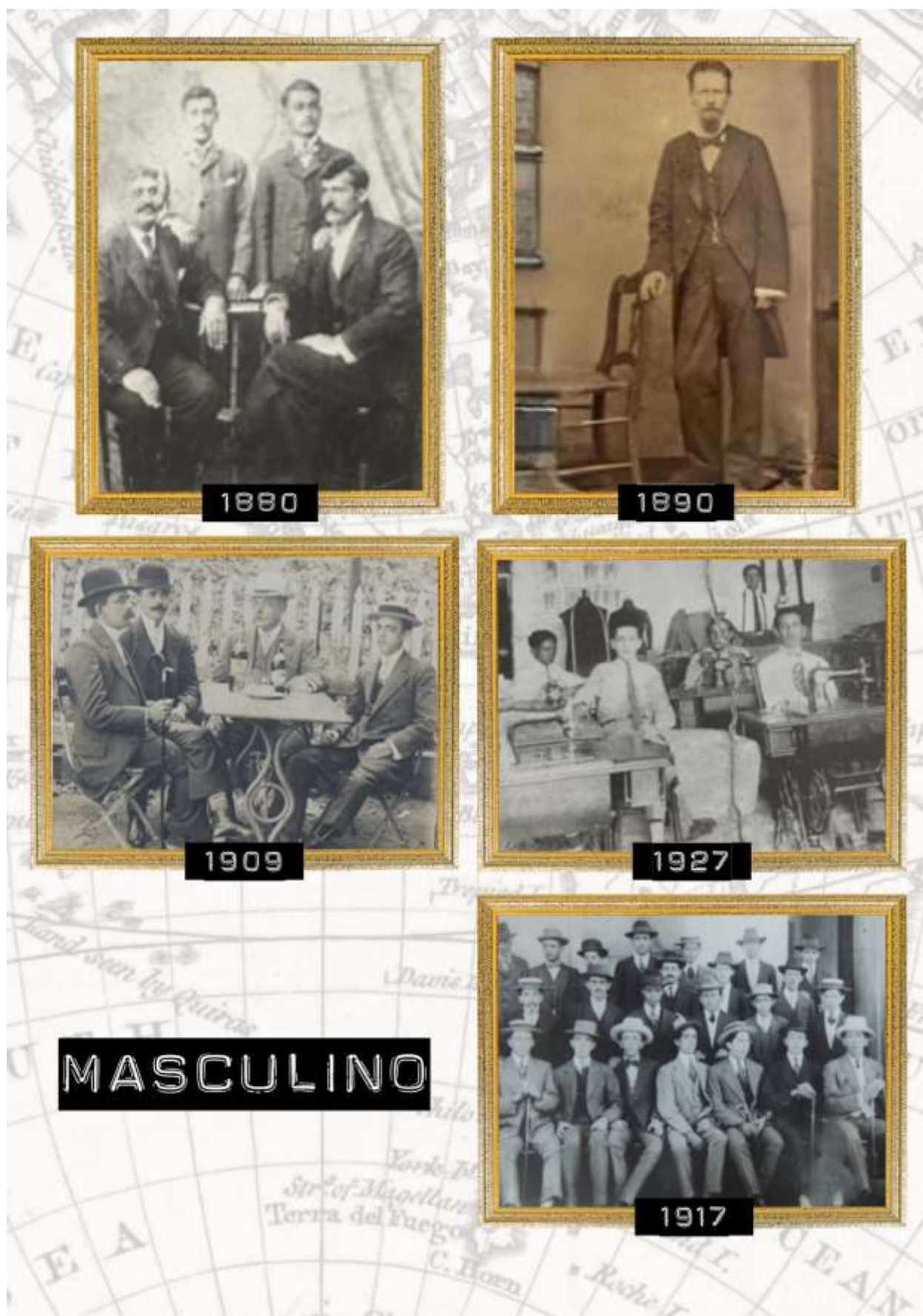
A análise das vestimentas femininas que compreendem o universo das fotografias, proporcionou uma visão de como foi a vestimenta utilizada pelas mulheres em Goiás, no período do final do século XIX e início do XX. Para além, fazer uma leitura das imagens que nos permite desenvolver, praticar e ensinar por meio das análises o letramento visual.

3.3 Bordando a identidade das vestimentas masculinas pelo imaginário

Para bordar a identidade das vestimentas masculinas pelo imaginário, constituiu-se uma prancha, composta por 5 fotografias, que aborda o masculino da alta sociedade de períodos diferentes, que compreendem o final do século XIX e início do XX (1880 a 1927). O critério de definir estas 5 fotografias entre as demais, também foi por anos diferentes para verificar se houve mudança significativa de um ano para outro, no sentido de encontrar possíveis evoluções das vestimentas deste período em Goiás.

Neste ponto, com agulhas e linhas em mão, começamos a bordar, pelo imaginário representativo das fotos masculinas, e observamos que mesmo em datas distintas as fotografias apresentam vestimentas muito semelhantes em suas formas, silhuetas e nos acessórios, bem como modelagens, formas, volumes, sobreposições, dentre outros.

Figura 39 – Imagem das 5 fotografias masculinas analisadas.



Fonte: Diversas fontes; montagem autora (2023)

Mediante o mosaico, as imagens apresentam vestimentas masculinas, que em uma primeira leitura imagética e visual, são compostas em sua maioria por calças, camisas, coletes, gravatas e uma sobreposição. Nota-se que as peças têm referência europeia, assim como a moda feminina, quer dizer, a moda masculina também seguia os padrões europeus.

A primeira imagem masculina a ser analisada pertence à família de Felipe Pelles, considerados os primeiros imigrantes libaneses que chegaram à capital de Goiás, no final de década de 1880. Da esquerda para a direita, em pé: João Pelles (irmão), José Pelles (sobrinho), sentados estão Francisco Pelles (irmão) e Felipe Pelles. Esta fotografia encontra-se no livro “Falando com o coração”, da autora Eunice de Alencastro Pelles (2013).

Figura 40 – Foto de homens da família Pelles -1880.



Fonte: Livro Falando com o coração (Pelles, 2013, p. 82).

As vestimentas masculinas presentes são compostas por ternos em alfaiataria, peças do vestuário que estão presentes desde o início da moda até os dias atuais. Esta vestimenta era composta de calça de corte reto, camisas de gola de colarinho bem estruturado e de mangas compridas, os coletes justos e o paletó, para complementar o *look*, percebe-se a presença da gravata tradicional e o *plastron* (um lenço amarrado ao pescoço). De acordo com Prado e Braga (2011, p. 67), “Brummell, influenciou

definitivamente a moda masculina ao lançar os lenços usados em laços – *plastrons* – sobre golas em pé, meticulosamente engomadas e dobradas em laços duplos”.

Os dois homens que estão em pé, possuem ternos semelhantes, o que muda são as cores, pois, mesmo que a fotografia seja em preto e branco, é possível perceber nuances diferentes, que vai de um cinza claro ao cinza grafite.

O paletó era abotoado mais próximo ao pescoço, a gola da camisa de estrutura rígida e provavelmente havia um *plastron* envolvido ao colarinho da camisa. No bolso a presença do lenço de boca, o qual foi utilizando por um período bem extenso na moda. As vestimentas dos dois homens sentados soam diferenciadas pelos usos de paletós mais despojados, sendo utilizados abertos e também com gravata clássica, que se usa até a atualidade. Outra questão que nos chama a atenção, é o cabelo com topete bem generoso do segundo homem sentado da direita para a esquerda.

Uma moda que também destacou neste período foram os bigodes, pois, na foto, os 4 homens usam bigodes, de formatos e tamanhos diferentes. Os acessórios como os relógios de bolso eram presos por uma corrente, que segundo Cosgrave (2012) no visual dandismo incluíam o relógio de bolso na composição. O estilo da moda deste período foi o dândi, que era caracterizado por ternos de alfaiataria geralmente feitos sob medida. Para os autores, Prado e Braga (2011, p. 67), o dandismo

consiste mais no comportamento masculino que valoriza o bem-estar e o bem viver, do que propriamente num tipo de roupa específico. No contexto brasileiro, o dândi foi um ancestral da almofadinha (dos anos 1920), do janota (anos 1950) dos *yuppies* (anos 1980), dos mauricinhos (anos 1990) e dos metrossexuais (dos anos 2000).

O homem desta época compõe em suas vestimentas acessórios variados, tais como chapéus, colares, pulseiras, relógios, gravatas, lenços, bengala e sapatos bem lustrados. Este foi um estilo que prevaleceu durante o século XIX. Para a autora Cosgrave (2012, p. 207), “o dandismo foi um movimento que buscava refinar o vestuário masculino. Inspirados por esse movimento os homens passaram a se vestir de modo mais sóbrio e impecável e eliminaram os excessos do vestuário”.

Ainda podemos discorrer que a fotografia de 1880 é um retrato simbólico da masculinidade branca e letrada da elite goiana no final do século XIX. Ela expressa não só a forma como os homens queriam ser vistos (como sérios, influentes e civilizados), mas também aquilo que a sociedade da época escolhia não mostrar: os homens negros, pobres, mestiços, trabalhadores manuais, ou seja, os sujeitos centrais da história, mas

ausentes da imagem. Como tantas outras fotos do período, este registro revela mais do que aparenta: ele documenta o visível, mas também silencia o invisível. É, portanto, uma fonte rica para pensar não apenas a história dos que aparecem, mas também a dos que foram excluídos das lentes e dos arquivos.

A segunda imagem é registro de 1890 e encontra-se no Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG) e também no livro *Família Pirenópolis*, volume II, no capítulo da família Sardinha. O indivíduo fotografado é Modesto Sardinha de Siqueira.

Figura 41 – Foto de Modesto Sardinha de Siqueira (1890)



Fonte: Livro *Família Pirenópolis* (ano 1973, p. 381)

A fotografia traz um homem em um cenário bem comum, para as poses fotográficas da época. Na maioria das fotografias, o cenário apresenta uma cadeira, a qual serve como um apoio. A vestimenta é composta pelas quatro peças padrão do século XIX, a calça, a camisa, o colete e aqui a casaca. Como apontam Prado e Braga (2011), os trajes masculinos caminharam para formatos de maior conforto, acompanhando um homem que ainda queria continuar parecendo importante, mas ao mesmo tempo um homem ativo e criador que os velhos lordes do século XIX. Os autores (2011, p. 68), descrevem que a indumentária masculina do século XIX “variou sempre a parte do trio: calça comprida, colete, casaca/paletó, que não foi mais abandonado”.

A fotografia apresenta um homem elegante e “antenado” para sua época, especialmente por estar em um país ainda colonizado pelos europeus, seguia os padrões dos ditames da moda. Podemos observar que é um homem que vivia em uma região recém colonizada, que era a província de Goiás, que tornou a capital.

Ao analisar a composição da indumentária masculina, percebe-se que a casaca possui um comprimento acima dos joelhos e também uma abertura na região frontal, que foi sendo na própria modelagem abrindo abaixo da cintura, sendo uma peça aparentemente curta na frente e a parte das costas comprida. O abotoamento da casaca é composto por dois botões, sendo usado de forma aberta. A gola da casaca é de tamanho generosa, indo até quase a cintura. Outra coisa que precisamos destacar, são as mangas da casaca, sendo mais ampla nos punhos, como apresenta a camisa de cor mais clara, possivelmente branca e, também, possui um punho mais largo. A gola se apresenta em pé, parecendo ser um pouco distante do pescoço; marcada pela gravata borboleta, da cor possivelmente do casaco, do colete e da calça.

Podemos visualizar na imagem novamente a presença do relógio de bolso, que de acordo com Prado e Braga (2011, p.72) era usado “no bolso do colete e preso por meio de uma corrente em uma das suas casas de botão”. O bigode tradicional da época também se encontra em destaque na fotografia. Ainda podemos observar a presença de um cavanhaque (estilo usado durante os séculos anteriores) complementando o visual do *look* do homem fotografado.

A moda masculina não seguia um padrão diferente da moda feminina, pois servia como distinção e poder entre os demais, como esclarece Laver (1989) ao dizer que os homens que não seguissem a moda europeia, especificamente a francesa, não faziam parte do grupo de prestígio e poder.

Os tecidos das roupas masculinas eram suntuosos e rigorosamente selecionados, trazendo à vestimenta um efeito rígido, digno, representando a sofisticação e elegância, fazendo com que o homem que se vestia de tal forma, fosse avaliado para que pudesse entrar no grupo seletivo, que representava poder e prestígio na época.

E notável que a fotografia de 1890 em Goiás, está centrada em um homem bem apresentado e ao mesmo tempo representa um documento de afirmação de status, no qual evidencia como as elites locais se representavam e desejavam serem lembradas. Ainda é pauteável relatar o espelho de exclusões sociais, pois esta reflete quem permanecia invisível nos registros visuais; a abolição legal não se traduziu em imediata presença fotográfica de negros e classes populares.

A terceira fotografia está no livro Família Jaime (2016), participantes da revolução de 1909, os irmãos (da esquerda para a direita), Major Felix Jayme, deputado Frederico Gonzaga Jaime e senador Luiz Gonzaga Jayme, futuro deputado federal em Goiás. A fotografia foi tirada no início da década de 1910 e encontra-se, também, no IHGG/AJJ.

Figura 42- Foto família Jaime (1909).



Fonte: Livro Família Jayme (2016, p. 55)

A imagem da fotografia 42, apresenta um cenário de um momento de encontro entre amigos, parentes que se reúnem para conversar e também tomar alguns aperitivos. Este local em que se encontra os quatro homens da fotografia, pode ser considerado um boteco da época.

A composição da vestimenta dos quatro homens é bem parecida. Eles possuem as quatro peças básicas da vestimenta masculina, o terno com a camisa, as golas são de estilos bem rígidas ao pescoço, como apresenta os dois primeiros homens sentados da esquerda para a direita, golas de colarinho em pé e rígidos e os dois outros homens da direita com golas tradicionais, que vimos até atualmente. As gravatas também possuem formatos diferenciados e na cor da camisa. Outro aspecto que nos atrai, é que a gravata dos dois últimos homens à direita parece ser de padronagens listradas.

Os ternos, ao nosso olhar, podem ser de cores diferentes, pois cada um apresenta tonalidades diferenciadas de preto ao cinza. O bigode sendo uma característica forte e imponente da época, não poderia deixar de estar presente na imagem, sejam eles mais chamativos pela exuberância de tamanhos ou mais discretos, quase imperceptível como é o caso do último homem à direita.

Os acessórios que compõem a fotografia são compostos por chapéu de feltro, que na imagem são diferenciados, pois os dois primeiros homens da esquerda para a direita, pelo nosso imaginário, usam chapéu de feltro preto. Os outros dois, da direita, usam chapéu bicolor, sendo cores em tons mais claros e uma fita mais escura na base rente a aba superior do chapéu. Conforme esclarecem Prado e Braga (2011) as cartolas utilizadas foram substituídas por chapéus de feltro.

Na foto a presença imponente da bengala, um acessório de luxo da época, nos atrai o olhar, pela forma como ela é registrada. Quanto a isso, esclarece Prado e Braga (2011, p.72), “a bengala era empregada não como apoio, mas como representação de poder, substituindo as espadas antes usadas na cintura”. Os sapatos nos levam a olhar com certo frescor e limpeza, pois mesmo sendo uma fotografia em preto e branco, é evidente o brilho que eles reluzem. Nas palavras de Prado e Braga (2011), “os sapatos masculinos mais chiques eram os de verniz, sempre brilhantes”.

A vestimenta que compõe os fotografados se encontra no período da moda denominado *Belle Époque*, que de acordo com Prado e Braga (2011, p. 68), foi nesta época que,

se deu uma mudança significativa na roupa masculina. Os homens desejavam, então, uma roupa que se identificasse com o mundo mecanizado que o novo

século prometia e modelos mais dinâmicos, sem o aprisionamento e o formalismo da casaca. [...] fixaram-se, então, no guarda-roupa básico dos homens das classes alta e média: a calça, o paletó e (mais tarde só eventualmente), o colete, que deviam ser combinados com camisas (preferencialmente branca) de colarinho duro e gravata.

Podemos observar que a vestimenta masculina no início do século XX, teve notificações significativas, especificamente nos detalhes que a compõe, tais como: comprimentos, golas, gravatas, abotoamentos e modelagens.

É notável que a fotografia de 1909 em Goiás, com quatro homens em torno de uma mesa ao ar livre, é um recorte de sociabilidade e poder das elites masculinas no início do século XX. Esta revela práticas de lazer e networking que sustentavam hierarquias locais. E podem expressar normas de gênero e exclusões raciais/espaciais, mostrando quem tinha permissão de estar e ser lembrado em tais espaços. Também pode refletir a modernização seletiva, ou seja, a adoção de trajes e hábitos urbanos europeizados, mas restritos a uma minoria privilegiada. Esta imagem documenta a performance da autoridade e do pertencimento social, mesmo em momentos aparentemente informais. Também reforça as dinâmicas de poder, classe e gênero em Goiás naquele momento histórico.

A quarta fotografia foi registrada em Pirenópolis, em 27 de maio de 1917. A foto original se encontra no Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG), e também no Livro Família Jaime (2016). A foto é composta por 26 homens, assim distribuídos: sentados, da esquerda para direita: 1- Orestes Mendonça, 2- Óscar Jaime, 3 - Humberto Marcial, 4 - Aquiles de Pina, 5 - Gastão Reis, 6 - Sebastião Pompeu de Pina Júnior, 7 - João Mendonça, 8 - Antônio Luís de Pina e 9 - Menezes.

De pé, no primeiro plano: 10 - Crilon de Siqueira, 11 - José Odilon de Pina, 12 - Luiz Trindade Fleury, 13 - José de Abadia, 14 - Ladário de Siqueira, 15 - João Basílio de Oliveira, 16 - Lindolfo Pereira da Silva. No terceiro plano: 17 - Geovani de Siqueira, 18 - João Luiz Pompeu de Pina, 19 - Eugênio Tameirão, 20 - Jarbas Jânio Jayme, 21 - Cornélio Gonzaga Jayme, 22 - Luiz Mendonça e 23 - Antonio Orville Gomes. Entre o segundo e o terceiro planos: 24 - Hilário Alves de Amorim, 25 - Dermeval Toninho da Veiga e 26 - Juvenal de Aquino.

Figura 43 – Foto dos cidadãos Pirenopolinos (1917)



Fonte: Livro Família Jayme (2016, p. 95).

A fotografia foi registrada no penúltimo ano da primeira guerra mundial. A moda masculina na era Eduardiana, especialmente em 1917, era marcada por ternos sob medida, com foco em elegância e praticidade. Podemos observar que não trouxe grandes inovações para o guarda-roupa dos homens, pois mantiveram o padrão do início do século, ou seja, o terno continua com predominância no vestuário masculino. Olhando a imagem nos vem à mente uma moda padronizada, uniformizada, já que as peças que compõem o vestuário são praticamente as mesmas para os 26 homens fotografados.

O terno era o traje típico do século, apresentando paletós com formatos diferentes, desde seu comprimento, golas e abotoamentos. Às vezes, havia o uso do colete. Quando os paletós estão abertos é possível visualizar os coletes ou invisibilizados quando estão fechados até mais próximo ao pescoço. O colete, nesta composição de várias vestimentas, é apresentado em cor diferente do conjunto que compõe os ternos, ou seja, apresenta a cor da camisa ou tons mais claros ou mais escuros que o próprio paletó.

As gravatas também são diversificadas, indo de gravata borboleta à gravata tradicional, mas estes elementos aparecem em nuances de cores diferenciadas, e também há presença de padronagem, pelas listras. O chapéu complementa a padronização do *look* masculino da década, com modelagens de abas por altura e larguras diversas, mas a forma é única e a utilização a mesma era para cobrir a cabeça. Mas havia uma diversidade nos tons das cores indo de cor única a bicolores.

Outros acessórios bem presentes na imagem e aclamado neste período da história é a bengala e o relógio com a corrente. Da mesma forma, não podemos deixar de registrar o bigode, enquanto item que compõe a indumentária masculina e projeta aquele que o usa. Podemos observar na composição dos homens que tanto os mais velhos como os mais jovens possuem uma composição única em sua vestimenta, pois usam calças, camisas, coletes, paletós e chapéu, formando uma semelhança nas vestimentas que acreditamos ser dos pais.

Essa fotografia coletiva de homens em Goiás, datada de 1917, é um documento expressivo das práticas de sociabilidade, do exercício de poder e da construção de identidade das elites masculinas no início do século XX. Podendo revelar formalidade e modernização seletiva, também representa a adoção de trajes urbanos e hábitos europeizados, mas restritos a um grupo privilegiado.

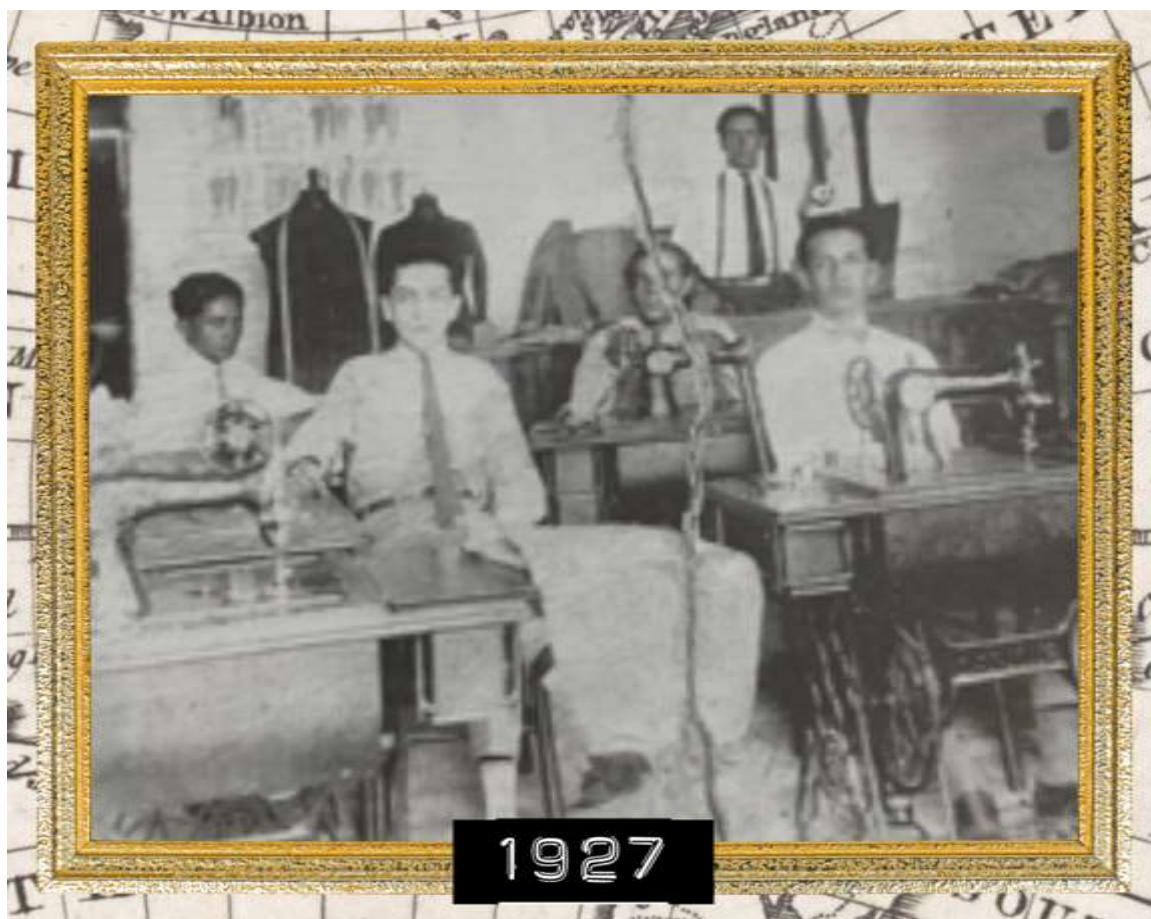
Não podemos negligenciar a exclusões de gênero e raça, pois há apenas presença masculina e, aparentemente, branca, evidenciando as barreiras de acesso à representação visual para mulheres, negros e camadas populares. A imagem apresenta umas redes de poder locais, estruturas de parentesco, associações profissionais ou cívicas de Goiás naquele período.

A quinta fotografia foi capturada pela lente de um fotógrafo desconhecido, em 1927, na Cidade de Goiás. A imagem encontra-se no livro *Além da Porta do Meio* (2001). A imagem registra cinco homens trabalhando em uma alfaiataria, da família Baiocchi, cujo nome era Alfaiataria Modelo, montada na rua Moretti Foggia, nº 9, em Goiás.

De acordo com Baiocchi, (2001), Carlo Pilade Baiocchi começou como músico e logo trocou seus instrumentos musicais por uma máquina de costura, aprendendo o ofício de alfaiate. Resolve, incentivado pelo irmão mais velho, mudar-se para Goiás, e monta seu próprio negócio, comprando máquinas de costura, aviamentos, figurinos, corte de casimira inglesa e linho belga, montando sua Alfaiataria Modelo. Logo fez sua freguesia, confeccionado trajes para os personagens mais importantes da cidade,

senadores e deputados, homens abastados do lugar. Orestes, seu irmão, era o seu contramestre e sua esposa o auxiliavam na construção dos coletes.

Figura 44 – Foto da alfaiataria Modelo - 1927



Fonte: Livro Além da Porta do Meio (2001, p. 47)

O cenário da fotografia é uma confecção de peças do vestuário. Podemos verificar as máquinas, os manequins, desenhos na parede, fita métrica, moldes, tecidos, formando um ambiente de produção de roupas, ou seja, uma alfaiataria para atender a população de Goiás.

Pelo que observamos, a roupa masculina passou por transformações significativas do final do século XIX e início do século XX, pois a fotografia do final da década de 1920 apresenta uma vestimenta mais simples, especialmente para o trabalho. Dessa forma, podemos verificar nesta imagem uma vestimenta composta por duas peças do vestuário masculino, a calça e a camisa e a indispensável gravata, seja borboleta ou tradicional.

A vestimenta masculina que atrai nosso olhar não é diferente das demais que foram apresentadas anteriormente. Os cinco homens possuem vestimentas muito semelhantes, porém diferentes das fotografias anteriores em que a vestimenta masculina era o clássico terno, com tecidos mais rígidos e cores mais escuras.

A imagem nos apresenta uma vestimenta que perdurou praticamente ao longo do século XX, tendo o traje masculino básico a camisa e a calça, sendo a camisa de manga longa abotoada no colarinho e com a gravata. Podemos inferir que as roupas são de tecidos mais leves e as cores mais claras e para Prado e Braga (2011, p.112), “os tecidos então foram trocados pelos de texturas mais leves como sarja, alpaca, *palm beach*, linho branco, gabardine ou lãs leves, sempre em tons mais claros”.

Acreditamos que a modelagem das peças, suas formas, tecidos e cores, não eram muito variadas, pois pelas imagens eram muito semelhantes. Prado e Braga (2011) esclarecem que a partir da década de 1920, era considerado de bom tom tirar o paletó no trabalho, especialmente quando a temperatura exigisse.

A foto também nos faz ter um olhar para os cabelos dos homens, os quais são bem penteados para trás, com risca no centro ou na lateral e fartamente emplastrados com gomalina. Aqui presenciamos homens sem o chapéu, um acessório imprescindível anteriormente. Outra diferença das imagens registradas nas fotografias das vestimentas masculinas e seus complementos é que os homens não possuem bigodes, uma característica marcante no visual masculino até o momento. Sobre isso, nos esclarece Prado e Braga (2011), “os homens dos anos 1920, apresentavam o rosto limpo e bem escanhado”.

Os acessórios da moda eram seguidos com rigor. Nenhum homem, de modo geral, saía sem chapéu e utilizavam de variados modelos, como o coco ou palheta, ou seja, esse estágio caracterizava a indumentária masculina preferida pela elite “branca”, copiando a moda europeia, vista como fator de poder, riqueza e de inserção no chamado grupo dos que teriam o poder.

Para Eco (1982), a vestimenta masculina teve dois grandes momentos históricos de transformações, a revolução francesa e o desenvolvimento da civilização industrial. De acordo com o autor, antes da revolução francesa a moda masculina seguia o padrão de ostentação e luxo. Após a revolução e com a chegada da industrialização, tomou-se mais simples, requintada e elegante. Infere-se que estas vestimentas podem ser visualizadas nos dias atuais na vestimenta masculina, porém com algumas modificações

na modelagem, cores, padronagens, aviamentos e tecidos, porém a forma continua a mesma.

A fotografia de uma oficina de costura em Goiás, 1927, captura um momento de modernização parcial, ao mostrar o uso de máquinas de costura em ambiente coletivo de trabalho ou formação profissional. Ela revela transformações econômicas, ascensão de oficinas mecanizadas em contextos urbanos ou semiurbanos, respondendo às demandas de vestuário e ao acesso a tecidos industrializados. Ainda podemos descrever as questões de gênero, quanto à presença de homens. Mesmo o texto apresentado que havia mulheres trabalhando neste espaço, esta foi silenciada. Ou seja, podemos aferir que a seleção de quem trabalha formalmente na oficina reflete acesso restrito a certos grupos, assim a imagem silencia outras formas de trabalho têxtil doméstico realizado por populações subalternas. Ainda é notável que o ofício gera redes de cooperação e aspirações de independência econômica. Ademais a memória visual e seus limites estão presentes, pois a foto documenta a “modernidade” local, mas oculta relações de poder, exploração e os sujeitos ausentes na cena.

As fotografias masculinas eram frequentemente retratadas em poses que evocavam autoridade, poder e seriedade. Muitas vezes sentados em cadeiras imponentes, para reforçar sua posição como chefes de família e provedores.

As vestimentas masculinas podem refletir suas contradições, conflitos e transformações inerentes a um período histórico específico. Pois a vestimenta é considerada uma de suas mais vívidas materializações do ser humano, visto que as escolhas de suas roupas, os movimentos e suas evoluções refletem as tensões e os dilemas de uma era. Essa perspectiva é particularmente relevante para o final do século XIX e o início do século XX, uma era de profundas mudanças sociais, econômicas e culturais que se refletiram vividamente na moda.

3.4 Bordando a identidade das vestimentas infantis pelo imaginário

Para fins de análise das vestimentas infantis do final do século XIX, foram agrupadas 5 fotografias da aristocracia goiana, do final do século XIX e início do século XX. Ao primeiro olhar, podemos inferir que as vestimentas são semelhantes às vestimentas dos demais grupos estudados, havendo uma identidade de elementos que

as caracterizam como roupas de adultos, tais como formas, volumes, sobreposições, shape, dentre outros.

Em Goiás, não foi diferente das demais regiões do Brasil e as vestimentas infantis no final do século XIX e início do XX foram copiadas e seguidas também pelos trajes infantis da moda europeia. De acordo com Valdez (2003, p. 41), “a moda europeia não destinada à infância também foi copiada pelos pais de classes abastadas ao vestirem seus filhos. Os pequenos, assim que abandonavam os típicos cueiros, eram vestidos como outros homens e mulheres”. Como podemos observar na Figura 45.

Figura 45 – Imagem das 5 fotografias infantil analisadas.



Fonte: Diversas fontes; montagem da autora (2023)

As vestimentas infantis tiveram pequenas, mas significativas mudanças. De acordo com Ariès (1986), a partir do XIX, as crianças de família da burguesia, tinham roupas reservadas para sua idade, usavam vestes compridas, abertas na frente e fechadas por botões ou agulhetas. Ainda pontua Ariès (1986, p. 69) que, “assim que as crianças deixavam os cueiros, ou seja, a faixa de tecido que era enrolada em torno do seu corpo, as crianças começavam a ser vestida de acordo com os homens e mulheres de sua classe social”, ou seja, o terno utilizado, como se fossem miniadultos.

No entanto, a partir do final do século XIX, as vestimentas destinadas às crianças começaram a ser mais direcionadas a elas. Braga (2005, p. 68) apresenta que as crianças passaram a usar uma moda mais específica para eles, pois até esta época a moda infantil, “sempre havia sido uma cópia em miniatura da moda adulta”.

A primeira fotografia infantil é masculina, do final do século XIX, e foi encontrada no livro *História da Infância em Goiás, séculos XVIII e XIX*, de Valdez (2003). A imagem foi capturada pela lente de um fotógrafo desconhecido e pertence ao arquivo particular da família Ludovico Teixeira, da Cidade de Goiás. Podemos observar que a imagem foi registrada em um cenário de estúdio, pois a criança está apoiada em uma cadeira (estilo fotográfico da época), como já registrado em várias imagens anteriores de adultos tanto masculinas como femininas adultas.

Figura 46 – - Foto infantil masculina do final do século XIX



Fonte: Livro História da Infância em Goiás, séculos XVIII (Valdez, 2003, p. 41)

A fotografia de uma criança, provavelmente de 2 a 3 anos de idade, em que a composição de sua vestimenta se constitui de 3 peças, sendo a camisa, o casaco e a calça. Como já apresentado nas análises das vestimentas masculinas, essa também fazia parte do guarda-roupa masculino, seja adulto ou infantil, reforçando o discurso de uma criança ser um miniadulto. Sobre isso, Valdez (2003, p. 41) acrescenta:

no Brasil, a moda europeia não destinada à infância também foi copiada pelos pais de classe abastada ao vestirem seus filhos. [...] Os meninos tornavam-se homenzinhos à força e a partir dos 9 ou 10 anos de idade usavam trajes idênticos aos pais.

A vestimenta infantil masculina possui peças do vestuário como a camisa, que geralmente nas fotografias em preto e branco, nos remete sempre a uma cor clara, por ser a famosa camisa branca clássica (ideia que perdura até os dias de hoje). Pelo imaginário podemos inferir que a gola da camisa é uma gola bebê, ou seja, arredondada no pé de gola e o casaco parece ser preto ou azul. Como descreve Lurie (1997), a vestimenta masculina infantil é constituída por uma camisa branca, casaco preto ou azul, de estilo curto e aberto na frente, aparentemente arredondado na parte da barra e não possui abotoamentos, sendo de mangas compridas, rente ao braço e com o punho branco. A calça é comprida, mas até o tornozelo, com um pouco de volume, construído por pregas.

O acessório que nos chama atenção são os sapatos, pois, aparentemente, possuem um tamanho exagerado para o tamanho da criança. Nesse sentido, inferimos duas situações: que os formatos dos sapatos eram maiores que o pé da criança, com pontas grandes, por ser um modismo da época, ou porque as crianças mais novas usavam os calçados das crianças mais velhas.

A fotografia de criança em Goiás no final do século XIX é um documento potente tanto pelo que mostra da indumentária formal, pose em estúdio, valorização da infância de certa classe social, quanto pelo que oculta, ou seja, as múltiplas infâncias de famílias subalternas, o cotidiano não registrado da maioria das crianças. A formalidade e o simbolismo do suporte indicam desejo de estabilidade e projeto de futuro familiar, mas também revelam tensões entre afeto infantil e disciplina social. Para além de apreciar a imagem, a análise crítica nos convida a pensar quem tinha permissão de ser fotografado, como as práticas de memória visual se construía em Goiás naquele período e quais infâncias permaneceram fora dos álbuns e dos arquivos oficiais.

47- Foto infantil feminina do final do século XIX



Fonte: Livro História da Infância em Goiás: séculos XVIII e XIX (2003, p. 44).

Podemos observar uma vestimenta infantil feminina, sendo aparentemente de uma criança de 2 a 3 anos de idade, a composição de seu *look* é um vestido bicolor, de manga comprida e gola marinheiro. O vestido tem na parte superior o corpo trespicado, utilizando 4 botões, e quanto a isso, imaginamos que é para o fechamento da roupa ou

simplesmente com a função decorativa, sendo uma peça bem elaborada, pois foi construída possivelmente com tomas.

A gola marinheiro apresenta-se um pouco estilizada nas pontas, com uma riqueza nas aplicações de sobreposições, de vivos de outra cor formado listras. Nas mangas compridas, há um volume proporcionado por pregas no ombro que descem até o punho. Na parte inferior, o comprimento do vestido é abaixo do joelho, com um volume discreto, eleito pelas pregas macho, que devem ser três na frente e provavelmente três nas costas.

Para unir as duas peças utilizou-se um cinto com vivo de outra cor nas extremidades, com abotoamento frontal. Observamos que os acessórios são uma meia de listras horizontais de um tamanho provavelmente de 3 cm de largura em bicolor, um sapato tipo boneca de uma cor mais clara. Para Valdez (2003, p. 45),

Era notável o uso de roupas infantis de marinheiro para ambos os sexos. As primeiras crianças a usar esse tipo de roupa foram as crianças burguesas, nos internatos particulares da Europa, no século XVIII. Os trajes inspirados em uniformes militares ou da Marinha vestiram e ainda vestem a criança em diferentes lugares do mundo.

Como podemos verificar a vestimenta infantil possui grande influência do estilo marinheiro, característicos da Europa, no século XVIII, denotando a aculturação, inculcação ideológica e inconsciente coletivo (Foucault, 1987; Althusser, 1992; Jung, 2014). Conclusão

A fotografia apresenta a imagem de uma menina em Goiás no final do século XIX, e ao mesmo tempo é um registro afetivo de uma infância singular e documento de práticas culturais que inscrevem normas sociais de gênero, classe e raça. Ele apresenta uma vestimenta e pose de traje formal de miniadulto, postura rígida em estúdio, suportes simbólicos. O acesso a ser fotografado e o cuidado na roupa, indicam uma família com recursos e aspirações de status. Não podemos deixar de registrar a invisibilidade de infâncias de meninas de classes populares e grupos racializados.

A terceira fotografia é composta por uma família, que foi registrada no início do século XX, e encontra-se no Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG). Podemos observar que a imagem foi registrada em um cenário de uma festa familiar, composta por 7 pessoas, a mãe, o pai e seus filhos, sendo 4 meninas e 1 menino. O que se percebe é que as meninas seguem o modelo da mãe e o menino segue o modelo do pai.

Figura 48 - Foto infantil masculina e feminina do início do século XX



Fonte: Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG)

As vestimentas infantis femininas são quatro vestidos. Pelo imaginário, os tecidos e cores são semelhantes, possuem decotes altos, com golas que envolvem e abraçam

o pescoço, as mangas transitam no comprimento, indo de 7/8 a 3/4, possuindo modelagens amplas, com volumes e ajustadas no punho.

A parte superior o corpo do vestido das duas meninas, que são maiores, a cintura é marcada e as saias possuem uma modelagem ampla, proporcionando volumes. À frente, da esquerda para a direita, a primeira menina que apresenta ser a menor das irmãs, veste um vestido estilo camisola e batas, com babados na barra. Entre o vestido e o babado encontramos uma linha divisória das peças que pode ser uma renda ou um aviamento decorativo.

Ainda à frente, da esquerda para a direita, a segunda menina usa um vestido de corpo baixo, com recortes na parte da frente, seguindo uma modelagem que vem dos ombros, fazendo um efeito de uma manga ou estilo uma capa de sobreposição, que vai do decote rente ao pescoço até abaixo dos ombros.

Encontramos também os aviamentos decorativos que acompanham o recorte da peça, tanto na frente como entre o corpo do vestido e a saia. Acredita-se ser uma renda de uma cor diferente da base do vestido, possuindo um detalhe na parte da frente, acima do seio esquerdo, como se fosse um galho de flor. Os acessórios, podemos ver nos cabelos das meninas, são enfeitados com fitas, fazendo laçarotes de estilos e modelos diversos. Os sapatos das meninas aparentemente são botas com meias, estilo proveniente da época.

A vestimenta infantil masculina é um terno. O casaco possui um corte alfaiataria, em que a modelagem é estruturada, com botões que, pelo imaginário, tem apenas função decorativa, pois estão inseridos nas laterais de cada uma das partes da frente do casaco. A camisa é branca e composta de uma gola bebê. Na parte inferior, a calça é posta com uma bota de cano até os joelhos, sendo que a calça é colocada por dentro da bota, um estilo dos bandeirantes e dos coronéis de Goiás, à época. Ao focar apenas nas crianças da fotografia em Goiás no início do século XX, percebemos que:

A fotografia apresenta uma cena formal infantil, que reflete tanto cuidado e afeto familiar quanto imposição de disciplina e normas sociais de gênero e classe. A técnica fotográfica e o estúdio criam um espaço simbólico que distancia a criança de seu cotidiano espontâneo, projetando-a em papéis futuros desejados pela família.

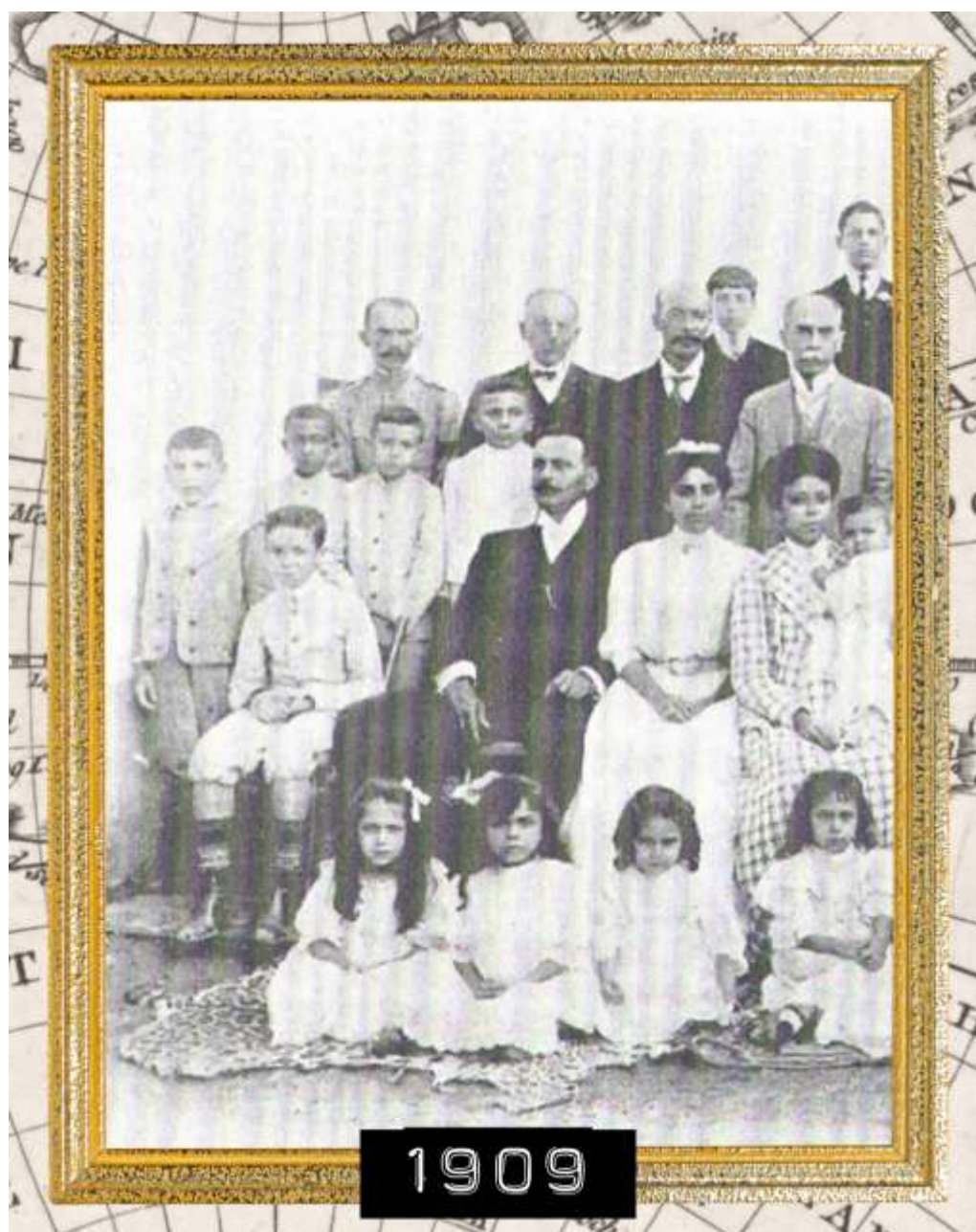
O acesso restrito à fotografia torna essa imagem representativa de infâncias privilegiadas, silenciando a grande maioria de crianças subalternas cujas experiências não foram fotografadas. Neste contexto podemos relatar o que a foto mostra e,

sobretudo, o que ela oculta: as múltiplas infâncias não registradas, as dinâmicas de vida cotidiana na província, as vozes e práticas infantis ausentes do álbum visual oficial.

A quarta fotografia, é composta por uma família que foi registrada no início do século XX, em 1909, em Goiás e foi encontrada no livro Família Sócrates (1999). A foto foi capturada na festa de comemoração das bodas de ouro do senhor Sócrates e Donana, na Cidade Goiás, fotógrafo desconhecido.

O cenário é ao ar livre, um estilo de fotografar da época, junto à natureza, à luz do dia. Na fotografia encontram-se a família do senhor Sócrates, este indivíduo e sua família foram figuras importantes e públicas no Estado de Goiás no final do século XIX e início do XX. A fotografia apresenta uma família numerosa entre adultos e crianças, mas vamos analisar apenas as vestimentas infantis, que compõem a fotografia.

Figura 49 - Foto infantil masculina e feminina do ano de 1909



Fonte: Livro Família Sócrates (1999, p. 24)

Ao olhar esta imagem, percebemos que são 23 crianças, entre meninos e meninas. Nesta imagem podemos observar crianças de todas as idades, utilizando peças que são diferentes para as crianças de colo, utilizam a camisola, mas a imagem não nos mostra legivelmente o modelo das peças. Também não conseguimos definir se são meninos ou meninas, pois nesta faixa etária utilizavam roupas semelhantes, seja menino ou menina.

Em relação às vestimentas infantis femininas, podemos inferir que são um uniforme, pois são compostas por vestidos, cor clara, mangas volumosas, comprimento

7/8 ou 3/4 golas altas e saias rodadas. Assim sendo, não se apresentam muito distante das vestimentas analisadas do final do século XIX.

As vestes dos meninos são o padrão até então apresentado, o terno, seja ele estilo militar, marinheiro ou dândi. O que compõe a vestimenta infantil masculina do início do século XX são o casaco, camisas e as calças, em seus estilos variados. Para Valdez (2003, p. 42),

as meninas goianas ricas, como no restante do Brasil, usavam trajes iguais aos das adultas. Roupas de seda e de tafetá cobriam os corpinhos das pequenas, que usavam duas ou três saias por cima das calçolas. Além do excesso de saias usavam botinha de pelica preta até o alto das pernas. A moda europeia era seguida à risca pelas famílias ricas, sem se importarem com o clima quente da região. De nada adiantavam os conselhos dos médicos de que as crianças de um país tropical não podiam ser criadas como as europeias. Os pais continuavam vestindo seus filhos como francesinhos ou inglesinhos, não se importando com as brotoejas e assaduras.

Os acessórios que complementam o *look* infantil feminino, apresentados na imagem, são as fitas do cabelo e as botinas. Para a composição masculina a bota era um elemento forte, sendo de cano alto, pois as tornam visíveis e chamativas, em que as calças são colocadas por dentro delas.

Como dito, um acessório presente na vestimenta masculina adulta é a bengala e na fotografia podemos inferir que, a criança atrás do menino que está sentado na linha de frente, está segurando algo, o que nos leva a crer ser uma bengala.

Ao focar apenas nas crianças para uma análise da fotografia do inicial de século XX em Goiás, podemos descrever sobre os trajes e a postura, esta são representadas como miniaturas de roupas adultas e poses rígidas que sinalizam disciplina social e preparo precoce para papéis futuros. Estas fotografias eram consideradas como um privilégio e exclusão, pois o acesso era restrito as famílias com certo poder aquisitivo e status, silenciando a grande maioria de infâncias subalternas. Podemos relatar que a foto ao ser registrada em um estúdio impõe um espaço abstrato que distancia a criança de seu cotidiano real, construindo uma imagem idealizada. Ainda é facultativo dizer que a fotografia apresenta crianças num projeto familiar de continuidade e distinção, mas oculta realidades difíceis e diversas experiências infantis.

A quinta fotografia de crianças foi encontrada no livro *Além da Porta do Meio*, da autora Baiocchi (2001). A imagem foi capturada pela lente de um fotógrafo desconhecido, no ano de 1929, em Goiás. A imagem contém uma família de sete irmãos, sendo 4

meninos e 3 meninas. Podemos observar que o cenário fotografado foi ao ar livre, o que se deve à presença de plantas ao fundo da imagem.

Não podemos deixar de destacar a cadeira como um elemento que aparece constantemente nas fotografias analisadas. Esta cadeira poderia ser um *composite* do cenário, que servia para dar apoio ou equilíbrio, como um elemento de controle emocional.

Figura 50 - Foto infantil masculina e feminina do ano de 1929



Fonte: Livro Além da Porta do Meio, Baiocchi (2001, p. 261)

A imagem apresenta a vestimenta infantil, um pouco mais especializada para criança, a presença das calças e bermudas curtas. De acordo com Lurie (1997), os meninos usaram calças curtas por muito tempo, tanto para o dia a dia, quanto para momentos de passeio e de festa, independente da estação, seja frio ou calor, os joelhos permaneciam de fora. Ainda ressalta o autor, que as crianças masculinas, usavam bermudas mais ou menos até os sete anos e após esta idade aos poucos era feita a mudança da calça curta para a comprida.

Podemos observar que os meninos continuam usando a vestimenta tradicional masculina, ou seja, o terno composto por três peças, tendo simplesmente encurtada as calças. O casaco do menino sentado é um estilo militar, com bolsos largos e lapelas. A camisa parece ser de uma gola bebê, porém menos rente ao pescoço e mais discreta. Não visualizamos os punhos da camisa na barra do casaco.

As outras crianças da foto utilizam a mesma vestimenta, porém visualizamos a camisa por baixo do casaco, mas sem a gravata. O menino mais velho, já veste um terno igual aos ternos utilizados pelos adultos, a cor é escura, a camisa com a gola alta com gravata e a calça comprida.

Na fotografia partimos por analisar somente as crianças de Goiás no início do século XX, sendo pertinente apontar que os trajes e posturas representadas na imagem revelam miniaturas de normas adultas, disciplina social e distinção de classe desde cedo. Impondo rigidez que contrasta com a vivacidade infantil, fruto de exigências técnicas e de representação social.

As fotografias documentadas apresentam apenas infâncias de famílias com acesso a estúdio e recursos, silenciando a maioria de crianças subalternas. Ainda podemos perceber a tensão afeto-controle, pois há uma expressão de cuidado familiar, mas mediada por normas que subjugam espontaneidade.

As poses fotográficas infantil do final do século XIX e início do XX, eram marcadas por uma formalidade e seriedade incomuns para a infância moderna. As crianças eram frequentemente retratadas em trajes que imitavam os dos adultos, com roupas que restringiam seus movimentos e expressões. As poses eram rígidas e tradicionais, refletindo uma visão da infância como uma preparação para a vida adulta, em vez de um período de liberdade e brincadeira.

A análise da vestimenta infantil que compreende o universo das fotografias, proporcionou uma leitura de que se pareciam com as vestimentas femininas e

masculinas, ou seja, modelos copiados da Europa. As crianças desde seus primeiros meses de vida, já se vestiam seguindo padrões europeus, fazendo as crianças miniadultos.

CAPÍTULO IV
**ENTRE O IMAGINÁRIO
E A CRIAÇÃO**



4.1 Imaginando a identidade das vestimentas pela educação

No intuito de arrematar a identidade das vestimentas pela educação, primou-se por discutir como as vestimentas podem ser um movimento de educação formal e, principalmente, informal, e romper com as questões de alienação e aculturação.

Para Brandão (2003, p. 07), “ninguém escapa da educação. Em casa, na rua, na igreja ou na escola, de um modo ou de muitos, todos nós envolvemos pedaços da vida com ela [...]”. Na visão de Brandão (2003), a educação é formal ou informal. Formal quando se está em uma escola ou em qualquer instituição de cunho escolar, na qual se tem um currículo previsto a ser trabalhado com certo rigor metodológico.

Já a educação informal acontece em qualquer espaço da sociedade sem necessariamente um rigor com o processo de aprendizagem. Isso denota que tudo se torna movimento educacional e a depender do movimento pode ocorrer a aculturação, imposições de ideias, ideologização, entre outros, como abordam Foucault (1987) e Althusser (1992).

No caso que aqui investigamos, as vestimentas, como objeto social e cultural, têm a função de educar pelo olhar, o que se vê, o que se observa, o que se imagina, o que se dá a conhecer, o que se aprende ou o que se ensina. As roupas, em sua composição, retratam estruturas sociais, apresentam uma divisão em classe; torna-se objeto que individualiza, mas também é um fator socializador. O indivíduo ao se apresentar em suas vestimentas, exprime ideias e sentimentos.

A educação pelas vestimentas se dá para além dos currículos, pois estas representam uma classe social, a cultura de um lugar, de uma época; contam histórias, trazem memórias e transcendem ao imaginário. Nos cursos de moda ou áreas afins, há em seus currículos disciplinas de História da Moda e outras que trabalham os conteúdos referentes a moda.

Brandão (2003, p.10) esclarece que a educação “pode existir imposta por um sistema centralizado de poder, que usa o saber e o controle sobre o saber como armas que reforçam a desigualdade entre os homens, na divisão dos bens, do trabalho, dos direitos e dos símbolos”. Percebe-se que Althusser (1992), Foucault (1987) e Brandão (2003) têm pensamentos semelhantes e que podem ser percebidos pelas imagens e discussões realizadas por meio das pranchas e fotografias apresentadas nesta tese.

As fotografias enfatizam que por mais que se pode dizer o que se vê, ao mesmo tempo o que se vê é o que foi estabelecido pelo nosso cérebro. É, portanto, uma

representação imagética, que ao ser desnudada pode apresentar outros elementos. Por isso, o pensamento pedagógico se torna importante, no sentido de fomentar a aculturação, pela imposição do poder que precisa ser superado, Foucault (1987).

Nesta vertente, pode-se entender que não há uma imagem com uma única verdade, pois a imagem se configura por um pensamento móvel e a cada olhar, cada palavra costurada, se firmam diferentes verdades e conceitos. Podemos inferir que o que se compreende pelo olhar se constitui de múltiplos olhares sobre o mesmo objeto e em cada um haverá uma interpretação.

Nesse sentido, colocamos que as imagens podem ser visualizadas e interpretadas por diferentes olhares e esses de serem movidos de um tempo para outro, de uma cultura para outra, ou seja, os múltiplos olhares estão sujeitos à várias interpretações.

Olhar uma fotografia, seja ela do passado ou do presente, não constitui um olhar imóvel, pois a mensagem que a fotografia transmite é instável, inconstante, variável diante dos diferentes olhares que a visualizam e constroem conhecimentos, que podem se tornar *sui generis* e ser guardados para si ou compartilhados. Assim, é possível dizer que não há uma verdade única, mas variadas verdades pelas formas de olhar, de compreender e de devolver ao público o que se construiu por meio do olhar. E isso é uma das riquezas da leitura imagética.

Estes múltiplos olhares possibilitam diferentes visualidades, pois cada indivíduo tem sua bagagem para compreender o mundo ao seu redor. Os olhares retratam multiplicidades de discursos, sejam sociológicos, antropólogos históricos, filosóficos e outros. Múltiplos olhares constituídos de cultura e ideologia ou aculturação e inculcação ideológica (Foucault, 1987; Althusser, 1992).

Este entrelaçamento de moda e educação, permitiu, ao longo do século XX, perceber uma conexão de múltiplas ações e movimentos, o que possibilitou uma correspondência entre moda e artes visuais, em especial, devido a estes olhares múltiplos que foram/vão se constituindo. Ainda no início do século XX, inúmeros artistas se apropriavam de conhecimento e exploravam o vestuário como fonte inspiradora de pesquisas, devido seu contexto provocador.

Podemos citar o dadaísmo³, com o artista Jean Arp (no início do século XX), que desenvolveu trajes extravagantes em ações anticonformistas, trazendo uma leitura em

³ O dadaísmo foi um movimento artístico e cultural de vanguarda que surgiu no início do século XX, com foco na contestação e no absurdo, especialmente em reação à Primeira Guerra Mundial.

profundidade do vestuário, propondo uma reflexão teórica sobre a alta costura, que até então era considerada por muitos, como fútil e elitista. Para os criadores, estas vestimentas expressam muito mais que um padrão a ser seguido, quer dizer, expressam uma tendência imposta pela sociedade de consumo ou simplesmente estética ou cumprindo seu papel primordial de cobrir o corpo.

Muller (2000, p. 5) elucida algumas destas manifestações de expressividade, ao alegar que

Desde 1903, os Wiener Werkstätte unem pintura, escultura, arquitetura e artes aplicadas na criação da cena da vida cotidiana: Josef Hoffmann cria bijuterias e roupas de acordo com seus projetos arquitetônicos. O pintor austríaco Gustav Klimt desenha tecidos e vestidos cuja sobriedade do corte confere toda a dimensão das peças aos grafismos poderosos.

Ao abordar a vida por meio do vestuário, estamos fazendo uma analogia ao sistema da moda, criando uma sinergia entre arte e moda. Para além, relacionada à indústria têxtil ou empregar o vestuário como expressão artística são apenas algumas relações visuais possíveis de se estabelecer, uma vez que a moda apresenta as mesmas questões formais e estéticas da arte.

Dessa forma, é pertinente analisar que um artista plástico que cria obras de arte, como pinturas, esculturas, desenhos, gravuras, instalações, entre outras, e um estilista possuem semelhanças em seu ato criador, pois é necessário fazer pesquisas, adquirir conhecimento, saber interpretar e desenvolver linhas, formas, volumes, ritmo, equilíbrio, harmonia, proporção, dimensões, cores, matérias, dentre outros. Assim, é possível dizer que há uma interface entre os artistas e os estilistas, já que trabalham nas especificidades dos materiais próprios de suas competências.

Nessa mesma linha tecida, ao pensar a relação da educação com a moda, a pintura ou a escultura, considera-se que são necessários conhecimentos educacionais e não somente técnicos ou específicos da área, pois todas estas expressões se encontram no espaço da arte. Mas, especificamente, no sentido da identidade da educação pela moda, isso pode ser compreendido como um manifesto da arte, não apenas por considerar como roupa para vestir, mas um sistema que aponta contextos diversos, em que o tempo é capaz de responder por meio das vestimentas as urgentes mudanças no mundo. Com isso, cada vez mais profissionais da área da moda estão criando conceitos, ideias e apresentando infinitas imagens a serem consumidas.

Atualmente podemos dizer que a imagem de moda se tornou mais significativa do que o próprio produto. Costuma-se vender um conceito, seja da marca ou de uma coleção, por meio de imagens, por vezes, sem até aparecer a roupa e, assim, pela força imagética, o consumidor se convence de que não poderia viver sem tal referencial.

Nesse contexto, se observa a importância da fotografia de moda, pois o fotógrafo, por meio das lentes, apresenta em suas imagens um imaginário expressivo, seja aparentemente real ou surreal.

No Brasil a pesquisadora Ana Mae Barbosa (1991), apresenta, no início dos anos 1990, a Abordagem Triangular que está voltada para o ensino da arte em três eixos norteadores: a leitura, a contextualização e o fazer artístico. Este método enaltece a importância do aluno fazer leitura de imagens e compreendê-las no movimento dos olhares múltiplos. A autora demonstra uma preocupação no sentido da democratização do conhecimento em arte, vinculado à educação. Ainda, descreve que arte/educação é todo e qualquer trabalho consciente que desenvolve a relação do público com a arte, como um diálogo em que um complementa o outro.

A tríade apresentada por Barbosa (1991) permite que o aluno compreenda uma obra de arte em seus aspectos gerais, em que condições foi realizada, como era o mundo, como eram as pessoas daquela época, sendo possível refletir, trazer para a atualidade e fazer novos contextos pela representação imagética. Ainda esclarece a autora, que o processo da tríade não pode separar uma parte da outra, devem transitar juntas, pois no estudar e fazer arte devem ser desenvolvidos a cognição e a aprendizagem.

Barbosa (1991) contribuiu com relatos e reflexões que podem conduzir os trabalhos de professores a posicionamentos mais amplos e claros. Ela considera fundamental a recuperação histórica do ensino da arte, para que se possam perceber as realidades pessoais e sociais, aqui e agora, lidando criticamente com elas.

Daí surge um posicionamento teórico metodológico conhecido como metodologia triangular ou proposta triangular ou abordagem triangular que se refere à melhoria do ensino da arte, tendo por base um trabalho pedagógico artístico integrador, o qual nasce de obras de arte, leitura de imagens. Com isso, a história da arte integra o desenvolvimento crítico, reflexivo e dialoga com o aluno. Barbosa (1991, p. 34) corrobora dizendo:

Temos que alfabetizar para a leitura de imagens. Através da leitura das obras de artes plásticas estaremos preparando a criança para a decodificação da

gramática visual, da imagem fixa e, através da leitura do cinema e da televisão, a preparamos para a prender a gramática da imagem em movimento.

Podemos inferir que Barbosa (1991) ao abordar o alfabetizar para a leitura de imagens, alcança a concepção de Freire (1982) de leitura de mundo antes de ler as palavras, pois para o autor de nada adianta ler e escrever as palavras se não se consegue ler e escrever o mundo. Esse modo de ver se refere à importância do olhar e percepção contextualizada, crítica, política, cultural e consciente.

Assim, é necessário ler as imagens e o letramento como forma de alfabetização crítica e consciente do mundo está presente em vários segmentos educacionais. Daí termos o letramento linguístico (Soares, 2012), o letramento político (Castro, 2022), o letramento histórico (Nogalha de Lima, 2023), o letramento acadêmico (Kochhann, 2024), o letramento visual (Belmiro, 2023 e Ricardo, 2024), entre outros, como modos de ler e pensar a linguagem e suas diferentes manifestações no curso da história, inclusive, a moda, as vestimentas, as imagens.

O letramento linguístico apontado por Soares (2012) se estabelece vinculado ao processo de alfabetização, que é muito além do ato de decodificar e codificar as palavras. Para Soares (2012, p. 16) “Letrar é mais que alfabetizar, é ensinar a ler e escrever dentro de um contexto em que a escrita e a leitura tenham sentido e façam parte da vida do aluno”.

O letramento político se traduz no movimento de ler o mundo contextualizado com os olhares voltados para a movimentação de ações políticas, as quais podem estar subsumidas e não expressas e envolvem diretamente a cidadania e a democracia.

O letramento político é o tornar-se humano, atitude e ato político calcado no construir de sujeitos críticos, criativos, doutos de conhecimentos científicos e de sua realidade, autônomo e emancipado de modo a exercer sua cidadania em prol da transformação da sociedade e da eliminação das marginalidades educacionais, econômicas, políticas, sociais e culturais (Castro, 2022, p. 30).

O letramento histórico para Nogalha de Lima (2023, p. 97) “teria como principal função operacional instrumentalizar o aluno no transcurso do aprendizado histórico, fomentando sua consciência e sua capacidade de lidar com o tempo e os processos históricos de forma crítica”. Dessa forma, o autor remete à educação formal, especificamente de história, defendendo que os professores da disciplina de história precisam ensinar seus alunos para construir o letramento histórico.

A discussão sobre o letramento acadêmico, conforme Kochhann (2024), se alinha ao processo de formação inicial ou continuada, ou seja, de educação formal. A autora

defende que para o desenvolvimento do letramento acadêmico é necessário que os cursos de formação trabalhem as várias linguagens, quais sejam a científica, didática, artística e tecnológica, de maneira dialógica e crítica.

A linguagem dialógica se pauta na exclusão de uma forma fechada e arbitrária de abordar as questões da língua, visto que se faz na interação com o outro, a qual passa por uma dialogicidade interna e se externaliza nas inter-relações. Visto que se pauta na interseção de opiniões distintas com variados sentidos e significação entre os envolvidos (Kochhann, 2024, p. 157).

A autora apresenta que muitos cursos de formação continuam com uma abordagem tradicional, que não levaria a uma formação de letramento. Comungamos com a autora no sentido de que a educação formal, independente do curso, deve possibilitar o letramento acadêmico naquilo que ele possibilita ampliar interpretações de fatos e acontecimentos históricos-sociais que nos interpelam como leituras possíveis que nos chamam ao seu desvelamento.

Belmiro (2023) defende o letramento visual no âmbito de se ter a habilidade de compreender e interpretar tudo o que representa as imagens, considerando os vários contextos, mas geralmente vinculados à área do português, no intuito de reconhecer e saber utilizar signos visuais, de maneira crítica e estética.

Ricardo (2024) defende o letramento visual considerando histórias em quadrinhos no contexto educacional de formação técnica em design de estudantes do ensino técnico integrado ao ensino médio. Para o autor, desenvolver o letramento visual junto aos alunos da área de design, é fundamental para o desenvolvimento da interpretação, bem como a criação de conteúdo visual, que são imprescindíveis para a área.

Atualmente, foram lançadas muitas reflexões sobre arte e seu ensino. Há uma busca incessante por novas metodologias de ensino e aprendizagem de artes nas escolas que visam a construção do conhecimento, da percepção, da imaginação e da capacidade crítica do aluno. Assim, o ensino da arte começa a articular mudanças reais na educação, o que pode sugerir um esboço de letramento imagético-visual não necessariamente que elas não saibam codificar ou decodificar as palavras, sentido da alfabetização (Soares, 2012).

Na moda não é diferente, pois o ensino de moda tem crescido e se posicionado no mundo acadêmico. Muitos pesquisadores e filósofos, como Lipovetsky (1989), Bourdieu (1974), Barthes (2005), dentre outros têm realizado grandes pesquisas sobre moda. Pois, a moda é um sistema que acompanha o vestuário, abordando um tempo

que integra as roupas do dia a dia, seja do passado ou na atualidade, ela está implícita de informações, seja de um contexto político, social ou ideológico. Assim quando analisada, revela vários aspectos da organização humana.

É um tema que permite uma aproximação com o passado histórico das civilizações, em que se torna possível analisá-las pela tríade de Ana Mae Barbosa. O que podemos inferir a construção de um esboço de letramento imagético-visual na moda. Para Duncum (2011, p. 20),

O termo visual sugere que nós estamos preocupados substancialmente com artefatos visuais. Artefatos geralmente envolvem outros códigos que não os visuais e comprometem outros modos sensoriais que não a visão, mas nós estamos interessados em artefatos para a extensão à qual, ou quando, nós inferimos que eles têm um significado que é substancialmente visual. Em segundo lugar, o termo cultural sugere um interesse que vai além dos artefatos em si. Isto sugere um interesse nas condições sociais dos artefatos que têm existência, incluindo sua produção, distribuição e uso. Imagens são vistas em sua riqueza contextual, como parte de um discurso.

Assim, visual é mais amplo que imagético. Imagético compõe o visual, mas o visual não é somente o imagético.

A expressão cultura visual refere-se a uma diversidade de práticas e interpretações críticas em torno das relações entre as posições subjetivas e as práticas culturais e sociais do olhar. [...] do movimento cultural que orienta a reflexão e as práticas relacionadas a maneiras de ver e de visualizar as representações culturais e, em particular, refiro-me às maneiras subjetivas e intrasubjetivas de ver o mundo e a si mesmo (Hernández, 2007, p. 22).

Corroborando com o autor a cultura visual precisa desenvolver “alfabetismo visual crítico” (Hernández, 2007, p. 24), sendo compreendido com o que chamamos de letramento imagético-visual. Para tal, tanto o autor quanto a pesquisadora, defendem a necessidade de uma formação para o desenvolvimento dessa alfabetização crítica ou letramento. E lógico, sendo necessário um currículo e materiais didáticos pedagógicos que favoreçam esse desenvolvimento, bem como práticas de ensino.

Ler o mundo e tudo o que nele pode ser visto, inclusive as vestimentas, está intimamente ligado ao contexto do observador e da interpretação cultural que carrega. Por isso, a importância do professor no processo de ensino e aprendizagem.

A cultura visual assume que a percepção é uma interpretação e, portanto, uma prática de produção de significado que depende do ponto de vista do observador/espectador em termos de classe, gênero, etnia, crença, informação e experiência sociocultural. Assim, os objetos de estudo e produção incluem não apenas materiais visuais tangíveis, palpáveis, mas, também, modos de ver,

sentir e imaginar através dos quais os artefatos visuais são usados e entendidos (Tourinho, 2011, p. 06).

Deleuze e Guatarri (1998 *apud* Martins, 2008) apresentam que as imagens ao entrarem na nossa mente emergem pegadas simbólicas, sugerindo conexões rizomáticas⁴. Esse movimento, conforme Hernández (2000) precisa ser percebido como um idioma que deve ser interpretado, encontrando um sentido para tudo o que está posto, considerando o contexto.

Não podemos negligenciar que a sociedade de um modo em geral está carregada de imagens, principalmente de conotação consumista e alienante, projetando o imaginário de poder para quem adquirir o produto. Por isso, Duncum (2011) aborda a importância das escolas e instituições de ensino superior trabalhar uma pedagogia de imagens.

O autor defende um currículo e práticas pedagógicas que fomentem a construção da consciência crítica nos estudantes quanto à interpretação de imagens, que nesta tese chamamos de letramento imagético-visual.

O significado da imagem pode depender da identificação de processos diferenciados de interpretação, relativos aos níveis que se atinja ao conteúdo latente. A fruição e a reflexão são práticas simultâneas no processo de leitura da comunicação não-verbal e trazem para o processo não apenas o conteúdo explícito da imagem mas, mas a formação cultural intelectual do leitor (Leite, 1993, p. 158).

O letramento visual para Lebedeff (2010, p. 179) pode ser “compreendido como a área de estudo que lida com o que pode ser visto e como se pode interpretar o que é visto”, sendo associada a capacidade de interpretar criticamente o que se vê. A autora defende o letramento visual com pessoas surdas. Nesse trabalho, defendemos o letramento imagético-visual, no campo da moda, específico com fotografias de vestimentas.

A vestimenta parte de uma imagem artística, o que se denomina cultura visual, ou seja, a roupa será analisada pelo aluno em um contexto que o aproxima da imagem, para que ele possa contextualizar o conteúdo que será ensinado e assim estabelecer conexões de compreensão de um texto visual (a fotografia), assim possa desenvolver conhecimentos reflexivos sobre o seu próprio meio sociocultural.

⁴ O termo rizomático na filosofia é usado para descrever uma forma de organização que é descentralizada, não linear e aberta, com conexões fluidas e movimento constante, desafiando estruturas hierárquicas.

Nesse sentido, na Figura 51, observamos 2 fotografias do século XIX, sendo a primeira composta por uma família de 3 irmãos, suas vestimentas e postura retratam uma família abastada e a segunda fotografia, é de uma criança e sua babá.

Figura 51– Fotografias do Brasil no século XIX



Fonte: diversas – montagem autora (2024)

As vestimentas presentes nas fotografias apresentam uma categoria de sujeito que são distintos culturalmente, bem como de distintas épocas, no entanto, há uma semelhança nas imagens: as vestimentas. Elas representam uma moda europeia, a qual nos foi condicionada pelos nossos colonizadores.

As imagens das vestimentas definem que as mulheres são de classes distintas e isso precisa ser interpretado por meio de múltiplos olhares. Mas essa interpretação irá ocorrer se houver um letramento imagético-visual, pois, caso contrário, provavelmente passará despercebido.

Para Brandão (2003, p. 09),

existe educação de cada categoria de sujeitos de um povo; ela existe em cada povo, ou entre povos que se encontram. Existem povos que submetem e dominam outros povos, usando a educação comum como recurso a mais de sua dominância.

Pela discussão feita até o momento, fica evidente que os povos europeus dominaram os povos brasileiros e, como tal, os goianos. Quer dizer, impondo suas tradições, usos e costumes presentes nas vestimentas, fomentando a aculturação e a imposição da cultura europeia por meio do uso do poder.

Quanto a isso, Brandão (2003, p.12) diz que “a educação existe no imaginário das pessoas e na ideologia dos grupos sociais [...]”. Também aborda que esse tipo de educação é informal. Contudo, o movimento de aculturação e imposição de cultura pode ocorrer também na educação formal. Essa aculturação e imposição da cultura podem ser interpretada quando o olhar for pelo letramento imagético-visual.

Mediante esta discussão, apresentamos que educação pode acontecer de formas diferentes, sendo formal, não formal e informal, fomentando aculturação ou letramento das mais variadas formas. Para Fávero (2007), estes termos surgiram a partir de 1960, por fatores originados pela segunda guerra mundial.

Após este período, desencadeou-se uma crise educacional, as escolas não conseguiam atender a grande demanda, não cumpriam seu papel em relação à promoção social, havia uma carência na formação de recursos humanos para as novas tarefas que surgiam com a transformação industrial. Nesse sentido, surge a exigência de um planejamento educacional, e para além, a valorização de aprendizado e experiências não escolares, seja na formação profissional ou cultural.

Dessa forma, a autora Gohn (2006) esclarece a distinção entre as três modalidades e demarcando seus campos de atuação,

A educação formal é aquela desenvolvida nas escolas, com conteúdo previamente demarcados; a informal como aquela que os indivíduos aprendem durante seu processo de socialização - na família, bairro, clube, amigos, etc., carregada de valores e cultura própria, de pertencimento e sentimentos herdados; e a educação não formal é aquela que se aprende “no mundo da vida”, via os processos de compartilhamento de experiências, principalmente em espaços e ações coletivas cotidianas (Gohn, 2006, p. 28).

Com base nestas modalidades de educação, pode-se inferir que o que as distinguem, formal, não formal e informal é estabelecido tomando como base o espaço escolar. Ante a isso, Marandino; Selles; Ferreira (2009, p. 133) relatam que “ações

educativas escolares seriam formais e aquelas realizadas fora da escola não formais e informais”.

Independente do espaço a educação pode ser para aculturação ou para o letramento. Quando abordamos a educação em espaço escolar ou instituições do ensino superior na área da moda, estamos nos referindo a educação formal e defendendo a leitura de imagens e visualidades de forma a letrar e não aculturar.

Como forma de educação informal e imagética apresentamos um jornal na área da moda. De acordo com Rainho (2002, p. 75), em 1827 surge o primeiro jornal, no Rio de Janeiro, dedicado à moda, como representação de “Até então, os únicos meios de a ‘boa sociedade’ ter acesso a ela eram as poucas lojas comerciais que vendiam produtos estrangeiros e os jornais franceses que chegavam de navio”.

Figura 52 – Imagem do periódico – O Espelho Diamantino



Fonte: O espelho Diamantino – periódico. <https://antigo.bn.gov.br/acontece/noticias/2020/05/espelho-diamantino-senhoras-brasileiras>.

Estes jornais, não traziam apenas uma reprodução de modelos estrangeiros, havia um espaço de informação de como era a moda do momento, o que se devia usar ou não, o que era considerado elegante, entre outros temas. Também divulgavam os endereços de lojas, modistas e alfaiates. *O espelho Diamantino* dedicava, desde o início, uma coluna específica sobre o tema, chamada *Modas*, sendo oferecida às senhoras brasileiras (Rainho, 2002). Esse tipo de educação informal pode letrar ou ideologizar, contudo, é uma forma de educação na área da moda.

Estes meios de comunicação apresentam como pano de fundo as transformações dos modos e nos comportamentos da “boa sociedade” do Rio de Janeiro ao longo do século XIX. Havia nestes conteúdos implícitos, aristocratizar-se, isto é, adotar costumes e valores que permitissem ao mesmo tempo nivelar-se, pelo menos na sua aparência, em seus modos de vestir, aos seus pares europeus e distinguir-se do resto da população, ou seja, do povo mais ou menos miúdo e dos escravos.

A população necessitava buscar o refinamento das maneiras e a sofisticação do gosto pela aculturação europeia, mas especialmente abandonar os usos e costumes que a caracterizava até o momento da chegada da corte. Isso iria ocorrer se houvesse um letramento na área das vestimentas. Porém, dada a época isso não existia.

Na atualidade, quando se aborda essa questão é possível analisar o fato com os múltiplos olhares. Como já expressei, os jornais e os manuais abordavam assuntos diversos de civilização, desde os cuidados de higiene à correção dos modos de comportamentos e as boas maneiras à mesa e um dos mais valiosos ensinamentos a forma de se distinguir pela vestimenta, esta passava a contar quase tanto quanto o dinheiro e os títulos de nobreza.

Uma maneira visível de educação informal, pode ser percebida pelo artigo da Figura 53.

Figura 53 – Artigos para finados “Todo dia pode ser um dia especial” (1917)



**VESTUARIOS E
ACCESSORIOS**
Para a toilette dos dias de

FINADOS

PARA SENHORAS:

- VESTIDOS, lindos modelos parizienses e originaes criações de nossas officinas.
- CHAPEUS de novos formatos em bankok, bengala e seda fantasia ultra novidade.
- CARTEIRAS de couro, camurça e faille de seda, estilos modernos.
- MEIAS "Mousseline" de pura seda, com e sem baguette.
- LUVAS de seda milaneza, em preto liço.
- LENÇOS de linho ou de algodão, com tarja preta em volta.
- SOMBRINHAS de seda preta com frisos brancos de varias larguras.

PARA CAVALHEIROS:

- CAMISAS de linho "mil-plis", para trajes de cerimonia.
- CAMISAS de seda de Lyon, perfeitamente lavavel, com 2 collarinhos annexos.
- GRAVATAS "York" em finissima seda preta, tecida em diagonal.
- GRAVATAS - BORBOLETA de esplendida qualidade, completa colleccão para toilettes de rigor.
- MEIAS pretas fin de Escocia, francezas HB e de seda francezas, com baguette à jour.
- LENÇOS de seda pretos, vasto sortimento.
- CHAPEUS E CALÇADOS, modelos que representam a expressão maxima da elegancia masculina.

EXPOSIÇÕES INTERNAS

NAS VETRINAS

MAPPIN STORES
SOCIETAD E ANONIMA INGLEZA

Conforme o artigo apresentado, ficava explícito como as pessoas deveriam se vestir em momento de finados/luto. Isso é um processo de aculturação e ao mesmo tempo designa poder, como já dito. O educar pelas vestimentas pode acontecer nas três modalidades, seja na educação formal a qual tem um currículo e espaço próprio para ocorrer; seja na educação informal que pode ocorrer em vários espaços em que percorremos com nossos trajés, nossos estilos e apresentamos os modos de vestir, envolvendo valores e a cultura própria de cada lugar; seja pela educação não formal, que ocorre pela troca de experiências entre os indivíduos, sendo promovida em espaços coletivos.

Gohn (2006, p. 29) sinaliza que quanto aos objetivos de cada uma das modalidades, a educação formal é relativa ao “ensino e aprendizagem de conteúdos historicamente sistematizados”, que preparam o indivíduo para atuar em sociedade como cidadão ativo, enquanto que a educação informal tem como objetivo socializar os indivíduos e desenvolver hábitos e atitudes, como “um processo permanente e não organizado”. Assim, na educação não formal o objetivo é proporcionar conhecimento sobre o mundo que envolve os indivíduos e suas relações sociais (Gohn, 2006).

Em suma, a educação formal é metodicamente organizada, segue currículos, disciplinas, regras e leis, divide-se por idades e níveis de conhecimento. A educação não formal trabalha com a subjetividade do grupo e contribui para sua construção identitária. Percebem-se, características diferenciadas, ao mesmo tempo que podem ser complementares. No movimento de uma educação para o letramento imagético-visual na área da moda, tanto a educação formal como a informal ou não formal, podem ocorrer.

Gohn (2006, p. 31) apresenta de certa forma o letramento pela educação não formal ao dizer que, “um bom exemplo de educação não formal está na Pedagogia utilizada por Paulo Freire. Neste modelo, os educandos, nos “círculos de cultura”, discutiam sua realidade e faziam, além da leitura da palavra, a leitura de mundo”.

Na contramão desse movimento, é possível perceber pela Figura 54 que a moda era imposta por meio de uma educação informal, daí uma forma de acultramento para manter o *status quo*. Vê-se na Figura 54, a moda *lingerie* em suas várias funções, sejam estéticas, conforto, praticidade e leveza. O artigo instrui que estas peças do vestuário feminino, associadas às bailarinas de Degas⁵, ganham *status* de obra de arte e a leveza dos movimentos do balé clássico.

⁵ As bailarinas de Edgar Degas são retratadas em pinturas e esculturas que mostram a realidade do mundo da dança, sem idealizações.

Figura 54 – Artigos de modelos de *lingeries* (anos 1920).

**FINISSIMA LINGERIE
DE JERSEY DE SEDA**

De suave contacto com a pelle, flexivel e de cores encantadoras, ainda a magnifica qualidade destas Roupas de baixo uma rigorosa obediencia de estilos, consoante o refinado gosto do mundo parizense.

Delicada combinação de jersey de seda, guarnecido a-jour sendo a barra recortada.
Nas cores: Branco e marinho
1205000

CAMISETAS de jersey de seda unida com graciosas dobras e "bretelles" de linã.
Nas cores: Preto, branco, rosa e lilã
32500

CALÇAS de jersey, de linhas muito comuodas e elegantes.
Nas cores: Preto, branco, rosa e lilã
655000 e 725000

Combinação de jersey de seda, enfeitada com preciosas rendas tambem de seda.
Nas cores: Rosa e branco
1155000

SAIAS de seda com perle para dar simetria e rendas de seda.
Nas cores: Branco, preto, marinho e lilã.
805000 e 1105000

Exposições
na sobreloja

Mappin Stores

Percebe-se que a imagem remete à educação informal e aborda as vestimentas, de forma a ocorrer uma imposição dos meios de comunicação da época. Nesse sentido, Roche (2007, p. 501) aborda o seguinte:

Não surpreende que a roupa tivesse o instrumento dessa mudança; ela trazia em si mesma essa força; o traje novo impunha seu vigor morfológico antes de se moldar a nossos gestos. E mais, nos textos que a descreviam e nas imagens que a representavam, a roupa generalizava a associação do material do sensível e das ideias.

Consoante a educação formal relacionada às vestimentas pode se expressar por meio de diversas disciplinas previstas nos currículos dos Cursos de Design de Moda, História, Sociologia, Artes Visuais e outras. É preciso lembrar que o currículo também é manifestação de poder e ideologia.

De acordo com Apple (2002, p. 59), “o currículo nunca é apenas um conjunto neutro de conhecimentos [...]. Ele é sempre parte de uma tradição seletiva, resultado da seleção de alguém, da visão de algum grupo acerca do que seja conhecimento legítimo”, representando intrinsecamente uma ideologia e uma política.

Retomamos Duncum (2011) que apresenta a necessidade de um currículo que prime por ler as imagens de forma contextualizada e crítica, mesmo que não seja neutro. Assim, iniciamos o processo de letramento imagético-visual, especificamente na área da moda. Para isso Pacheco (1996, p.19) alega que “o currículo é uma construção permanente de práticas, com um significado marcadamente cultural e social, e um instrumento obrigatório para análise e melhoria das decisões educativas”, além de ser político e ideológico, carregado de valores, crenças e outros elementos.

Corroborando com Duncum (2011), Sacristán (2008, p. 14) descreve que “o currículo não é um conceito, mas uma construção cultural. [...]. É, antes, um modo de organizar uma série de práticas educativas”. Assim sendo, podemos inferir que o currículo de um curso, seja escola ou instituição de ensino superior precisa ser elaborado coletivamente, com consciência política e cultural e, principalmente, tendo clareza de seus objetivos, e esta tese defende o formar para um letramento, no caso especial, letramento imagético-visual e não para aculturação e repetição de conceitos, ideias e valores.

Esta aculturação e ideologização podem acontecer de maneira informal, mas também de maneira formal, tanto diretamente apresentada no currículo ou como apenas nas práticas pedagógicas dos professores. Pacheco (1996, p. 53) afirma que “o sistema educativo é um subsistema do sistema social”, por isso tanto o currículo quanto as

práticas pedagógicas dos professores têm influências sociais, políticas, culturais e outras.

O professor pode cumprir com os conteúdos do currículo dos diversos cursos, partindo do seu contexto histórico, político, econômico e cultural, de tal forma que pode ou não fomentar a aculturação e a alienação. Este movimento pode ocorrer ao apresentar e analisar as vestimentas e semblantes das pessoas que aparecem nas fotografias, nos textos, artigos, livros e outros. Mas, defendemos a análise contextualizada e crítica das imagens enquanto prática de letramento imagético-visual, que pode acontecer não somente na área da moda.

Para o movimento do letramento imagético-visual que defendemos, nos amparamos em Dondis (2015) que traz a sintaxe visual enquanto alicerce para o letramento visual, a qual se constitui por regras, elementos ou conjunto de princípios que se considerados podem possibilitar a criação e organização de mensagens visuais efetivas.

Dondis (2015) apresenta que os princípios se constituem de ponto, linha, forma, textura, cores, plano, equilíbrio, nivelamento e aguçamento. Para o autor, o ponto direciona a atenção, podendo indicar a localização da imagem; a linha, possibilita perceber a profundidade, direção e até a expressão dos fotografados; a forma, pode demonstrar a estrutura e representar a identidade de objetos presentes na foto; a textura, possibilita perceber as sensações táteis mesmo de forma visual; as cores, fomentam perceber questões emocionais e culturais; o plano, favorece compreender o espaço e profundidade; o equilíbrio denota percepção de harmonia entre eixos; a tensão, favorece a criação dinâmica e os movimentos; o nivelamento favorece entender a estabilização e centralização das áreas das fotos e o aguçamento destaca e pode enfatizar as extremidades que compõem a fotografia. Estes precisam ser ensinados de maneira formal para o desenvolvimento da criatividade e da capacidade de comunicação por/em/com imagens.

Mediante o contexto, ressalta-se que para a construção ou desenvolvimento do letramento imagético-visual é de extrema relevância o processo educacional formal, sem desprezar a educação informal e a não formal. É importante o olhar pedagógico, no sentido de perceber as várias nuances e inclusive relações de poder e invisibilidades que se estabelecem pelas vestimentas em todas as épocas. Assim, primamos por imaginar uma tecitura didático-pedagógico para o desenvolvimento do letramento imagético-visual.

4.2 Criando uma tecitura didático-pedagógica de letramento imagético-visual

No intuito de criar uma tecitura didático-pedagógica primou-se pela elaboração de um material didático-pedagógico que fugisse dos moldes de aculturação, alienação e representação de poder, como as imagens analisadas nessa tese nos leva a concluir. A intenção foi desenvolver um material que pudesse ser incorporado em currículos de variados cursos, como Design de Moda, História, Sociologia, Artes Visuais e outras, para que no movimento das práticas pedagógicas dos docentes, o conteúdo sobre vestimentas do final do século XIX e início do século XX, que representa a constituição da cultura goiana, de forma a fomentar o letramento imagético-visual na área da moda.

Como a elaboração desse material didático-pedagógico se constitui da representação das vestimentas goianas, intitulamos de “Goyazes”, nome original de Goiás. Para que o material didático-pedagógico se alinhasse coerentemente com a tese, colocamos como subtítulo “letramento imagético-visual na moda entre tramas, formas e cores”.

Primaremos por distribuir “Goyazes: letramento imagético-visual na moda entre tramas, formas e cores” de forma *on-line* e gratuita para instituições de Moda do Estado de Goiás. O contato com as instituições se dará pela busca no *site* das mesmas e ao entrar em contato por e-mail ou telefone, explicaremos o material e caso aceitem, encaminharemos o arquivo em PDF ou o *link* de acesso, pois “Goyazes: letramento imagético-visual na moda entre tramas, formas e cores” foi diagramado pela Editora Kelps, que disponibilizou o mesmo no *site* <https://kelps.com.br/>. Esse contato será feito após a defesa da tese.

“Goyazes: letramento imagético-visual na moda entre tramas, formas e cores” poderá ser um componente curricular de alguma disciplina dos cursos: Design da Moda, Sociologia, Artes Visuais e outras, com cerca de 20h. O componente curricular que permeia “Goyazes: letramento imagético-visual na moda entre tramas, formas e cores” é “Vestimentas do final do século XIX e início do século XX em Goiás e os múltiplos olhares constitutivos”, apresenta como objetivo geral “Possibilitar o letramento dos estudantes ao ler as imagens das vestimentas do final do século XIX e início do século XX em Goiás”. Para isso, os objetivos específicos se constituem de uma discussão sobre letramento imagético-visual na área da moda, por meio de fotografias das vestimentas do período citado, bem como uma análise de pranchas ilustrativas das vestimentas da época e apresentar possibilidades de práticas analíticas. “Goyazes: letramento

imagético-visual na moda entre tramas, formas e cores” refere-se a um material didático-pedagógico de forma a possibilitar o desenvolvimento do letramento imagético-visual no campo da moda, especificamente com vestimentas.

Quando apresentamos as terminologias de letramento imagético-visual, nos referimos à compreensão contextualizada, crítica, política, cultural e outras, das imagens ou visualidades, ou seja, fotografias ou de tudo o que podemos ver, como uma vestimenta em uma pessoa na rua e não somente na fotografia.

Dessa forma, “Goyazes: letramento imagético-visual na moda entre tramas, formas e cores” se constitui de 4 partes. A primeira parte apresenta o plano de ensino do componente curricular. O objetivo dessa parte se pauta em oferecer um suporte teórico-metodológico e, principalmente organizacional para o professor se inspirar caso escolha trabalhar o componente curricular em sua disciplina ou curso.

A segunda parte apresenta uma discussão teórica sobre a temática intitulada “Letramento imagético-visual na área da moda: entre trama de múltiplos olhares”, que se constitui de 4 momentos: 1. Entre educar e aculturar: múltiplos olhares, 2. Entre educação e educações: múltiplos olhares, 3. Entre alfabetizar e letrar: múltiplos olhares e, 4. Entre imagético e visual: múltiplos olhares. O objetivo dessa parte se pauta em oferecer subsídios, pautados em vários autores, na finalidade de contribuir com a construção da base teórica.

A terceira parte apresenta uma tecitura em relação às vestimentas do final do século XIX e início do século XX, que se constitui de 3 momentos: 1. Letramento imagético-visual das expressões femininas, 2. Letramento imagético-visual das expressões masculinas, 3. Letramento imagético-visual das expressões infantis e, 4. Letramento imagético-visual pela linha do tempo das vestimentas goiana. Os objetivos dessa parte se pautam em socializar o movimento que a pesquisadora fez quanto as fotografias considerando vários teóricos, partindo para a imaginação da fotografia em frente/verso e preto/branco, passando para a tecitura da construção da fotografia no colorido com a leitura contextualizada e crítica de uma vestimenta para a elite do estado de Goiás , não perdendo sua essência de uma moda influenciada pela Europa.

A quarta parte, é uma proposta de atividade por parte do estudante. A proposta de atividade para o estudante realizar se configura pelo mesmo movimento que a pesquisadora realizou, com o intuito de sair da leitura acrítica para alcançar a leitura crítica – letramento imagético-visual. Como as fotografias da época retratam a elite, a lógica é que os estudantes apreendam os conceitos e demonstrem seu letramento

imagético-visual criando as vestimentas dos invisibilizados da época. Assim, foi planejada uma tecitura de criação crítica, contextualizada, pensada e imaginada, enquanto uma proposta de atividade por parte do estudante, tendo como referências os elementos apresentados anteriormente, que se constitui por 3 momentos: 1. Letramento imagético-visual na área da moda: criando vestimentas de subalternas, 2. Letramento imagético-visual na área da moda: criando vestimentas de subalternos e, 3. Letramento imagético-visual na área da moda: criando vestimentas de crianças subalternas.

Como síntese do material didático-pedagógico “Goyazes: letramento imagético-visual na moda entre tramas, formas e cores”, decidimos por apresentar uma cronologia que a pesquisadora alcançou ao longo dos estudos. Para tal, organizamos um esboço considerando a fotografia encontrada como ponto de partida pelos múltiplos olhares teóricos, passando pela tecitura de olhares pensados por parte da pesquisadora, no movimento de imaginar a fotografia e desenvolver um desenho artístico em preto/branco, desenvolvendo logo em seguida uma ficha técnica com desenhos frente/verso em preto/branco, passando pela tecitura de olhares construídos por parte da pesquisadora, no movimento de construir o desenho no colorido com a leitura contextualizada e crítica de uma vestimenta para a elite do estado de Goiás. Na tese, de forma audaciosa, pelo movimento do nosso letramento imaginário-visual, apresentamos o que seriam as vestimentas dos subalternos, em Goiás, no referido período. Contudo, no material didático-pedagógico, esse movimento deixamos como atividade para os estudantes.

De forma mais detalhada do processo, criamos pranchas, que serão apresentadas a seguir, constituindo-se como resultado da pesquisa. Para chegar a estas considerações sobre as vestimentas de Goiás, do final do século XIX e início do século XX, utilizamos das fotografias escolhidas, do discurso de vários autores e leituras, começamos a executar os desenhos das vestimentas goianas.

No primeiro momento foram realizados vários esboços a partir das vestimentas da fotografia, pois o nosso olhar pode revelar detalhes que estão obscuros e também nos proporcionar ou imaginar aquilo que não se vê, mas está explícito na imagem. Os desenhos foram desenvolvidos sempre ancorados pelas vestimentas das fotografias, após fazer o croqui estilizado, optamos por fazer um desenho mais técnico apresentando a frente e o verso desta vestimenta, pois as fotografias não apresentavam.

Para apresentar uma vestimenta colorida, utilizamos da plataforma Chat GPT, uma ferramenta de inteligência artificial, para criações generativas das imagens das vestimentas coloridas. O desenho estilizado foi digitalizado e enviado para o programa e

logo em seguida utilizamos as descrições das vestimentas que foram analisadas no Capítulo 3, onde descrevemos qual o período da foto, as possíveis cores, tecidos, formas e acessórios, que estavam visíveis ou invisíveis na fotografia. Neste sentido, embasados em pesquisas e teorias utilizamos o imaginário, para retratar uma vestimenta que se aproximasse mais à nossa região, que é totalmente diferente do clima europeu. Pois, como já relatamos Goiás estava sob a dominação europeia nos modos de vestir, especialmente nos séculos pesquisados.

A ferramenta do Chat apresentou em primeiro momento, pessoas que utilizavam as vestimentas, todos com perfil europeu. Fizemos várias inserções no desenho estilizado e pedimos para que apresentassem pessoas com o perfil de Goiás, e por fim, do Brasil daquela época. Podemos observar nos desenhos a seguir que a ferramenta apresenta perfis um pouco diferentes dos europeus, podemos fazer uma seleção dos que julgamos ser um pouco dentro de um perfil brasileiro e quiçá goiano, por compreender que estas possam representar uma identidade goiana mais representativa.

No quesito modelagens, tecidos, formas e cores, partimos das pesquisas e do letramento visual-imagético das fotografias. Assim, podemos apresentar imagens das vestimentas da elite goiana no início da formação do Estado, que foram construídas durante toda a pesquisa da tese.

4.3 Letramento imagético-visual das vestimentas da elite goiana

4.3.1 Letramento imagético-visual das expressões femininas

No movimento de criar um letramento imagético-visual das vestimentas das expressões femininas, do final do século XIX e início do XX, e para o arremate final de uma identidade nos modos de vestir goiano da elite, apresentaremos cinco pranchas de períodos diferentes, de 1879 a 1927.

As vestimentas femininas que apresentamos no desenho das pranchas são semelhantes ao nosso olhar, dispostos pelos os elementos que as caracterizam, tais como modelagens, formas, volumes, sobreposições, dentre outros. Porém, estas características das vestimentas vão sendo transformadas em porções pequenas, ao decorrer das décadas analisadas. Para além, percebemos que a influência europeia, é uma predominância constante nas características das vestimentas expostas nos desenhos.

Figura 55 - Apresentação das expressões femininas do ano de 1879



Fonte: Finotti (2025)

As vestimentas femininas que traduzem o final do século XIX, especificamente em 1879, conforme Figura 55, tem formas amplas, saias volumosas por efeitos de babados e sobreposições, ainda apresenta, saias e mangas que cobrem toda a região das pernas e dos braços. O vestido apresenta drapejados e riscas, que podem ser efeitos de sobreposição de aviamentos ou tecidos já listados. A peça ainda apresenta fitas e rendas sobrepostas, como forma decorativa, possibilitando uma riqueza que valorizam a peça.

No quesito de cores, a pesquisa aponta que a Era Vitoriana, foi rica em detalhes e volumes, predominavam as cores escuras, como o vermelho, vinho, roxo, castanho, chocolate, verde e azul. No desenho optamos por trazer tonalidades de tons pastéis como o azul claro e o bege. Os tecidos que são representados no vestido e de seda. Os acessórios estão presentes em forma de leques, enfeites de cabelo, brincos, colares, que complementam e valoriza o *look*.

Figura 56 - Apresentação das expressões femininas do ano de 1893



Fonte: Finotti (2025)

O desenho da Figura 56, capturou das fotografias uma vestimenta com saias longas, com sobreposições, aparentando ser um avental, a cintura marcada, mangas longas, decotes e golas altos, mas sem o exagero dos séculos anteriores. Pelo imaginário representativo acreditamos ser uma vestimenta utilizada para o trabalho, ainda apresenta as referências de uma vestimenta do período vitoriano.

Para a vestimenta representada, optamos por colocar uma manga 3/4 que estava representando que a mesma estava diminuindo o comprimento. O tecido que foi representado no vestido é de algodão, por fazer parte do guarda roupa feminino da época. Este tecido desempenhou um papel essencial na vida cotidiana das pessoas. Os aviamentos são as rendas que estão finalizando o comprimento do avental e da saia. As cores, optamos por manter uma identidade da primeira imagem com as cores pastéis, azul e bege. Nesta imagem não registramos a presença de acessórios. A modelagem ainda continua amplas nas saias e mangas.

Figura 57 - Apresentação das expressões femininas do ano de 1909



Fonte: Finotti (2025)

As vestimentas apresentadas na Figura 57, que foram desenhadas, possuem golas altas e cintura bem marcada. O vestido possui um comprimento um pouco menor, já não arrastavam ao chão. A meia é um elemento importante na composição do *look* desta época, pois as mulheres não podiam mostrar as pernas, nem mesmo os tornozelos. As mangas apresentam-se em um tamanho $\frac{3}{4}$ no cotovelo.

É uma modelagem ampla, em que o vestido apresenta muitos babados, especialmente na parte superior e também uma saia em formato de sino com camadas de babados. No punho das mangas também foram colocados babados, criando assim uma harmonia ao vestido. Os cabelos muito bem feitos em coques bem altos e fofos. Utilizamos também um acessório de cabelo para compor o *look*. E quanto aos tecidos, inferimos, pelo imaginário, ser como o tafetá de seda. Para as cores utilizamos o bege, apenas a fita que está fazendo um laço na gola e marrom.

Figura 58 - Apresentação das expressões femininas do ano de 1914



Fonte: Finotti (2025)

Na Figura 58 apresentamos uma vestimenta do final da Belle Époque (1871-1914), composta por duas peças, sendo uma blusa e uma saia monocromática. A gola já não é tao alta, a saia e as mangas já estão sendo encurtadas. A modelagem ainda e ampla, com camadas diversas de babados. A cintura continua marcada e os cabelos estão mais natural, mas ainda presos.

Na paleta de cores optamos pelos tons pasteis uma amarelo manteiga, que simbolizava o romantismo e a delicadeza feminina. Os tecidos são representados por uma combinação de dois tecidos que representamos a saia e a blusa de linho e o peitilho da blusa em uma outra tonalidade de bege feita no veludo. O linho era um tecido bastante usado, pois era considerado versátil e durável e, o veludo representava o luxo da época.

Figura 59 - Apresentação das expressões femininas do ano de 1927



Fonte: Finotti (2025)

No período de 1927, considerada a época de "La Garçonne", retratamos pela Figura 59, um vestido com uma modelagem mais reta e cintura baixa, as golas já não são tão altas, as saias possuem comprimento abaixo dos joelhos e as mangas subiram de tamanho, quase inexistentes, a roupa tornou-se mais simples, sendo considerado as mudanças mais significativas para as vestimentas das épocas analisadas, sendo uma roupa que buscava a liberdade.

Um detalhe que nos chama atenção são as de fitas, possivelmente de corugão ou cetim, que complementavam a ornamentação da vestimenta. A cintura não é mais marcada, os cabelos são mais simples e curtos. O tecido aqui representado é o crepe, sendo usado no vestido com modelagens mais retas e fluidas, proporcionando conforto e praticidade. As cores são mais neutras e discretas deste período. Optamos pelo tons de bege e azul claro, cores que fazem parte da cartela escolhida para esta composição das imagens representadas das vestimentas femininas.

4.3.2 Letramento imagético-visual das expressões masculinas

Para costurar um letramento imagético-visual da identidade das vestimentas masculinas constitutivas, nos modos de vestir goiano, foram desenvolvidos cinco desenhos e são apresentadas em cinco pranchas, as vestimentas masculinas de 1880 a 1927. Neste contexto podemos relatar que a moda masculina passou por mudanças de uma Era vitoriana mais de ostentação, partindo para um estilo mais sóbrio, funcional e prático.

Apresentamos nas Figuras a seguir, que as vestimentas masculinas são muito semelhantes entre si, especificamente suas modelagens e formas, ou seja, sempre composta pelas quatro peças fundamentais do vestuário masculino: a calça, o colete, o paletó e a camisa. Nesta composição da vestimenta masculina há variações nas peças superiores, tais como: coletes, casacos, dentre outros.

O terno masculino composto pelo paletó, colete e calça era considerado a peça central do guarda-roupa masculino. Este *look* era a roupa padrão para diversas ocasiões, seja para o trabalho ou qualquer evento social, seja dia ou noite, o homem se apresentava impecavelmente em seu termo. Para compor o *look* masculino, os acessórios como: gravatas diversificadas, chapéu, bengalas, lenços, relógio de bolso e outros, davam vida a imagem do homem desse período, sendo considerado um estilo próprio para a vestimenta masculina, esta demarcava uma postura e comportamento, ou seja, a sua posição social.

Figura 60 - Apresentação das expressões masculinas do ano de 1880



Fonte: Finotti (2025)

A vestimenta masculina presente na Figura 60, é representada pelo desenho de um terno em alfaiataria, peça do vestuário masculino que marca a época pesquisada,

este *look* está presente no guarda-roupa masculino desde o início da moda até os dias atuais.

O desenho apresenta uma calça de corte reto, camisa de gola de colarinho bem estruturado e manga comprida, o colete e paletó justo ao corpo com detalhes de botões, bolsos e lapelas que o valoriza. O comprimento do paletó vai até os quadris, para complementar o *look*, uma gravata tradicional. No bolso a presença do lenço de boca, o qual foi utilizado por um período bem extenso na moda. E o acessório que complementa a vestimenta do homem elegante da época é o relógio de bolso, aparentando a corrente nos bolsos do colete, que também representa poder.

A modelagem é uma forma reta, com detalhes de recortes que valorizam a peça, corte e costura em alta padrão, feito por um alfaiate especializado. Utilizamos o azul para a calça, colete e o paletó com a cor marrom e a camisa com a cor clássica o branco. A gravata em um tom de azul mais escuro para compor o *look*. Estas cores eram utilizadas na Era Vitoriana para os homens. O tecido foi representado pelo linho para o terno e algodão para a camisa e o lenço de bolso, para a gravata optamos pela seda.

Outra questão que nos chama a atenção, é o cabelo com topete bem generoso. Uma moda que também destacou neste período foram os bigodes, de formatos e tamanhos diferentes.

Figura 61 - Apresentação das expressões masculinas do ano de 1890



Fonte: Finotti (2025)

A fotografia da Figura 61, apresentamos no desenho uma vestimenta composta pelo trio da moda masculina, a calça, o colete e o paletó/casaca, e para completar as peças do vestuário que compõe este *look*, a camisa e a gravata borboleta, uma tendência do século XIX.

O desenho retrata uma vestimenta masculina com calça reta, colete ajustado, com uma gola de smoking, a casaca possui um comprimento acima dos joelhos e também uma abertura na região frontal, que foi sendo arredondada na própria modelagem abrindo abaixo da cintura, sendo uma peça aparentemente curta na frente e a parte das costas comprida. A gola da casaca é de tamanho generoso, indo até quase a cintura. Outra coisa que precisamos destacar, são as mangas da casaca, sendo mais ampla nos punhos. Esta peça provavelmente seria uma espécie de casaco para o frio. A camisa aqui representada possui uma gola estilo gola de padre um pouco mais alta e com dobras na ponta, para compor a gravata borboleta.

A modelagem da casaca é ampla, do colete uma modelagem mais seca e da calça uma modelagem mais reta, porém o vestuário masculino apresenta uma modelagem que possuem vários recortes e detalhes na construção das peças, especialmente do casaco. Estes estilos de peças eram construídas, e ainda são, por alfaiates, e sua construção pode ser comparada a alta costura, pois tem todo o processo de manualidade, costuras e passadoria que o caracteriza. Os acessórios que marca este *look* é o relógio de bolso.

Para as cores optamos por representar no desenho a cor padrão da Era Vitoriana, sendo o preto e cinza, que eram símbolo de *status* e elegância, especialmente entre as classes mais altas e homens de negócios. A cor preta tornou-se a cor mais significativa do guarda-roupa masculino, refletindo o romantismo e o dandismo da época. A camisa é de cor clara, representada pelo branco.

O tecido aqui representado foi a lã, que era comum em trajes formais, casacos e coletes, a camisa de algodão e a gravata borboleta de seda, embora a seda fosse mais cara, era utilizada em acessórios, tornando o *look* mais sofisticado. E como era um modismo da época o bigode não poderia faltar, e aqui optamos por representar um homem careca, pois a calvície ou alopecia é uma condição natural que afeta homens em todas as épocas.

Figura 62 - Apresentação das expressões masculinas do ano de 1909



Fonte: Finotti (2025)

O desenho da Figura 62, apresenta a vestimenta do início do século XX, durante a Belle Époque, o vestuário masculino formal era caracterizado pelo terno, e não sendo diferente das demais, ou seja, é composta pelas peças básicas do vestuário masculino e o completo deste *look*, a camisa. No desenho optamos por representar uma vestimenta clássica, o terno com a camisa, com golas de estilos bem rígidas ao pescoço, a gravata no modelo clássico, não distante dos que são usadas na atualidade.

A calça tem um corte reto com barra italiana. Podemos observar a riqueza da peça com vincos na frente. O colete é uma peça ajustada ao corpo. Na imagem ele é visualizado apenas na parte inferior, o paletó/blazer é de abotoamento mais alto, deixando pouco visível o colete na parte superior. O abotoamento é feito de cima para baixo, onde apenas o primeiro botão está fechado e os demais abertos.

A modelagem é reta, de formas mais próximas ao corpo e composta por vários recortes no colete e no paletó/blazer. A camisa é de gola estruturada que acompanha a gravata. O terno justo e escuro simbolizando a respeitabilidade e intelectualidade.

As cores aqui representadas são cinza/chumbo, uma cor da moda masculina, por serem sóbrias e neutras. A camisa é de cor branca e a gravata optamos por um tom de cinza mais claro. Os tecidos que compõe esta vestimenta é a sarja, sendo um tecido muito utilizado na época, colocamos para este *look* uma sarja acetinada, pois neste período o brilho estava em alta, especialmente para ternos feitos sob medida. A camisa utilizamos o algodão para a construção e a gravata a seda, pois estas cores e tecidos eram uma forma de expressar uma estética refinada e luxuosa da vestimenta masculina.

Os acessórios que compõem o desenho são o chapéu de feltro preto e a bengala, um acessório de luxo da época. A bengala era utilizada não para dar apoio, mas sim como representação de poder. Não podemos deixar de registrar a presença do bigode, uma característica da época que perdurou por muitos anos.

Figura 63 - Apresentação das expressões masculinas do ano de 1917



Fonte: Finotti (2025)

Na Figura 63, o desenho apresenta a vestimenta masculina da era Eduardiana, especialmente em 1917, era marcada por ternos sob medida, com foco em elegância e praticidade.

A vestimenta apresentada é um terno com abotoamento simples, como o estilo de abotoamento duplo. O colete podemos verificar que não distancia dos demais, ou seja, um colete que possui 5 botões, aqui representamos com último botão sem fechar. Como o paletó é todo aberto o colete fica a mostra. A camisa é a tradicional, possui golas rígidas e rente ao pescoço. A gravata é a básica, com padronagem de listras.

A modelagem que apresentamos no desenho é uma silhueta mais reta, o paletó um pouco acinturado, com vários recortes, para formar uma peça bem estruturada e especialmente ajustar ao corpo, pois como já relatamos eram ternos feitos sob medida. A calça com corte reto e com pregas na cintura, proporcionando um volume a calça.

As cores que estão representadas no desenho são cores mais sóbrias, como o cinza para a calça e o paletó e na cartela dos terrosos utilizados na época optamos pelo bege no colete, estas eram as cores mais populares, especialmente em ternos. Para a camisa utilizamos o branco, por ser esta peça do vestuário masculino, geralmente de cor clara. Os tecidos utilizados na construção do terno e da camisa são o linho.

O bigode sendo uma característica forte e imponente da época, não poderia deixar de estar presente na imagem. Os acessórios que compõem o desenho são o chapéu de feltro preto e a bengala.

Figura 64 - Apresentação das expressões masculinas do ano de 1927



Fonte: Finotti (2025)

Na Figura 64, o desenho nos apresenta um estilo de peças do vestuário masculino que persistiu ao longo do século XX até a atualidade, sendo composto por duas peças: a camisa e a calça. O desenho apresenta uma vestimenta masculina básica: a camisa e a calça, sendo a camisa de manga longa abotoada no colarinho com gravata, o cinto de couro e um elemento novo: o suspensório.

A modelagem seguia para um padrão mais moderno e simplificado, com formas retas. As calças, embora ainda formais, são representadas com bainhas viradas e vincos, devido à invenção da máquina de prensar calças. Os tecidos utilizados para a construção deste *look* é o linho, tanto para a calça como para a camisa e para a gravata optamos pela seda. As cores utilizadas foram o cinza para a calça o bege/off para a camisa, a gravata e o acessório em tons de cinza mais escuro. Podemos registrar no desenho uma moda masculina diferenciada das anteriores, ou seja, mais simples e moderna.

4.3.3 Letramento imagético-visual das expressões infantis

Para um alinhavo do letramento imagético-visual do final das vestimentas infantil do final do século XIX e início do século XX, apresentaremos em forma de desenho uma identidade das vestimentas infantis constitutivas, nos modos de vestir goiano em nove pranchas, compostas por quatro vestimentas masculinas e cinco vestimentas femininas.

Os desenhos retratam que as crianças usavam em sua maioria vestimentas iguais aos adultos, pois as fotografias e as pesquisas apontam que não havia uma vestimenta específica para crianças, ou seja, que atendessem suas necessidades ou idades. A vestimenta infantil, não se distanciou das demais, ou seja, também, seguia os padrões moda europeia.

Figura 65 - Apresentação das expressões infantil masculina final do século XIX



Fonte: Finotti (2025)

O desenho apresentado na Figura 65, retrata uma vestimenta do final do século XIX, a composição de sua vestimenta se constitui de três peças, sendo a camisa, o casaco e a calça. Como já apresentado nas análises das vestimentas masculinas, estas peças são as mesmas que fazem parte do guarda-roupa masculino, reforçando o discurso de as crianças se vestirem como adultos, ou seja, serem miniadulto.

A vestimenta infantil masculina do desenho se divide em três peças, como a calça, o paletó e a camisa. A calça foi retrata como uma peça reta de elástico na cintura, o que poderia ser compreendida como uma melhor adequação ao corpo da criança e também mais conforto. O paletó tem uma forma mais reta e possui um arredondamento frontal deixando a peça mais curta na frente e mais comprida atrás, sem abotoamento. O comprimento do paletó é curto, ou seja, um pouco abaixo da cintura. A camisa tem seu charme com a presença da gola bebê, muito utilizada para crianças na atualidade.

Possui uma modelagem mais simples, ou seja, sem muitos recortes e suas formas são retas. As cores que optamos por representar neste desenho são o branco para a camisa, uma das cores mais utilizadas nas vestimentas infantis. Para a calça trazemos o bege, sendo a cartela em tons terrosos e, para o paletó o verde com nuances mais fechados. O tecido utilizado para a construção das três peças que compõe o *look* foi o linho.

Figura 66 - Apresentação das expressões infantil feminina final do século XIX



Fonte: Finotti (2025)

O desenho que está explícito na Figura 66 é uma vestimenta feminina infantil do final do século XIX, composta por um vestido bicolor, de manga comprida e gola marinheiro. Na parte superior o corpo possui um fechamento trespassado, utilizando quatro botões. A gola marinheiro apresenta-se um pouco estilizada nas pontas, com uma riqueza nas aplicações de sobreposições, de vivos de outra cor formando listras. Nas mangas compridas, há um volume proporcionado por pregas na cava, este volume acompanha a manga até a barra que é finalizada por um punho. Para unir as duas peças utilizou-se um cinto com vivo de outra cor nas extremidades, com abotoamento frontal.

Na parte inferior, o comprimento do vestido é abaixo do joelho, com volume, eleito pelas pregas macho. Também há uma riqueza na barra do vestido, sendo construído pelo efeito de vivos de cor diferente.

A modelagem é rica em detalhes e possui como nas vestimentas femininas adultas formas volumosas e cintura marcada. As cores são representativas da época, o branco era a cor mais utilizada, e não podemos esquecer que estamos na Era vitoriana, em que a cor predominante de riqueza e poder era o vermelho, para tanto utilizamos os detalhes da peça em vermelho como na gola, nos punhos e na barra.

Para os acessórios representamos uma meia calça de listras horizontais de um tamanho de três cm de largura, bicolor nas cores branco e vermelho que complementa o *look* e um sapato tipo boneca na cor bege escuro.

Figura 67 - Apresentação das expressões infantil masculina do início do século XX



Fonte: Finotti (2025)

Figura 68 - Apresentação das expressões infantil feminina do início do século XX



Fonte: Finotti (2025)

Figura 69 - Apresentação das expressões infantil feminina do início do século XX



Fonte: Finotti (2025)

Os desenhos das Figuras 67, 68 e 69, apresentam vestimentas do início do século XX. Na Figura 67, exibem uma vestimenta infantil masculino estilo terno, que foi confeccionado no linho. O paletó possui um corte alfaiataria, em que a modelagem é estruturada, com botões, este tem um diferencial a gola marinheiro bicolor, para esta peça utilizamos a cor azul muito utilizada na época, e os detalhes especialmente na gola bebe ficam por conta da cor bege/off. A camisa de tecido de algodão, tem manga longa possui punhos, e a diferenciação da camisa adulta para a infantil, está na gola, pois a infantil e representada por uma gola bebê na cor branca. Na parte inferior, a calça possui uma modelagem reta, na cartela dos tons terrosos o bege mais escuro. Os acessórios são a gravata de cor bege/off que aparece abaixo da gola bebê da camisa e a meia cano alto listada bicolor, possuem as cores bege escuro e bege/off, estes complementam o *look*, pois a calça é colocada por dentro da meia, formando um estilo da calça parecer uma bermuda abaixo do joelho.

Na Figura 68, apresentamos o desenho da vestimenta feminina do início do século XX, o vestido foi confeccionado no linho, tem volumes na saia, cintura um pouco deslocada, possui decote alto, com golas bebê e mangas $\frac{3}{4}$. As mangas tem modelagens amplas, com volumes e ajustadas nos punhos, onde formam babados na finalização da manga. A parte superior do vestido e composto por um babado que envolve a frente e as costas, onde seu acabamento foi feito em rendas, e também há um bordado manual na parte superior, estes elementos enriquecem a peça.

A parte superior o corpo do vestido apresentamos a saia com modelagem ampla, proporcionando volumes. As cores que utilizamos para representar este vestido bicolor, foram o verde-oliva e o marrom. Para complementar o *look*, utilizamos a meia também bicolor nas cores do vestido, formando em listras e a bota também nos tons terrosos, o marrom.

Na Figura 69, exibimos um vestido do início do século XX, produzido em bicolor nas cores marrom e bege/off e no tecido de algodão. Este tem o corpo baixo, com recortes na parte da frente, seguindo uma modelagem que vem dos ombros, fazendo um efeito de uma manga ou estilo uma capa de sobreposição, que vai do decote rente ao pescoço até abaixo dos ombros. Estes são marcados por renda na cor bege/off. Os acessórios, especificamente para os cabelos, são com fitas, fazendo laçarotes. Os sapatos das meninas são botas com meias, estilo proveniente da época.

Figura 70 - Apresentação das expressões infantil masculina do ano de 1909



Fonte: Finotti (2025)

Figura 71 - Apresentação das expressões infantil feminina do ano de 1909



Fonte: Finotti (2025)

A Figura 70 e 71, exibem os desenhos das vestimentas infantil do ano de 1909. Para a vestimenta infantil masculina, da Figura 70, optamos em desenhar o terno estilo marinheiro. O paletó e a calça foram construídas no tecido linho, na cor marrom. Na gola marinheira foi inserida detalhes de um viés na cor bege/off. O paletó possui uma modelagem mais solta e com recortes nos bolsos e lapelas. O abotoamento é feito como forma decorativa com quatro botões. A calça tem um corte reto, sendo que está colocada por dentro da meia que também é bicolor em listras, utilizando as duas cores da cartela. E para concluir o *look*, utilizamos a bota.

Para a Figura 71, desenhamos um vestido utilizado no ano de 1909. Para a confecção deste optamos pelo tecido chiffon na cor branca, com pequenos detalhes em azul claro. O vestido possui modelagem ampla com volumes nas saias e nos babados, sendo a cintura marcada, especialmente pelo cinto de faixa que finaliza em um laço nas costas. A gola é alta, sendo sinalizado pelo babadinho. No peito do vestido como forma de uma gola marinheiro inversa, nas mangas e na barra do vestido. O comprimento do vestido é abaixo do joelho e as mangas são de 3/4. Os acessórios que complementam o *look* infantil feminino, são a fita do cabelo, as meias listradas e a bota.

Figura 72 - Apresentação das expressões infantil masculinas do ano de 1929



Fonte: Finotti (2025)

Figura 73- Apresentação das expressões infantil feminina do ano de 1929



Fonte: Finotti (2025)

As Figuras 72 e 73 apresentam os desenhos das vestimentas infantis masculina e feminina, de 1929.

Na Figura 72, desenhamos um traje infantil masculino, estilo militar, paletó e calças curtas. O paletó possui vários bolsos cargos, abotoamentos frontais mais altos. Por baixo a camisa branca com gola bebê, as mangas longas com barras largas e a calça curta, com a barra dobrada nos joelhos. Para complementar o *look*, a meia curta e a bota de cano mais baixo. As cores utilizadas para compor esta vestimenta foram o marrom para o terno e o bege/off para a camisa. O tecido escolhido foi o algodão.

Na Figura 73, representamos a vestimenta infantil feminina de 1929. O vestido foi desenhado e o tecido escolhido foi a seda, por ser leve e confortável. A cor escolhida para compor o *look* foi bege/off. O vestido possui uma modelagem reta e a cintura desapareceu, ou seja, o vestido foi pensado e construído em camadas de babados, com pouco volume, pois a tendência agora são vestimentas com corte em linha A. Este vestido representa as melindrosas da época. O comprimento do vestido é acima do joelho e as mangas curtas. O cabelo também passou por transformações significativas, pois são curtos e a presença da franja. A meia e a bota completam a vestimenta.

4.3.4 Letramento imagético-visual pela linha do tempo das vestimentas goianas

Na Figura 74, apresentaremos a linha do tempo do final do século XIX ao início do século XX, em que podemos analisar que a moda evolui em suas formas, matérias e principalmente em seus estilos no decorrer de sua história. Há vários fatores que refletem nestas mudanças, como questões sociais, culturais e tecnológicas. Esta pode ser dividida em períodos distintos, cada um com suas características e influências da época.

Apresentaremos que na linha do tempo do período pesquisado, não houve muitas mudanças significativas nas vestimentas femininas, mas podemos destacar que os comprimentos das saias e das mangas foram subindo, os decotes foram baixando, os volumes das saias também foram diminuindo e a cintura no final do período pesquisado já não aparece.

Nos trajes masculinos foi o que podemos ver uma mudança quase inexistente, pois as peças que os compõem continuaram semelhantes, mais podemos destacar as mudanças nas gravatas, nos comprimentos e abotoamentos dos paletós. A camisa se eternizou por gerações e permanecem até a atualidade,

A vestimenta infantil acompanhou as demais, até porque as vestimentas infantis eram reflexos das vestimentas adultas. A linha do tempo nos aponta que a partir do último ano pesquisado 1929, a moda se transformou significativa, também nos trajes femininos como nos masculinos, sejam adultos ou infantis.

A linha do tempo nos apresenta que no contexto da moda, a criação de uma vestimenta permeia por vários elementos fundamentais que compõem tais como: modelagens, formas, tecidos e cores. A modelagem define o formato da roupa, sua forma, a silhueta e como esta peça será estruturada, ou seja, o momento da que a peça começa a ganhar vida.

A escolha e definição dos materiais utilizados, influencia a textura, caimento e comportamento da peça. A escolha do tecido deve ser adequada ao estilo da roupa e quem vai utilizar. Os aviamentos são fundamentais para que a peça seja executada. Nas fotografias podemos perceber vários elementos, especialmente os decorativos, tais como rendas, botões, entre outros.

As cores refletem uma tendência de cada época, são um dos elementos mais visíveis ao primeiro olhar de uma vestimenta. Estas definem e valorizam uma peça do vestuário e não influenciam apenas a estética, mas também as emoções e sensações, a forma como as pessoas se percebem e são percebidas.

Podemos conferir a partir da linha do tempo na Figura 74, que os desenhos das vestimentas revelam a identidade de um povo goiano, ainda que estas referências estão claramente expostas nas fotografias, foi possível descaracterizá-las em alguns momentos para que fossem adaptáveis ao que imaginamos, ser possível utilizar em Goiás no final do século XIX início do século XX.

Figura 74 - Linha do tempo das vestimentas do final do século XIX e início do século XX



Fonte: Finotti (2025)

Mediante a linha do tempo do final do século XIX e início do século XX, foi possível apresentar as vestimentas de um grupo específico da alta sociedade em Goiás. Neste ponto da tese, após várias análises e leituras, foi possível propor uma vestimenta que seja mais adaptável à nossa região, com as referências e tendências europeias, pois esta vestimenta foi construída para um grupo específico da elite goiana.

Não era apenas em Goiás que a moda era um reflexo das influências europeias, mas a grande parte do Brasil, carregava estas influências em suas vestimentas. É possível salientar que as vestimentas em Goiás não havia uma referência adaptável com as condições climáticas locais ou das dinâmicas sociais da época. Goiás, ainda era um estado predominantemente rural e com menor acesso às inovações da moda que os grandes centros urbanos litorâneos, mas mesmo assim podia apresentar pequenas adaptações peculiares das tendências dominantes, especificamente na escolha dos materiais para a construção de suas vestimentas, quando apresentamos os desenhos, propomos os tecidos de linho e algodão para representar o imaginário destas vestimentas, pois as formas e estilos, não foram alterados.

As fotografias encontradas, são restritas de um grupo seletivo da alta sociedade goiana, em que as representações das vestimentas fotografadas, demonstra um olhar fotográfico colonizador. O fotógrafo tinha uma postura que classificava, categorizava e hierarquizava, transformando pessoas em objetos de observação, ao invés de sujeitos ativos de suas próprias vidas. A ausência de representação de subalternos não é apenas uma falha, mas uma escolha ativa de invisibilização que reforça o poder de quem decide o que é visível e o que não é.

Neste sentido a moda europeia, especialmente a francesa, exercia um domínio inquestionável. No entanto, acredita que essa influência chegava a Goiás com certo atraso e com certas adaptações significativas. Podemos visualizar na linha do tempo que foi construída vestimentas com silhuetas femininas europeizadas, por exemplo, seguiam os padrões vitorianos e eduardianos, com espartilhos apertados, saias volumosas e mangas bufantes, porém há uma mistura de elementos que as descaracterizam, os comprimentos dos vestidos não são rasteando ao chão, os volumes procuramos representá-los em menor quantidade, as mangas foram apresentadas em comprimentos menores. Os materiais escolhidos, tais como tecidos, aviamentos e cores também são descaracterizados de uma vestimenta cópia/imitação de uma moda europeia, podemos inferir que foi representado uma vestimenta com influência totalmente europeia, porém mais adaptável ao espaço goiano.

Para os homens, prevalece o traje que eternizou o período pesquisado, os ternos de três peças, calça, coletes e o paletó e a forte presença da camisa, os acessórios destacamos o chapéu. O vestuário masculino segue as mesmas imposições europeias, pois ao nosso olhar as fotografias, são destacadas pelas rigidezes, ou seja, desenvolvidas para climas europeus, estas não dialogavam com o calor tropical do centro-oeste brasileiro. O uso de tecidos pesados como sarja, lã e seda, embora símbolos de status tornava o vestuário pouco prático e desconfortável para a rotina diária em Goiás, mesmo da elite. Neste contexto, optamos por representar um tecido mais leve para compor o terno masculino utilizado em Goiás. Acreditamos que os tecidos pesados, não exercia o papel de conforto, pois como a ventilação era mínima e a transpiração excessiva era inevitável que gerasse um contraste interessante entre a busca pela elegância e a dura realidade climática.

Também podemos destacar que havia uma escassez nas disponibilidades de tecidos, pois os materiais para a construção das vestimentas da aristocracia eram importados, como sedas, rendas e brocados, que destacavam opulência e distinção do sujeito. Imaginamos que a maioria da população, especialmente os subalternos, dependiam de tecidos mais simples e baratos, como o algodão e o linho, que provavelmente eram produzidos localmente. Essa disparidade na escolha dos tecidos não apenas demarcava as diferenças sociais, mas também revelava a dependência econômica da região. A importação de materiais nobres encarecia as peças e limitava o acesso da população em geral à moda europeia. Ao mesmo tempo, a valorização do algodão e do linho, mais adequados ao clima, pode ser vista como uma adaptação funcional, ainda que ditada pela necessidade.

As vestimentas apresentadas na linha do tempo, não perderam seu valor de marcador de status social. Representamos uma vestimenta que possui qualidade dos tecidos, a complexidade dos cortes e a quantidade de detalhes. Estas não são feitas somente com materiais importados, houve uma mistura de materiais, pois utilizamos o linho e o algodão por ser nativo da região e acrescentamos rendas e botões, porém a forma e a silhueta denunciavam a posição do indivíduo na hierarquia social. Quanto mais elaborado o traje, maior o prestígio.

Para as mulheres da alta sociedade, o vestuário era restritivo e ditava um padrão de delicadeza e reclusão. Os espartilhos, além do desconforto, limitavam os movimentos e reforçavam a ideia de que a mulher deveria ser frágil e adornada. Para os homens da

alta sociedade, as roupas transmitiam uma imagem de seriedade, poder e formalidade, essenciais para o ambiente de negócios e política.

Podemos inferir que a moda da época, longe de ser apenas uma questão estética, refletia e perpetuava os papéis de gênero rígidos e a hierarquia social vigentes. As vestimentas femininas, embora belas aos olhos da época, eram opressivas e dificultavam a participação ativa das mulheres em diversas esferas da vida. A distinção clara entre os trajes masculinos e femininos reforçava uma sociedade com funções bem definidas para cada gênero.

Neste período pesquisado a fotografia, era uma tecnologia relativamente nova e cara, estava inicialmente nas mãos de uma elite. Câmeras e estúdios eram privilégios. Em Goiás, a capital (Vila Boa de Goiás) e os centros urbanos emergentes eram os polos de produção fotográfica. As imagens produzidas serviam para legitimar o poder político e econômico das classes dominantes, ajudavam a construir uma imagem de progresso, ordem e civilidade que beneficiava a elite no poder.

Em resumo, a linha do tempo das vestimentas em Goiás entre 1879 e 1929 é marcada pela assimilação e adaptação das tendências globais de moda, que se tornaram progressivamente menos rígidas e mais funcionais, refletindo as transformações sociais e a busca por maior conforto e praticidade no dia a dia da região.

Podemos descrever que nos anos de 1910, houve pequenas mudanças, especialmente pela Primeira Guerra Mundial, que trouxe uma simplificação das vestimentas. As saias tornaram-se mais estreitas e os espartilhos começaram a ser menos restritivos. Houve uma busca por roupas mais práticas e adaptáveis, influenciada pela entrada das mulheres no mercado de trabalho. Em Goiás, essa busca por praticidade provavelmente foi bem recebida, onde o calor e as atividades cotidianas já demandavam vestuários mais funcionais e a simplificação dos trajes e o uso de tecidos mais leves se intensificaram.

Para os anos 1920 podemos relatar que as vestimentas representavam uma das maiores revoluções na moda feminina, em que a silhueta se tornou reta e sem curvas, com a abolição do espartilho. As saias encurtaram significativamente, chegando à altura dos joelhos no final da década. O estilo *garçonne*, com cortes retos e silhuetas mais masculinas, popularizou-se entre as mulheres jovens. Cabelos curtos e acessórios como chapéus cloche tornaram-se icônicos de uma época.

Em Goiás, acreditamos que tais tendências mais arrojadas chegariam, mas talvez com uma adoção mais gradual e menos radical, especialmente fora dos círculos mais

abastados ou urbanos. A praticidade e a liberdade de movimentos proporcionados por essas novas modas seriam valorizadas, especialmente em contraste com a rigidez dos anos anteriores. No quesito de saias muito curtas poderia ser uma tendência mais lenta e restrita a determinados grupos sociais ou ocasiões.

Podemos relatar a mudança mais evidente foi a transição de um vestuário extremamente formal, estruturado e restritivo, imposto pela moda europeia do final do século XIX (com espartilhos e saias volumosas), para roupas mais práticas, simples e soltas no início do século XX. Em Goiás, podemos relatar que houve uma constante mudança, embora nem sempre consciente, a adaptação dos padrões europeus ao clima quente de Goiás, privilegiando tecidos de algodão e linho em detrimento de lãs e sedas pesadas, especialmente para o uso diário e para as classes populares.

Podemos arrematar que as vestimentas em Goiás no final do século XIX e início do XX eram um fascinante campo de batalha entre a imposição de padrões estéticos europeus e a realidade climática e social local. Se, por um lado, elas demonstravam a busca por uma identidade moderna e alinhada com as tendências europeias, por outro, revelavam as disparidades sociais, a opressão de gênero e a pouca adaptabilidade de certas modas a um contexto tão distinto. A análise crítica dessas vestimentas nos permite entender não apenas a estética da época, mas também as complexas relações de poder, economia e cultura que moldaram a sociedade goiana.

Em suma, a fotografia em Goiás, nesse período, transcendeu o papel de mero registro. Ela foi uma ferramenta sofisticada na manutenção de uma ordem social estratificada, funcionando como um dispositivo político para legitimar o poder, a cultura e para difundir padrões hegemônicos de colonialidade para racializar e subalternizar corpos e identidades. Ao analisar as fotografias da alta sociedade desse período com essa lente crítica, nos permite não apenas entender o que foi registrado, mas, crucialmente, o que foi silenciado e por quê, revelando as complexas dinâmicas de poder que moldaram a sociedade goiana. Isso significa que, em vez de desenvolver um estilo de vestir unicamente local, que talvez incorporasse mais elementos dos povos originários ou das condições climáticas e sociais da região, a moda goiana da elite e, em certa medida, de outras camadas sociais, espelhou os padrões de vestuário vindos da Europa.

4.4 Letramento imagético-visual das vestimentas dos subalternos goianos

Para arrematar o que já foi posto e começar uma nova costura, apresentamos um pouco do que pode vir a ser aprofundado em um pós-doutorado, de forma a analisar e apresentar o letramento imagético-visual construído das vestimentas dos subalternos em Goiás, no final do século XIX e início do século XX.

Apresentaremos 4 imagens que foram construídas pelo imaginário sobre os povos que seriam os nativos ou os povos originários de Goiás do período pesquisado. Estas imagens foram divididas nas mesmas categorias da análise que foi realizada pela elite goiana, sendo 1 vestimenta feminina, 1 vestimenta masculina e 2 vestimentas infantis, uma masculina e outra infantil.

Sobre o que já foi costurado, arremataremos ao reafirmar que as fotografias encontradas no período pesquisado apresentam exclusivamente a classe elitizada, com suas vestimentas europeizadas e em ambientes controlados, em que a fotografia criava uma narrativa visual da ordem social desejada. Essa narrativa visual proporcionou apagar a existência e as condições de vida da maioria da população goiana, especialmente os nativos, como os negros, indígenas, mestiços e trabalhadores, o que aqui chamamos de subalternos. Estes foram apagados, pois silenciava as tensões de desigualdades inerentes à estrutura social da província/estado.

Pelo letramento imagético-visual que desenvolvemos, apresentamos que em Goiás, a fotografia era usada para demonstrar um povo civilizado e alinhado com os ideais de progresso da Europa. Isso se traduzia em imagens de pessoas que se encaixavam no ideal de cidadão goiano moderno e civilizado. Os corpos e modos de vida que não se encaixavam nesse ideal eram simplesmente excluídos do registro, reforçando uma dicotomia entre o civilizado (europeu/branco) e o primitivo (o negro, o indígena, dentre outros da classe dos subalternos).

Embora em Goiás, as fotografias da alta sociedade que foram registradas, em sua maioria destacam a branquitude e a aparência europeia da elite, acredito que os fotógrafos eram em sua maioria europeus ou eram treinados em estéticas europeias, pois atuava na racialização da sociedade. Estes também buscavam por omitir ou exotizar outras etnias, pois a fotografia contribuía para a construção de uma hierarquia racial visual. Assim os negros e indígenas, quando não invisíveis, eram frequentemente enquadrados de maneira que reforçavam estereótipos de subalternidade, quiçá

selvageria, negando sua individualidade, complexidade e, existência como ser de direitos cidadãos.

Apesar da forte influência europeia na moda da elite goiana, seria um erro pensar que as camadas populares simplesmente copiavam ou que suas vestimentas eram desprovidas de significado. Longe disso, acredito que as roupas dos subalternos negros, mestiços, indígenas e trabalhadores em geral eram um terreno fértil para a resistência cultural e a negociação de identidades, manifestada por meio de adaptações e do uso de materiais regionais. A principal força motriz para as adaptações não era necessariamente uma rejeição consciente da moda europeia, mas a inviabilidade econômica e a indisponibilidade material para seguir esses padrões. No entanto, dessa necessidade emergia uma notável capacidade de agência e criatividade.

Enquanto a elite importava sedas, rendas e lãs finas, creio que a maioria da população dependia do que estava acessível localmente. Tecidos como, algodão, podia ser cultivado e processado localmente (ainda que de forma rudimentar ou em pequenas tecelagens), era a base do vestuário. O tecido resultante era mais grosso, rústico e durável, ideal para o trabalho no campo ou em casa. Essa escolha pragmática já era uma adaptação forçada que se tornava uma marca de identidade. Era um tecido que pertencia a terra e ao esforço local, em contraste com os tecidos importados que simbolizavam a ociosidade e o luxo.

Além do algodão, é plausível que se utilizassem outras fibras vegetais disponíveis na região do Cerrado para a confecção de peças mais rústicas, acessórios ou até mesmo para reforços e remendos. Pense em palhas para chapéus ou fibras para tramas que se assemelhavam a tecidos mais simples. Essas escolhas, embora motivadas pela necessidade, mantinham vivas técnicas e conhecimentos de manipulação de materiais locais. Também podemos destacar o uso de corantes naturais extraídos de plantas, terras e minerais da região, em vez de anilinas importadas, coloria as roupas de tons mais terrosos, discretos e, novamente, conectados ao ambiente local.

Ademais, creio que as formas das roupas também eram adaptadas para a funcionalidade, o conforto e o clima local, distanciando-se dos padrões europeus, roupas mais leves e soltas, pois o clima quente de Goiás tornava impraticáveis as camadas de saias pesadas e os espartilhos apertados da moda europeia. As roupas populares eram naturalmente mais leves, soltas e ventiladas, permitindo maior mobilidade e conforto para o trabalho. Saias mais simples, blusas de algodão soltas, camisas e calças robustas para os homens eram o padrão.

Peças como o chapéu não eram apenas um adereço, mas uma necessidade para proteção contra o sol, acredita-se que o chapéu de palha era utilizado pelos nativos da região. O uso de panos e turbantes na cabeça pelas mulheres, especialmente as de ascendência africana, podia ter origens tanto funcionais (proteger os cabelos, absorver suor) quanto culturais, como uma herança de suas tradições ancestrais, negociando a invisibilidade e reafirmando a identidade.

Pela minha leitura imagética, as roupas eram remendadas e reutilizadas até seu limite, pois a durabilidade era fundamental, para as vestimentas dos subalternos. Essa prática, embora sinal de pobreza era também um ato de autonomia e resiliência, que contrastava com a cultura de consumo e descarte da elite. Cada remendo contava uma história de uso e adaptação, tornando uma forma de resistência cultural que operava em múltiplos níveis.

Infiro, que ao não se enquadrarem nos padrões de vestimenta da elite, os subalternos, com suas roupas adaptadas, contestavam a hierarquia visual imposta. Suas vestimentas falavam de trabalho, de raízes locais e de uma realidade que as fotografias oficiais tentavam apagar. Eles existiam e se vestiam de uma forma que desafiava a narrativa de uma Goiás puramente europeizada e moderna.

Essa análise imaginária nos permite ver as vestimentas dos subalternos não como meras ausências ou imperfeições, mas como um campo de agência e criatividade, em que a cultura material se tornava um meio de negociação e resistência em face de um poder hegemônico.

Para construir as imagens das vestimentas da classe dos subalternos em Goiás no final do século XIX e início do XX, foi necessário partir do imaginário, pois com a inexistência de visualidades em fotografias dos subalternos desse período em Goiás, penso que torna-se necessário construí-las, partindo da compreensão de Mirzoeff (2016, p. 747) que discorre que “visualizar é produzir visualidades, ou seja, é fazer os processos da história perceptíveis à autoridade.

Acreditamos que as imagens que serão apresentadas irão de encontro ao que propõe Mitchell (2006) quando diz que a cultura visual não está limitada ao estudo das imagens ou meios, mas se estende às práticas cotidianas de ver e mostrar, especialmente aquelas que pretendemos imediatas ou não-mediatas. Ainda esclarece o autor que a visualidade é parte da experiência visual dos indivíduos, ou seja, experimenta-se o visual por meio da cultura, das construções simbólicas.

Para Mirzoeff (2016), a imagem permite o direito a olhar e a reivindicar o real, o lugar onde tais códigos de separação significam uma recusa à segregação de forma coletiva. Neste ponto de vista, a perfeição sentida como estética, é compreendida enquanto separações engendradas, embora visíveis apenas por uma minoria crítica da humanidade.

Para representar estas imagens e tornar esta classe apagada da história, visibilizada, utilizamos referências de outros lugares do Brasil, e a partir destas referências visualizadas, criamos um croqui que julgamos pelo imaginário ser uma representação das vestimentas desta classe em Goiás. Diante dos desenhos que foram construídos, utilizamos da plataforma Chat GPT, uma ferramenta de inteligência artificial, para criações generativas das imagens, sendo o mesmo recurso que nos valem para representar a classe elitizada de Goiás.

Figura 75 - Vestimenta feminina dos subalternos do final do século XIX e Início do XX em Goiás



Fonte: Finotti (2025)

Pelo imaginário representativo desta classe, apresentamos a vestimenta feminina, de uma mulher negra, utilizando uma vestimenta funcional, modesta, marcada por resquícios da escravidão, revelando sua condição de trabalhadora doméstica subalterna. A combinação de cores vivas, sobreposições e o avental indicam a criatividade e resistência de mulheres negras em adaptar-se ao cotidiano duro com dignidade. A leitura da cena revela muito mais do que moda: revela resiliência, invisibilidade e permanência das desigualdades sociais no Brasil pós-escravidão, especialmente em regiões como Goiás, onde o poder continuava concentrado nas mãos de pouco.

Podemos descrever que a imagem representa uma mulher negra livre num contexto em que a escravidão havia sido oficialmente abolida (1888), mas a marginalização social da população negra ainda era profunda. Muitas mulheres negras continuaram a

trabalhar como empregadas domésticas, cozinheiras, lavadeiras e amas, sem acesso à educação ou oportunidades de ascensão social.

Apesar de apresentar um vestido com elementos da moda, as cores vibrantes e tecidos populares revelam que a roupa é funcional e adaptada às tarefas. A presença do avental reforça o papel de servidão e o cotidiano de trabalho doméstico, atividade relegada especialmente às mulheres negras e pobres. O espaço e os objetos reforçam a condição econômica inferior e a rotina silenciosa e invisível do trabalho feminino nas casas da elite branca.

Goiás, no final do século XIX e início do XX, ainda era uma região marcada por relações patriarcais, agrícolas e pós-escravistas. A elite rural mantinha sua força com base na exploração do trabalho de ex-escravizados em novas formas de servidão. Esta é uma leitura da imagem embasada no que acontecia no Brasil, historicamente escrita.

Figura 76 – Vestimenta masculina dos subalternos do final do século XIX e Início do XX em Goiás



A vestimenta masculina representada pelo imaginário é típica de um trabalhador rural ou garimpeiro da classe subalterna no interior de Goiás no final do século XIX e início do XX. Este utilizava chapéu para proteção contra o sol forte do cerrado goiano. Poderia ser de palha ou couro, materiais acessíveis e resistentes. Era um elemento comum entre vaqueiros, lavradores e garimpeiros da época, reforçando a identidade camponesa e sertaneja.

A camisa de algodão rústico de modelagem simples, de mangas longas arregaçadas, com colarinho e peitilho aberto, acredito ser para ventilação durante o trabalho braçal. A peça aparece suada e desgastada, o que representa o cotidiano difícil desses trabalhadores. Também podem representar a simplicidade da vida rural e à precariedade dos recursos disponíveis. A calça de tecido grosso, provavelmente algodão cru ou linho, está sendo usada levemente justa, com barras dobradas, o qual podemos analisar que seria algo funcional para evitar sujeira e facilitar o movimento, especialmente se o indivíduo estiver em garimpos ou em meio ao barro. As cores representadas são tons terrosos e desbotados indicam uso constante e exposição ao ambiente natural.

Os pés descalços podem ser uma representação da classe social, pois a ausência de calçados é um marcador de pobreza e para a classe trabalhadora trabalhar descalço era comum, especialmente em lavouras e garimpos onde o solo era difícil, mas conhecido pelo trabalhador, o que possibilitava o trabalho descalço. A presença do cinto largo podendo ser de couro, pois este era um recurso local e barato era usado para prender ferramentas ou simplesmente para manter a roupa ajustada.

A presença de árvores, céu aberto e solo seco reforça a ambientação rural ou mineradora típica do interior goiano dos séculos pesquisados.

Figura 77 – Vestimenta infantil masculina dos subalternos do final do século XIX e Início do XX em Goiás



Fonte: Finotti (2025)

A imagem das vestimentas imaginária infantil masculina, se configura bastante simples e desgastadas, podendo apresentar elementos para uma análise histórica, cultural e simbólica, especialmente no contexto do final do século XIX e início do XX em Goiás. As peças do vestuário são uma camisa/blusa de manga longa, com cor desbotada e aparência rústica. Estas apresentam remendos, o que indica desgaste e reutilização frequente, um costume comum entre as classes populares da época. O tecido parece ser de algodão cru ou outro material simples, feito à mão ou adquirido de segunda mão.

A calça curta, com a barra desfiada e vários remendos em locais de maior atrito (joelhos e coxas), foi construída com um cordão na cintura, substituindo botões ou cintos, recurso comum entre famílias pobres que não tinham acesso a roupas ajustadas ou confeccionadas sob medida.

A falta de sapatos, um elemento marcante da classe trabalhadora e infantil subalterna. Pois pode transmitir a falta de recursos para calçados ou a prática comum de andar descalço em regiões rurais ou periféricas.

A posse da criança sorrindo, demonstra uma expressão de alegria e braços soltos, transmitindo espontaneidade, vitalidade e leveza, mesmo em condições materiais precárias. Podemos retratar o contraste com a rigidez comum de retratos fotográficos do século no final do XIX e início do XX, já analisados na tese, em que as pessoas posavam com seriedade por causa das longas exposições das câmeras da época e a representatividade que deveriam seguir.

A imagem pode ser considerada um retrato claro de uma criança de origem humilde, representando camadas sociais desfavorecidas, possivelmente filhos de trabalhadores rurais, ex-escravizados ou trabalhadores livres pobres, comuns em Goiás no final do século XIX e início do XX. Porém, a leveza e informalidade da imagem, se afastam do costume da época, em que fotografias eram raras, caras e envolviam certa “pose” para marcar a importância da ocasião. Crianças pobres, sobretudo negras ou mestiças, raramente eram fotografadas.

Figura 78 – Vestimenta infantil feminina dos subalternos do final do século XIX e Início do XX em Goiás



Fonte: Finotti (2025)

A imagem que apresenta as vestimentas infantis femininas pelo imaginário construído, mostra uma criança negra, de aproximadamente 4 a 6 anos, vestida de forma simples, sorridente e com postura descontraída. A composição permite uma ideia concretizada como era as vestimentas, especialmente voltada para o contexto das classes populares em Goiás no final do século XIX e início do XX.

A menina usa um vestido de corte reto, com saia ampla e mangas curtas, típico de roupas infantis feitas à mão na época. A gola bebê, adiciona um toque de cuidado, ainda que a roupa seja simples, funcional e sem ornamentações, possui uma particularidade, ser condizente com a idade. O tecido parece rústico, provavelmente

algodão tingido, comum entre as camadas mais humildes, muitas vezes reaproveitado de outras roupas de adultos.

O acessório do cabelo, o turbante ou amarração na cabeça, era um elemento de forte simbolismo cultural africano. Em muitas regiões do Brasil, especialmente no Centro-Oeste e Nordeste, o uso de panos na cabeça por mulheres e crianças negras estava associado à herança africana, à praticidade e à organização dos cabelos crespos, além de simbolizar pertencimento identitário.

Os pés descalços, assim como na outra imagem, evidenciam a origem humilde da criança. Andar descalço era comum entre crianças pobres do meio rural e urbano, indicando tanto a falta de recursos quanto a adaptação ao ambiente. Podemos verificar que a criança está de pé com leve inclinação para frente, expressando naturalidade e descontração. A forma como ela se expressa com leve curvatura dos braços revelam espontaneidade e conforto diante de quem observa. A ausência de rigidez na pose contrasta com os retratos fotográficos típicos do século final do XIX e início do XX, como já foi retratado que eram formais e estáticos devido à longa exposição das câmeras.

Diferente das imagens da classe da elite goiana, o sorriso aberto e genuíno chama atenção como símbolo de alegria e resistência. Podem ser interpretadas como leveza e afeto, em oposição ao sofrimento que usualmente marca narrativas sobre a infância negra e pobre da época. Ainda podemos interpretar que este sorriso, em um corpo historicamente silenciado, traz ressignificação a imagem, como uma celebração da vida, da infância e da identidade negra. Podendo ser compreendido como um gesto de memória, justiça e visibilidade.

Diante das representações das vestimentas dos subalternos em Goiás no final do século XIX e início do XX, podemos ancorar no que Alloa (2015) questiona, que uma tal estética pode estar realmente alforriada da posição que ela pretende combater, ou se ela não vem confirmar, ainda de forma dissimulada, uma dicotomia entre matéria e forma. O autor afirma ainda que a polarização da imagem, entre a transparência e a opacidade, permite um exorcismo quase perfeito da inquietude suscitada pelas imagens, permitindo-nos questionar o que a imagem dá a pensar “[...] se situa talvez lá, nesta iminência que não pertence a ninguém, alguma coisa que se tem *diant*e, nem aqui nem em outro lugar, nem presente nem ausente, mas *iminente*” (Alloa, 2015, p. 16. Destaques do autor).

Assim, entendemos que as imagens das vestimentas dos subalternos construídas pelo imaginário, poderão ser questionadas pela ousadia em apresentar o povo originários que habitara Goiás no final do século XIX e início do XX, especialmente pela

falta de referências concretas. Mas, partindo da afirmação desses autores, amparamo-nos para afirmar que é uma construção do imaginário representativo de narrativas visuais ainda não oficializadas. Conseqüentemente, poderão surgir diversas interpretações das visualidades construídas com a pesquisa enquanto representativas ou não da classe menos privilegiada de Goiás do período pesquisado. Contudo, essas visualidades sempre serão interpretadas a partir do olhar de quem as vê, com atribuição de sentidos e significados que poderão criar novas experiências e sentidos para as imagens já construídas.

As imagens das vestimentas que foram construídas pelo imaginário, estão ancoradas teoricamente no que pontua Alloa (2015) quando diz que a imagem exige tanto um lapso de tempo quanto um lapso no tempo para sua produção e que, nos,

entrelaçamentos temporais, quiasmas de olhares, as imagens não saberiam propriamente ser localizadas nem aqui nem lá, mas constituem precisamente esse *entre* que mantém a relação. como tais, as imagens requerem uma outra forma de pensar que suspenderia suas certezas e aceitaria se expor às dimensões de não saber que implica toda experiência imaginal (Alloa, 2015, p. 16).

Como o autor expõe, uma imagem não pertence a um único tempo, ela pode ativar memórias, projetar sentidos futuros, conectar diferentes momentos. Assim, as vestimentas apresentadas, podem ser consideradas como um cruzamento de olhares o de quem vê, o de quem é visto, o de quem imaginou a imagem, ou seja, um letramento imagético-visual. A imagem não pertence apenas a um sujeito; ela é o ponto em que se cruzam visões múltiplas. Podemos nos instigar a pensar a imagem entre o real e imaginado, entre sujeito e objeto, entre tempos, entre espaços. Isso quer dizer que para realmente se envolver com a imagem é preciso aceitar não saber tudo sobre ela, abandonando a busca constante por significado fixo, deixando-se afetar pela ambigüidade e pelas emoções que a imagem provoca. Considerando as imagens acima posso traduzir o imaginal descrito pelo autor como algo visto antes é não apenas "imaginado", mas algo mais profundo. Refere-se a um tipo de experiência simbólica, afetiva, interna, algo que toca o sensível e o espiritual, mais do que o racional.

Assim, trazemos Didi-Huberman (2012, p. 207) para reafirmar que o conhecimento da imagem não é um simples corte praticado no mundo dos aspectos visuais, "é uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar". Diante disso, as imagens foram

construídas pelo imaginário representativo da pesquisadora, no movimento da construção do seu letramento imagético-visual, devido a falta de informações e imagens que embasasse a pesquisa, é incipiente afirmar que estas imagens construídas pelo imaginário representam, a classe de subalternos, ou seja, os nativos que viveram em Goiás no final do século XIX e início do XX.

Por isso, a pesquisa busca ainda a restituição da imagem a quem é de direito, como nos esclarece Didi-Huberman (2015) quando aborda que a imagem reproduzida pode garantir sua função de transmissão genealógica digna e honrosa porque a imagem, nesse sentido, é um objeto de culto privado e de culto público. Ainda discute o autor sobre o direito da imagem, a livre circulação, a emancipação do seu pertencimento e a quem a imagem precisa ser devolvida, além de assinalar o valor político da imagem. A construção das vestimentas dos povos do final do século XIX e início do XX em Goiás pode ser compreendida como essa restituição da imagem a quem é de direito, bem como trazer à baila questões políticas da invisibilidade desses povos ao longo da história do estado de Goiás.

Como já mencionado, esta abordagem poderá ser reforçada e analisada no projeto de pós-doutorado, em que serão analisados fontes e registros das vestimentas dos subalternos em Goiás, partindo de um período temporal de 1930 a 1950, com a construção de Goiânia. Pois, foram encontradas muitas imagens, jornais e relatos desta época, especialmente da classe dos subalternos.



A tese que ora apresenta suas considerações teve como objeto vestimentas, com delimitação temporal de 1871 a 1930, enquanto primeiro movimento de constituição de uma identidade cultural brasileira, com traços pedagógicos ou educacionais.

Com esse contexto, a pesquisa partiu do problema macro “Como se constitui a identidade/representativa das vestimentas no estado de Goiás, do final do século XIX e início do século XX?” mesmo emergido de vários problemas secundários enunciados o longo da tese e assim sendo respondidos. Com esse escopo o objetivo geral da tese é analisar a identidade/representativa das vestimentas no estado de Goiás, do final do século XIX e início do século XX, apresentando suas reverberações pedagógicas/educacionais. Para alcançar o objetivo geral foram elegidos sete objetivos específicos que se diluíram nos capítulos apresentados na tese.

A pesquisa se efetivou considerando a metodologia da abordagem de pesquisa básica, qualitativa, bibliográfica e documental, interpretativa-hermenêutica, a partir de fotografias, documentos históricos, relatos e das vestimentas de outras regiões e países, cujas populações para o estado se deslocaram e ajudaram a formar a identidade e a cultura do povo goiano deste período.

Neste contexto, contou-se com as contribuições teóricas de Rainho (2002), Braga (2005, 2007, 2013), Crane (2006), Souza (1987), Palacín e Moraes (2008) e outros, em seus discursos sobre história da moda e vestir. Sobre cultura visual, visualidades, fotografia/imagem e o sentido das vestimentas com a cultura visual valeu-se de Hernández (2000, 2007, 2013), Mirzoeff (2003, 2016), Martins (2008, 2010, 2021), Leite (1993), Mauad (1996, 2005), Sant’ Anna (2014). Didi-Huberman (2015) e outros. Foucault (1987) sobre relações de poder; Jung (2014) sobre inconsciente coletivo e Althusser (1992) sobre o quanto a ideologia pode fomentar uma aculturação pelas relações assimétricas, como discutem Reesink e Reesink (2023). Enquanto que para as discussões das práticas pedagógicas, educacionais e letramentos, nos embasamos em Soares (2012) e outros.

Pelo estado da arte, afirma-se que nenhuma pesquisa foi encontrada sobre a temática específica, apesar dos achados bibliográficos que podem auxiliar na caminhada do tecer e alinhar da tese. Portanto, conclui-se que nenhuma pesquisa aborda o nosso olhar, tanto teórico quanto empírico, fomentando o ineditismo da tese.

Considerando a moda no Brasil em tempo outrora, afirma-se que, no final do século XIX e início do século XX no Brasil, torna-se difícil imaginar uma moda autônoma, que expressasse a liberdade de escolha, capaz de criar e impor suas próprias formas de

se apresentar perante a sociedade. Pois, a moda brasileira nestes períodos era do culto da cópia, eram imitações ou reproduções de um padrão dominador, diferenciador de classes e factível de apresentação de poder e pertencimento a um determinado grupo desejado.

Assim como contribui Bourdieu (1974), a moda é um sistema de símbolos e práticas culturais que reflete e reproduz relações de poder e diferenças sociais. Podendo ser compreendida como um campo de luta simbólica, onde a distinção social é construída e negociada através da escolha, uso e exposição de roupas, acessórios e outros objetos. Sendo um meio de diferenciar de outros grupos sociais, demonstrando pertencimento a uma certa classe, grupo ou estilo de vida. As vestimentas podem ser utilizadas para acumular capital simbólico, que é o reconhecimento e o prestígio social que se obtém através da exibição de objetos e símbolos culturais. Este movimento de aculturação e inculcação ideológica era predominante, mesmo que o vestuário europeu não fosse condizente com as condições climáticas e de usabilidade no Brasil, mas eram essenciais para a ditadura da moda europeia e isto bastava.

Mediante a moda em Goiás em tempos outrora, afirma-se que como aconteceu com os modos de vestir no Brasil, também aconteceu em Goiás, com a formação do tipo de indivíduos, as organizações sociais, culturais, econômicas e políticas, não foram coerentes com os tipos de pessoas deste território específico, de uma região tropical. As vestimentas das fotografias apresentadas, sejam, europeias, brasileiras ou de Goiás, são quase idênticas, podendo ser originais, cópias ou releituras da moda da época, especificamente europeia, padrão de moda dos séculos pesquisados e também não tão distante da atualidade, que seguiram um modelo de aculturação ou ideologização.

As vestimentas do final do século XIX e início do XX em Goiás, não eram apenas artefatos visuais, podem ser vista como manifestações palpáveis de uma sociedade em ebulição, onde o desejo de se diferenciar e a busca por estar inserido em um grupo social, se entrelaçavam em cada ponto de agulha, revelando os medos mais profundos e as contradições mais flagrantes de uma era que se despedia de um século para abraçar um próximo, mas repleto de novas possibilidades. Assim, a moda em Goiás nesse período era um espelho complexo das aspirações, tensões e da própria identidade de um povo em transição, refletindo tanto o desejo de se afirmar individualmente quanto a necessidade de se conectar a um coletivo.

Ao longo de minhas pesquisas constatei a completa ausência de registros de grupos subalternos nas fotografias, pois a fotografia da época era um valor muito alto,

sendo restrita apenas a elite. Ainda sobre a historiografia da fotografia e a representação social, podemos retratar que a invisibilidade dos subalternos nas fotografias do final do século XIX e início do século XX em Goiás, não é um acidente, mas um reflexo das estruturas de poder da época. Portanto, não significa inexistência de subalternos, mas um ato de poder e exclusão. A invisibilidade é um discurso, que a pesquisadora pretende levantar no pós-doutorado.

Para tanto a pesquisa, fixou nas fotografias encontradas no período proposto em Goiás, pois a ausência de outros documentos, tais como jornais, manuais, inventários, relatos de viajantes, dentre outros, não foram encontrados neste período pesquisado. As vestimentas apresentadas nas fotografias do final do século XIX e início do XX em Goiás, são mais do que meros invólucros para o corpo, estas estão intrincadas por teares onde se bordavam os desejos, medos e contradições de uma sociedade em vertiginosa transformação. Longe de se restringir à dimensão visual, cada prega, cada adorno, cada silhueta revelava um imaginário complexo, refletindo as tensões entre o passado e o futuro, a tradição e a modernidade.

As fotografias apresentadas na tese, representam a burguesia, pois ser fotografado neste período, era uma forma de exibir status, respeitabilidade e dignidade. Neste sentido, as poses eram formais, eretas e sérias, pois estão associadas à seriedade, ao trabalho, à moralidade e à riqueza. Sorrir amplamente era considerado inadequado em retratos formais, associado a classes sociais mais baixas ou a situações informais. A fotografia era um rito social, uma ocasião importante que exigia decoro e representação idealizada.

Considerando a importância da cultura visual, das fotografias e dos elementos que a constituem, é oportuno afirmar que neste sentido as imagens possibilitam a interpretação das fotografias dos modos de vestir dos povos originários de Goiás. É necessário compreender que a imagem revela um conhecimento da época revelado ou desvelado, de um contexto social, econômico e cultural, em que os olhos precisam enxergar, pois a imagem está relacionada a uma representação, interpretação ou a imitação do real cultural.

Afirma-se que o costurar dos sentidos das vestimentas com a cultura visual desafia o sujeito por meio das imagens a construção social do passado pelo simples ato de olhar, visando compreender uma época, uma cultura, pela observação dos detalhes que estão implícitos na imagem e que mostram o modo de vida, a história, a existência do povo. Os sentidos das vestimentas proporcionam a percepção aguçada por meio das

imagens e das informações transportando o que visualiza em vários caminhos, sejam simbólicos ou imaginários.

No intuito de arrematar a identidade das vestimentas pelo imaginário é possível inferir que sempre existiu uma forte influência europeia nos modos de vestir em Goiás, mesmo sendo complexas de serem usados no movimento cotidiano, devido às variadas condições climáticas, distintas da Europa.

Bordando as vestimentas femininas do final do século XIX inferimos que eram muito semelhantes e seguindo os padrões europeus da Era Vitoriana, sendo uma moda fechada, que cobria todo o corpo, com gola alta e com cintura marcada. Já a moda no início do século XX se apresenta mais simplista, com menos sobreposições e volumes nas saias, com mangas e saias encurtadas, seguindo os padrões europeus da Belle Époque. Já a partir da década de 1920, ocorrem mudanças significativas na moda, pois as mulheres passaram a usar vestimentas curtas, quase mostrando o joelho, com manga curta, decotes e a cintura baixa, seguindo os padrões europeus La Garçonne. Dessa forma, inferimos que as vestimentas femininas da época analisada seguiam os padrões europeus, no movidas pela relação com o poder, alienação, aculturação e inconsciente coletivo.

Ao bordar as vestimentas dos homens que aqui habitavam Goiás, no período analisado, é possível inferir que os mesmos não priorizavam os valores morais, hábitos e costumes tradicionais da região, pois seguiam os ditames da moda europeia. Os homens deste período não eram vistos sem paletó e colete, mesmo o clima brasileiro, especificamente Goiás, sendo tropical, nenhuma concessão fazia-se nas roupas, a não ser pela adequação do tecido ser mais leve. O homem brasileiro das classes média e alta sempre se mirou no modo de vestir do homem europeu, no movimento de poder, aculturação, inculcação ideológica e quiçá de inconsciente coletivo. Podemos concluir que a indumentária masculina foi lentamente se transformando, de tal forma que até hoje estão presentes o terno, a calça e a camisa.

Quando bordamos as vestimentas das crianças podemos inferir que as vestimentas das crianças, até o final do século XIX se caracterizavam como imitação das vestimentas femininas e masculinas, fazendo as crianças miniadultos, mas após passam a ter uma moda mais específica para eles.

No intuito de imaginar a identidade das vestimentas pela educação infere-se que as vestimentas são um movimento de educação formal e, principalmente informal, que podem perpetuar ou romper com questões de alienação e aculturação, a depender das

relações estabelecidas, principalmente pelo currículo, não só dos cursos de moda, mas de áreas afins. Por isso, a importância que a imagem tem enquanto pensamento móvel a cada olhar e como possibilidade de letramento imagético-visual, enquanto compreensão contextualizada, crítica, política, cultural e outras das imagens ou visualidades, e no caso dessa tese - das fotografias, seja em um espaço de educação formal, informal ou não formal.

Os modos de vestir goiano, entre identidade constitutiva ao imaginário se apresenta como europeizado e aculturado e, para um rompimento com essa postura imagética se faz importante um olhar consciente para/de si, no sentido de construir pedagogicamente uma brasilidade goiana, que torna visível aqueles que foram invisibilizados. Pensando assim, elaboramos um material didático-pedagógico, intitulado “Goyazes: letramento imagético-visual na moda entre tramas, formas e cores” que se constitui de três partes. A primeira parte apresenta um plano de ensino que pode servir de norte para ser uma disciplina ou componente curricular de cursos de graduação, vinculados à Moda. A segunda parte apresenta uma discussão teórica sobre a temática. A terceira parte apresenta a construção imagética das fotografias, tanto em preto e branco e frente e verso, quanto coloridas e voltadas para a cultura goiana, mas da elite. E para finalizar a terceira parte, um movimento de criação por parte dos estudantes, como atividade criativa pelo letramento imagético-visual, dos subalternos. Na tese está a representação do letramento imagético-visual da pesquisadora quanto às vestimentas dos subalternos, como um movimento de possibilidade dessa expressão. A pesquisadora defende que para um professor ensinar algo ao aluno, ele precisa saber fazer o que vai ensinar.

Com a conotação dos letramentos mencionados na tese, inferimos que o letramento imagético-visual na moda, se refere à leitura de imagens por olhares múltiplos de forma crítica e contextualizada, com senso cultural e político, no campo da moda, seja em vestimentas ou suas composições suas nuances. Eis, o material didático-pedagógico “Goyazes”, como uma representação da construção do letramento imagético-visual na moda.

Defendemos a tese de que o letramento imagético-visual se constitui pelo desenvolvimento da capacidade de interpretar e compreender imagens, símbolos, fotografias, gráficos, infográficos, obras de arte e outros elementos visuais, seja do presente ou do passado, permitindo uma análise contextualizada e crítica do que visualiza, que pode ser construída a partir da educação formal em cursos de graduação.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Carla Luzia, ÁLVARES, Juan Sebastián Ospina e MONTELES, Nayara Joyse Silva. **O que podemos aprender das contravisualidades?** Disponível em: <https://anpap.org.br> Acesso em: 14 set. 2023.
- ALLOA, E. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. *In*: ALLOA (Org.). **Pensar a Imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- ALCÂNTARA, Mamede de. **A missão da roupa: da moda ao discurso nas performances**. São Paulo: Porto de ideias, 2010.
- ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos do Estado**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- ANDRADE, Rita Morais de. **Boué Soeurs RG 7091: a biografia cultural de um vestido**, 2008, 224 f. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.
- ANDRADE, Rita Morais de. Vestires indígenas em bonecas Karajá: argumentos para uma história da indumentária no Brasil. **História: questões e debates**, v.65, p.197-222, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/55395>. Acesso em: 28 jul. 2021.
- APPLE, Michel W. **Manuais escolares e trabalho docente: uma economia política das relações de classe e de gênero na educação**. Lisboa: Didáctica, 2002.
- ARRAIS, Cristiano Alencar; OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de; LEMES, Fernando Lobo. **O século XVIII em Goiás: a construção da Colônia**. Goiânia: Cãnome, 2019.
- ARIÈS, Philippe. **História Social da Criança e da Família**. Tradução: Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- BAIOCCHI, Elza. **Além da porta do meio: Baú de memórias**. Goiânia: Talento, 2001.
- BAUDOT, François. **Moda do século**. Tradução Maria Teresa Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte: anos 80 e novos tempos**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. **Imagem e Moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BELMIRO, Celia. Letramento Visual. *In*: **Glossário Ceale: termos de alfabetização, leitura e escrita para alfabetizadores**. Belo Horizonte: UFMG/Ceale, 2023, s/p. Disponível em: <http://ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/apresentacao>. Acesso em: 30 nov. 2023.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BONADIO, Maria Claudia. **Moda e Sociabilidade**: mulheres e consumo na São Paulo dos anos 1920. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A pergunta a várias mãos**: a experiência da pesquisa no trabalho do educador. São Paulo: Cortez, 2003.

BRAGA, João. **Reflexões sobre moda**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2005.

BRAGA, João. **História da moda**: uma narrativa. 6. ed. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2007.

BRAGA, João. **Um século de moda**. São Paulo: D'livros, 2013.

CAMPOS, Daniela Queiroz. Aby Warburg e um pensar imagem. **Revista Visualidades**. V. 18, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufg.br> Acesso em: 10 set. 2022.

CAMPOS, Ricardo. **Introdução a cultura visual**: abordagens e metodologias em Ciências Sociais. Lisboa: Mundo Sociais, 2013.

CASTRO, Andrey Pereira de. **Letramento político pela extensão universitária**: perspectivas e limites na formação de professores em História. Dissertação de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Gestão, Educação e Tecnologias da Universidade Estadual de Goiás, 2022.

CASTORIADIS, Cornélius. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CIAVATTA, Maria. **O mundo do trabalho em imagens**: a fotografia como fonte histórica (Rio de Janeiro, 1900-1930). Rio de Janeiro: DP & A. 2002.

CONRADO, Guido. **Conceitos de Moda** / Guido Conrado, Vânia Polly, Lu Caitora. Rio de Janeiro: SENAI/CETIQT, 2010.

COSGRAVE, Bronwyn. **Historia de la moda**: desde Egipto hasta nuestros días. Barcelona: GGmoda, 2005.

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

CRAVEIRO, Joaquim & Poetas. **Goyaz e Serra Dourada**, de 1911 a 1915. Goiânia: Edição do autor. 1994.

DIDI-HUBERMAN, George. Quando as imagens tocam o real. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, p. 206-219, 30 nov. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>>. Acesso em: 10 agost. 2022.

DIDI-HUBERMAN, G. Devolver uma imagem. *In*: ALLOA, E. (Org.). **Pensar a Imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

DONDIS, A. Donis. **Sintaxe da Linguagem Visual**. 3. ed. São Paulo: Martins Editora, 2015.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas São Paulo: Papirus, 1993.

DUNCUM, Paul. Por que a arte-educação precisa mudar e o que podemos fazer. *In*: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. **Educação da Cultura Visual**: conceitos e contextos. Santa Maria: UFSM, 2011.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Tradução de Aurore Beck e Guilhermina Gomes. 11. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ECO, Umberto; LOMAZZI, Giorgio. **Psicologia do vestir**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1989.

ECO, Umberto. **A psicologia do vestir**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

FÁVERO, Eugênia Augusta Gonzaga, PANTOJA, Luísa de Marillac P. MANTOAN, Maria Teresa Eglér. **Atendimento Educacional Especializado**: aspectos legais e orientações metodológicas. São Paulo: MEC/SEESP, 2007.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**, 1993.

FERREIRA, Norma Sandra de Almeida. As pesquisas denominadas "estado da arte". *In*: **Revista Educação & Sociedade**, 79, ano XXIII, ago/2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/es/a/vPsyhSBW4xJT48FfrdCtqfp/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 5 agost. 2023.

FERREIRA, Felipe. **O marquês e o jegue**: estudo da fantasia para escolas de samba. Rio de Janeiro: Alto da Glória, 1999.

FINOTTI, Nélia Cristina Pinheiro. **Carnaval na terra do Divino**. Goiânia: Tríade, 2021.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. São Paulo: Cortez, 1982.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande e Senzala**: formação da família brasileira sob regime da economia patriarcal. 51. ed. São Paulo: Global, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: história da violência nas prisões. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

GATTI, Fábio. A formação da obra de arte como pesquisa: formatividade e metodologia em processos criativos. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM**. v.8, n.15: mai.2018 Disponível em: https://eba.ufmg.br/revistapos_ Acesso em 09 set. 2023.

GODART, Frédéric. **Sociologia da moda**. Tradução Lea P. Zylberlicht. São Paulo: SENAC, 2010.

GOHN, Maria da Glória. **Educação não formal**: história e crítica de uma forma social. Revista Educação Pública, v. 2, n. 1, 2006, p. 39-60.

QUIJANO, Anibal. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. **Perspectivas latino-americanas**. 2005. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf URL Acesso em: 4 jun. 2022.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Organização e revisão técnica: Arthur Ituassu. Tradução: Daniel Miranda e Willian Oliveira. Rio de Janeiro: PUC. Rio: Apicuri, 2016.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomas Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2019.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Cultura visual, mudança na educação e projetos de trabalho**. Porto Alegre: Artmed, 2000.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Catadores da Cultura Visual**: transformando fragmentos em nova narrativa educacional. Porto Alegre: Mediação, 2007.

HERNÁNDEZ, Fernando. Pesquisar com imagens, pesquisar sobre imagens: revelar aquilo que permanece invisível nas pedagogias da cultura visual. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Org). **Processos e práticas de pesquisa em cultura visual e educação**. Santa Maria: UFSM, 2013.

INGOLD, Tim. Culture, nature, environment: steps to an ecology of life. In: INGLOD, Tim. **The perception of the environment**: essays in livelihood, dwelling and skill. London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2000.

JAIME, Nilson. **Família Jayme**: genealogia e história. Goiânia: Kelps, 2016.

JAYME, Jarbas. **Famílias Pirenopolinas**: ensaios genealógicos. Goiânia: Departamento estadual de cultura - Governo do Estado de Goiás, 1973.

JONES, Sarah. A Rebelião na Moda: Um Estudo sobre a Cultura de Resistência. **Revista de Estudos Culturais**, 2(3), 27.2011. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revistaec/issue/archive> Acesso em: 4 set. 2024.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. 14. ed. Campinas: Papirus, 2012.

JULIO, Suelen Siqueira. **Damiana da Cunha**: uma índia entre a “sombra da cruz” e os caiapós do sertão (Goiás, c. 1780 - 1831). Niterói: Eduff, 2017.

JUNG, Carl Gustav. **O arquétipo e o inconsciente coletivo**. Tradução: Maria Luiza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 11. ed. São Paulo: Vozes, 2014.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. **Artcultura**. 2006. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1406> Acesso em: 10 agost. 2022.

KOCHHANN, Andrea. Linguagens acadêmicas na formação e trabalho docente: um diálogo sobre o letramento acadêmico. **Letramento**: abordagens contemporâneas e desafios educacionais. Goiânia: Kelps, 2024.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & história**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

LAVER, James. **A roupa e a moda**: uma história concisa. São Paulo: Schwarcz, 1989.

LEBEDEFF, Tatiana Bolvar. Aprendendo a ler “com outros olhos”: Relatos de oficinas de letramento visual com professores surdos. **Cadernos de Educação**, 36, 175-195, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/caduc/article/view/1606/1489>. Acesso em: 4 jun. 2022.

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de Família**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1993.

LEMKE, Maria. **Trabalho, família e mobilidade social**: notas do que os viajantes não viram em Goiás. 2012. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LURIE, Alison. **A Linguagem das Roupas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MARANDINO, Martha; SELLES, Sandra Escovedo; FERREIRA, Marcia Serra. **Ensino de Biologia**: histórias e práticas em diferentes espaços educativos. São Paulo: Cortez, 2009.

MARTINS, Raimundo. **Visualidade e educação**. Goiânia: FUNAPE, 2008.

MARTINS, Raimundo. Visualidades e educação. **Desenredo**. 2008. Disponível em: <http://www.desenredos.com.br> Acesso em: 8 jun. 2022.

MARTINS, Raimundo. **Hipervisualização e territorialização**: questões da Cultura Visual. 2010. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/EL/article/view/2437> Acesso em: 8 out. 2022.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. 2. ed., 5. Reimpressão. São Paulo: Contexto, 2021.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história. 1996. **CODECAMP**. Disponível em: https://codecamp.com.br/artigos_cientificos /ATRAVEDSA IMAGEM FOTOGRAFIA.pdf Acesso em: 5 abr. 2022.

MAUAD, Ana Maria. **Na mira do olhar**: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. Anais do Museu Paulista. Vol.13 nº.1 São Paulo Jan./June, 2005.

MIRZOEFF, Nicholas. **Una Introducción a la cultura visual**. Barcelona: Paidós, 2003.

MIRZOEFF, M. O direito a olhar. **Educação Temática Digital**. v.18, n. 4. Campinas, SP: 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472> Acesso em: 18 de junho de 2025.

MITCHELL, Willian John Thomas. Mostrar o ver: uma crítica à cultura visual. **Interin**, vol. 1, n. 1, 2006, p. 1-20. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=504450754009>. Acesso em: 20 mai. 2021.

MONTEIRO, Charles. **A pesquisa em História e Fotografia no Brasil**: notas bibliográficas, 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/view/7965> Acesso em: 10 jul. 2022.

MONTELEONE, Joana. **O circuito das roupas**: a corte, o consumo e a moda (Rio de Janeiro, 1840- 1889). São Paulo: Alameda, 2022.

MÜLLER, Florence. **Arte e Moda**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

NASCIMENTO, Vania B.; LEITE, Ondina do N. C. **Família Sócrates para a família Sócrates**. São Paulo: CenaUn, 1999.

NOGALHA DE LIMA, Jades Daniel. **Ensino de História**: implicações do multiletramento nas concepções históricas de educação e literacia. 2023. Dissertação de mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Gestão, Educação e Tecnologias da Universidade Estadual de Goiás, 2023.

OLIVEIRA, Ana Claudia de; CASTILHO, Kathia. **Corpo e Moda**: por uma compreensão do contemporâneo. São Paulo: Estação das Letras e cores, 2008.

PACHECO, José A. **Currículo**: teoria e práxis. Portugal: Porto Editora, 1996.

PALACÍN, Luis; MORAES, Maria Augusta de San'Anna. **História de Goiás** (1722-1972). 7. ed. Goiânia: UCG e Vieira, 2008.

PALOMINO, Erika. **A moda**. São Paulo: Publifolha, 2003.

PEGORARO, Éverly. Estudos Visuais: principais autores e questionamentos de um campo emergente. **Domínios da Imagem**, Londrina, ano IV, n. 8, p. 41-52, maio 2011. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/23351> Acesso em: 8 abr. 2022.

PELLES, Eunice de Alencastro. **Falando com o coração**: crônicas e versos. Goiânia: Kelps, 2013.

POHL, Johann Emanuel. **Viagem ao Interior do Brasil**. Trad. Amado M; Amado E. Itatiaia/EdUSP, Belo Horizonte/São Paulo, 1976.

PRADO, Luís André do; BRAGA, João. **História da moda no Brasil**: Das influências às autorreferências. São Paulo: Pyxis Editorial, 2011.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005, pp. 116-142.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. **A cidade e a moda**: novas pretensões, novas distinções. Rio de Janeiro, século XIX. Brasília: Universidade de Brasília, 2002.

REESINK, Edwin B. e REESINK, Mísia Lins. A “conquista espiritual” dos tupinambá: a originalidade teórico-conceitual da aculturação e o regime de relação assimétrica de Thales de Azevedo. **Caderno CRH, Salvador**. V. 36, p. 1 – 19, 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ccrh/a/ZSTMNJH9Ln7kfYGnpvdcMLB/> Acesso em: 18 dez. 2023.

RICARDO, Marcelo Lorentz. **Sintaxe dos quadrinhos**: uma abordagem temática para letramento visual no ensino e aprendizagem em Design. Dissertação do Programa de Pós-graduação em Educação Profissional e Tecnológica, ofertado pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. 2024.

RICOEUR, Paul. **Teoria da Interpretação**: o discurso e o excesso de significação. Rio de Janeiro: Edições 70, 1976.

ROCHE, Daniel. **A cultura das aparências**: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII). Trad. Assef Kfori. São Paulo: Senac São Paulo, 2007.

RODRIGUES, Maria Augusta Calado de Saloma. **A modinha em Vila Boa de Goiás**. Goiânia: Editora UFG, 1982

SANT' ANNA, Thiago Fernando. **A fotografia como expressão de si**: uma história visual do possível. Anais do VI Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual. Goiânia-GO: UFG, FAV, 2013 ISSN 2316-6479. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br> >. Acesso em: 22 set. 2023.

SANT' ANNA, Thiago Fernando. **História visual da cultura visual**: sob os rastros de uma história da fotografia na província de Goiás (século XIX). *História, histórias*, v. 2, p. 176-190, 2014. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/article/view>. Acesso em: 22 set. 2023.

SACRISTÁN, José Gimeno. **A Educação que ainda é possível**. Porto: Editora Porto, 2008.

SAINT-HILLAIRE, Auguste. **Viagem às nascentes do Rio São Francisco e pela Província de Goyaz**. Trad. Regina R. Junqueira; apresentação de Mário Guimarães Ferri. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1975.

SAINT-HILLAIRE, Auguste. **Viagem à Província de Goiás**. 2. ed. Belo Horizonte: MG: Garnier, 2020.

SANTOS, Heloísa Helena de Oliveira; MEDRADO, Mi. Moda e decolonialidade: colonialismo, vestuário e binarismo. **Revista TOMO**, São Cristóvão, v. 42, e17545, 2023. Dossiê: Teorias Críticas Decoloniais. portalUFS. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br › tomo › article › view>; Acesso em: 18 jan. 2024.

SAMPIERI, Roberto Hernández; COLLADO, Carlos Fernández; LUCIO, María del Pilar Baptista. **Metodologia de pesquisa**. 5. ed. Porto alegre: Penso, 2013.

SARDELICH, Maria Emília. Leitura de imagens e cultura visual: desenredando conceitos para a prática educativa. **Educar**, Curitiba, n. 27, p. 203-219, 2006. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/educar/article/view/6485>. Acesso em: 5 mai. 2023.

SIMMEL, Georg. A Moda. In: **Cultura Filosófica**. Leipzig: Kröner, 1911.

SOARES, Magda. **Letramento: um tema em três gêneros**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O Espírito das Roupas: A Moda no Século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TAVARES, Gonçalo M. **Atlas do Corpo e da Imaginação**. 1. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2013.

TOURINHO, Irene. **Cultura Visual e escola**. Salto para o Futuro Ano XXI Boletim 09 - Agosto 2011. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/53629>. Acesso em: 15 abr. 2023.

VALDEZ, Diane. **História da infância em Goiás: século XVIII e XIX**. Goiânia: Alternativa, 2003.

WARBURG, Aby. *Gesammelte Schriften II-I. Der Bilderatlas Mnemosyne* (editado por Martin Warnke e Claudia Brink). Berlim, Akademie Verlag, 2000, 2. ed. 2002 (que retomarei). Versão castelhana (de Fernando Checa) **Atlas Mnemosyne** (Trad. Joaquim Chamorro Melke). Madrid: Ediciones Akal, 2010.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.



O letramento imagético-visual em moda é a habilidade de ler, interpretar e compreender informações apresentadas em imagens.

Seja de forma pictórica ou gráfica, criando novos sentidos aos existentes e ampliando a compreensão do ver, sentir e imaginar.

É uma forma de LER o mundo por meio da visualização crítica, que vai além de simplesmente VER

NÉLIA FINOTTI



APÊNDICE

Material didático pedagógico