



FUNDAÇÃO COMUNITÁRIA TRICORDIANA DE EDUCAÇÃO
Decretos Estaduais n.º 9.843/66 e n.º 16.719/74 e Parecer CEE/MG n.º 99/93
UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE DE TRÊS CORAÇÕES
Decreto Estadual n.º 40.229, de 29/12/1998

Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão

**CESURA E HISTÓRIA NA MEMÓRIA DE UMA
ESTAMPA: A CHITA**

**Três Corações
2010**

EMANUELA FRANCISCA FERREIRA SILVA

**CESURA E HISTORIA NA MEMÓRIA DE UMA
ESTAMPA QUE É ÍCONE DE BRASILIDADE: A
CHITA**

Dissertação apresentada à Universidade Vale do Rio Verde – Unincor como parte das exigências do Programa de Mestrado em Letras (Linguagem, Cultura e Discurso), para obtenção do título de Mestre.

Orientadora

Prof^a. Dr^a. Aparecida Maria Nunes

**Três Corações
2010**

AGRADECIMENTOS

À orientadora Dr^a. Aparecida Maria Nunes, pelas mudanças de olhar que embutiu em mim, fazendo com eu visse além dos véus.

Aos Professores do Mestrado em Letras da Unincor, que me ensinaram a ler além dos véus.

À meu marido Flávio, pelo amor e inteligência emocional e cognitiva.

À Lupércio, pela inteligência tecnológica e generosidade.

A todos os especialistas, mestres e doutores, que foram mais que amigos e compartilharam conselhos generosos comigo.

Ao professor e amigo Mestre Robson Carvalho pelo olhar lingüista e humano.

À Edélvio dos Santos pela gentileza através do olhar acadêmico.

Aos justos e maus guerreiros, que me ajudaram a combater o bom combate.

Às amizades antigas e às novas, que são estampadas em chita, exercendo em mim perdura.

À Deus, por essa literatura que se chama vida.

“Todo abismo é navegável a barquinhos de papel.”

Guimarães Rosa

SUMÁRIO:

Lista de figuras	08
Lista de quadros	11
Lista de anexos	12
Resumo	13
Abstract	14
Resumem	15
Introdução	16
1 REFLEXÕES SOBRE HISTÓRIA, MEMÓRIA E CESURA	21
1.1 História Tradicional ou História dos Vencedores	21
1.2 História dos vencidos: nova maneira de olhar para o passado	24
1.3 A História Nova como outro devir	30
1.4 Cesura que Interrompe o Contínuo	32
2 HISTÓRIA SOCIAL DA ESTAMPA CHITA: AS VEREDAS DE UMA ESTAMPA	36
2.1 Os preceitos indianos na composição de uma estampa	36
2.2 A Europa e sua sedução pela estampa chita	39
2.3 O Brasil estampado de chita	43
2.3.1 Entre decretos e alvarás: a persistência mineira de tecer	47
2.3.1.1 A roca e o tear de Policena: o marco da tecelagem mineira	51
3 A CHITA QUE ESTAMPA O BRASIL	61
3.1 Estampando a história da Cia. Fiação e Tecido Cedro e Cachoeira	61
3.2 Estampando o Brasil para vencer a crise do início do século XX	68
3.3 O processo de estampagem da chita	70
3.3 As estampas de Minas são muitas e sua chita é Mascarenhas	78
4 A PRESENÇA VISÍVEL DA CHITA NA CULTURA DE MASSA	86
4.1 A cultura hibridizada do século XX	86
4.2 Festas folclóricas e a presença da chita fora do Sistema da Moda	88
4.3 A estampa chita e o <i>mass media</i>	92
4.4 O entre-lugar da estampa chita: dentro e fora do sistema da moda	102
4.5 A chita estampando passarelas e bastidores	109
5 CHITA: A BRASILIDADE EM CORES E FORMAS	117
5.1 Flores como configuração visível da chita	117
5.2 Matizes vermelhos, azuis, amarelos e verdes: cores em chita	120
5.3 A psicodinâmica dos matizes da chita	123
5.4 A chita e sua função mitológica	126
5.5 A estampa chita <i>re-vestindo</i> as mulheres na Literatura Brasileira	132
6 A ESTAMPA CHITA COMO CESURA NA HISTÓRIA TRADICIONAL	138
6.1 O segundo significado da estampa chita: cesura	138
6.2 A chita como vestimenta personificada em pinturas e retratos do século XIX	140
6.3 A chitinha de Abelardo Barbosa	151
6.4 A Trupe Tropicalista e sua bandeira de estampa chita	155

7 CONCLUSÃO	162
7.1 Conclusão do trabalho	162
7.2 Oportunidade para novas pesquisas e ações ou perduras estampadas em chita	163
8 ANEXOS	165
9 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	211
9.1 Bibliografia Geral	211
9.2Bibliografia Específica	213
9.3 Bibliografia Eletrônica	215
9.4 Bibliografia de Figuras e Imagens	216

Lista de Figuras

FIGURA 1	Porcelana chintz a) Mini jogo de chá japonês, coleção particular b) Xícara de chá com detalhes em chintz, coleção particular	36
FIGURA 2	Estampa chita a) Estampa chita em padrão indiano b) Variações da estampa chita em padrão brasileiro	37
FIGURA 3	A women fashion history	41
FIGURA 4	<i>Sir Robert Shirley</i> , de Anthony van Dyck, 1622	41
FIGURA 5	Alçoçaba vermelho a) Alçoçaba portuguesa usada em móveis b) Alçoçaba indiana para vestimenta	42
FIGURA 6	População de Minas Gerais entre 1800-1900	50
FIGURA 7	Fábricas de Tecidos instaladas em MG entre 1872 e 1900	50
FIGURA 8	Retrato de Policena Mascarenhas	52
FIGURA 9	Retrato de Antonio Mascarenhas	52
FIGURA 10	Roca para fiar de Policena, séc. XIX.	53
FIGURA 11	Tear manual de Policena, séc. XIX.	53
FIGURA 12	Bernardo Mascarenhas	54
FIGURA 13	Antonio Candido da Silva Mascarenhas	54
FIGURA 14	Caetano Mascarenhas	55
FIGURA 15	Câmara de vaporização de tecidos carregada em carro de boi.	55
FIGURA 16	Descaroçador da Fábrica da Cedro, final do séc. XIX	56
FIGURA 17	Pacifico Gonçalves Mascarenhas	56
FIGURA 18	Francisco de Paula Mascarenhas	59
FIGURA 19	Victor Mascarenhas	59
FIGURA 20	Luís Augusto Vianna Barbosa	59
FIGURA 21	Operários do início da Cedro e Cachoeira	59
FIGURA 22	Primeira máquina de estampar da Cedro	63
FIGURA 23	Antonio Tibúrcio Santana	63
FIGURA 24	Amostras de estampas chitas em formato de cromos.	64
FIGURA 25	Quadros com cromos utilizados no século XIX até o início dos anos de 1940.	64
FIGURA 26	Cromos de estampa chita em tom azul	65
FIGURA 27	Cromos de estampa chita em tom vermelho	65
FIGURA 28	Cilindros em tamanho natural para estampagem de chita	66
FIGURA 29	Matrizes de alto relevo para gravar cilindros	66
FIGURA 30	Loja <i>Liberty</i> em Londres	67
FIGURA 31	Amostras de tecido <i>Liberty</i>	67
FIGURA 32	Lista de preços da Cia. Cedro para junho de 2008.	67
FIGURA 33	Amostras de tecidos em padronagem xadrez e outros motivos.	67
FIGURA 34	Antonino Pinto Mascarenhas	69
FIGURA 35	Filtros de água introduzidos na Cedro, por ocasião da administração de Antonino Mascarenhas, em 1915.	69
FIGURA 36	Placas para pantógrafo	70
FIGURA 37	Mesa para desenhar nas placas para pantógrafo.	70
FIGURA 38	Pantógrafo	71
FIGURA 39	Banheira de louça -1908	71

FIGURA 40	Cilindros para estampagem de lenços campesinos	71
FIGURA 41	Amplificador de desenhos	71
FIGURA 42	Tina primitiva para tingimento	72
FIGURA 43	Máquina de fazer gelo	72
FIGURA 44	Utensílios para mistura de produtos químicos	73
FIGURA 45	Almofariz e triturador de substâncias	73
FIGURA 46	Botijões de vidro e barro, utilizados para transportar ácido para estamparia	73
FIGURA 47	A caçamba que era utilizada para fazer a goma da estamparia.	73
FIGURA 48	Tipos para impressão em fardos de tecidos.	74
FIGURA 49	Gráfico sobre a produção da Cedro e Cachoeira	74
FIGURA 50	Estampas de chita catalogadas 1	76
FIGURA 51	Estampas de chita catalogadas 2	76
FIGURA 52	Estampas de chitão em azul, vermelho e verde	77
FIGURA 53	Estampas de chitão amarelo	77
FIGURA 54	Tecido de algodão cru com defeito	77
FIGURA 55	Estampa chita confeccionada por ocasião do 2º Centenário da Cedro.	77
FIGURA 56	Mantas de algodão	81
FIGURA 57	Algodão em fita	81
FIGURA 58	Fitas de algodão no filatório	82
FIGURA 59	Carretéis de fio de algodão.	82
FIGURA 60	Fios do algodão para formar a trama do urdume	82
FIGURA 61	Tear atual da Fabril Mascarenhas	82
FIGURA 62	Teares da Fabril Mascarenhas	83
FIGURA 63	Tinta para estampagem e cilindro para estampar	83
FIGURA 64	Tecido alvejado e cilindros para estampar controlados por computador	84
FIGURA 65	Estampa chita saindo da estampagem	84
FIGURA 66	Estufa para dar solidez ao tecido	84
FIGURA 67	Chita sendo dobrada	84
FIGURA 68	Fardos de chita prontos para serem comercializados	85
FIGURA 69	Vestidos Juninos	90
FIGURA 70	Fotografia do Boi-bumbá	90
FIGURA 71	Folia de reis.	91
FIGURA 72	Palhaços da Folia de Reis	91
FIGURA 73	Lenços campesinos.	95
FIGURA 74	Chitinha mamãe-Dolores no sistema da moda	95
FIGURA 75	Gabriela Cravo e Canela, versão televisiva	97
FIGURA 76	Tecido criado por Imbriosi	97
FIGURA 77	Camarim da Nova Schin, carnaval de 2005	100
FIGURA 78	Tênis feminino da Nike sportswear de sua coleção 2008.	100
FIGURA 79	Designer Kátia Perrone e seu ambiente Luxo Tropical	101
FIGURA 80	Bar iluminado com lustres em forma de banana e fundo de chita.	101
FIGURA 81	Capa do caderno <i>Feminino & masculino</i> do jornal Estado de Minas	106
FIGURA 82	Reportagem sobre a chita do caderno <i>Feminino & masculino</i> do jornal Estado de Minas, p. 7.	106
FIGURA 83	Capa da revista Quem/destaque para o vestido em estampa chita.	110
FIGURA 84	Vestidos florais tendência outono/inverno de 2008, p. 110	110
FIGURA 85	Estampa chita em fardos	111
FIGURA 86	Estampa chita em varal de zona rural	111

FIGURA 87	a) Príncipe Charles e morena vestida de chita. b) Morena vestida de chita e Príncipe Charles	113
FIGURA 88	José Júlio Mascarenhas e revistas do mundo fashion.	116
FIGURA 89	a) Estampa chita nas ruas b) chita nos palcos	116
FIGURA 90	Chita catalogada pelo Sr. Décio Mascarenhas em 1954	128
FIGURA 91	Chita da coleção 2009 estampada pela Fabril Mascarenhas	128
FIGURA 92	Chitinha catalogada pelo Sr. Décio Mascarenhas em 1954	129
FIGURA 93	Chita da coleção 2009 estampada pela Fabril Mascarenhas	129
FIGURA 94	Chitão catalogado pelo Sr. Décio Mascarenhas em 1954	131
FIGURA 95	Chitão da coleção 2009 estampada pela Fabril Mascarenhas	131
FIGURA 96	Cena da novela Gabriela (TV)	135
FIGURA 97	Foto de Macabéa, tirada do filme <i>A Hora da Estrela</i>	135
FIGURA 98	Nègre & negresse de Bahia	143
FIGURA 99	Nègresses de Rio de Janeiro	143
FIGURA 100	Vue prise devant l'Église de San-Bendo.	145
FIGURA 101	Negre & Nègresse dans une plantation	145
FIGURA 102	Retrato de Antonio da Costa Pinto e ama-de-leite, acervo do arquivo nacional. 02/Fot/436. Fundação Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, Recife – PE	147
FIGURA 103	Retrato de Augusto Gomes Leal e da ama-Seca Mônica, 1860, Bahia. Acervo do arquivo nacional. 02/Fot/436. Fundação Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, Recife – PE	147
FIGURA 104	Imagem de Abelardo Barbosa	153
FIGURA 105	Chacrinha vestido de chita	153
FIGURA 106	Capa do disco Tropicália	157
FIGURA 107	Grupo Baiano	157
FIGURA 108	Caetano Veloso e Gilberto Gil na Rede Record em entrevista	157
FIGURA 109	Vestimentas dos anos de 1960 - Fino da Bossa	157
FIGURA 110	Jair Rodrigues e Elis Regina	160
FIGURA 111	Vestimentas dos anos de 1960	160

Lista de Quadros

Quadro 1	Sistema Semiológico da Estampa chita	127
-----------------	--------------------------------------	-----

Lista de anexos

Anexo 1	Carta de D. Pedro por ocasião da visita à fábrica de todos os santos na Bahia, 1860.	165
Anexo 2	População brasileira e mineira, 1800-1900.	166
Anexo 3	Tecelagens mineiras instaladas entre 1872-1900	167
Anexo 4	Carros de bois da Cedro	168
Anexo 5	Carroção em metal da Cedro	169
Anexo 6	Primeiras chitas mineiras catalogadas no museu Décio Mascarenhas	170
Anexo 7	Tabela de preços de tecidos da Cedro	174
Anexo 8	Museu Décio Mascarenhas	175
Anexo 9	Placas de pantógrafo	177
Anexo 10	Máquinas e utensílios da época de ouro da estampa	179
Anexo 11	Outras variedades de padronagens de chita catalogadas no museu Décio Mascarenhas	181
Anexo 12	Carta de Mascarenhas, assunto: pc2	184
Anexo 13	Tabela que demonstra melhoria na trama do pc	185
Anexo 14	Tabela com número de fios por trama de tecidos da Cedro, segunda metade do século XX	186
Anexo 15	Carta que tem como destinatário a cedro e assunto: pc3	187
Anexo 16	Tecidos atuais da Cedro	188
Anexo 17	Tentativas de diversificar a produção pelos Mascarenhas	190
Anexo 18	Fachadas das tecelagens: cedro e cachoeira e fabril Mascarenhas	191
Anexo 19	Padrões de chita do século XXI	192
Anexo 20	1º <i>fest</i> chita em Alvinópolis	195
Anexo 21	Associação de artesanato com chita e a cidade de Alvinópolis	197
Anexo 22	Capa de chita no caderno <i>feminino & masculino</i>	199
Anexo 23	Chita em destaque	201
Anexo 24	O governador mineiro e a promoção mineira em terras européias	203
Anexo 25	Capa da revista Quem: a chita como glamour	205
Anexo 26	Chita como tendência	206
Anexo 27	Música: <i>Óia eu aqui de novo</i>	207
Anexo 28	Entrevista com o Sr. Antonio Tibúrcio Santana	208

RESUMO

Este trabalho empreende análise da estampa chita como ícone de brasilidade e cesura, que interrompe o contínuo da história tradicional, aproveitando os estudos de Walter Benjamin ao tratar de literatura e história da cultura. É possível contar outro passado a partir das vestimentas de uma época. A chita como estampa perpassa ao longo do tempo, aparecendo ora no sistema da moda (como as alcobaças), ora fora do sistema da moda (como nas festas folclóricas). Ela se torna objeto de estudo, posto que suas cores e formas lhe outorgam simbolismos, os quais a transformam em cesura, fazendo, assim, com que se perceba novo passado no *instante já* em que se está inserido. Tentou-se encontrar esse novo passado utilizando três cesuras provocadas pela estampa chita nos séculos XIX e XX, transformando o presente nesse *re-olhar* estampado de chita.

Palavras-chave: estampa chita; ícone de brasilidade; sistema da moda; cesura

ABSTRACT

This work attempts analysis of the chintz print how icon of *brasilidade* and *cesura* that interrupts the continuum of traditional story, using the studies of Walter Benjamin to talk about literature and cultural history. You can count another past from the clothing of an epoch. The chintz how print pass by over time continuum show up now in the fashion system (as *alcobaças*), now out of the fashion system (as in folklores parties). She becomes the object of study since their colors and forms bestow to her symbolism that make caesura causing them to perceive new past in the *instante já* that is inserted. It tried to find this new past using three *cesuras* caused by chintz print in the nineteenth and twentieth centuries, making this new to look re-printed chintz.

Key words: chintz print; icon of *brasilidade*; fashion system; *cesura*.

RESUMEM

Este trabajo intenta análisis de padrones de cálicos como um ícono de brasilidad y *cesura* que interrumpe el continuum de la historia tradicional, utilizando los estúdios de Walter Benjamin que habla de la literatura y de la historia cultural. Usted puede contar otro pasado por las ropas de una época. Los cálicos como padrone pasa al largo del tiempo, despuntando ora dentro del sistema de la moda (como las *alcobaças*), ora fuera, del sistema de la moda (como en las fiestas folclóricas). El se convierte en el objeto de estudio ya que sus colores y formas otorgan a él lo simbolismo que le hace cesura causando con que se perceba nuevo pasado y en *instante já* en que se inserta. Tentó-se encontrar ese nuevo pasado aprovechando três cesuras ocasionadas por los padrones de cálicos en los siglos XIX e XX, transformando el presente por eso *re-olhar* estampado de cálico.

Palabras clave: padrone de cálico; ícono de brasilidad; sistema de la moda; *cesura*.

INTRODUÇÃO

O trabalho de tecer requer paciência e dedicação para que os fios fiquem bem trançados formando uma fazenda perfeita. O processo de escrita do texto é parecido com o processo de tecer, é preciso escolher bem os fios, arranjá-los de forma que a trama possa ser cosida com o arremate bem feito. Tecer estas páginas sobre a estampa chita foi trabalho árduo, mas prazeroso.

À medida que a trama foi se formando, pude perceber como a estampa chita é capaz de envolver em si nova história que me conduziu a reminiscências do passado que só o trabalho de rememoração poderia me proporcionar.

Caminhando por Alvinópolis, Caetanópolis, Varginha, circuito das águas, entre outras cidades mineiras, além de cidades no Norte – como Manaus - e Nordeste – como Recife e Natal ,encontrei a estampa chita hibridizada à memória do povo que forma este país. A estampa chita possui ancestrais ilustres. Ela chegou até o mundo ocidental vinda da Índia e conquistando o povo europeu. Na América Central, os espanhóis encontraram tecidos estampados entre os astecas, que lembram muito a chita que se conhece. Ela não tem assim uma origem fixa. Essa estampa que foi encontrada na Índia e na América Central, mesclou-se de tal forma à memória brasileira, que se tornou ícone de brasilidade.

Seu nome vem do sânscrito *chint*, que significa mancha. Em suas tramas são utilizados motivos florais que, conforme o tamanho das flores determina suas variações. Quando são estampadas flores miúdas, a estampa recebe o nome de chitinha. Para as flores graúdas a estampa se denomina chitão.

Devido à religião islâmica e hindu, os indianos não podiam timbrar em seus tecidos figuras humanas ou de animais, é por isso que a estampa chita está repleta de flores. Hoje se pode encontrar outros motivos como figuras geométricas, homens de neve, mas uma das características mais marcantes da estampa chita continua a ser flor.

É essa estampa “de manchas” sempre em tonalidades fortes com cores primárias que é o objeto de estudo deste trabalho. Mas, o que a torna digna de estudo?

A estampa chita perdura desde o século XI entre os indianos, mas há indícios de que entre 3000 e 5000 a.C., os indianos já estampavam com cunhos (tipo de carimbo de madeira entalhada ou metal “pai” dos clichês de impressão). Além de sua capacidade de resistir ao tempo, ela se faz presente na memória coletiva do povo brasileiro. Essa é, para mim, a sua principal característica. As primeiras tecelagens que produziram chita

em massa estão em Minas Gerais e, como todo bom mineiro, elas aprenderam em casa o gosto pelo trabalho bem feito, com cuidado, paciência e silêncio – “Mineiro como quieto”.

Foi neste “quieto mineiro” que a Tecelagem Cedro e Cachoeira se reergueu no início do século XX, produzindo a primeira chita brasileira com produção industrial. Negócio mineiro é feito em família e a Mascarenhas sabe muito bem disso. A matriarca Policena Mascarenhas foi a que primeiro teceu e, assim como Penélope, seu ato ocasionou a lembrança. Penélope tecia de dia e desfazia o trabalho à noite, esperou e coseu o retorno de Ulisses.

Policena que também tecia à luz fazia de seu trabalho hibridismo de história. Ela também esperou enquanto tecia. Sua espera foi maternal, pois, criar 12 filhos e vê-los crescer é tarefa de espera e esperança, de paciência e de prudência. Bernardo, o filho mais novo, foi quem primeiro saiu da manta que usava como proteção, disfarce, assim como Ulisses, e percebeu no ato de tecer, a vocação mineira, a vocação Mascarenhas.

Fiar e tecer foram atos que se desdobraram em estampar e simbolizar. A chita cresce no seio mineiro e, começa a fazer parte de todas as esferas culturais ou gostos como afirma Canclini (1998) lendo Bordieu. O subjetivismo parece demarcar a cultura hibridizada do século XX, e a estampa chita é exemplo concreto dessa presença na cultura brasileira. Ela está presentes em algumas festas populares e brincadeiras de criança. A chita aparece nas casas como forro de colchão, nos vestidos de domingo ou como cortina de sala de estar. Ao contrário, ela conota gostos, desejos, memória que ultrapassam o objetivismo capitalista. A chita está presente na ação capitalista desde o Brasil colônia, estando ao mesmo tempo presente na memória coletiva, quando é usada como ícone da Inconfidência Mineira ou do Movimento Tropicalista. Quando tem seus teares incendiados em praça pública por representar perigo à Coroa Portuguesa.

Esta estampa que era cunhada geralmente em tecido “ordinário”, passa a fazer parte da moda, primeiramente com Zuzu Angel e mais tarde, chega às grandes marcas que utilizam de seu padrão para estampar tecidos como malha e seda. A chita não está nas margens e nem no centro, ela está no entre-lugar. Mesmo quando a moda dita que a chita já não se encontra no centro, ela continua a fazer parte do imaginário brasileiro. A estampa chita vai para as passarelas, mas continua sendo usada para dar cor às cozinhas e salas de estar brasileiras, à roupa do palhaço de folia de Reis e à saia do boi bumba.

Macabéa e Gabriela também vestem chita. A Literatura também utiliza a estampa chita, talvez como uma tentativa de caracterizar a alma do povo brasileiro, dar-lhe cor e forma. É como se a estampa chita pudesse afirmar conceitos, fazer verossimilhanças ou lutar contra tabus e conceitos pré-estabelecidos.

Apesar de toda esta trama complexa de possibilidades, encontrei pouquíssimos trabalhos sobre a estampa chita. As teses e dissertações a respeito dela limitam-se a enfocar temas de ordem têxtil. Há alguns trabalhos, que utilizei inclusive nesta dissertação, que a mencionam no espaço da moda, mas a tessitura com que escrevem não a aproxima do tema que pretendo trabalhar aqui.

Com toda esta carga genética, cultural e simbólica, a estampa chita é digna de estudo. Sua memória deve ser constantemente resgatada e trabalhada para que se possa ter outro olhar sobre a cultura brasileira. Com este intuito tenho como pergunta tema deste trabalho: A estampa chita é capaz de provocar cesuras na História dos vencedores, trazendo para o presente novo passado através de sua memória?

Para se chegar a possíveis respostas a essa questão dividi este trabalho em 6 capítulos. No primeiro faço uma reflexão sobre os conceitos de história, memória e cesura, a fim de clarear e esclarecer dúvidas a cerca desses significantes que circundam o tema e todo este trabalho.

O segundo e o terceiro capítulos são o coração deste trabalho. No segundo capítulo tento resgatar a memória da estampa chita, suas veredas que passam pelo Oriente, pela Europa, mas, que possuem mãos ameríndias como as de Policena. A chita com suas diversas denominações - *chintz*, pintado, alcobaça, indiano - possui em sua memória fatos que trazem para o presente novo passado que deve ser constantemente *re-lido*. Por isso é tão importante sua história social, ela me ajudará a perceber e entender porque o padrão chita se tornou ícone de brasilidade.

Como os caminhos da chita se cruzam e imbricam entre si, é preciso olhar para a memória das tecelagens mineiras, que é o que faço no terceiro capítulo. Este trabalho se foca em terras mineiras estampadas de chita, por isso teço a história das tecelagens de Minas que são descendentes diretas de Policena Mascarenhas e, conseqüentemente, dos povos autóctones que primeiro povoaram a América. Neste processo de rememoração descrevo o processo de tecelagem e estamparia da chita, nos seus primórdios na Mascarenhas “Cedro e Cachoeira” e em sua tecnologia do século XX na Mascarenhas “Fabrill Mascarenhas”.

No quarto capítulo faço estudo sobre a presença da estampa chita na cultura visível e de massa. Ancorada em Canclini e em suas reflexões sobre as estéticas burguesa, média e popular, analiso o entre-lugar da chita, ora nas passarelas, em grifes famosas, ora em vestidos de missa, toalha de mesa ou trajes folclóricos. Suas tramas estão hibridizadas e, ora aparecem nas passarelas em grifes famosas, ora em vestidos de missa, toalha de mesa ou trajes folclóricos. Ela está, pois, dentro e fora do sistema da moda.

A estampa chita é caracterizada por suas cores e formas, por isso dedico o quinto capítulo ao estudo da semiótica da chita. Correlacionando suas cores e formas, tento demonstrar o que faz dela cesura na história. Estudando suas cores a partir dos estudos das cores de Kandinsky e Goethe e a sua relação com as cores da estampa chita. Para isso, começo o capítulo discriminando e refletindo sobre forma e cor. A partir das reflexões de Barthes, sobre mitologia e o segundo significado, afirmo ser a estampa chita um mito. Cosendo suas formas e cores, tento desvendar seus véus. Termino esse capítulo analisando a presença da chita no *re-vestir* de algumas mulheres da literatura brasileira. A padronagem floral e as cores conferem à chita semântica própria que é revivida através do feminino na literatura.

O sexto capítulo é o arremate final. Nele tento responder de forma afirmativa à pergunta tema deste trabalho. Através de reflexões sobre cesura de Benjamin, estudo a estampa chita e sua capacidade de trazer para o presente novo passado que é percebido quando se *re-olha* a partir de sua estampa. A chita é ícone de brasilidade e foi utilizada pelos Tropicalistas e por Chacrinha, como bandeira de protesto. Ela também retratou costumes do Brasil do século XIX que só podem ser percebidos em suas cores e formas.

Este trabalho é, pois, tentativa de fazer com que a estampa chita comece a perder alguns véus, focando a questão da cesura na história dos vencedores e tendo a estampa chita como objeto de pesquisa.

O olhar sobre a chita, nesta dissertação, está além da de estudos restritos a tecido, moda ou tecelagem. É trabalho que mescla memória, cultura, literatura e história.

A chita é simbolismo, ícone de brasilidade que perpassa a memória coletiva brasileira, e é com esta reflexão que começo a tecer suas tramas entre fios, urdume e subjetividade.

1 REFLEXÕES SOBRE HISTÓRIA, MEMÓRIA E CESURA

1.1 História Tradicional ou História dos Vencedores

A história tradicional – ou a história dos vencedores, nas palavras de Benjamin – é a história que se encontra nos livros. Ela é capaz de afirmar seu passado como verdadeiro, através de argumentos políticos, e chega até a ditar como históricos alguns *atos míticos*.

Seria então possível encontrar outra história, capaz de ajudar a entender melhor o presente? História que preenchesse as lacunas deixadas, por acaso ou a propósito, pela história de longa duração? Haveria a possibilidade de encontrar narrativas com poder de cesura, a fim de trazer nova história sob outra ótica que não a registrada pela elite política e cultural?

Para que as respostas a estas indagações aconteçam, volta-se o olhar para as questões relacionadas à memória, interligadas à história e à cesura. Se a memória e a história encontram-se sem fronteiras, a cesura será o corte na linha do tempo capaz de provocar o *instante já* que traz ao presente novo passado em que outra história pode ser percebida.

Para compreender o mundo em seu espaço-tempo, é preciso contar com auxílio da memória, que, segundo Le Goff (2003, p.119), nada mais é que “um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou informações que ele representa como passadas”. A memória, portanto, atualiza o passado e permite ao homem se colocar como sujeito que interage no mundo em que vive.

O ato mnemônico principal ocorre através do comportamento narrativo, que é função social. Esse ato mnemônico se encontra presente em toda comunicação em que há o locutor e o interlocutor que falam sobre acontecimentos do passado no interior da narração. Assim, estudando a memória social ou coletiva, tem-se a possibilidade de conhecer melhor o homem, que, através do armazenamento de informações, conquista o passado, demarcando no espaço e no tempo o registro de fatos e feitos realizados pela humanidade.

Desde os povos sem escrita, quando surgem os mitos de origem que dão fundamento aparentemente histórico à existência das etnias ou das famílias, a memória

passa a ser importante. Em Le Goff (2003) lê-se que as tradições e a história da tribo eram contadas de geração em geração através da linguagem oral. Havia a preocupação em salvar a memória coletiva, na tentativa de eternizar a tribo e passar para as próximas gerações as experiências e a vida dos antepassados. São as narrativas orais que vão delimitando a memória coletiva de cada povo. O contar história é, pois, tentativa de eternizar o passado, ou seja, de trazê-lo continuamente para o presente.

Ao longo do tempo, o homem manteve a preocupação de guardar feitos e tradições. Reis, faraós e imperadores registraram, na linguagem escrita, sobretudo através da narração, a memória de sua dinastia, império ou nação. Essa tentativa, de deixar como legado o passado glorioso, estreita a fronteira entre memória e história. Nota-se elo forte existente entre a preservação da história e da memória por meios relacionados às diversas formas de manifestação religiosa.

Le Goff em *História e Memória* (2003) comenta que a memória cristã se manifesta essencialmente na atualização da passagem de Jesus Cristo pela humanidade (nascimento, ressurreição, pentecostes) ilustra bem a afirmação anterior. Os apóstolos começaram a arquivar a memória cristã pela pregação da Boa Nova e pelo registro escrito dos textos que culminariam no Novo Testamento. Com a retenção da memória cristã, é possível ainda a reconstrução da história dessa época, mediante o estudo de determinadas passagens. O modo de vida dos romanos e o episódio da perseguição aos cristãos, por exemplo, delineiam o passado romano e desenham a luta na implantação de novo regime religioso contrário ao politeísmo do período: o cristão.

É interessante acrescentar que a associação entre morte e memória adquire enorme difusão no cristianismo, sobretudo pela instituição do dia dos mortos e da oração aos entes falecidos. Ainda sobre a importância da religião cristã para a memória, tem-se no século XIII, Alberto Magno e São Tomás de Aquino que atribuem importância ao ato mnemônico. Segundo Magno, citado por Le Goff (2003, p. 450), “o mnemônico reside na parte sensitiva da alma”. Talvez seja por isso que Santo Agostinho cita como trindade intrinsecamente ligada “memória, intelecto e *voluntate*”. O bom cristão teria que ter inteligência para seguir os ensinamentos de Cristo, vontade para segui-los e memória, para não se esquecer dos feitos e ensinamentos do mestre. Memória, intelecto e *voluntate* estão hibridizados, homogeneizados, tornando-se complementares na função de alimentar a alma cristã.

A partir da escrita, a memória passa a ser registrada em anais, como tentativa de gravar fatos e feitos (ou pelo menos aquilo que interessava aos vencedores). Nesse

sentido, ela, a memória, pode ser vista como sinônimo de poder. Grandes governantes algumas vezes utilizaram a arte para perpetuar suas conquistas, eternizando-se através do arquivamento de seus feitos. Essa gama de informações poderia estar no encadeamento de hieróglifos (como os encontrados na pirâmide de Ramsés), na estátua de Júlio César (mistura de deus grego com soldado romano, para demonstrar a superioridade romana, através da perfeição da escultura grega) ou nas páginas de um livro (como o que possui as descrições das sete maravilhas do mundo antigo).

Avançando o olhar, agora, em direção ao renascimento e, especificamente, sobre a invenção da imprensa, em que se pode considerar o feito de Gutenberg como importante para a revolução da memória ocidental¹. Por isso, segundo Leroi-Gourhan citado por Le Goff (2003, p. 452), até o aparecimento da imprensa, era quase impossível se distinguir o que era de transmissão oral e o que era de transmissão escrita:

Até o aparecimento da imprensa, dificilmente se distingue entre a transmissão oral e a transmissão escrita. A massa do conhecido está mergulhada nas práticas orais e nas técnicas; a área culminante do saber, com um quadro imutável desde a Antiguidade, é fixada no manuscrito para ser aprendida de cór. Com o impresso, não só o leitor é colocado em presença de uma memória coletiva enorme, cuja matéria não é mais capaz de fixar integralmente, mas é frequentemente colocado em situação de explorar textos novos. Assiste-se então à exteriorização progressiva da memória individual; é do exterior que se faz o trabalho de orientação que está escrito no escrito. (LE GOFF, 1964-1965, p.69-70)

Com a invenção da imprensa ocidental, evidencia-se a bifurcação da memória. Ela se dividirá entre memória dos vencidos e memória dos vencedores. A primeira se afastará dos grandes centros europeus e se tornará marginal, não sendo colocada em livros de história tradicional ou requisitada pela Igreja Católica – que buscará atitudes escatológicas para afastar as contradições acerca do Apocalipse que afastavam os cristãos novos de seus templos. A segunda, que é a memória dos vencedores, utilizará a imprensa como forma de atuar em defesa daqueles que detêm o poder político. Assim, a história passa a ser regida por poucas mãos que aglutinam, em papéis impressos, o que lhes convém.

¹ É importante ressaltar que os chineses foram os primeiros a empregar métodos de reprodução de caracteres. Os que se aproximavam mais da tipografia eram os selos e *lito-calcos*, difundidos na passagem do século VI para o VII. Mas essa invenção oriental não era ainda a ideal para os processos de reprodutibilidade. Ainda que um Bi Sheng, em meados do século XI, tivesse inventado finalmente os tipos móveis e introduzisse, mesmo que de modo primitivo, os três processos principais da tipografia – os tipos móveis, a composição e a impressão – não se tinha a possibilidade de reprodução que os tipos metálicos de Gutenberg proporcionariam para a demanda de leitores que o progresso da época exigia: reprodução em grande escala e fiel ao texto original.

Porém, a memória dos vencidos não ficará totalmente perdida. Ela se manterá no descontínuo, acumulando-se nos séculos precedentes no pensamento e nas narrativas orais do povo, fora dos livros tradicionais. Le Goff (2003, p.460) ironicamente questiona se não seria esta memória acumulada o grande detonador da Revolução Francesa, cujos ideais ainda não se concretizaram até os dias atuais. Esta memória dos vencidos, que provavelmente foi crescendo no seio familiar e foi sendo repassada oralmente em palavras e ações que não foram transcritas para os livros tradicionais, contribuiu para os novos rumos que a humanidade tomou nos séculos precedentes.

Freud, em seu livro *A Interpretação dos Sonhos* (2002), trabalha o ato de lembrar de maneira singular. Ele considera a lembrança como reservatório de fatos que podem dizer muito do passado e utiliza das lembranças vividas nos sonhos para encontrar pontos que ficaram obscuros e que necessitam ser *re-lidos* para que se possa entender o presente. Neste sentido a memória individual, não está a serviço do poder político ou escatológico. Ela é ponto de encontro de novo passado que transforma o presente.

Retomando a divisão da memória, sabe-se que a dos vencidos refere-se ao passado de grupos que não estão nas instituições que detêm poder. Ela, no entanto, é importante para que se possa compreender melhor o presente, pois armazena fatos e feitos que estão no espaçamento da história tradicional. A psicanálise freudiana utiliza de certa maneira esta memória para curar, posto que acredita no processo de rememoração longe dos livros de história. É deste material que, de maneira diversa da de Freud, a Nova História vai se utilizar para contar outro passado que não está na história tradicional.

A invenção da imprensa possibilitou propagar durante muito tempo o passado dos vencedores como única verdade, difundindo informações consumidas pela elite cultural, como dignas de serem transcritas para os livros. Contudo, as narrativas dos feitos e vitórias do passado dos vencidos que sobreviveram aos séculos graças à oralidade e à sua permanência no descontínuo também poderão ser beneficiadas por esse progresso tecnológico como se verá mais adiante.

1.2 História dos vencidos: nova maneira de olhar para o passado

A fim de subsidiar as reflexões sobre história dos vencedores e história dos vencidos, duas maneiras de preservação de elementos históricos foram muito significativas no século XX, para a formação da nova maneira de pensar o passado. A

primeira surge logo após o término das duas grandes guerras que marcaram o século: a construção de monumentos em homenagem aos mortos em combate. E a segunda é a fotografia.

O século XX foi marcado por conflitos que permitiram o repensar do valor humano em decorrência do aniquilamento de milhares de homens. Construir monumentos de argamassa para representar os heróis de guerra torna-se manifestação do sentimento humano. Individualizar o herói guerrilheiro mediante seus feitos tira-o do anonimato da massa e faz com que a memória individual ganhe lugar de destaque em meio à memória dos vencedores.

Podem-se também construir monumentos pela abstração, através de pensamentos filosóficos. Exemplo disso é o resgate de valores através da ética de Adorno, citado em Benjamin (1987). Adorno utiliza dos monumentos abstratos como ponto de resistência contra as duas grandes guerras que marcaram o século XX, a fim de que o holocausto não se repita. Adorno afirma que não há repetições idênticas na história, mas, sim, retomadas, e variações que podem ser tão cruéis, ainda que diferentes. Por isso é preciso repensar o passado constantemente para que ele não se repita no presente ou no futuro próximo, de maneira similar.

O pensamento de Adorno sobre o holocausto fomenta a tematização da dimensão do sofrer humano que é pouco vista pela filosofia. Adorno faz com que as grandes guerras sejam repensadas – em especial a segunda – a partir dos sobreviventes. Assim, na visão benjaminiana, a lembrança ativa do passado pode transformar o presente.

Esta primeira maneira de pensar o passado através da experiência dos sobreviventes entra em consonância com as técnicas de cura de Freud, que também recorre à memória para curar e evitar que o passado indesejável torne-se presente. A construção de monumentos de argamassa ou abstratos repensa o passado através da memória individual, seja ela de heróis de guerras ou de sobreviventes do holocausto.

Outra maneira de *re-olhar* o passado é através da segunda manifestação que aconteceu no século XIX e mexeu de forma significativa em todos os espaços culturais do século XX: a fotografia². Ela foi capaz de eternizar instantes e movimentos que, muitas vezes, passavam impercebíveis aos olhos humanos.

A fotografia se alia à imprensa, entre outras perspectivas, para juntas tornarem a memória visual passível de ser multiplicada e democratizada. O arquivamento de fatos e

² O físico Arago defende em 3 de julho de 1839 a descoberta de Daguerre, com isso aparece novo discurso longe do conceito fetichista desta arte que reinava até então.

imagens torna-se singular. Se a pintura foi tida como documento para o registro de fatos ou acontecimentos marcantes da memória coletiva, a arte de fotografar transformar-se-á no pilar para o assentamento da memória visual de maneira nova e revolucionária.

O visivo parece ser o centro da memória coletiva no século XX e auxiliará a memória em seu relacionamento com o passado. Passado este que possui diferentes leituras, posto que não é único e cristalizado como afirma a memória dos vencedores em sua história tradicional. A fotografia, porém, será marco e alicerce para a cultura de massa e, conseqüentemente será utilizada pelos meios massivos de comunicação para impor o passado que interessa às instituições que detêm o poder político.

Monumentos e fotografias, revoluções concretas e abstratas se amolgam na memória coletiva. A primeira, por tentar utilizar da memória para evitar que o passado indesejável se repita, e a segunda, pela possibilidade imensurável de arquivamento da memória, apesar de ser muito utilizada como reforço pela cultura de massa, para a manutenção da história dos vencedores. Ambos, fotografia e monumentos, começam a descobrir, a fazer pequenos buracos no contínuo da história, pois podem ser utilizados para contar a memória dos vencidos, como os sobreviventes de Adorno.

Segundo Seligmann-Silva (1999, p. 70):

A lembrança, afirma Halbwachs, é, em larga medida, uma reconstrução do passado com ajuda de dados emprestados do presente e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora se manifestou já bem alterada.

Essa lembrança é encontrada na oralidade dos vencidos, em suas reflexões que estão no descontínuo da história de longa duração. Rever fotografias e pensar à luz de monumentos faz com que a memória dos vencidos torne-se mais passível de veracidade que a história tradicional, pois ela utiliza da lembrança presente para reconstruir o passado. A história dita Nova requisita a memória dos vencidos no domínio da história tradicional, pois acredita que essa memória é capaz de sofrer influência de outras concepções do tempo histórico, desenvolvendo diversas maneiras de fazer historiografia.

Quais seriam as vantagens de se utilizar a memória dos vencidos para se compreender melhor o presente? O primeiro questionamento deste capítulo retorna para se juntar a este, e tentar encontrar novas formas de *re-olhar* o passado.

Há vários caminhos para tentar chegar a algumas respostas a respeito dessas indagações. Mas, com o objetivo da concisão e da clareza, recorre-se a algumas

questões e reflexões de Hobsbawn (1998, pp. 13-21), abordadas em seu ensaio *Dentro e Fora da História*, que foram apresentadas como conferência inaugural do ano acadêmico de 1993, na Universidade da Europa Central em Budapeste.

Esse ensaio foi publicado posteriormente na *New York Review of Books* (16 de dezembro de 1994, pp.62-5) seu título *A nova ameaça para a História*³ remeteu à importância da memória coletiva e os perigos da história tradicional.

Hobsbawn (1998, pp. 17-25) começa a conferência afirmando que deseja dizer três coisas – ele acaba dizendo muito mais do que sugere. Mas, para este trabalho, interessou a sua concepção de história, considerada “a matéria-prima para as ideologias nacionalistas ou étnicas ou fundamentalistas”.

Ele começa falando sobre o número de países existentes na Europa Central e Oriental e o problema de nacionalidade decorrente da Primeira Guerra. Na ocasião existiam apenas seis países quando o conflito mundial começou e, até hoje, por enquanto, existem cerca de vinte e três. Ironicamente, um europeu dessa região pode ter nascido e morrido sem saber ao certo sua nacionalidade.

Mas o que exatamente permeou essas reflexões foi a crítica contra a história. Ele afirma que a profissão de historiador pode ocasionar tantos danos como a do físico nuclear, visto que, como a história é a matéria-prima para as ideologias nacionalistas ou étnicas fundamentalistas, ela pode “inventar” o passado, se este não for “satisfatório”. Hobsbawn sugere vários exemplos para confirmar esses questionamentos, como o surgimento do Paquistão, que todos afirmam ser nação de Cinco Mil Anos, mas que, como estado, surgiu em 1947.

História, portanto, não é memória coletiva. Existe ainda o agravante de que, em muitos momentos, a história é substituída pelo mito e pelo fantasioso, que, segundo Hobsbawn, é o aspecto responsável por determinar o que entra nos livros escolares. A partir dessa substituição, a história normalmente é identificada como aquilo que se aprende de padres, professores, autores de livros de história ou de artigos para revistas e programas de televisão.

Realmente, há ameaça para a história. Se ela é capaz de fabular os fatos, já não é possível confiar em suas palavras. É preciso campear em outras pastagens, procurar terra firme. Mas, em quê?

³Este artigo está em inglês com o título *The new threat to history* – E. Hobsbawn. Disponível em: <<http://www.nybooks.com/>>. Acesso em 12/02/2007. Traduzi o título e trechos desse artigo para o português para que o mesmo estivesse em consonância com este trabalho.

Alsted, citado em Koselleck (2006, p.230), no século XVIII, trabalhou a dicotomia história/poesia. A história atém-se às ações e ocorrências, as *res gestae* (aos fatos), enquanto a poesia vive da *res fictae* (ficção). Porém, o caminho de ambas é estreito. A poesia visa ao possível e ao geral, se aproxima da filosofia, ao passo que a história orienta-se unicamente pelo decurso do tempo.

Segundo Reinhart Koselleck (2006, p.248):

A partir do Iluminismo, os historiadores estiveram expostos a este postulado aristotélico. Faz parte das novas experiências do século XVIII, quando a história foi levada a um novo conceito reflexivo, que também as paredes divisórias entre os campos do historiador e do poeta se tornassem osmoticamente permeáveis. Do poeta, sobretudo do romancista, passou-se a exigir que se quisesse convencer e impressionar, ele deveria dar a palavra à realidade histórica. E vice-versa, exigiu-se do historiador que, por meio de teorias, hipóteses e fundamentações, ele tornasse sua história aceitável e plausível. Da mesma forma que o poeta, de sua história, o historiador deveria extrair unidade e sentido.

O historiador deveria escrever como o poeta, romantizar para dar sentido e veracidade ao que estava sendo escrito. Esse historiador passa a depender dos recursos da ficção, posto que ele tem de construir com arte, fornecendo fundamentos morais e racionais. O tempo histórico passado não pode ser capturado por nenhuma representação. A história só pode ser reconstruída em pequenas exposições. O historiador conta com os recursos da ficção, trabalhando com provas que transmitem pequenos relances de fatos antigos.

Ainda segundo Koselleck (2006, p.250):

O Iluminismo, portanto, fez as *res factae* e as *res fictae* deixarem de estar em uma relação de pura oposição. Porém, trata-se de algo mais que estetização e consciência histórica crescente, que teriam desde então estruturado a história (Historie). Por trás da nova coordenação entre as *res fictae* e as *res factae* se encontra, sobretudo a experiência moderna de um tempo genuinamente histórico, que obrigou a misturar ficção e facticidade.

O historiador está fora do tempo da história, ele então utiliza meios linguísticos da ficção para apoderar-se dessa realidade que está no passado. Ficção e facticidade se mesclam com o objetivo de fornecerem maior veracidade para a história tradicional. A imprensa de Gutenberg é o espaço utilizado para esse hibridismo da ficção com fatos ocorridos. O real e o verossímil se aglutinam e ficam sem fronteiras.

Segundo Seligmann-Silva (1999, p.67):

Não existe uma História neutra; nela, as memórias, enquanto uma categoria abertamente mais afetiva de relacionamento com o passado, intervêm e determinam em boa parte os seus caminhos, entre diferentes formas de enquadrá-lo.

A história sofre influências de instituições que detêm o poder. Ela determina o que é verdade de acordo com a posição de poder que lhe é conferida. A história dos vencedores parece permanecer nas mãos da igreja e daqueles que detêm o poder, por isso ela precisa de esquemas didáticos para falar do passado, dominando-o e sendo assim dita como “verdade única”.

O seu campo é epistemológico e político, por isso é preciso se enveredar por outros caminhos para se tentar chegar ao passado. A memória social ou a história dos vencidos é requisitada aqui como forma de desvendar véus que ofuscam fatos passados. Campear em outras pastagens faz-se necessário para se conhecer fatos que escaparam à história dos vencedores por não interessarem a quem detém o poder político ou escolástico.

Seligmann-Silva sobre esta reflexão fala que, quando se começa a avançar para a ética, por exemplo, no caso de *Shoah* – o holocausto ocorrido por ocasião da segunda Guerra Mundial no século XX – percebe-se a deficiência técnica que há, não no historiador, mas na reflexão sobre a representação do passado. O passado não é único. Para cada memória do presente pode haver outro passado.

Segundo Seligmann-Silva (1999, p.76-77):

Relacionar o nosso passado histórico com o trauma implica tratar desse passado de um modo mais complexo que o tradicional: ele passa a ser visto não mais como um objeto do qual podemos simplesmente nos apoderar e dominar, antes essa dominação é recíproca. O trabalho da história e da memória deve levar em conta tanto a necessidade de se trabalhar o passado, pois as nossas identidades dependem disso, como também o quanto esse confronto com o passado é difícil.

Neste sentido, a história tradicional ou a história dos vencedores, não é o melhor caminho para o conhecimento do passado e a transformação do presente em que se está inserido. É preciso questionar esta maneira de contar o passado, encontrar vertentes que o re-olhem por outro prisma. A História Nova, ao questionar constantemente a história tradicional, buscando respostas na memória coletiva possui processo, modo novo de re-

contar fatos ocorridos. É por essas veredas que continuarei essa reflexão sobre memória e história.

1.3 A História Nova como outro devir

Sabe-se que na época em que surgiu a história dos *Annales* ou História das Mentalidades, ela era apenas uma faceta da história mais ampla, que se chamava história econômica social. Essa história se interessava pela massa da sociedade. A história econômica, que é especializada e matemática, estava ligada de maneira íntima à história psicológica. Ambas eram, igualmente, a história dos humildes e do coletivo. Sabe-se que todo fato econômico (salário, imposto, preço) repercute de alguma maneira na vida cotidiana (taxa de natalidade e mortalidade, enriquecimento, fome). A história econômica é, então, a tentativa de fazer história descontínua do sujeito e dos acontecimentos relacionados a ele. O descontínuo é o que se encontra nos espaçamentos, na ruína da história de longa duração como se verá mais adiante com Benjamin. Essa história da humanidade anônima começa a ser caminho para a História Nova em que todos podem, de alguma maneira, se identificar.

Após a Segunda Guerra Mundial, começou-se a ter nova visão da força socioeconômica que era então o motor das grandes subversões de ordem política e social que tomaram conta dessa época. Muitos jovens intelectuais ficaram fascinados com essas forças, entre eles os historiadores que foram tentados a transportar para o passado os interesses de seu presente e nele procurar as origens (ou os atrasos) do progresso técnico (LE GOFF, 2003, p.211). É aqui que a história demográfica reintroduz os fenômenos de mentalidade na grande problemática mundial.

Le Goff enfoca bem a questão da história demográfica e suas contribuições para a história das mentalidades quando afirma que começam a surgir questões sobre atitudes filosóficas nas estatísticas puramente matemáticas, isto é, podem-se encontrar fatos que levam a questionamentos que ultrapassam o quantitativo demográfico e que levam a refletir sobre o modo de vida, fatos e feitos que ocorreram no passado de determinado povo e que estão presentes em sua memória coletiva.

Tem-se, como exemplo, a adaptação da população aos alimentos, que não era automática nem imediata. Isso vai contribuir para o surgimento da história que tenta ressaltar, no passado, os indícios que preparavam ou anunciavam a modernidade. É a história que está nos vazios da longa história (história tradicional). Ela é construída por

fatos particulares no espaço dentro do tempo maior (tempo contínuo), mas que é capaz de revelar outro passado que repercute no presente.

Esses jovens historiadores como Lucien Febvre e Marc Bloch não vão estudar a história tradicional como sentido único. A cultura que estudam é tirada fora da história, ou melhor, nos espaços vazios dessa longa história. Eles se interessam pela sincronia, dilatando as margens dessa história. O historiador re-lê a longa história, buscando acontecimentos regionais tentando encontrar respostas para o presente que não se encontram nos livros de história tradicional, mas na cultura que pode ser rural ou urbana, elitista ou popular. Esta reflexão se dirige à possível resposta para o questionamento feito no início deste capítulo: é possível *re-contar* o passado por outras veredas que não sejam a história contada nos livros. É no espaçamento, naquilo que escapa, que outro passado é passível de ser *re-feito* e de transformar o presente.

Há aqui outra referência para a questão do tempo linear da história.

Vive-se a história que está dentro da longa história, mas, que por estar à margem, é capaz de alargar esse espaço e ultrapassar as barreiras da tradição, ajudando a entender o futuro ou compreender o passado por outra ótica dilatada, que há mais nas entrelinhas da história tradicional do que nela mesma.

Para se chegar a essa história do tempo que não é contínuo tem-se que procurar nas entrelinhas da história, nos seus espaçamentos, tentando entender como essa história se forma dentro da história dos vencidos. As narrativas deixam o passado individual ou coletivo tomar forma nas reflexões do tempo cronológico em que se está. Benjamin (1987, pp.197-200) se preocupou intensamente com essas questões referentes à narração clássica, à perda da tradição do contar histórias, enfim, ele via nova teoria da historiografia revolucionária que era a rememoração salvadora do passado esquecido. Por isso a narração é fundamental para a constituição do ser humano.

Neste momento as reflexões de Le Goff e Benjamin começam a trilhar caminhos paralelos para este trabalho. Enquanto Le Goff preocupa-se em encontrar novo passado na memória coletiva ou nas reflexões filosóficas que são percebidas na história demográfica em que alimentos, vestimentas e costumes são capazes de dilatar a história de longa duração, trazendo passado novo para o presente, Benjamin trabalha a rememoração do passado como salvadora, isto é, a historiografia pensada através do ato de narrar, da memória coletiva que relembra fatos e feitos de determinado povo, reconta novo passado naquilo que escapa da história tradicional.

Benjamin afirma que, com as guerras, surge nova barbárie. É a pobreza da experiência e o contentar-se com pouco. Para Benjamin a experiência acontece no comungar com o outro, na troca., enquanto que a vivência é individual. Não existe mais narrador que tenha vivido as histórias que conta. Os soldados voltam pobres de narração das guerras, isso preocupa Benjamin. É preciso lutar contra o esquecimento para que o tempo não venha abolir os trabalhos dos homens e suas façanhas.

É interessante verificar como literatura e história têm esse cuidado com o lembrar, na tentativa de reconstruir outro passado que acaba por escapar e resguardar alguma coisa da morte dentro da frágil existência humana. Como o historiador tradicional é perigoso, podendo causar tantos danos quanto o físico nuclear, é preciso encontrar na memória dos vencidos, narrativas que possam contar e transformar o olhar em relação ao passado sem o perigo de exterminá-lo ou modificá-lo. Essas narrativas podem ser literárias, verossímeis ou estar no descontínuo da história tradicional. Para encontrá-las é preciso fazer corte no contínuo, dilatá-lo e ler em suas entrelinhas.

1.4 Cesura que Interrompe o Contínuo

Benjamin tenta pensar a tradição dos vencidos, que não está ao nível da continuidade, mas sobre os saltos, na interrupção e no descontínuo. “O contínuo da história é o dos opressores. Enquanto a representação do contínuo iguala tudo ao nível do chão, a representação do descontínuo é o fundamento da autêntica tradição” (GAGNEBIN, 2006, p.99).

A história de longa duração é a história dos vencedores, mas nessa história escapam lugares, como afirmei anteriormente, em que se oferece escora para outra história que quer ir além dela.. A verdade do discurso não se esgota nele, mas no que se deixou escapar do mesmo.

Para Benjamin, citando Goethe em *Anotações ao ensaio sobre As Afinidades Eletivas* (GAGNEBIN, 2006, p. 74), o conceito chave é o da interrupção da história, de *unterbrechung* messiânica ou de *Stellstand* (paralisação, historiográfico).

Pois, como a interrupção consegue, graças à imperiosa palavra, arrancar a verdade do discurso dos mentirosos ali onde o interrompe, assim também o sem-expressão obriga a harmonia trêmula a se manter parada e eterniza, pela sua intervenção, seu tremor. Nessa eternização, o belo deve responder por si, mas parece, então, como que interrompido por essa responsabilidade. O sem-expressão é esta violência crítica que não consegue, por certo, separar a aparência do verdadeiro na arte, mas que lhes proíbe misturar-se. Essa violência, ele a tem como palavra moral.

Benjamin não trabalha com o tempo linear que está atrelado à história tradicional, ele se opõe a esse tempo com o conceito pleno: *jetztzeit* (tempo de agora), ao mesmo tempo *ursprung* (surgimento) do passado no presente e evento do instante daquilo que começa a ser. Para ele, o lembrar o passado é muito mais do que simples lembrar, é retomada, é volta/renovação que, quebra a continuidade da cronologia tranquila, imobiliza seu fluxo, instaurando o instante e a instância da salvação. Vê-se isso como corte do tempo contínuo na busca da história que se refaz quando, se volta a pensar no passado da história tradicional, tempo e espaço que é dos vencidos. Esse tempo descontínuo é o fundamento para Benjamin da autêntica tradição.

Enquanto a história tradicional se preocupa com a comemoração dos vencedores, no contínuo da história, tem-se que procurar as asperezas e suas arestas que oferecem condições de ir além dela.

Esse gesto de ruptura na linguagem é a paragem e o sopro marcados pela cesura que escande o uso da mesma ao interrompê-lo. Sabe-se que o termo cesura vem da literatura e significa corte, é a pausa na sexta sílaba do verso alexandrino. Para Benjamin ela tem dupla função. Primeiro é essa crítica à história tradicional que afirma possuir verdade absoluta no contínuo que dita a história dos vencedores. E segundo é ruptura no desenvolvimento da narrativa. A cesura em nossa linguagem é o eco privilegiado da interrupção (messiânica) que destrói a continuidade e que se erige em totalidade histórica universal e salva o surgimento do sentido na intensidade do presente.

A cesura, como corte no contínuo, é encontrada também em vários momentos da literatura, como na tragédia grega *Édipo Rei*, em que Holderlin, citado por Benjamin, no ensaio sobre *As Afinidades Eletivas* (pp. 181-182, 1987) utiliza para elaborar sua teoria sobre cesura. Pois, então, vejamos:

Ao fazer intervir o descontínuo, a cesura opera a partilha trágica no seio de um verso e, igualmente, no corpo mesmo da tragédia. Em Édipo Rei e em Antígone ela não intervém, decerto, no mesmo momento; desde o início da peça em Édipo, mais pelo fim em Antígone, são, no entanto, cada vez as declarações de Tirésias, como ressalta Holderlin, que a introduzem: Tirésias, o adivinho cego que vê passado e o futuro, interrompe o escoamento do tempo habitual e inscreve no presente trágico a cesura da verdade.

A cesura é para Benjamin figura privilegiada da interrupção. Ela é a expressão daquilo que funda a linguagem e a leva ao aniquilamento, pois, sua verdade não reside no infinito escoamento das palavras, mas no sopro “sem expressão” que a forma e a traz ou a dispersa e a perde. A cesura é a ruína, a fratura na história que faz surgir outra verdade, da qual pode nascer outra verdade, outra história.

A memória é o fio condutor que faz ocasionar cesuras na história de longa duração. A Nova História percebeu isso e começou a encontrar nas ruínas da Longa História cesuras capazes de revelar outro passado além daquele encontrado nos livros de história.

A cesura de Benjamin se hibridiza às reflexões sobre o dilatar da história tradicional, encontrando em seus espaçamentos outro passado. Esta nova maneira de *re-olhar* para o passado é fundamental para perceber como a cultura se redireciona no presente. Passado novo, sentido nas narrativas da memória dos vencidos, nas ruínas da história de longa duração, aponta no descontínuo, fatos e feitos que transformam o presente em que se está inserido.

Concluo este capítulo afirmando que a cesura é a figura privilegiada da interrupção salvadora, em que a história dos vencidos pode emergir, trazendo instantes do passado para o presente, pois ela desconstrói a continuidade, apontando para o surgimento do sentido na intensidade do *jetztzeit*. Ela, a cesura, é nova maneira de re-olhar o passado, aquém de instituições que detêm o poder, tornando-o livre de amarras, posto que é no espaçamento do contínuo que o descontínuo aparece com narrativas inéditas a cada volta/renovação ao passado.

Este trabalho será, pois, ancorado nas teorias de Le Goff e Benjamin. O passado será re-olhado pela ótica do vencido, nos espaçamentos do contínuo, através da rememoração benjaminiana que pensa a historiografia através do ato de narrar. Essa narrativa será o eco da memória coletiva e social que possibilitará preencher as lacunas de lembranças passadas que a história tradicional deixou.

Fotografia e monumentos são peças essenciais para a luta contra o esquecimento. A história dos vencedores percebeu isso e as utilizou intensamente no século XIX para

propagar seus ideais. É possível resgatar essas duas manifestações, que revolucionaram o século XX, para rememorar o passado através das narrações dos vencidos.

A cesura, como corte no descontínuo, será ferramenta para encontrar em fotos e monumentos, em imagens concretas e abstratas, nova história que não esteja atrelada aos interesses políticos e escolásticos que perpetuaram durante séculos nos livros de história tradicional. Ela, a cesura, será considerada como expressão de uma política diferente no processo de expressão da História. Com isso, a memória dos vencidos se torna âncora, ponto de apoio para se compreender melhor o passado, transformando o presente em que se está inserido.

2 HISTÓRIA SOCIAL DA ESTAMPA CHITA: AS VEREDAS DE UMA ESTAMPA

2.1 Os preceitos indianos na composição de uma estampa

A estampa chita vestiu a escrava e era o motivo da alçoçaba⁴ da elite portuguesa. Estampou as toalhas de cozinha e, de tempos em tempos, é lembrada em adereços e modelos de grifes e de desfiles da alta costura. Está, pois, presente na cultura de massa e em produtos refinados dos mais diversos, como papel de parede e porcelanas (ver Fig. 1.)



Figura 1: porcelana *chintz*

a) Mini jogo de chá japonês, coleção particular b) xícara de chá com detalhes em *chintz*, coleção particular

Fonte: fotos produzidas pela autora durante pesquisa realizada em 05/10/2009.

A palavra chita deriva de *chint* em *híndi*, língua falada da Índia, procedente do sânscrito. *Chint* significa pinta ou mancha⁵. E caracteriza a estampa predominantemente

⁴ Alçoçaba: tecido popular descendente direto dos palampares – palavra derivada de *palang* (cama no idioma hindu) e *posh* (cobrir no idioma persa). Por ser tecido de tramas mais fechadas, compostas por mais fios (ao contrário do urdume em que a estampa chita ficará mais conhecida), era muito procurado entre os portugueses. Nele se estampava a chita. Porém, se desconhece a origem do nome alçoçaba. Existe a cidade de Alçoçaba que está situada entre a Serra dos Candeeiros e a costa atlântica, a 42 metros de altitude e rodeada pelos rios de Alcoa e Baça – sossegadas testemunhas da presença romana e visigótica. Essa cidade, que nasceu do castelo árabe ao qual se juntou, pouco tempo depois, o mosteiro cristão, não possui nenhum registro de tecidos estampados ou alguma tradição de estamperia. Maria Augusta Trindade Ferreira (do Instituto Camões de Portugal), citada por Mellão (2005, p.57), diz que “a tradição referente ao fabrico de tecidos em alçoçaba é um dos maiores enigmas da história industrial portuguesa, uma vez que não se sabe ao certo de onde vem esse nome para o tecido”.

⁵ Em Portugal, as estampas de chita, vindas da Índia, seriam conhecidas pelo nome de pintado. Na Holanda, recebem o nome de *sits* e, na Inglaterra, o tecido estampado de flores é chamado até hoje de *chintz*, que significa tecido de algodão barato, estampado em toda a sua superfície de forma vívida, com brilho encerado devido à goma utilizada. O padrão *chintz* foi escolhido para estampar não só tecidos, mas também papel de parede e louças. As louças eram recobertas com florais intrincados e vistosos que cobriam toda a peça. A aplicação era feita à mão, em processo

floral (ver Fig. 2), tendo em vista que as representações figurativas eram proibidas pelo hinduísmo e pelo islamismo, as duas religiões principais do oriente. Entre 3 mil e 5 mil a.C., arabescos e folhagens, flores, galhos e desenhos geométricos, como os madras (listras cruzadas formando xadrez, típico da região de Madras), eram os motivos que os indianos usavam para estampar mediante cunhos, uma espécie de carimbo de madeira entalhada ou de metal, antecessor dos clichês de impressão.



Figura 2 – Estampa chita

a) estampa chita em padrão indiano

b) variações da estampa chita em padrão brasileiro

Fonte: fotos produzidas pela autora em 09/10/2008

Segundo a História tradicional, houve grande desenvolvimento da produção de tecidos estampados na Índia, do século XI ao XV. As cores vinham de pigmentos naturais, como o índigo (planta da família das leguminosas, que produz o azul) e o dióxido de ferro (ferrugem), preparados em fervura e infusões. Para fixar a cor ao tecido, era utilizado o mordente, substância essa que agregada ao tingimento garantia a durabilidade da cor. Por isso, os tecidos indianos resistiam melhor que os europeus a lavagens e exposições ao sol. Os anais históricos sobre a tecelagem na Índia revelam ainda que os indianos chegavam a acrescentar urina a determinadas plantas tintórias para acelerar a fermentação e, com isso, produzir melhor tingimento⁶. Mellão corrobora tal informação, explicando assim:

complicado e lento, que elevava o custo final do produto. Era comum dizer que a decoração chintz constituía a expressão máxima de requinte e elegância da mesa inglesa, que ao conquistar os ingleses, foi produto de exportação cobiçada internacionalmente pelas famílias nobres da Europa.

⁶ Essa prática peculiar ainda é utilizada como recurso de tecelagem em regiões rurais de Minas Gerais.

Do século XI ao XV, houve um grande desenvolvimento da produção de tecidos estampados na Índia. É interessante salientar que os tinteiros – homens que tingiam os tecidos – eram considerados impuros por lidarem com urina e por pertencerem a castas inferiores. Não há notícias que os tecidos estampados com pigmentos fermentados com urina eram considerados impuros. (MELLÃO, 2005, p. 37).

Os tintureiros eram impuros, ressalta Mellão, mas seus tecidos, não. Tanto que holandeses, ingleses e franceses ficavam encantados com as estampas de chita, a ponto de difundi-las pela Europa como produto dos mais valorizados ao lado das especiarias. No porto de Lisboa – centro do comércio desde 1585 no período do império dos três oceanos, segundo Lemos (1999, p. 26), o tecido indiano – nome utilizado em Portugal para designar a estampa chita – era um dos produtos mais procurados, por causa de suas cores vibrantes, que traziam, em si, a memória cultural dos povos autóctones.

Na Europa do século XV e início do XVI, Alemanha e Itália já tingiam seus tecidos, incluindo o linho e a seda. Mas os europeus não estampavam como os indianos. Razão essa que faz com que holandeses, ingleses e franceses ficassem encantados com os tecidos estampados vindos da Índia.

A primeira estamparia de algodão em Portugal só seria inaugurada no final do século XVIII. Mas para que isso tivesse acontecido é importante observar o episódio da viagem de Vasco da Gama às Índias.

Foi através do piloto Malemo Canaca que Vasco da Gama conseguiu chegar até Calecute, em 1498, inaugurando assim a Rota do Cabo ou Carreira da Índia. Calecute era ponto estratégico para o comércio de produtos orientais, mas também o local de onde se difundiria certos tecidos de algodão, conhecidos pelo nome de cálicos, estampados com uma espécie de carimbo de madeira, o cunho.

Vasco da Gama, encantado com tais tecidos, acreditou que venderiam bem, uma vez que empregavam método de tingimento – o mordente⁷ - diferente do utilizado na Europa do século XV. Assim, decide levar alguns *cálicos*⁸ na volta para Portugal, em meio a porcelanas, sedas, especiarias, chá, café, pedras preciosas⁹.

⁷ Substância conhecida pelos indianos que permite elaborar desenhos com cores variadas, sem que essas se misturem, além de manter a durabilidade da cor. O mordente, nos processos naturais, poderia ser vegetal como o tanino – substância extraída da seiva de algumas plantas, hoje também sintetizada – ou mineral como o alumínio (pedra-hume). A Europa não conhecia a técnica de estamparia. Praticava apenas a tinturaria, que permite modificar a cor original do tecido liso.

⁸ O algodão misturado ao linho para fazer as tramas egípcias começou a ser plantado na Índia entre 5000 e 3000 a.C., como provam escavações arqueológicas no Vale de *Sind*. Por ser uma fibra muito resistente, além de dispensar

A estampa chita é a imagem, o visível que, desde essa época, incorpora sua importância, como cesura na História Tradicional. Vasco da Gama e sua tripulação utilizam a imagem da chita para apresentar ao rei português o poderio e a riqueza do Samorim, monarca do principado em que Gama ficou hospedado na Índia. O tecido indiano é a presença icônica que deu visibilidade a tão longa e desgastante viagem dos portugueses. O padrão indiano foi novo conhecimento que os viajantes *além-mar* levaram para sua terra natal. Ele é o ícone que faz com que os marinheiros lusitanos retornem para sua nação como heróis, que venceram o desconhecido, cruzaram o oceano, e que trouxeram como troféu para seu rei e o povo lusitano, a estampa chita, a imagem indiana, que é a ausência visível por excelências dos povos orientais.

Todo o processo para estampar a chita no urdume era artesanal. Os pigmentos naturais, o mordente e até a urina utilizados para fixar a cor ao tecido tornam este trabalho manual degradante, com o agravante de que o artesão era categoria profissional inferiorizada na Europa do século XVI.

2.2 A Europa e a sedução pela estampa chita

O *design* do tecido imigrante seduz a Europa. No século XVI, já havia referências da estampa chita até nos autos de Gil Vicente (1465-1537?). Como se sabe, as farsas desse dramaturgo caracterizavam, por meio de simples episódios ou de narrativas mais complexas, tipos da sociedade portuguesa, na transição entre a Idade Média e a Renascença. Nessas cenas, a estampa chita lá está, fazendo parte do cotidiano, como neste trecho da *farsa dos almocreves*: “E logo dahi hum ano pêra ajuda de casar hua orfam mandaste dar meio côvado pano de alçoçaba por tosar.” (GIL VICENTE, *Farsa dos almocreves*, 1527).¹⁰

tratamento químico dispendioso e ser lavável, o algodão no decorrer dos séculos dominou a tecelagem. Em Bizâncio, a utilização das cores era também surpreendente. O roxo era reservado para o casal imperial, mas, todas as outras cores eram usadas nas roupas dos ricos. Muitos trajes eram fartamente estampados com animais, flores e cenas bíblicas.

⁹Há registros da estampa chita no Novo Continente. Os conquistadores espanhóis Pizarro e Cortés, no século XVI, encontraram nas Américas do Sul e Central tecidos de algodão estampados pelos incas e astecas em tons de azul, vermelho, amarelo, verde e preto. A estampa chita tem seus antepassados na Índia, mas como se percebe, ela já era produto das Américas também.

¹⁰Farsa dos almocreves, Gil Vicente, 1527. Disponível em: < [http://www.infopedia.pt/\\$farsa-dos-almocreves](http://www.infopedia.pt/$farsa-dos-almocreves)>. Acesso em 03/03/2007.

No século XVII, tem-se visão da moda inglesa através de gravuras de Wenzel Hollar. As mulheres usam corpete bem baixo, porém com lenço ou gola de linho, que às vezes eram transparentes. Mangas três-quartos com acabamento de renda. O corpete terminava em ponta e era amarrado na frente com fitas visíveis, conforme Fig.3, a saia caía até o chão. Durante o reinado de Carlos II, não houve mudanças perceptíveis dos trajes femininos.

São, porém, os trajes masculinos que chamam mais a atenção à época de Carlos, sendo inclusive comentado em diários e memórias da época. Segundo Laver (1989, p.113-114):

Sua majestade e toda a corte mudaram a moda de suas roupas, a saber, um casaco justo de pano recortado, com um tafetá branco sob os recortes. Seu comprimento vai até a barriga da perna e, sobre ele, uma túnica aberta no peito, solta e quinze centímetros mais curta. Os calções com corte espanhol e botas, algumas de panos, outras de couro, porém da mesma cor que a veste ou o traje.

As modificações foram tantas que no diário de Evelyn de 18 de outubro de 1666, citado por Laver (1989), ele descreve os trajes de Carlos II como *roupa à moda persa* e como *a maneira oriental de se vestir*. O casaco persa não era de todo desconhecido da corte inglesa. Ele já tinha sido usado por *Sir Robert Shirley*, conforme Fig. 4, que viajava muito para a Pérsia no início daquele século, ocupando o estranho cargo, para um inglês, qual seja, o de embaixador da Pérsia na corte inglesa.

Essa moda parece ser tentativa de se libertar da moda francesa. Olhando com mais atenção para a vestimenta de *Sir Robert Shirley*, é possível ver a estampa chita presente na moda inglesa. O modelo é persa e a estampa, em fundo amarelo, é chita. Ambos, modelo e estampa são orientais em terras estrangeiras, marcando época. A estampa entra definitivamente na Europa antiga como sinônimo de requinte e glamour.

O início da estamparia sobre algodão na Europa acontece em 1690. Suíça (onde a técnica mais se desenvolveu), Holanda, Inglaterra, Alemanha e Itália criaram oficinas de estamparia chamadas ateliês de *indiennage*. A estampa chita foi tão importante na Europa moderna, que levou ingleses, franceses e holandeses a se instalarem nas regiões produtoras de algodão na Índia: respectivamente, em *Guajarat* (oeste), em *Bengala* (leste) e em *Coramandel* (sul). Assim podiam deter o monopólio do algodão que era a matéria-prima para se timbrar a chita. Houve também remodelagens nos jardins europeus na busca do clima exótico que a Índia proporcionava. O guarda-roupa das pessoas de classe alta e o interior de suas casas era *primaveri*, a alçoçaba começa a fazer

parte do sistema da moda do século XVII. A Fig. 5 é exemplo desse guarda-roupa exótico que tomou conta da moda européia.

	
<p>Figura 3: A women fashion history Fonte: http://womenshistory.about.com/od/fashionancmed/ig/Women-s-Fashions-17th-Century/Hollar-Drawing-24.htm Acesso em: 1/08/2008</p>	<p>Figura 4: Sir Robert Shirley, de Anthony van Dyck, 1622 Fonte: http://it.wikipedia.org/wiki/File:Sir_Robert_Shirley _ Acesso em: 31/08/2009</p>

Segundo Beverly Lemire, citada em Mellão (2005, p.45), “de 1600 a 1800, a Inglaterra foi gentilmente invadida por flores estampadas ou naturais da Índia”. Os vestidos das mulheres eram cobertos pelas flores indianas que estampavam a seda, o linho e o algodão europeu. Os homens usavam estampas indianas nos robes, para receber os amigos. Cortinas, cadeiras e almofadas eram forradas pelos palampares, dos quais foram descendentes diretas as alcolbaças portuguesas. (Ver Fig. 5).

Portugal não se interessou muito pela tecelagem da estampa chita. Primeiro, porque tinha a Inglaterra como seu principal fornecedor de produtos manufaturados, assim não desenvolveu sua produção de tecidos e, segundo, porque havia a tradicional rejeição lusitana ao trabalho manual. Mellão (2005, p. 42) tenta uma explicação.

Vejamos:

E a tradicional rejeição lusitana ao trabalho manual. Talvez por causa da influência mulçumana – para eles a tecelagem era considerada uma atividade terrível. Tecedora era sinônimo de escrava. Havia um ditado popular que dizia que “nove décimos de toda estupidez do mundo estava entre os tecelões”. Talvez fosse por isso que a chita recebeu o estigma de pano de pobre.

	
<p>Figura 5a – Alcobaca portuguesa usada em móveis Fonte: foto produzida pela autora em pesquisa realizada em 05/10/2009</p>	<p>Figura 5b – Alcobaca indiana para vestimenta Fonte: foto produzida pela autora em pesquisa realizada em 05/10/2009</p>

A tecelagem está presa a preconceitos populares portugueses calcados na rejeição lusitana ao trabalho manual. Acredito, como Mellão, ser este outro argumento para alguma possível explicação para o estereótipo de tecido de pobre que a estampa chita recebeu e que traz para o Brasil, como herança, mas que não condiz com suas características, como mostrarei mais adiante.

No início do século XVII, Portugal perdeu seu monopólio do comércio europeu, devido, entre outros fatos, ao fim da União Ibérica em 1640, que o deixou com sérias crises econômicas. Em 1661, a Holanda retirou-se do Brasil e começou a produzir seu próprio açúcar nas Antilhas, tornado-se assim independente do açúcar lusitano, o que deixou Portugal mais fragilizado economicamente e fez com que assinasse acordos com outros países europeus, notadamente com a Inglaterra. Essa relação entre Portugal e Inglaterra, se solidifica com o casamento da infanta portuguesa Dona Catarina com o rei inglês Carlos II, filho de Carlos I, que modificou profundamente a moda inglesa com seus trajes orientais de motivos florais. A estampa chita parece rondar Portugal por todos os lados. Se eles possuem o estigma de considerá-la *tecido de pobre*, ela agora retorna às terras lusitanas com a alcunha de elegante e *glamorosa*, ao cair no gosto da monarquia inglesa.

Com esse casamento luso-inglês, todo o comércio português, e conseqüentemente brasileiro, voltam-se para a Inglaterra. Razão essa que explica os diversos tratados assinados entre os dois países. Entre eles, o Tratado de *Methuen*, de 27

de dezembro de 1703, que eliminava as barreiras alfandegárias para os artigos de lã ingleses e a reduzia a taxaço dos vinhos portugueses.

Os produtos têxteis ingleses dessa maneira invadiram as terras lusitanas, prejudicando o desenvolvimento da indústria têxtil portuguesa. A Inglaterra, patrocinada pelo ouro brasileiro, aproveita para investir em pesquisas de máquinas, métodos e técnicas de fios e tecidos, assim como na estamperia.

No início do século XVII, a Inglaterra já havia dominado o território indiano, exportando seus tecidos sem pagar imposto. Os tecelões ingleses, que produziam lã e linho, sentiram-se prejudicados e reivindicaram uma legislação protecionista, para poderem ter maior lucro com seus produtos. Isso foi conseguido somente no início do século XVIII, em que houve restrição à importação dos indianos, durante 73 anos. Mas a proibição da importação da estampa chita fez com que se criasse o mercado negro de algodões indianos na Inglaterra, que valorizou ainda mais seu uso entre os ingleses.

Apesar da luta dos artesãos, a Inglaterra, na segunda metade do século XVIII, substitui os instrumentos manuais – escovas para pentear lã e algodão, fusos e rocas (usados para fiar), teares e cunhos de estampar – pelo maquinário que mudaria a história da indústria têxtil no mundo moderno – maquinário este que Bernardo Mascarenhas irá comercializar para montar a Cedro em Caetanópolis como falarei mais adiante. A Revolução Industrial é, pois, o ponto de início desta nova sociedade, que substitui a força humana por máquinas a vapor, a carvão, elétricas e movidas a motor de combustão.

Em 1771 surge o primeiro tear movido à energia hidráulica, de Arwright e, em 1785, entra em funcionamento o primeiro tear mecânico e a primeira fiação a vapor, inventados por James Cartwright. Mas é em 1856 que se tem início a impressão contínua de estampas, com a utilização da máquina com cilindro no lugar dos cunhos ou placas de impressão, inventada pelo escocês Thomas Bell. Esse processo é utilizado até hoje em fábricas de chita brasileiras, como a Fabril Mascarenhas, que será apresentada ainda neste capítulo.

2.3 O Brasil estampado de chita

Os primeiros teares horizontais e a técnica de tecelagem européia chegaram ao Brasil ainda no século XVI pelas mãos dos colonizadores. Porém, os habitantes das terras em que a esquadra portuguesa aportou, já conheciam o algodão antes de Cabral

atracar na Bahia¹¹. Os jesuítas, que vieram para o Brasil com a missão de catequizar os nativos tropicais, aprendiam a técnica de tecelagem como atividade doméstica, para produzir panos necessários para o consumo próprio e para vestir os habitantes nativos, cuja nudez perturbava os propósitos missionários e os colonizadores da Companhia de Jesus.

No século XVII, a estampa chita chegou aos portos brasileiros também como moeda de troca de escravos. Ela foi também importada da Índia, Portugal e, principalmente, da Inglaterra.

O Brasil, por ser colônia de exploração portuguesa, tem sua história tradicional dividida em ciclos. As primeiras plantações algodoeiras e manufaturas têxteis montadas perto delas acompanharam tais ciclos de produtos de exportação no Brasil-colônia (1500-1822), Império (1822-1889) e Primeira República (1889-1930). Dentre esses períodos, quero destacar dois ciclos que foram importantes para a produção de algodão no Brasil: ciclo da produção canavieira no norte e nordeste e ciclo da extração do ouro em Minas Gerais.

Segundo Costa (2000, p.58), no final do século XVIII, o ciclo da cana-de-açúcar estava no auge. Por essa razão, milhares de famílias se mudaram para o norte à procura de terras e emprego. Devido a isso, em 1750, o ministro português Diogo de Mendonça Corte Real solicitou ao Marquês de Távora, governador da Índia, que enviasse tecelões e tintureiros à capitania do Grão-Pará para se poder estabelecer manufaturas de chita e outras peças de algodão, com a intenção de aumentar o comércio de exportação de sua capitania.

Em 1760, foi criada a Companhia Geral do Comércio do Grão-Pará e do Maranhão que fez a primeira exportação de tecido para o exterior, além de matéria-prima para a produção de pigmentos como o pau-brasil. Os ingleses, vale frisar, importaram muita chita brasileira, que era de excelente qualidade.

Nesse mesmo período explorou-se ouro na Capitania de Minas Gerais. Como esta ficava longe do litoral brasileiro, as famílias tiveram de cultivar diversos produtos para sua subsistência, entre eles, o algodão. Assim, surgiram pequenas cidades ao longo das minas de ouro, com população fixa e flutuante, além, é claro, da manufatura têxtil e dos relatos acerca da história social da estampa chita.

¹¹ Na carta de Vaz de Caminha, há indícios de redes tecidas a partir do algodão tingido com pau-brasil, anileira e outras plantas, para ser usado em redes e faixas. Seus teares eram rústicos, feitos com galhos.

Vale esclarecer que a metrópole portuguesa, com o declínio das jazidas áureas, resolve instituir, em 1750, medidas legais para auxiliar o estabelecimento de fábricas têxteis, consideradas rentáveis, no interior do país. E mais uma vez Minas Gerais surge como forte candidata nesse cenário econômico, tendo em vista a abundância de rios e açudes em seu território, indispensáveis para o trabalho de tecelagem e estampagem.

Minas respondeu de maneira afirmativa à proposta econômica que lhe foi confiada, não somente abastecendo e agradando o comércio local, mas ainda atendendo satisfatoriamente outras capitanias e exportando para a Europa. Malgrado esse desempenho, a Corte portuguesa, então senhora do mercado brasileiro de tecidos de algodão, e a Inglaterra resolveram intervir, apoiando a sugestão de Dom Antônio de Noronha (1775-1780), governador da capitania de Minas Gerais, que escreve ao vice-rei Dom Luís de Almeida solicitando a proibição da fabricação de tecidos em Minas.

Segundo Costa, Berman e Habbib (2000, p.39):

Para satisfazer aos tecelões portugueses, que se queixavam da queda na exportação de seus produtos para o Brasil, a rainha Dona Maria I, a Louca, expediu o alvará de cinco de janeiro, determinando que extinguisse toda e qualquer fábrica no Brasil, pela brandura ou pela violência. Até hoje se fala em Minas dos teares e outros utensílios têxteis que arderam em imensas fogueiras, mas os mineiros continuaram a tecer à surdina.

Dona Maria, mediante o texto do alvará, é bastante enfática quando ordena que todas as tecelagens brasileiras sejam abolidas. Ela menciona diversos tipos de manufaturas, para que não haja dúvida quanto à sua ordem. A chita é citada entre outros tecidos e padrões. Nenhuma trama parece ser esquecida. Há, inclusive, recompensa para quem denunciar tecelagens ou manufaturas em terras brasileiras. Eis o texto do documento na íntegra:

Eu a Rainha faço saber aos que este Alvará virem: Hei por bem ordenar, que todas as fábricas, mnaufacturas, ou teares de Galões, de Tecidos ou de Bordados de Ouro, e Prata: de velludos, brilhantes, setins, tafetás, ou de outra qualquer qualidade de seda: de Belbutes, *chitas*¹², bombazinas, fustões, ou de outra qualquer qualidade de Fazenda de Algodão, ou de linho, branca ou de cores: E de Pannos, Baetas, Droquetes, Saetas, ou de outra qualquer qualidades de Tecidos de lã, ou os ditos tecidos sejam fabricados de hum só dos referidos gêneros, ou misturados, e tecidos huns com os outros. Exceptuando tão sómente aquelles dos ditos teares, e Manufacturas, em que se tecem, ou manufacturão Fazendas grossas de Algodão, que servem oara o uso e vestuário dos negros, para enfardar, e empacotar faendas, e para outros ministérios semelhantes.todas as mais sejam extinctas e abolidas em qualquer parte onde se acharem nos Meus domínios do Brasil, debaixo da Pena do perdimento, em tresdobro, do valor de cada huma das ditas Manufacturas, ou Teares, e das Fazendas que nellas, ou nelle houver, e que se acharem existentes, dous mezes depois da publicação deste. Repartindo-se a dita condemnação metade a favor do denunciante, se o houver, e a outra metade aos officiaes, que fizerem a Deligencia. E não havendo Denunciante, tudo pertencerá aos mesmos officiaes.[...]¹³

Por conta desse Alvará, foram incinerados milhares de teares nas praças públicas de Minas Gerais. Porém, segundo alguns *annales* não oficiais, encontrados em Mellão (2005), muitos artesãos esconderam seus teares nos porões de suas casas e continuaram a tecer, contrariando as ordens da *Regina*.

Portugal preocupado apenas com seu comércio, sempre que se via ameaçado pelo Brasil, tomava medidas que atrasavam mais e mais o seu desenvolvimento. Assim em 5 de julho de 1802 aconteceu nova ordem régia em que foi decretada a proibição em Minas Gerais do uso de qualquer tecido que não fosse produzido em Portugal ou em suas colônias asiáticas¹⁴.

Como o decreto proibia as tecelagens, apenas os índios continuaram a tecer. No nordeste, por exemplo, os senhores de engenho utilizavam a produção têxtil dos nativos para vestimenta de escravos, índios e empregados, uma vez que os patrões vestiam-se apenas de tecidos importados.

Somente em 26 de julho de 1808 os portos brasileiros são reabertos às nações amigas por Dom João, rei de Portugal, que fugindo de Napoleão se exila no Brasil com toda a corte. No dia primeiro de abril deste mesmo ano, o soberano revoga o decreto da Rainha Dona Maria, a louca, autorizando a atividade manufatureira. Na verdade, é importante esclarecer, a abertura dos portos brasileiros pretendia beneficiar os ingleses,

¹² Grifo meu.

¹³ Mantive a ortografia original.

¹⁴ Mellão (2005, p.75) conta que “os inconfidentes se vestiam da estampa chita quando protestavam nas ruas da antiga Vila Rica”. A estampa chita, portanto, passa a ter outra conotação: ela não é somente estampa de pobre, mas se torna também símbolo de rebeldia. Utilizada pelos inconfidentes como bandeira, a estampa chita começa então a fazer parte da identidade brasileira, tendo suas cores e formas enlaçadas ao espírito de liberdade, ela não termina com o decreto da Rainha lusitana, ao contrário, ela se fortalece com ele.

através do comércio de exportação e importação. Como consequência dessa medida, ao oferecer tratamento tarifário especial à Inglaterra, muitas manufaturas brasileiras foram aniquiladas, por não conseguirem fazer frente aos baixos preços de tecidos fabricados pelo concorrente estrangeiro.

2.3.1 Entre decretos e alvarás: a persistência mineira de tecer

Era de interesse do então príncipe regente, D. João VI, atrair capital para o aceleramento da industrialização brasileira – sabe-se que, apesar de o Brasil tornar-se independente em 1822, a agricultura de exportação continuou a determinar o modelo econômico do país durante todo o século XIX, e mesmo na Primeira República¹⁵ - por isso, novo alvará foi assinado em 28 de abril de 1809.

Desta vez, o novo alvará estabelecia a isenção dos impostos e privilégios para as fábricas que fossem instaladas em terras brasileiras, bem como isenção de direitos aduaneiros às matérias primas. Até mesmo os produtos manufaturados seriam dispensados do imposto de exportação. Foi determinado ainda que fossem utilizados artigos nacionais na confecção dos uniformes das tropas reais, e, a todos que investissem ou introduzissem máquinas novas, o privilégio de serem fornecedores desses produtos por 14 anos em terras brasileiras.

No tratado comercial de 19 de fevereiro de 1810, Portugal é contraditório em sua política, posto que, envolvido com a Inglaterra, mantém o monopólio brasileiro para este país, que se vê em posição privilegiada em relação à colônia americana. Em 1812, o Brasil consumia 25% a mais de artigos ingleses do que toda a Ásia. Talvez seja por isso que a corte continuava a trajar roupas sóbrias e pesadas, em dissonância ao clima tropical brasileiro e, por conseguinte, ao algodão cru e estampado utilizado pelos nativos.

Segundo Vaz Mascarenhas (1990, p.21), em terras mineiras, no ano de 1838, sucedeu a primeira tentativa de implantação de fábrica têxtil, guardadas às devidas proporções.

Pois então vejamos:

¹⁵ O produto básico de exportação foi alterado para o café, em detrimento do algodão e do açúcar, que eram os principais produtos coloniais.

A Companhia Industrial Mineira organizada pelo cidadão Antonio Luiz Avellar, depois de ter obtido por decreto de 23 de novembro de 1837 a propriedade e uso exclusivo de uma machina de fiar e tecer algodão e lã, que em parte inventou e em parte melhorou começou seus trabalhos preparatórios a 2 de julho ultimo [1838] no Distrito das Neves do termo de Sabará e consta-me que além do Edifício, estão prontas 3 machinas de aprontar algodão, 28 fusos para fio grosso e seis teares de tecer colchas de algodão e lã, devendo a Fabrica começar a trabalhar regularmente dentro de 2 ou 3 meses próximos. Praticamente nada se sabe desta fabrica, senão que chegou a funcionar durante algum tempo, e que, no ano seguinte, ainda não estava com seu maquinismo completo.

Porém, em 1844, com a assinatura da tarifa protecionista, chamada tarifa *Alves Branco*, que estipulava taxas de 30% para a maioria dos produtos manufaturados importados, inclusive o algodão, e a suspensão das taxas alfandegárias que incidiam sobre máquinas e matérias-primas, houve o estímulo à criação de fábricas de fiação e tecelagem de algodão. Esses dois episódios foram promovidos como retaliação às taxas de importação impostas pela Inglaterra ao açúcar brasileiro, mas, como se pode perceber, na construção da história social da estampa chita, é nas cesuras, nos espaçamentos que ela vai se afirmando. No ínterim de discussões entre ingleses e portugueses, a tecelagem tem sua oportunidade de se desenvolver novamente em terras brasileiras, e o faz, de maneira astuciosa e progressiva ¹⁶.

Em 1850, há nova tentativa mineira de industrializar a tecelagem com a criação da Cana do Reino, no município de Conceição do Serro, de propriedade dos ingleses Pigot e Cuberland. Essa empresa contou com apoio governamental, que lhe proporcionou crédito. Apesar disso, ela não prosperou. A morte de um de seus donos ocasionou sua liquidação, cuja menção aparece em dois relatórios de presidentes da Província, o primeiro de Antônio Luiz Affonso Carvalho de 1871 e o segundo de Francisco Leite da Costa Belém, citados em Vaz Mascarenhas (1990, p. 22). Vejamos:

¹⁶ Sabe-se que é na Valença (Bahia) de 1844, que surgirá o grande projeto de indústria têxtil, a Fábrica Todos os Santos, denominada assim por ter sido inaugurada no dia 1º de novembro. Essa fábrica destaca-se no universo industrial brasileiro por ter tido em 1848 2 mil fusos e 50 teares, produzindo 600 varas de tecidos por dia. Em 1860, chegou a ser visitada por Dom Pedro, que a considerou excelente estabelecimento devido ao fato de trabalharem, como em família, 200 para 300 operários, em sua maioria mulheres,, com máquinas, sobretudo americanas. Dom Pedro faz descrição da existência de “uma escola de primeiras letras”, com médico e botica para casos urgentes. Nesse relatório que se encontra no anexo 1 deste trabalho, ele fala sobre o refeitório que “é bom e a comida que os vi comendo pareceu-me boa e farta”. É dessa época a abertura da fábrica Santo Aleixo do Rio de Janeiro com estamparias de chita. Outra fábrica é mencionada em Valença, porém, como pretendo ater este trabalho à tecelagem mineira e a estampa chita, não farei mais delongas a outras tecelagens brasileiras que não estiverem nesse parâmetro para minha pesquisa.

Pelo relatório de Antônio Luiz Affonso Carvalho, acompanhamos o esforço feito pelo governo, e tomamos conhecimento do estado em que se encontrava a fábrica: a Companhia Filatória da Cana do Reino, fundada em maio de 1851, [...], nenhum resultado tem dado até o presente, atribuindo-se seu estado, não a ma vontade ou descuido do seu diretor, Major Simplicio Moreira Netto, mas ao lugar em que foi colocado o estabelecimento, onde vantagem alguma pode oferecer, não so e a sensível falta de pessoal idôneo[...]. a Fabrica realmente não tem pessoal idoneo, e por isso conserva se parada, mas esta circunstancia deveria ter sido prevista pela Companhia, e quanto a falta de matéria-prima, não tem cunho de realidade, por serem ferteis n'este gênero muitos dos municípios vizinhos. Pelo relatório de Francisco Leite da Costa Belém, verificamos a dificuldade na formação do capital e as razões alegadas pelo seu presidente para o fracasso do empreendimento: o fundo da Companhia, segundo os Estatutos, devia ser de Rs.30:000\$000, divididos em 300 acções, cada uma de Rs. 100\$000. Destas, foram vendidas apenas 187 e meia, recebendo a Companhia o valor de 182 somente [...]. a fábrica não trabalhava regularmente por falta de pessoal habilitado, sendo indispensável fazer se aquisição ao menos de dous empregados estrangeiros, um machinista e outro pratico do filatorio.

Observo por esse relatório que, apesar de as tecelagens mineiras terem sido beneficiadas pela tarifa *Alves Branco*, era a falta de capital e mão-de-obra que prejudicava o bom andamento de suas indústrias têxteis.

Com a extinção do tráfico de escravos, em 1850, há considerável parcela de capitais e se inicia mudança nas relações de trabalho. Além disso, há importante crescimento populacional em Minas Gerais, conforme Fig. 6, o que possibilita melhora nas finanças públicas, na rede de transportes e no sistema bancário que começa a ter estrutura mais dinâmica.¹⁷

A rede bancária em Minas Gerais vai ser formada no final do século impulsionada, é certo, pelo desenvolvimento do café. Em Juiz de Fora, que era o centro mais dinâmico da economia mineira, acontece a fundação do Banco de Crédito Real, atendendo ao surto de industrialização e ao poderio rural estabelecido.

A Guerra da Secessão¹⁸ nos Estados Unidos, que ocorreu entre 1861 a 1865, foi de certa forma alavanca para o crescimento da indústria têxtil no Brasil, sobretudo em Minas Gerais. Devido a isso e à falta de indústrias têxteis no país para suprir o comércio interior, houve o ressurgimento das plantações de algodão em Minas e a instalação de diversas tecelagens mineiras, conforme Fig. 7 pode-se perceber que as indústrias têxteis se desenvolveram em Minas Gerais. Apesar do quadro que se encontra na Fig. 7 estar incompleto, por não apresentar o capital de sete fábricas, demonstra que as 23

¹⁷ No anexo 2, é possível ver este quadro da Fig. 7 em tamanho maior.

¹⁸ Esta guerra foi palco de disputas sangrentas entre os estados do Norte e os do Sul – estes últimos eram produtores e exportadores de algodão. Ocorreram queimadas nas plantações, tirando o fornecimento de sua produção de fibra do algodão temporário do mercado internacional.

tecelagens citadas representavam um investimento de Rs.8.532:500\$000. Mascarenhas Vaz (1990, p.24) afirma que “o capital destas sete fábricas têxteis não deve ter ultrapassado 150 e 300 contos de réis, que chegaria ao investimento de 10 mil contos de réis¹⁹”.

Bernardo Mascarenhas, que é considerado o pai da indústria têxtil em Minas Gerais, em carta a Luiz Eugênio Horta Barbosa, citada em Vaz Mascarenhas (1990, p.26) assim descreve a importância da tecelagem para os mineiros:

[...] foi a indústria têxtil que desde 1868 tem acordado os mineiros do letargo em que jaziam, animando-os a novos empreendimentos, e que pela sua variada e já avultada produção tem também conseguido fixar na Província grandes capitães, que de outra sorte teriam emigrado para o estrangeiro em pagamento de fazendas que teriam de ser importadas, e é inegável que esses capitães tem fomentado a indústria e o comércio.



Fig. 6: População de Minas Gerais entre 1800-1900
Fonte: Vaz Mascarenhas (1990, p.23).

DENOMINAÇÃO	DATA	LOCAL	CAPITAL	Nº TARETES	Nº OPERÁRIOS
Código	1872	Tabelião Grande	150.000\$	30	30
Brumado	1872	Brumado	150.000\$	40	60
Machado	1875	Machado	—	—	—
Cachoeira	1877	Curvelo	400.000\$	50	—
Bom Jesus da Agua Fria	1880	—	211.000\$	50	140
Tafelarianas	1881	Sabará	250.000\$	48	100
Ilhéus das Montanhas Claras	1881	Alfama Clara	150.000\$	40	72
Casão	1881	Uberlândia	—	—	—
Itabirana	1884	Itabira	140.000\$	26	50
Bom Bom	1884	Diamantina	300.000\$	40	130
São Sebastião	1884	Curvelo	180.000\$	40	75
São Sebastião	1885	Vigia	200.000\$	50	60
Cachoeira das Macaças	1886	São Lourenço	400.000\$	—	—
Atenas	1886	Lavras	500.000\$	176	—
Mascarenhas	1888	Juiz de Fora	400.000\$	60	—
Pacheco	1888	Itabira	200.000\$	65	—
Mascarenhas	1888	Alvinópolis	500.000\$	135	—
Santa Bárbara	1888	Itabira	400.000\$	75	—
São Roberto	1888	Coronel	300.000\$	60	—
Industrial Mineira	1889	Juiz de Fora	400.000\$	100	200
Santaremense	1891	Itacira	400.000\$	215	—
São Jerônimo	1891	S. João del Rey	300.000\$	100	—
Francisco	1893	Piedade	400.000\$	200	—
São Domingos	1894	Santa Bárbara	—	—	—
Boa Vista	1895	Itapecuru	250.000\$	—	—
Santa Bárbara	121	Caramuru	—	75	82
Perpetua	121	Diamantina	—	13	—
Imga	121	Itabira	—	48	—
Subira do Cangaço	1896	Itabira	500.000\$	100	—
Valença	128	São Lourenço	—	58	—

NOTA: (1) A fábrica existia antes de 1883, já que é citada no relatório do presidente da Província, Antonio Gonçalves Chaves, em 28/1883, pp. 4134.
(2) A fábrica existia antes de 1896, já que é citada no artigo de Carlos Cavoni, Jardim, A região Diamantina - suas condições naturais e sua economia, in: Revista Industrial Mineira, Ouro Preto, 15/11/1896, nº 13, pp. 161/161.
(3) A fábrica existia antes de 1897, cf. Revista Industrial Mineira, 30/10/1897, nº 22, p. 72.
Fonte: Francisco Leite da Costa Belém, *Itabira*, 1973/1974, pp. 61/62; Antonio Gonçalves Chaves, Relatório, 28/1883, pp. 4134; Antonio Augusto de Lima, Relatório, 28/7/1891, p. 61; Revista Industrial Mineira, nº 3, p. 111; 15/11/1891, nº 13, p. 107; 15/11/1896, nº 13, pp. 161/161; 30/10/1897, nº 22, p. 72; *Diagnóstico da Economia Mineira*, vol. V, p. 234; Paulo Saran, *op. cit.*, pp. 404/407.

Fig. 7: Fábricas de Tecidos instaladas em MG entre 1872 e 1900.
Fonte: Vaz Mascarenhas (1990, p.25).

No final do século XIX, a indústria têxtil, ocupava posição importante na economia mineira. Segundo Arthur Thiré (1894, p.241-243) a respeito das tecelagens mineiras na *Revista Industrial de Minas Gerais*:

¹⁹ No anexo 3, encontra-se este quadro com o surgimento das primeiras indústrias têxteis mineiras em tamanho maior para melhor visualização.

As fiações e fábricas de tecido de algodão multiplicaram-se bastante no Estado de Minas Gerais, durante os últimos anos. Os brilhantes resultados financeiros conseguidos pelos primeiros estabelecimentos criados, [...], encorajaram a fundação de novas empresas, [...] hoje esta indústria parece estar à frente do movimento industrial de Minas Gerais. [...] uma das mais antigas empresas é a Companhia Cedro e Cachoeira, [...] um dos últimos dividendos anuais distribuídos por esta empresa se elevou a 30%. Uma outra companhia, a de Cachoeira dos Macacos, que controla a fábrica de Inhaúma distribuiu o dividendo de 42% para o ano passado [1893]. Estes recursos magníficos provocaram, em todas as regiões, a construção de novas fábricas. Em Santa Bárbara, em Itabira do Campo, Em Santa Anna de São João Acima, em Sete Lagoas, em Matozinhos, em Curvelo e em outras localidades, construíram-se novas fábricas. Estima-se em torno de 1500 o número de teares existentes nas fábricas de Minas Gerais. [...] a opinião geral é que as fábricas de tecidos de algodão são, atualmente, as verdadeiras minas de ouro de Minas Gerais.

A indústria têxtil mineira foi, pois, o ouro estampado de Minas, que ao lado do ouro preto – que foi o café – deixou o legado da estamperia para os mineiros. Este desenvolvimento têxtil só foi possível porque algumas famílias mantiveram em casa teares e rocas para consumo próprio e repassaram a seus filhos a tradição da tecelagem. Dentre estas famílias, os Mascarenhas se destacaram pela maneira como fundaram a Cedro, que depois se transformou na Cedro e Cachoeira.

2.3.1.1 A roca e o tear de Policena: o marco da tecelagem mineira

Quando as primeiras embarcações chegaram à América, encontraram redes de algodão tecidas pelos nativos. Sabe-se pela história tradicional que Colombo ao desembarcar em terras americanas, acreditava ser a princípio a Índia, terra mãe da estampa chita, por isso chamou seus habitantes de índios.

Com sangue indígena correndo em suas veias, Policena Moreira da Silva Mascarenhas (conforme Fig. 8) casou-se em 1824 com Antônio Gonçalves da Silva Mascarenhas (conforme Fig.9) comerciante de sal e café, mantendo residência na Fazenda São Sebastião, em Tabuleiro Grande (atual Paraopeba), após seu casamento.

Antonio Mascarenhas criado pelo seu tio José Teixeira da Fonseca Vasconcelos – o visconde de Caeté – na fazenda Veredas, por ocasião da morte de seus pais. Mesmo não tendo boas condições financeiras, o pai²⁰ de Policena, cedeu-lhe a mão em casamento, alegando ser Antonio rapaz trabalhador e de boa índole. Teve 13 filhos²¹ com Policena, que após aprenderem as primeiras letras eram enviados para o Rio de

²⁰ Não há registros sobre a mãe de Policena. Sabe-se apenas que ela era de família indígena.

²¹ Filhos do casal Policena e Antônio Mascarenhas por ordem natalícia: Antonio Candido, Antonino, José, Escolástica, Custódia, Francisca,Victor, Pacífico, Caetano, Bernardo, Maria Teodora, Sebastião e Francisco.

Janeiro, capital do Brasil nessa época, para aprofundarem os estudos e consequentemente assumir o negócio do pai, que era promissor.

Policena, como legítima descendente americana, tinha em seus dotes a arte de fiar e tecer o algodão. Ocupava-se em tecer as roupas para as crianças, bem como para os escravos da casa. Como era hábil na arte de trançar fios, tecia o suficiente para a subsistência doméstica e ainda para a venda às pessoas da cidade e familiares.



Figura 8: retrato de Policena Mascarenhas

Figura 9: retrato de Antonio Mascarenhas

Fonte: fotos produzidas pela autora em pesquisa no Museu Décio Mascarenhas, 30/07/2009.

Conforme Fig. 10 e Fig. 11, podem-se ver a roca e o tear de Policena, que se encontram no museu *Décio Mascarenhas* – antiga sede da administração da Cedro, localizado no pátio da atual Cedro e Cachoeira e mantido pela mesma. Roca e Tear manuais utilizados por mulher de descendência indígena, que administrava seu lar, fiando e tecendo para vestir filhos, escravos e, por conseguinte, a história da tecelagem brasileira.

Bernardo Mascarenhas, passou sua infância observando a mãe e a arte com que ela tecia a história de seu cotidiano. Quando foi enviado ao Rio de Janeiro para completar seus estudos, descobriu que havia máquinas mais modernas de fiar e tecer do que as que a mãe possuía em casa.



Figura 10: Roca para fiar de Policena, séc. XIX.

Foto produzida pela autora em 10/07/09



Figura 11: Tear manual de Policena, séc.XIX.

Foto produzida pela autora em 10/07/2009

Nos contos fantásticos a roca e o ato de tecer aparecem cercados de magia e encantamento. Tradições dos nativos da América falam de lendas sobre o poder mágico desses povos. Policena, ao trabalhar o fio do algodão, seduziu Bernardo em sua fase pueril, que deixou guardado em suas memórias a figura da mãe tecelã. Este menino, que possuía no sangue o dom para o comércio herdado de seu pai, tinha na alma, o devir da tecelagem, cosido por sua mãe.

Em 1868, Bernardo Mascarenhas, conforme Fig.12, entra em contato com seus irmãos - Caetano Mascarenhas e Antônio Cândido da Silva Mascarenhas, conforme Fig.13 e Fig.14, a fim de falar sobre o sonho do negócio promissor que via na tecelagem²². Bernardo viajou até a Inglaterra e Estados Unidos para conhecer o que havia de mais avançado em maquinário para fiar e tecer. Ao retornar ao Brasil estava com firme propósito de instalar a fábrica em Juiz de Fora.

Antônio Candido, irmão mais velho, não concordou com a localização. Em Vaz Mascarenhas (1990, p.48), pode-se ler uma possível argumentação sua a respeito da localização. Candido coloca como condição para sua participação na fábrica, que a mesma tinha que ser construída próximo à Tabuleiro Grande.

Esse pressuposto de Antonio Candido, a princípio, parecia ser o marco da falência da tecelagem Mascarenhas. Instalar indústria têxtil no sertão de Minas não seria tarefa fácil.

²² Bernardo Mascarenhas sabia da crise do algodão norte-americano, ocasionada pela guerra de Secessão nos EUA (1861-1865), onde as disputas sangrentas entre os estados do norte e os do Sul causaram a queima do algodão, tirando os americanos temporariamente fora do mercado internacional. Provavelmente, este fato pesou muito em sua idéia de montar indústria têxtil no Brasil.

O ônus seria alto. O sertão mineiro ficava longe do forte mercado consumidor local, longe dos centros de consumo, além da falta de estradas para transporte de maquinário e matéria prima. Mas, o que a princípio era indício de falência, tornou-se o diferencial da Cedro.

Como afirma Vaz Mascarenhas (1990, p.48):

Isolada no sertão, onde as condições de transporte eram as piores possíveis, sua produção não sofreu a concorrência do produto estrangeiro e muito menos das fábricas do Rio de Janeiro, o que certamente teria ocorrido caso fosse instalada em Juiz de Fora. Com isto, e por ser a primeira fábrica instalada em Minas Gerais pode-se criar um mercado próprio, que estava fortemente defendido da concorrência externa.



Figura 12: Bernardo Mascarenhas
Fonte: Vaz Mascarenhas (1990, p. 49).

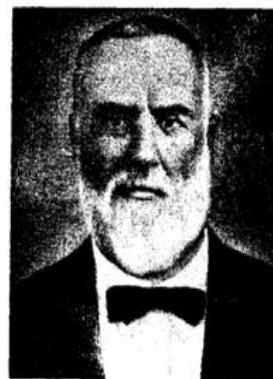


Figura 13: Antonio Candido da Silva Mascarenhas.
Fonte: Vaz Mascarenhas (1990, p. 49).

Quanto à dificuldade do transporte, observa-se que o mesmo era feito em sua maioria em carros de bois, chegando a ser construído um carroção de ferro para transportar a câmara de vaporização de tecidos, conforme Fig. 15, da estação de Sete Lagoas até a Fábrica Cedro, em 1912. O percurso foi de aproximadamente 40 km e levou 30 dias para se realizar o feito²³.

A localização da tecelagem era privilegiada em relação à matéria-prima. Como era a única tecelagem que estava próxima à plantação de algodão, a Cedro ditava o preço, pois era praticamente, a única compradora. O tecido produzido era de qualidade

²³ No anexo 4, pode-se verificar nas Figuras 4A e 4 B os carros de bois utilizados para transporte das máquinas e da matéria-prima. E no anexo 5, o carroção construído por ocasião do transporte da câmara de vaporização de tecido.

inferior, que juntamente com a mão de obra barata, gerava custo operacional reduzido, que propiciava grande margem de lucro.

Em 12 de agosto de 1872 é inaugurada a Cedro, a primeira grande indústria têxtil de Minas Gerais²⁴. A alma tecelã e a mente comercial de Bernardo Mascarenhas se uniram nesta idéia que levou quatro anos para se concretizar, com percalços como a montagem do maquinário, em que maquinistas desistiam de chegar até a fazenda da Ponte²⁵, devido ao difícil acesso.

A roca e o tear de Policena foram ampliados pelos seus filhos, que mudaram a história econômica mineira.



Figura 14: Caetano Mascarenhas
Fonte: Vaz Mascarenhas (1990, p. 49)



Figura 15: Câmara de vaporização de tecidos carregada em carro de boi.
Fonte: foto produzida pela autora a partir de reportagem encontrada no museu Décio Mascarenhas em 10/07/2009

O algodão era adquirido de três maneiras: por contrato, que era a forma mais usual, por atacadista ou ao sabor da oferta. Conforme Fig. 16, pode-se ver o descaroçador de algodão da Cedro, tendo trabalhador assalariado a seu lado.

²⁴ O equipamento adquirido por Bernardo Mascarenhas para sua indústria de tecelagem era de Nova Jersey, Estados Unidos, uma das melhores tecnologias da época.

²⁵ Esta fazenda pertenceu a Maurício Gonçalves Simão e foi comprada pela quantia de Rs.4:875\$000, em 14 de julho de 1870, para ser a sede da Cedro. Ela possuía queda d'água capaz de mover a maquinaria moderna para a época que seria utilizada na Cedro.

	
<p>Figura 16: Descaroador da Fábrica da Cedro, final do séc. XIX Fonte: Vaz Mascarenhas (1990, p.56)</p>	<p>Figura: 17 – Pacifico Gonçalves Mascarenhas Fonte: Vaz Mascarenhas (1990, p. 72)</p>

Instalada, a Tecelagem Cedro começa a trabalhar. Como só tinham experiência com tecidos produzidos para vestimenta de escravos e ensacamento, tiveram que fazer várias tentativas para melhorar a qualidade do tecido. Durante o primeiro decênio da Cedro, esta produziu apenas o tecido popular, pois era o único comprado pelos habitantes da região em que ela estava instalada.

Os 10 primeiros anos de funcionamento da Cedro foram para implantação, e apesar da grave crise em que passou no período de 1875-1877 – que corresponde “à crise mundial, com reflexos no Brasil, que levou a adotar uma política deflacionista provocando uma perturbação do meio circulante, que levou à falência alguns estabelecimentos bancários”. (VAZ MASCARENHAS, 1990, p.63), a tecelagem sempre teve por objetivo se solidificar econômica e financeiramente. O que conseguiu com maestria e se desenvolveu com segurança.

Nas memórias da tecelagem mineira há também, a figura do viajante. Ele sempre participou do processo de comercialização da empresa. Todas as políticas adotadas pela Cedro, seja de grandes contratos ou de depósitos, o viajante sempre esteve presente. Só sendo substituídos mais tarde, pelos grandes atacadistas.

Em 1900, existiam dois tipos de viajante: os que trabalhavam por conta própria e os que eram empregados da empresa. O viajante por conta própria possuía sua própria tropa e vendia os tecidos que comprava em uma região específica. A empresa, muitas vezes, ajudava na formação da tropa, além de pagar as despesas do viajante, que a mantia informada sobre as vendas, através de cartas. O viajante por conta própria tinha remuneração por comissão que variava de 3% a 5% sobre o que vendia.

O viajante-empregado possuía salário fixo, mais despesas de viagem. Quase sempre não levava tecidos. Ele estava diretamente ligado ao diretor-geral, para quem escrevia fazendo pedidos, informando sobre novos clientes e sobre as características do mesmo. O viajante-empregado tinha grande autonomia, posto que a comunicação era feita somente por carta e era demorada. Em suas cartas ele relatava a situação do freguês. Como esta citada em Vaz Mascarenhas²⁶ (1990, p. 232). Pois então vejamos:

Diz por exemplo de Eduardo Augusto de Oliveira, cliente de Itatiaiuçú: esta bem atrasado e nada deu por conta. Exasperou-se consigo por lhe ter pedido delicadamente que me reservasse o saldo para a volta. O disparate que praticou demonstra pouca distinção. O luxo de sua caza ornada com sortimento aparatoso não está de harmonia com o atraso e pequenez do lugar. Isto e outras minudencias me convencem de que não muito tarde estoira a bomba.

O viajante fazia observações sobre os fregueses em suas cartas, afirmando se os mesmos seriam bons ou maus fregueses, ele acabava por transmitir sua impressão pessoal. O que me faz refletir que ele deveria ser de muita confiança do diretor geral, pois era somente através dele que o diretor conhecia seu cliente. Neste outro trecho da carta, o viajante coloca sua opinião acerca do freguês, a partir de relato de outra pessoa: “princiarei por Caetano José onde mora o fregues turco Felipe Antonio da Silva, de quem tenho tido muito mas referencias e com quem perei em practica a minha acanhada deplomaica por que dizem ser elle velhaco e de ma catadura.” (VAZ MASCARENHAS, 1990, p. 235). Após essa pequena cesura que considero de grande importância por apresentar pessoas que estão no descontínuo da história tradicional quero retomar a memória da Cedro.

A partir de 1912, a Cedro e Cachoeira começa a fazer nova política de venda. Ela celebra contratos com grandes atacadistas, seleciona os pequenos fregueses, reorganiza seu quadro de viajantes e nomeia representantes nas principais cidades.

Policena criou treze filhos ao redor de sua roca e de seu tear. Não foi apenas Bernardo que se encantou com a magia do tecer e viu nele negócio lucrativo. Pacífico Gonçalves Mascarenhas, conforme Fig. 17, seu irmão que estava estudando medicina na França, após estar diplomado e retornar à Curvelo, também se interessou em entrar de sócio na tecelagem dos irmãos. Bernardo não concordava em ter muitos sócios, por isso sugeriu que ele, juntamente com Francisco de Paula Mascarenhas, conforme Fig. 18,

²⁶ Os trechos citados fazem parte da carta de Francisco Moura, datada de Bonfim, 28 de outubro de 1898.

Victor Mascarenhas, conforme Fig. 19, e Luís Augusto Vianna Barbosa, Fig. 20, montassem nova fábrica em Curvelo.

Pacífico aceitou a sugestão, desde que Bernardo ajudasse nos preparativos para instalação da Tecelagem em Curvelo. O local escolhido foi a Fazenda da Cachoeira, de propriedade de Luiz Augusto, que possuía excelente queda d'água e estava localizada no centro da zona produtora de algodão, a nove quilômetros de Curvelo.

Ficou definido entre os irmãos, que a tecelagem de Cachoeira se ocuparia da produção de fazendas mais finas, para não se ter concorrência direta com a Cedro. Bernardo viajou para a Inglaterra em 1873, para pesquisar junto às fábricas inglesas, maquinário de boa qualidade para instalação em Curvelo.

Segundo Vaz Mascarenhas (1990) as notícias que se tem de Bernardo em Londres só são possíveis através das cartas que ele envia a seu irmão Pacífico. Pois então vejamos:

Como escrevi do Rio, na minha opinião o futuro desse negocio baseia-se nas fazendas finas ou americanas e ou há de se comprar machinas próprias para o grosso ou fino.[...]. Não se encontram nunca machinas prontas, de sorte que tenho que esperar ou fazer encomenda se não receber ordem em contrario, [...]. Logo que fizer a encomenda enviarei a planta da casa o que é impossível fazer-se já sem saber da qualidade e da quantidade das machinas [...].

Em 23 de janeiro de 1877 entra em funcionamento a segunda fábrica de Tecelagem da família Mascarenhas, primeiramente só com produção de fios, e a partir do dia 3 de abril, inicia-se a produção de tecidos. A fábrica da Cachoeira teve investimento de seus sócios durante toda a sua época de produção, com lucros que a levaram sempre a expansão. Conforme Fig. 21, pode-se observar operários da Cedro e Cachoeira. Muitas mulheres estão presentes na memória da tecelagem. São muitas Policenas que emprestaram suas mãos femininas para dar textura e corte ao algodão. As mulheres tinham a função de fiar e tecer, posto que os teares eram manuais, e as mulheres por possuírem mãos finas eram perfeitas para fazer este serviço.



Figura: 18 - Francisco de Paula Mascarenhas
Fonte: Vaz Mascarenhas (1990, p. 72)



Figura: 19 – Victor Mascarenhas
Fonte: Vaz Mascarenhas (1990, p. 72)



Figura: 20 – Luís Augusto Vianna Barbosa
Fonte: Vaz Mascarenhas (1990, p. 72)



Figura 21: Operários do início da Cedro e Cachoeira
Fonte: Vaz Mascarenhas, 1990, p.185

Sempre houve o interesse em fundir as duas tecelagens por parte dos irmãos Mascarenhas. Bernardo era o que tinha mais restrição quanto a isso. Como ele ficou quase um ano na Inglaterra para verificar maquinário para a tecelagem da Cachoeira, não teve como administrar a Cedro de perto. Esta, por conseguinte, não teve lucros representativos como a sua irmã mais nova, que estava sendo administrada por Pacífico.

No início da década de 1880, a família Mascarenhas já não é a única produtora de tecido em Minas Gerais. É preciso unir forças para vencer a concorrência. Os irmãos Mascarenhas se reúnem para unificarem as duas tecelagens através de sociedade anônima. Com o decreto 8.821 de 30 de dezembro de 1882, que regulamentava a

constituição de sociedade anônima no Brasil, representantes das duas fábricas se reuniram em Curvelo em 2 de abril de 1882, para aprovarem o estatuto da nova empresa, que passou a denominar-se Cia. De Fiação e Tecidos Cedro e Cachoeira. Foi a primeira sociedade anônima do Brasil.

Nessa mesma reunião foram eleitos os novos diretores. Ficou assim estabelecido: Bernardo Mascarenhas – presidente, Antônio Cândido da Silva Mascarenhas – tesoureiro e Pacífico Gonçalves da Silva Mascarenhas- secretário. O conselho fiscal foi formado por Caetano Mascarenhas, Luiz Augusto Vianna Barbosa e Antônio Joaquim Barbosa da Silva. De posse e devidamente regulamentada, a tecelagem de dois estabelecimentos começou a funcionar, a Cedro a 16 de abril e o da Cachoeira a 23 do mesmo mês de 1883, mantendo os mesmos funcionários e gerentes.

Com a família de Policena reunida, a Cia. de Fiação e Tecidos Cedro e Cachoeira, a tecelagem em Minas se modificará novamente. São flores e cores que penetrarão, provavelmente ao acaso, mas, que mudarão o rumo dessa tecelagem e do colorido brasileiro.

3 A CHITA QUE ESTAMPA O BRASIL

3.1 Estampando a história da Cia. Fiação e Tecido Cedro e Cachoeira

Assim como as grandes descobertas da ciência, que transformaram o mundo, surgiram ao acaso, a primeira estamparia de Minas Gerais em escala industrial de chita²⁷ começou pelas mesmas veredas. Affonso Dalle, que foi do conselho fiscal da Cedro e Cachoeira, em 1905, com o intuito de montar uma empresa, foi até a Europa e comprou máquina de estampar, conforme Fig. 22 e seus respectivos complementos. Ao retornar ao Brasil, e percebendo que seu projeto ocasionaria grande ônus para si, ofereceu a maquinaria à Cia. Cedro. Segundo Vaz Mascarenhas (1990, p.113):

Uma assembléia extraordinária é convocada em 26 de novembro de 1906, para deliberar sobre a proposta da diretoria: proponho que a projectada estamparia organizada por Affonso Dalle seja montada na fabrica do Cedro por conta da Cia. correndo por conta desta as despesas que o mesmo Dalle fez na sua viagem a Europa (...) tendo, além disso, o mesmo direito a uma gratificação da Cia. desde que funcione regularmente a estamparia dando resultado compensador. Para pagamento das machinas e seu assentamento deduzir-se-a a quantia de Rs. 25:000\$000 dos lucros da Cia. no corrente ano de 1906 e o resto que faltar será deduzido no ano seguinte.

Este fato gerou polêmica, principalmente entre Victor Mascarenhas, diretor da empresa, e seu filho Altino Mascarenhas. O primeiro era a favor da estamparia com vista a melhorar os produtos e aliar o progresso tecnológico à Cia. Cedro e Cachoeira. O segundo prezava pelo melhoramento da Cedro em tempo oportuno. Juntamente com Hermelindo Marques Pinto, Altino deu o voto contra, porém, a maioria optou pelas padronagens florais, e a estamparia foi aprovada.

Com a instalação da máquina de estamparia a 15 de fevereiro de 1908, a Cedro começou a estampar. O custo da montagem e funcionamento da estamparia foi, para a época, superior a 70 contos de réis, dividido, entre transporte, direitos da alfândega,

²⁷ No início do século XIX, já existiam no Brasil instituições que produziam a chita, que eram as chitarias. Nessas pequenas companhias as chitas eram estampadas por um processo rudimentar no qual o estampador golpeava o tecido esticado sobre uma superfície dura com carimbo. Sabe-se que de 1826 a 1848, funcionou no Andaraí Pequeno, no Rio de Janeiro, uma estamparia de chita com o mesmo processo rudimentar.

construção do prédio, pagamento da viagem de Affonso Dalle e sua gratificação de cinco contos de réis.

Os resultados esperados com a estamparia não foram conseguidos com rapidez. O preparo das tintas e drogas, bem como a operação da própria máquina, ocasionaram gastos altos. Foram várias tentativas e testes para que se melhorasse a estampagem e o tecido utilizado para este fim. Somente com a experiência no manejo dessa nova tecnologia é que se puderam obter lucros satisfatórios.

Vários ingleses trabalharam por algum tempo na Cia. Cedro, a fim de ajustar o maquinário e ensinar o ofício para os brasileiros. Na década de 1940, novo brasileiro estava se preparando para trabalhar no pantógrafo da Cedro. Sr. Antonio Tibúrcio Santana, conforme Fig. 23, que após aproximadamente 2 meses em contato com os ingleses, recebeu em sua carteira de trabalho novo cargo – responsável pelos desenhos das padronagens e escolha das cores da Estamparia Cedro & Cachoeira.

Para se entender melhor como era o processo da estampagem da chita na Cia. Cedro, entrevistei o Sr. Tibúrcio Santana por telefone. Apesar da idade avançada, ele falou sobre seu difícil trabalho de manejar o pantógrafo e de ser responsável por passar as padronagens para os cilindros de estamparia²⁸.

Nascido em 20/02/1920, o Sr. Antonio, como técnico chefe, possuía três assistentes. Segundo seu Antônio, os padrões e desenhos eram enviados pelas firmas que encomendavam o tecido estampado. Os desenhos vinham de todo o país, já com as formas e as cores estabelecidas sobre o papel. O Sr. Tibúrcio repassava o desenho encomendado para placa de zinco galvanizado, conforme Fig.36, e depois para o cilindro, através do pantógrafo, conforme Fig. 38. “Era o trabalho mais difícil de toda a indústria têxtil, sendo necessárias habilidades artísticas para desempenhá-lo”, comenta o Sr. Tibúrcio.

Sr. Antônio Tibúrcio utilizava tinta comum para dar vida às placas galvanizadas. Segundo ele, havia certas estampas que tinham que ser impressas em matrizes, conforme Fig.29, para depois serem repassadas para os cilindros de estampagem, conforme Fig. 28. Antônio Tibúrcio conta que gravava chitinhas, chitões, além de padronagens quadriculadas e com listras. As chitinhas eram as padronagens mais vendidas, e as que exigiam mais habilidade por parte do gravador também. “Chegava a

²⁸ A entrevista completa com o Sr. Tibúrcio Santana encontra-se no anexo 28.

ficar dias no mesmo cilindro para que a padronagem ficasse perfeita” – comentava Antonio enquanto sorria ao relembrar os velhos tempos.

Segundo ele, o químico responsável pelas tintas era José Antonio da Silva e o estampador era Gustavo Ribeiro, que está vivo e gozando de boa saúde.

	
<p>Figura 22: Primeira máquina de estampar da Cedro Fonte: Museu Décio Mascarenhas, pesquisa realizada em 31/07/2009.</p>	<p>Figura 23: Antonio Tibúrcio Santana Fonte: Museu Décio Mascarenhas, pesquisa realizada em 31/07/2009.</p>

Voltando aos primórdios da estamparia mineira, em pesquisa ao museu Décio Mascarenhas²⁹, encontrei os catálogos das estampas chitas produzidas na Cia. Cedro e Cachoeira. São três livros em que o Sr. Décio Mascarenhas colou pequenas amostras dos tecidos confeccionados na firma. Há também em exposição *chromos* – que são amostras das estampas chitas – em uma sala, que a funcionária Elisabete Augusto Moreira de Assis denomina de *sala da chita*. Nesta sala, conforme Fig. 24 e Fig. 25 há toda sorte de estampas, *chromos* e propagandas acerca da estamparia.

²⁹ Décio Mascarenhas é filho de Altino Mascarenhas e neto de Victor Mascarenhas. Em 1954 foi gerente geral. Nesta época, ele encontrou maquinários, *chromos* - que são amostras de estampas- cartas e outros documentos sobre a Cia. Cedro e Cachoeira empacotados em caixas nos galpões da indústria. Idealizou assim o museu têxtil, que recebeu, posteriormente, seu nome – Museu Têxtil Décio Magalhães Mascarenhas, após assembléia geral realizada em 20 de março de 1981, sendo inaugurado em 1º de maio de 1983. Trabalhou ativamente na diretoria da Cia. Cedro e Cachoeira. Em 1980 foi conselheiro e presidente da administração Cedro Norte em Pirapora. De 1981 a 1982, foi diretor e, posteriormente, presidente da fazenda São Sebastião (fazenda que serviu de lar para os irmãos Mascarenhas, sua mãe Policena e seu pai Antonio Mascarenhas, e que atualmente é mantida como recanto de descanso para os sócios da fábrica). Décio foi responsável por catalogar todos os artigos, maquinários e documentos do museu que hoje possui três funcionários: Elisabete Augusto Moreira de Assis, Júnia Vanusa Barbosa Lopes e Alexandra Antônia Rosa e tem como curador Marcos Matos Magalhães Mascarenhas. Sabe-se que atualmente o Museu Têxtil Décio Mascarenhas é um dos maiores da América Latina.

Após analisar as estampas uma a uma, tirar fotografias – que estão no anexo 6 deste trabalho – ler algumas cartas e documentos acerca da estamparia e o modo como o Sr. Décio Magalhães Mascarenhas catalogava as estampas chitas, percebi que ele não colocou as mesmas por ordem de produção. Elas estavam em caixas nos porões da fábrica e, segundo o relato de Elisabete Augusto Moreira de Assis, funcionária mais antiga do museu, a catalogação foi feita de maneira aleatória. “O Sr. Décio encontrava as estampas e as colava no livro; não seguia nenhuma ordem cronológica.” – fala de Elisabete, quando lhe perguntei a respeito da catalogação.

	
<p>Figura 24: Amostras de estampas chitas em formato de <i>chromos</i>. Fonte: foto produzida pela autora, a partir de pesquisa realizada no museu Décio Mascarenhas, em 10/07/2009.</p>	<p>Figura 25: Quadros com <i>chromos</i> utilizados no século XIX até o início dos anos de 1940. Fonte: foto produzida pela autora, a partir de pesquisa realizada no museu Décio Mascarenhas, em 10/07/2009</p>

Pelas memórias que li da Cedro e Cachoeira a respeito do começo da estamparia, concluo que uma das primeiras estampas produzidas em terras mineiras foi essa que apresento nas Fig. 26 e Fig. 27.

Estas duas estampas de chita estão na estante de vidro da sala de estamparia do museu Décio Magalhães Mascarenhas. Elas possuem numeração, sendo respectivamente 1 para a estampa azul e 2 para a estampa vermelha. É a mesma padronagem, o que muda é a cor utilizada. Não se tem como afirmar se esses números correspondem à ordem cronológica como já me referi anteriormente, mas, o que me chama a atenção é a maneira como foram estampadas e o tipo da padronagem.

No começo da estamparia de chita houve muitos problemas técnicos e poucos recursos, por isso se utilizava apenas um cilindro para estampar, conforme Fig. 28. Sabe-se que para cada cilindro utilizava-se apenas uma cor. Então, provavelmente, as

primeiras estampas de chita mineira foram monocores. A padronagem inicial devia ser simples, com desenhos miúdos e repetitivos, para não aparecerem tantos erros no produto final.



Figura 26: *chromos* de estampa chita em tom azul
Fonte: foto produzida pela autora em pesquisa realizada no museu Décio Mascarenhas em 10/07/2009.



Figura 27: *chromos* de estampa chita em tom vermelho
Fonte: foto produzida pela autora em pesquisa realizada no museu Décio Mascarenhas em 10/07/2009.

A Fig. 28 demonstra os primeiros cilindros da Cedro. São flores miúdas, e algumas figuras geométricas. Não se sabe qual foi o primeiro cilindro utilizado. O Sr. Antonio Tibúrcio afirmou que os cilindros eram reaproveitados. Após o término da estampagem encomendada, o cilindro era torneado, ficando liso para que nova padronagem fosse estampada. Na Fig. 29, é possível ver inúmeras matrizes de alto relevo. Eram modelos para cilindros, feitos à mão, com o buril, pelo Sr. Antônio Tibúrcio, que depois eram repassados para os cilindros de estamparia.

Outro dado importante é sobre a moda inglesa da década de 1890. Segundo O'HARA, Georgina (1992, p.174), em 1874 Arthur Lasenby³⁰ fundou em Londres a loja *Liberty*, conforme Fig.30. Esta loja esteve muito em moda na década de 1890, com seus tecidos, roupas e artigos de decoração. Seu tecido era com motivos de flores miúdas e em sua maioria, monocores, conforme Fig. 31.

³⁰ Arthur Lasenby (1843-1917) foi comerciante. Trabalhou aos 15 anos como encarregado do depósito oriental de seu tio em Londres. Em 1874 estabeleceu-se por conta própria, vendendo sedas do Oriente, artigos domésticos e roupas de inspiração oriental. Especializou-se na importação de sedas tecidas a mão de Mysorei Nagpur, de caxemira da Pérsia e de sedas de Xantung e Xangai na China. (O'HARA, 1922, p. 25). Encontra no anexo 8 em tamanho natural.

	
<p>Figura 28: Cilindros em tamanho natural para estampagem de chita Fonte: foto produzida pela autora em pesquisa realizada no museu Décio Mascarenhas em 10/07/2009</p>	<p>Figura 29: Matrizes de alto relevo para gravar cilindros Fonte: foto produzida pela autora em pesquisa realizada no museu Décio Mascarenhas em 10/07/2009</p>

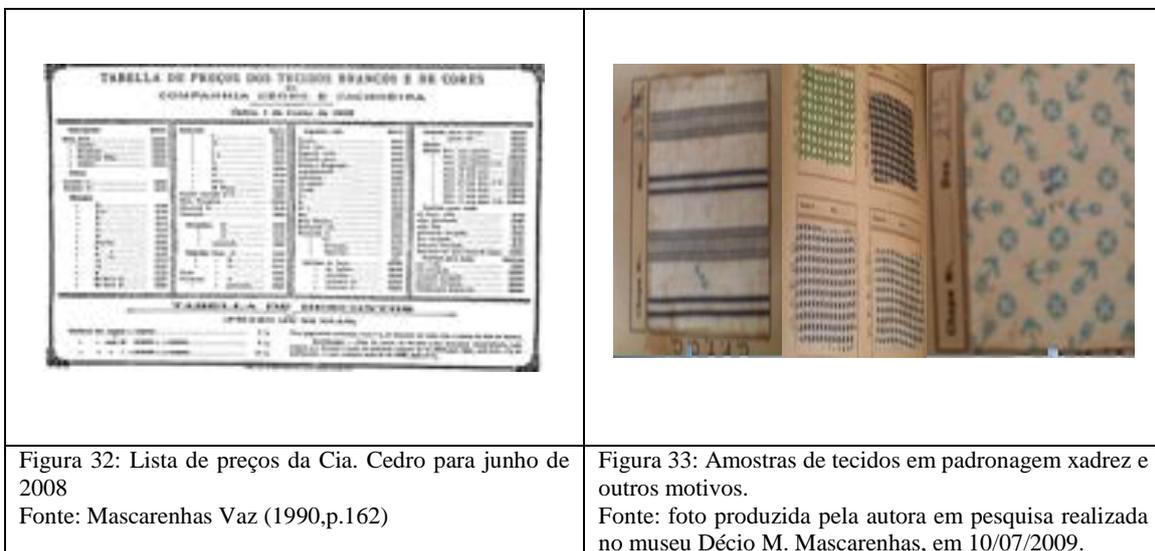
Affonso Dalle trouxe a máquina de estampar da Inglaterra em 1905, período em que a moda *Liberty* ainda estava em alta. As experiências que ele e os irmãos Mascarenhas tiveram de padronagem são inglesas – Bernardo vai para Inglaterra estudar as tecelagens para montagem da Cachoeira. Estas estampas da Fig. 27 e Fig. 28 lembram em muito os motivos da moda *Liberty*. Dentre as estampas que encontrei no museu, são as que parecem mais antigas e possuem essa característica *Liberty*. É por isso que afirmo que as primeiras estampas chitas brasileiras produzidas em escala industrial são as que estão nas Fig. 26 e Fig.27.

É interessante registrar que mesmo com a estamperia, a Cedro continuou a produzir seu algodão cru, além de tecidos xadrezes e outros motivos, conforme Fig. 32³¹ e Fig. 33.

As padronagens da Fig. 33 são monocores – apenas uma cor de tingimento em cima do algodão cru. Embora elas estejam com numeração alta, as âncoras possuem a catalogação 297, creio serem também uma das primeiras estampas, em outras padronagens, que se juntaram à primeira chita mineira que, provavelmente, são as que se encontram nas Fig. 27 e 28, como já afirmo anteriormente, devido à utilização de

³¹ No anexo 7 é possível ver a tabela da Fig. 32 em tamanho maior para melhor visualização.

apenas uma cor, a simplicidade dos motivos e principalmente, a semelhança com a padronagem *Liberty*, que estava em voga na Europa nesta época.



Continuando nas memórias da tecelagem, sabe-se que em 1889, com a proclamação da República, havia em todo o Brasil cerca de 636 fábricas de tecidos com 60% do capital brasileiro investido no setor têxtil. Segundo Mellão (2005, p.86). “Em 1889 surgiu outra grande indústria totalmente voltada a princípio para a produção de chitas – a Companhia Progresso Industrial do Brasil, ou Fábrica Bangu.”

Somente a região Sul não apresenta registro de produção de chita na história de sua indústria têxtil. Essa região sempre esteve voltada à manufatura de lã e tecidos sintéticos. Seria por causa de sua colonização predominantemente européia e de seus resquícios de preconceitos lusitanos em relação a produtos de tecelões?

A partir da virada do século, beneficiada pela luz elétrica, pelo maquinário moderno e por novos modelos de produção, a indústria têxtil teve expressivo desenvolvimento no qual a chita teria lugar privilegiado. Porém, com a crise mundial, que culminaria na Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e a vitória do comunismo na União Soviética (1917), a indústria têxtil, em 1913, sofreu graves dificuldades. A Cedro e Cachoeira sentiu os reflexos dessa época em sua produção.

Em 1915, Antonino Pinto Mascarenhas (1880-1962) foi convidado para gerenciar a Cedro e Cachoeira pela então diretoria que tinha como presidente Pacífico Mascarenhas e como diretores Antonio Diniz Mascarenhas e Caetano Mascarenhas. O balanço da Fábrica tinha sido encerrado com prejuízo em 1914. Antonino assumiu a gerência no lugar do Dr. Antônio Joaquim Barbosa da Silva.

3.2 Estampando o Brasil para vencer a crise do início do século XX

Antonino, conforme Fig. 34, foi revolucionário. Após analisar os balancetes da Tecelagem, notar que a estamparia estava parada e que a Cedro estava apenas com 25 teares em funcionamento reorganizou toda a fábrica baseado em seu vasto conhecimento como administrador.

Entre as primeiras medidas que tomou, a higienização da fábrica foi uma das mais surpreendentes, posto que com isso o número de empregados que faltavam ao trabalho por estarem doentes diminuiu significativamente. Ele foi o primeiro a pensar a questão da segurança do trabalho no Brasil. Antonino afirmava que operários bem tratados e alojados trabalhavam mais. No museu Décio M. Mascarenhas encontram-se dois filtros de água, conforme Fig.35, que Antonino pediu para serem enviados da Europa para Cedro e Cachoeira. Ele preocupou-se em filtrar a água que os operários e a própria gerência consumiam. O assoalho da fábrica Cedro também foi substituído por pavimentação de laje e concreto, tornando-se mais higiênico. Com isso, os funcionários saudáveis e felizes, produziram mais.

Com o saldo em baixa de 30 contos de réis, no final do ano de 1914, Antonino assume a administração e compra novos filatórios, nova caldeira, construiu casas para

os operários e ótima residência para o gerente. Mas, a maior revolução de Antonino Mascarenhas foi em relação à estampa. Ele ordenou a criação e o início da produção em massa de chita. Utilizou de todos os avanços tecnológicos da época para eletrificar a fábrica. A estampa chita ganhou lugar de destaque, e no ano seguinte, a Cia. Cedro e Cachoeira de Fiacção e Tecelagem já apresentava novamente saldo positivo e o excelente índice de liquidez de 1,69.



Figura 34: Antonino Pinto Mascarenhas
Fonte: Quadro que se encontra no museu Décio Magalhães Mascarenhas, pesquisado em 01/08/2009



Figura 35: Filtros de água introduzidos na Cedro, por ocasião da administração de Antonino Mascarenhas, em 1915.
Fonte: foto produzida pela autora, em pesquisa realizada em 10/07/2009

Antonino utilizou da crise mundial para fazer crescer o comércio de tecidos estampados de algodão. Como o restante do mundo estava em guerra, cabia às tecelagens brasileiras suprirem a falta de tecidos de algodão e sacarias em que se encontrava a Europa.

A estampa chita tornou-se o carro chefe da produção da Cedro & Cachoeira. Com máquinas mais modernas e a experiência de Antonino em administrar modernas fábricas de chita, a estampa se diversificou, sendo possível estampar mais de uma cor na chita e variar seu padrão. É importante destacar que a Cedro, nesta época, já possui outra fábrica, em São Vicente e em Pirapora. Assim ela rebatizou a chita em função de seu nome: *cedroline* era a chita da Cedro.

3.3 O processo de estampagem da chita

O museu Décio M. Mascarenhas possui em suas instalações todo o maquinário que foi utilizado na estamparia. Com o intuito de enriquecer este trabalho, descrevo brevemente o processo da estamparia na Cedro & Cachoeira, de 1915 à 1973 – ano em que o Sr. Tibúrcio se aposentou. Para isso faço o uso de fotografias tiradas no museu Décio Mascarenhas, que me ajudarão a contar melhor a memória da chita mineira.

Conforme Fig.36 podem-se ver as placas metálicas utilizadas pelo Sr. Tibúrcio para desenhar as padronagens e possíveis cores para o efeito final da chita. Elas recebem o nome de Placas para Pantógrafo. Na fig. 37, está a mesa que era utilizada para se desenhar nessas placas.



Figura 36: Placas para pantógrafo
Fonte: fotos produzidas pela autora a partir de pesquisa realizada em 10/07/2009.



Figura 37: Mesa para desenhar nas placas para pantógrafo.
Fonte: fotos produzidas pela autora a partir de pesquisa realizada em 10/07/2009.

Na Fig. 38, aparece o pantógrafo – máquina utilizada para repassar a padronagem das placas para o cilindro que será utilizado na estamparia. O cilindro fica na parte superior da máquina. Quando a agulha vai picando por cima da placa, o desenho é reproduzido no cilindro. Após essa reprodução, o cilindro é colocado na banheira de louça, conforme Fig. 39, local em que tomará banho de ácido para reter melhor as padronagens que foram desenhadas no mesmo. Existiam vários cilindros, com padronagens distintas, que eram reaproveitados, para a produção de outras estampas.



Figura 38: Pantógrafo

Fonte: fotos produzidas pela autora a partir de pesquisa realizada em 10/07/2009.



Figura 39: Banheira de louça -1908

Fonte: fotos produzidas pela autora a partir de pesquisa realizada em 10/07/2009.

As placas com padronagens mais complexas passavam pelo ampliador de desenhos, conforme Fig. 41 que possui lente de aumento utilizada pelo seu operador para decodificar certos detalhes, pouco notáveis a olho nu.



Figura 40: Cilindros para estampagem de lenços campesinos

Fonte: fotos produzidas pela autora a partir de pesquisa realizada em 10/07/2009.



Figura 41: Ampliador de desenhos.

Fonte: fotos produzidas pela autora a partir de pesquisa realizada em 10/07/2009.

Na Fig. 40, estão representados alguns cilindros de lenços campesinos, que foram produzidos também por ocasião da administração de Antonino Mascarenhas, e tiveram excelentes tiragens de 1915 a 1927 – período em que Antonino foi o administrador.

Conforme Fig. 42 e Fig. 43 podem-se ver respectivamente a tina utilizada para tingimento e a máquina de fazer gelo, de origem suíça, que conservava os produtos químicos.

Havia diversos utensílios como caldeirões, chaleiras e pequenas panelas para auxiliar na mistura dos produtos químicos e encontrar a tonalidade ideal para se estampar a chita, que ficavam em sala separada, conforme Fig. 44. Provavelmente, este deve ser um dos motivos por que a chita era estampada em cores fortes e primárias, posto que era mais fácil ajustar essas cores ao tecido.



Figura 42: Tina primitiva para tingimento
Fonte: fotos produzidas pela autora a partir de pesquisa realizada em 10/07/2009.



Figura 43: Máquina de fazer gelo.
Fonte: fotos produzidas pela autora a partir de pesquisa realizada em 10/07/2009.

O almofariz da Cedro era de bronze. Almofariz é um utensílio em que misturava ou triturava substâncias sólidas para obter coloração. Esta é outra prova do investimento feito para a estamparia por Antonino. Sabe-se que, na época, almofariz era feito de pedra, madeira ou metal. O Bronze é considerado metal nobre de difícil oxidação, metal este de que é feito o almofariz da Cedro. Conforme Fig.45 aparece o moedor utilizado para triturar substâncias sólidas na obtenção de pigmentos para coloração.

O ácido utilizado na estamparia era transportado em botijões de vidro ou barro, conforme Fig. 46. Após o preparo do tingimento e aplicação nos tecidos pelos cilindros

– método utilizado até hoje na estamparia em geral – a chita recebia banho de goma para fixar a cor. Observa-se que o banho de goma acontece duas vezes no processo de estamparia. O primeiro banho é para dar resistência ao fio do tecido de algodão e, o segundo é para dar brilho e esticar melhor o tecido. Conforme Fig. 47, está a caçamba que era utilizada para fazer a goma da estamparia.



Figura 44: Utensílios para mistura de produtos químicos
Fonte: fotos produzidas pela autora a partir de pesquisa realizada em 10/07/2009.



Figura 45: Almofariz e triturador de substâncias.
Fonte: fotos produzidas pela autora a partir de pesquisa realizada em 10/07/2009.



Figura 46: Botijões de vidro e barro, utilizados para transportar ácido para estamparia.
Fonte: fotos produzidas pela autora a partir de pesquisa realizada em 10/07/2009.



Figura 47: A caçamba que era utilizada para fazer a goma da estamparia.
Fonte: fotos produzidas pela autora a partir de pesquisa realizada em 10/07/2009.

Após todo esse processo, a estampa chita era separada em fardos e enviada principalmente para o nordeste do país, além de Belo Horizonte e São Paulo. Conforme Fig. 48, podem-se observar os tipos, que eram carimbados nos fardos de tecidos para identificar seu destino.

Nos anexos 8, 9 e 10, podem-se ver fotos do museu Décio Mascarenhas, placas para pantógrafo e outras imagens de máquinas e utensílios que foram utilizados na época de ouro da estamparia de chita. Elas poderão ilustrar mais este período em que a

Cedro viu seu faturamento crescer como demonstra o gráfico da época, acerca da produção. (ver Fig.49).

	
<p>Figura 48: Tipos para impressão em fardos de tecidos. Fonte: fotos produzidas pela autora a partir de pesquisa realizada em 10/07/2009.</p>	<p>Figura 49: Gráfico sobre a produção da Cedro & Cachoeira. Fonte: Mascarenhas Vaz (1990, p. 174).</p>

Analisando o gráfico, vê-se que houve queda acentuada da produção em 1913. Com a entrada de Antonino e a produção em massa da estampa chita, há aumento significativo da produção, como se pode observar no gráfico da Fig. 49. Este índice não se repete durante todo o período que o gráfico representa.

De 1950 a 1953 há outro aumento da produção, inferior ao ocorrido em 1915, mas significativo devido à entrada em funcionamento da fábrica GMM e a adoção de uma política de produção em sintonia com as oscilações conjunturais do mercado. A queda brusca que ocorre em 1954 é decorrente de problemas com a seção de acabamento centralizada na fábrica Cedro.

Deve-se salientar que não foi só a Cedro e Cachoeira que investiu na produção têxtil. Com a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) a produção industrial brasileira cresceu. A indústria têxtil nacional fornecia 85% dos tecidos de algodão consumidos internamente, uma vez que a Europa voltou-se para a fabricação de armas.

De 1931 a 1938, com Getúlio Vargas no poder, a produção de tecidos de algodão aumentou cerca de 50% (cinquenta). É desse período a fundação, em 1933, da Fiação e Tecelagem São José, em Mariana, Minas Gerais, com unidade em Barbacena, também em Minas Gerais (inaugurada dois anos depois). Nela começou a produção de chita e a

gestão do chitão, que nos anos de 1950 foi assimilado por quase todas as tecelagens que trabalharam com estamparia de algodão na década de 1960.

Em 1939, eclodiu a Segunda Guerra Mundial, que favoreceu a indústria têxtil brasileira novamente. Os tecidos ocupavam o segundo lugar nas exportações. Os tecelões brasileiros foram obrigados a desenvolver a manufatura e a procurar matéria-prima para compensar as ausências nas importações.

Segundo Mellão (2005, p. 111), “Em 1944 foi aberta em Contagem – MG, a Estamparia S. A., nova unidade de uma pequena fábrica de Biri Biri. Hoje toda a produção é realizada somente na unidade de Contagem.

Em 1945, ano do fim da guerra e do Estado Novo, as exportações caíram. O poder aquisitivo da população estava em baixa e a indústria têxtil estava desaparelhada para as inovações vindas das novas tecnologias desenvolvidas para a guerra.

O período denominado democracia populista ocorreu de 1945 a 1964 e se caracterizou pela instabilidade paulista. Foi nessa época que a televisão chegou ao Brasil, facilitando o acesso à informação, inclusive sobre moda e comportamento na Europa e Estados Unidos.

A Fábrica Bangu estava em pleno processo de sofisticação: deixara de produzir chita para pesquisar, desenvolver e produzir tecidos de qualidade à altura do mercado internacional, usando principalmente o algodão como matéria prima.

Em 1958, a Fiação e Tecelagem São José começou a fazer testes para fabricar tecidos (entre os quais chita) com largura maior. As peças passaram de 90 (noventa) para 1,2 metros de largura. A essa nova chita, mais larga, deu-se o nome de chitão³².

Nas estampas catalogadas no museu Décio Magalhães Mascarenhas, pode-se ver essa evolução. Conforme Fig. 50 e Fig. 51, percebe-se como as padronagens ganham cores mais vivas. O processo químico e a própria goma parecem dar mais brilho ao tecido. Elas já não são monocores, vê-se claramente a presença de duas ou mais cores, por conseguinte, a utilização de dois ou mais cilindros no processo de estampagem. É a década de 1950, em que houve o aparecimento da chitinha – caracterizada pelas estampas de flores miúdas.

³² A Estamparia S.A. só chegou a medida de 1,4 metros de largura de chita na época do Plano cruzado, nos anos de 1980, pois com o tecido com largura maior podia se aumentar um pouco os preços.

	
<p>Figura 50: Estampas de chita catalogadas 1 Fonte: fotos produzidas pela autora a partir de pesquisa realizada em 10/07/2009.</p>	<p>Figura 51: Estampas de chita catalogadas 2 Fonte: fotos produzidas pela autora a partir de pesquisa realizada em 10/07/2009.</p>

As Fig. 52 e Fig. 53 demonstram o aparecimento do chitão, também nos anos de 1950, que era a chita mais larga e com a padronagem de flores maiores. As cores eram sempre primárias e vibrantes. A princípio, isso ocorria para esconder defeitos do tecido, conforme Fig. 54. Estes defeitos foram desaparecendo com o aumento da tecnologia e melhoramento do tecido na Cia. Cedro e Cachoeira e em outras tecelagens de algodão do Brasil também.

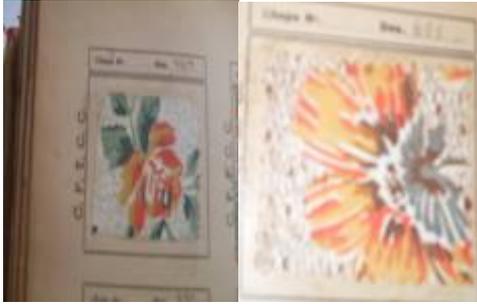
No anexo 11, há exemplos de outras padronagens que estão catalogadas no museu Décio Magalhães Mascarenhas e que ilustram bem o desenvolvimento da estampagem de chita.

Em relação ao melhoramento do tecido, em que se percebe que foi um dos motivos para ocasionar o fim da produção de chita pela Cia. de Fiação e Tecelagem Cedro e Cachoeira, está em anexo uma carta de venda, assinada pelo Sr. Mascarenhas, que administrava a tecelagem em 1961, respectivamente, anexo 12. Esta carta do anexo 12 fala sobre o novo tecido PC2 (pano cru 2), que seria mais resistente em relação ao PC1 (pano cru 1), com largura maior e com número maior de fios por trama, para atender à necessidade dos clientes. Nos anexos 13 e 14, encontram-se duas tabelas que demonstram o número de fios por trama de pano cru, sendo PC= pano cru, PC1= pano cru 1, PC2= pano cru 2 e PC3= pano cru 3.

Este melhoramento do tecido progrediu até a nova trama com o PC3, que segundo o anexo 15 teve melhora significativa para os rumos da tecelagem mineira.

O administrador da tecelagem de algodão de Sete Lagoas – que também pertence à família Mascarenhas, afirmava que este tecido é bem diferente do PC2, cuja

fabricação se julgou imprópria por ser parecido com tecido de fábrica concorrente da Cedro. É interessante que nesta carta ele também afirmou que a Nacional Estamparia podia estar copiando estampas da Cedro e alertou para possível indenização.

	
<p>Figura 52: Estampas de chitão em azul,vermelho e verde Fonte: fotos produzidas pela autora a partir de pesquisa realizada em 10/07/2009.</p>	<p>Figura 53: Estampas de chitão amarelo Fonte: fotos produzidas pela autora a partir de pesquisa realizada em 10/07/2009.</p>

Em ocasião do 1º Centenário da Cia. Cedro e Cachoeira (1972) foram produzidas estampas chitas para a confecção de vestidos para as mulheres dos administradores. Esta padronagem de chita foi estampada em tecido mais encorpado de algodão, conforme Fig. 55. Em 1973 a Cedro deixou de produzir tecido estampado e passou a trabalhar com outros tipos de tecidos, conforme anexo 16. Esses tecidos foram batizados respectivamente como: Policedroleve, Policotton, Cedrocotelê, Cedroleve, Cedroleve drill, Cedromix 5 oz. e Cedrofil.

	
<p>Figura 54: Tecido de algodão cru com defeito Fonte: fotos produzidas pela autora a partir de pesquisa realizada em 10/07/2009.</p>	<p>Figura 55: Estampa chita confeccionada por ocasião do 2º Centenário da Cedro. Fonte: fotos produzidas pela autora a partir de pesquisa realizada em 10/07/2009.</p>

Porém, a produção de estampa chita em Minas Gerais não se findou em 1973. Ela continuou na família Mascarenhas, com o coronel José Henrique Mascarenhas, neto do Coronel Aristides Mascarenhas e tataraneto de Policena e Antônio Mascarenhas, na Fabril Mascarenhas e com Alexandre Diniz Mascarenhas, também tataraneto do velho casal Mascarenhas, na S.A. Estamparia.

3.3 As estampas de Minas são muitas e sua chita é Mascarenhas

O tear indígena se multiplicou pelas terras das Gerais e alcançou o mundo. Policena espalhou sua paixão pela tecelagem em Minas Gerais, do sertão ao vale do Paraíba. Foi assim com a Companhia Fabril Mascarenhas e depois com a S. A. Estamparia. Interessante verificar, conforme anexo 17, que a família Mascarenhas tentou por 13 vezes diversificar sua produção, mas, essas diversificações sempre morreram nas comissões ou mesmo nas assembléias da empresa, ainda que tenham sido aprovadas.

Em 14 de Junho de 1887, inaugurou-se pequena indústria de tecido no arraial próximo à Fazenda Paulo Moreira, hoje Alvinópolis, denominada Sociedade Industrial Paulo Moreirense. Mas, em 1912, quando o coronel Aristides José Mascarenhas, neto de Policena Mascarenhas e Antônio Mascarenhas, arrendou a empresa juntamente com Dr. Frederico Augusto Álvares da Silva e Com. José Maria Afonso Baeta, a tecelagem se desenvolveu. Ela passou a se chamar Companhia Fabril Mascarenhas.

Novamente, viu-se a família Mascarenhas tecendo a história de Brasil. Exemplo disso é que, além de produzir tecidos de algodão cru e estampado, a Fabril foi responsável pela primeira hidrelétrica de Alvinópolis, posto que, em 1923, em ocasião da instalação de seu gerador, ela fornecia energia elétrica para toda a cidade. Interessante verificar que a construção de muitas usinas hidrelétricas em Minas esteve ligada às estamparias e tecelagens mineiras.

Em 1939, ocorreu grande incêndio na Tecelagem. A Fabril se reergueu, e em 1942, nova fábrica é inaugurada, com equipamentos modernos importados da Inglaterra. A estamparia funcionou a pleno vapor, e em 1968, ela se tornou pioneira no setor têxtil em Minas Gerais, com a produção de tecido largo, com 2,20 metros de largura, na

gestão do superintendente Paulo José Alves Mascarenhas, é a época do surgimento do chitão.

A Cia. Cedro e Cachoeira, irmã mais velha, preparou-se para aposentar sua estamparia e caminhar por outras veredas na tecelagem, mas não deixou o país órfão de cor e de alegria. A Fabril Mascarenhas assumiu o seu papel de estampar o Brasil, e prosseguindo em sua história de grande tecelã, inaugurou em 1980 novo prédio da Central de Acabamento, com modernos equipamentos de acabamento de tecidos e máquina de estampar.

Conforme anexo18, é possível ver as duas fachadas das tecelagens Mascarenhas. Elas se encontram em ordem cronológica: primeiro Cedro e Cachoeira e depois, logo abaixo, Fabril Mascarenhas, irmãs de sangue e de tear, história que não parou nas duas. Afinal o velho casal Mascarenhas teve 13 filhos, e Policena soube passar o maior tesouro da família para as futuras gerações, a arte de tecer.³³

Assim, a 14 de janeiro de 1946, nova Mascarenhas é inaugurada. A Companhia Industrial de Estamparia, tendo como fundador Alexandre Diniz Mascarenhas, neto de Policena Mascarenhas, conhecido como o “grande tecelão”, Alexandre Mascarenhas foi empreendedor ao associar-se a terceiros e adquirir, em Diamantina/MG, a Companhia Industrial São Roberto, aproximadamente em 1921.

Também em 1921, projetou e instalou a Usina Pacífico Mascarenhas e por algum tempo gerenciou a fábrica Cedro e Cachoeira. Porém, creio que a estampa chita estava em seu sangue. Aproximadamente, depois de 25 anos, Alexandre empenhou-se em outro empreendimento.

Em março de 1944, na época da construção da cidade industrial de Contagem, chegou, nesta cidade, maquinário para acabamento e estamparia de tecidos comprados por Alexandre Mascarenhas e sócios, entre eles Ricardo Mascarenhas Martins. Esse maquinário veio de Aracaju/SE, onde o Grupo Amaro possuía estamparia de algodão que estava paralisada. Alexandre Mascarenhas resolveu comprá-la para instalar nova empresa em Contagem. O transporte de todo o equipamento foi feito através do Rio São

³³ Em 1933 foi fundada a Fiação e Tecelagem São José S.A. por Oscar de Magalhães Ferreira, Emydio Berutto, Gersino Barbosa e José Assumpção, em Mariana. Dois anos depois foi instalada uma segunda fábrica em Barbacena, que compreendeu, além dos setores de fiação e tecelagem, o de estamparia. Em 1964, há atualização tecnológica e a São José, com vistas ao mercado, pára de produzir exclusivamente chita, para ingressar no mercado de colchas, acolchoados, toalhas de mesa e popelines. Em 1974, os produtos têxteis estavam em quarto lugar entre as exportações brasileiras e a São José chegou a produzir, no final dessa década, dois milhões de chita por mês. Em 1984, a São José parou de produzir chita. Atualmente, a empresa continua sendo negócio de família. Ela é administrada pelos filhos de um de seus fundadores – Oscar A. Rache Ferreira.

Francisco e apesar de ser considerado perigoso por causa da guerra, terminou com sucesso.

A Companhia Industrial de Estamparia teve como capital inicial 3 milhões de cruzeiros, sendo o acionamento das suas máquinas feito provisoriamente, parte a vapor e parte a eletricidade, gerada pela Usina de Betim, pois a Usina de Gafanhoto ainda não havia sido concluída.

Ambas as tecelagens Mascarenhas se ampliaram. A Fabril Mascarenhas adquiriu em 1980 a Confecção Monferrari Ltda, em Belo Horizonte, para produção de jogos de cama e fraldas 100% algodão e, em 1981, a Industrial Policena Mascarenhas, em Araçáí, visando ao aumento da produção e à utilização da capacidade disponível no setor de acabamento. A S. A. Estamparia teve continuidade em outras empresas de tecelagem em Contagem e Diamantina, que também foram administradas por Alexandre Mascarenhas.

As estampas de chita são produzidas atualmente pelas duas Mascarenhas: a S. A. Estamparia e a Fabril Mascarenhas, que são responsáveis por 90% da chita do Brasil. Somente a Fabril produz mais de 150 estampas diferentes de chita sempre utilizando de 5 a 6 cores. No anexo 19, encontram-se algumas imagens de padronagens de chita estampadas no ano de 2009.

Para melhor ilustrar este trabalho, detalho por meio de imagens e palavras o processo pelo qual o algodão se transformou em chita neste início do século XXI, para demonstrar de quantas mãos é feita esta estampa que é ícone de brasilidade e cesura na história de longa duração. Para isso utilizarei fotos da produção da Fabril Mascarenhas, que foram produzidas durante pesquisa que realizei em Julho/2009 na mesma.

1-Batedor: O algodão vem prensado. Abre-se o algodão para que ele volte à forma natural. Ocorre também o processo de limpeza do mesmo. Ele entra manta, conforme Fig.57 e sai fita.

2-Passador: A fita, conforme Fig. 57 é colocada no passador. Este processo é realizado duas vezes para deixar o fio bem firme.

	
<p>Figura 56: Mantas de algodão Fonte: Foto produzida pela autora em pesquisa realizada na Fabril Mascarenhas em 09/07/2009</p>	<p>Figura 57: Algodão em fita Fonte: Foto produzida pela autora em pesquisa realizada na Fabril Mascarenhas em 09/07/2009</p>

3- *Open End*: é o filatório, em que a fita de algodão passará pelo processo para se transformar em fio, conforme Fig.57. Os rolos enormes que estão no chão são as fitas de algodão. Acima de cada um há os carretéis de fios de algodão que podem ser mais bem visualizados na Fig. 58 e na Fig. 59.

Após esse processo, o fio de algodão é urdido na urdideira. Conforme a trama o tecido pode ser PC1, PC2, PC3. Quanto mais fios por trama, mais macio é o tecido, conseqüentemente, sua qualidade é melhor. Conforme Fig. 60 veem-se os fios se juntando para formar a trama do urdume.

Pronta a trama, o tecido é engomado para ter resistência, e evitar que o mesmo se arrebente na tecelagem. Depois de engomado, pode-se tecer o urdume que passará para o processo de acabamento. O tear de Policena se multiplicou em teares modernos que precisam cada vez menos de mãos humanas para tecer. Na Fig. 61, tem-se a panorâmica do tear elétrico para melhor se compreender a tecnologia que está presente na tecelagem.



Figura 58: Fitas de algodão no filatório
Fonte: Foto produzida pela autora em pesquisa realizada na Fabril Mascarenhas em 09/07/2009



Figura 59: Carretéis de fio de algodão.
Fonte: Foto produzida pela autora em pesquisa realizada na Fabril Mascarenhas em 09/07/2009



Figura 60: Fios do algodão para formar a trama do urdume
Fonte: Foto produzida pela autora em pesquisa realizada na Fabril Mascarenhas em 09/07/2009



Figura 61: Tear atual da Fabril Mascarenhas
Fonte: Foto produzida pela autora em pesquisa realizada na Fabril Mascarenhas em 09/07/2009

Conforme Fig. 62, está a linha de produção da Fabril, com seus modernos teares que estão em pleno funcionamento. Sabe-se que atualmente a revisão da chita é feita manualmente, a fim de detectar imperfeições e tirar fios soltos na chamuscagem. Após essa etapa, tira-se a goma do tecido através de alvejamento, para que ele possa estar branco para receber as cores da etapa da estampagem.

Após o alvejamento, seca-se o tecido e ocorre o pré-alargamento, como se estivesse passando o tecido. Alvejado, seco e passado, o urdume vai para o processo de estamparia: a chita começa a nascer.

	
<p>Figura 62: Teares da Fabril Mascarenhas Fonte: Foto produzida pela autora em pesquisa realizada na Fabril Mascarenhas em 09/07/2009</p>	<p>Figura 63: Tinta para estampagem e cilindro para estampar Fonte: Foto produzida pela autora em pesquisa realizada na Fabril Mascarenhas em 09/07/2009</p>

Conforme Fig. 63 pode-se ver tinta amarela para tecido que será colocada no cilindro, agora mais moderno que seu antecessor. Os desenhos são repassados para ele através do computador. Os dias que o Sr. Tibúrcio levava para desenhar através do pantógrafo a padronagem no cilindro, se transformaram em horas. Observando bem a Fig.63, pode-se ver o algodão branco com estrela verde, e ao passar pelo cilindro vai se tornar amarelo, este processo ainda é o mesmo que se fazia em 1915, quando Antonino propõe a produção em massa da chita.

Nas Fig. 64 e Fig. 65, estão a máquina de estampar por outros ângulos, para que se possa ver melhor o nascimento da chita. Suas cores e formas ganham vida no tecido do algodão.

Após este processo de estampagem, o tecido é colocado em uma estufa a 150° por 3 minutos, conforme Fig. 66, para dar solidez ao tecido, esta etapa se chama polimerização. A goma retorna no processo de estamparia, na Rema – máquina de engomar. Ela recebe o nome de Pua, com ingredientes químicos parecidos com os utilizados na cola branca escolar. Ao lavar a estampa em casa a Pua sai, e o tecido perde a rigidez que tinha no ato da compra. É por isso que se diz que não se pode lavar a chita, pois ela encolhe e perde o brilho.



Figura 64: Tecido alvejado e cilindros para estampar controlados por computador
 Fonte: Foto produzida pela autora em pesquisa realizada na Fabril Mascarenhas em 09/07/2009



Figura 65: Estampa chita saindo da estampagem.
 Fonte: Foto produzida pela autora em pesquisa realizada na Fabril Mascarenhas em 09/07/2009



Figura 66: Estufa para dar solidez ao tecido
 Fonte: Foto produzida pela autora em pesquisa realizada na Fabril Mascarenhas em 09/07/2009



Figura 67: Chita sendo dobrada.
 Fonte: Foto produzida pela autora em pesquisa realizada na Fabril Mascarenhas em 09/07/2009

Após a goma, o tecido volta para a estufa a 130°. A última etapa se chama Calanga. É a chamada quebra do tecido, em que ele recebe pressão e calor. A chita é dobrada por uma máquina, conforme Fig.67, só depois recebe novamente o toque das mãos humanas. As mulheres conferem as estampas e possíveis falhas são retiradas do fardo que é empacotado e empilhado à espera de seu comprador (ver Fig. 68).



Figura 68: Fardos de chita prontos para serem comercializados.
Fonte: Foto produzida pela autora em pesquisa realizada na Fabril Mascarenhas em 09/07/2009

A estampa chita se industrializou para chegar à modernidade, mas sua padronagem continua com cores fortes e brilhantes, mesmo não havendo necessidade, pois quase não há mais defeito na confecção do tecido. É outra ordem que parece ser regida. Tentando entender esta outra faceta pela qual a chita é percebida no século XX, em suas três versões chita, chitinha e chitão, quero focá-la na mídia, destacando fatos relevantes que ajudarão a entender mais adiante, neste trabalho, como a chita se faz cesura na história de longa duração.

4 A PRESENÇA VISÍVEL DA CHITA NA CULTURA DE MASSA

4.1 A cultura hibridizada do século XX

A história dos vencidos, que acontece no descontínuo da história tradicional, é o espaço-tempo em que se é possível pensar a demolição da divisão entre cultura folclórica, popular e massiva. Canclini (2000) afirma que é necessário demolir esses três pavimentos, essa concepção em camadas do mundo da cultura e “averiguar a hibridação de ambas, pois no mundo pós-moderno³⁴ não se concebe mais essa divisão rígida entre as culturas na época da globalização”. (CANCLINI, 2000, p.28)

Canclini (1998) em seu artigo *La sociologia de la cultura de Pierre Bourdieu*, afirma:

Mientras la estética de la burguesía, basada en el poder económico, se caracteriza por "el poder de poner la necesidad económica a distancia", las clases populares se rigen por una "estética pragmática y funcionalista". Rehusan la gratuidad y futilidad de los ejercicios formales, de todo arte por el arte. Tanto sus preferencias artísticas como las elecciones estéticas de ropa, muebles o maquillaje se someten al principio de "la elección de lo necesario", en el doble sentido de lo que es técnicamente necesario, "práctico", y lo que "es impuesto por una necesidad económica y social que condena a las gentes 'simples' y 'modestas' a gustos 'simples' y 'modestos'." Su rechazo de la ostentación corresponde a la escasez de sus recursos económicos, pero también a la distribución desigual de recursos simbólicos: una formación que los excluye de "la sofisticación" en los hábitos de consumo los lleva a reconocer con resignación que carecen de aquello que hace a los otros "superiores"³⁵. (CANCLINI, 1998, p.9)

A cultura popular é pensada por Canclini como o espaço em que o massivo e o folclórico se hibridizam. Posto que nela, a cultura popular, o simbolismo ultrapassa a função. Isto é possível quando se mescla o estudo dos antropólogos e dos folcloristas nos espaçamentos da longa história. Cultura popular é percebida aqui como o espaço-

³⁴ Concebemos a pós-modernidade não como uma etapa ou tendência que substituiria o mundo moderno, mas como uma maneira de problematizar os vínculos equívocos que ele armou com as tradições que quis excluir ou superar para constituir-se (CANCLINI, 1998, p. 28).

³⁵ Tradução feita pela autora: Enquanto a estética da burguesia, baseada no poder econômico, se caracteriza “pelo poder de ter sua economia acima, distante das demais estéticas”, as classes populares são regidas por uma “estética pragmática e funcionalista”. Afastam a gratuidade e futilidade dos exercícios formais, de toda arte pela arte. Tanto suas preferências artísticas como suas escolhas estéticas de roupa, móveis ou maquiagem parte do princípio “da eleição do que é necessário”, é o falso sentido do que é tecnicamente necessário, “prático”, e o que “é imposto por uma necessidade econômica e social que condena o povo ‘simples’ e ‘modesto’ a gostos ‘simples’ e ‘modestos’.” Seu modelo de ostentação corresponde à escassez de seus recursos econômicos, mas também à distribuição desigual de recursos simbólicos: uma formação que os exclui da “satisfação” nos hábitos de consumo e os leva a reconhecer com resignação que eles carecem daquilo que outros grupos “superiores” fazem.

tempo em que as camadas populares, ou os vencidos, se encontram e formam através da memória seus gostos, vestimentas e alimentação, que são indispensáveis para a sobrevivência.

Porém, esta memória dos vencidos, que está no descontínuo da história, não se organiza somente pela estética utilitária e funcionalista. O simbolismo presente nas festas folclóricas e religiosas faz com que se invista no decorativo, com o fim de proporcionar algo mais que o necessário para a sobrevivência.

A crença presente no cotidiano dessa população faz com que a mesma invista com recursos econômicos em apetrechos e cores para celebrar eventos importantes de seu calendário, que com o advento da cultura de massa passaram a integrar os costumes da “história dos vencedores”.

O hibridismo entre a cultura massiva e a folclórica no espaço-tempo da cultura popular, ocorre no sentido que *re-adapta* o urbano, para se adaptar ao processo de modernização. A cultura de massa aproveita desse *re-adaptar* e promove festas como “Santos Reis” e “Boi-Bumbá,” ou rituais de passagem como era o Carnaval para os antigos cristãos, e os coloca no *mass media* em função da *mais valia* presente no capitalismo.

Nos grandes centros, é possível perceber vários estilos de épocas diferentes presentes na arquitetura de uma mesma rua. Isto é o *descolecionamento*, segundo Canclini (2000), em que a função dos museus aparece na preservação do patrimônio histórico, no espaço urbano. Esse é outro exemplo do hibridismo presente no século XX e início do século XXI.

Nesta perspectiva, Canclini defende que, apesar da cultura de massa ser ameaça às culturas tradicionais, ela não as dominou, mas se hibridizou as mesmas. A cultura popular é o espaço em que este hibridismo é percebido, principalmente em seus símbolos presentes nas festas folclóricas e religiosas.

A estampa chita pode ser considerada símbolo desse hibridismo da cultura de massa com a folclórica. Ela, a chita, que sempre esteve presente nos rituais folclóricos e religiosos da cultura popular, não somente com aspecto funcional, mas, como símbolo de alegria e iconicidade brasileira, aparece no *mass media*, que a redimensiona para o consumo, como se verá neste capítulo.

Porém, a chita, parece ser ponto de fuga, pois, produz a *mais valia*, e se encontra ao mesmo tempo no nível cultural popular, sendo usada em vestidos de festa

junina ou nas roupas de marungos das folias de reis, mesmo sendo requisitada pela moda.

A estampa chita é ponto em que se pode perceber o hibridismo entre a cultura folclórica e a cultura de massa. Apesar de estar envolvida nas funções de status e reforço social através de seu uso pela moda, a estampa chita continuou a ser vista no descontínuo da História Tradicional. Ela aparece com certa frequência nas vestimentas utilizadas em festas religiosas e folclóricas, que muitas vezes, representam a problematização da vida e a crença da estética popular brasileira. A estampa chita vai das margens ao centro sem perder suas características, ela entra no sistema da moda, mas, se mantém ao mesmo tempo fora dele, no descontínuo da história.

Para tanto, faz-se necessário demonstrar como a estampa chita, presente na estética popular, se enveredou para o sistema da moda através do *mass media*.

4.2 Festas folclóricas e a presença da chita fora do Sistema da Moda

Quando o homem se reúne para festejar em grupo, há comunhão de valores, posto que é neste espaço em que se nutrem as relações sociais. O tempo-espaço no festejar se afasta do cotidiano e das preocupações oriundas do mesmo. As festas têm suas reminiscências na cultura popular, em que a criatividade, o estar junto e o comemorar se entrelaçam nesse ritual.

Segundo Giffoni em *Danças Folclóricas Brasileiras* (1973), os festejos do solstício de verão dos celtas, que aconteciam no mês de Junho, foram mesclados a diferentes culturas, depois da ascensão do cristianismo. Em Portugal, por exemplo, a comemoração de Santo Antônio de Pádua, em 13 de Junho, e de São Pedro e São Paulo – apóstolos de grande importância para a igreja católica – também em Junho, foi incorporada a estes festejos juninos do solstício que, depois foram utilizados pelos jesuítas, na colônia brasileira para catequizar os índios.

O mês de junho, no Brasil, é marcado pelo início do inverno, mas também coincidia com a realização de rituais importantes dos indígenas, referentes às colheitas e à preparação da terra³⁶. Os habitantes americanos agradeciam a boa colheita reverenciando suas divindades nas festas que, além de rituais de agradecimento pela

³⁶ Segundo Giffoni em *Danças Folclóricas Brasileiras* (1973), a preparação da terra consiste em: derrubada da mata, queima das ramagens para limpar o terreno e adubá-lo com as cinzas e por último o plantio. É a técnica da coivara, tão difundida entre os povos do continente americano.

fertilidade, reforçavam os laços de parentesco. A festa junina no Brasil aparece hibridizada, mesclando em si, os festejos dos indígenas à catequização dos jesuítas. A fogueira que era usada para afastar os maus espíritos é agora a fogueira de São João.

A quadrilha, dança típica das festas juninas, também é hibridizada. Ela é dança (*quadrille*) que surgiu em Paris, no século XVIII, tendo sua origem na *contredanse française* e que, segundo Maria Amália Giffoni³⁷ (1973), foi uma adaptação da *country danse* inglesa, chegando aos salões brasileiros no século XIX e se mesclando à cultura popular que modificou suas evoluções básicas e sua música³⁸.

O hibridismo pelo qual passou a festa junina e seus símbolos, como a dança, a música e até as comidas típicas, fez com que ela fosse se incorporando à cultura brasileira e se propagasse de norte a sul com características próprias.

O advento da cultura de massa no século XX, foi um dos fatores que colocou as festas juninas no *mass media*, como fenômeno turístico. Festas como a de Caruaru se transformaram em verdadeiros centros de consumo, em que a espetacularização das quadrilhas tem caráter capitalista. As agências de viagens promovem pacotes para as festas juninas, comercializando-as e modificando suas reminiscências do estar junto, do comemorar e agradecer pela fertilidade. O comércio capitalista invadiu as festas juninas, em que até as comidas típicas são industrializadas para atender à grande massa que as prestigia.

Conforme Fig. 69 é possível perceber vestidos utilizados pelas mulheres nas festas juninas. Os trajes juninos sofreram modificações devido ao *mass media*, mas continuaram em sua maioria, sendo estampados de chita. A estampa chita é, pois, ponto de hibridização que se mantém dentro e fora do sistema da moda, sendo conhecida como ícone de brasilidade como se verá no capítulo 5.

Outro exemplo em que a estampa chita aparece no gosto popular representado pelas suas festas folclóricas é a festa do boi bumbá (conforme Fig. 70) e a folia de Reis. Para este trabalho irá se ater à vestimenta dos palhaços da Folia de Reis e à saia do bumba-meu-boi, para se fazer algumas considerações relevantes.

³⁷ Disponível em: < <http://www.jangadabrasil.com.br/agosto60/festajunina.htm> >. Acesso em: 07/10/2009.

³⁸ A sanfona, o triângulo e a zabumba são os instrumentos musicais que em geral acompanham a quadrilha brasileira. Também são comuns a viola e o violão. A quadrilha é mais comum no Brasil sertanejo e caipira, mas também é dançada em outras regiões, como em Belém, em que há mistura com outras danças regionais, como o carimbó, o *xote*, o *séria* e o *lundum*, sempre com os trajes típicos.



Figura 69: Vestidos Juninos

Fonte:

severinachitachique.blogspot.com/2009/05/vestido-sc013.html. Acesso em 16/05/2009.



Figura 70: Fotografia do Boi-bumbá

Fonte:

www.agitoslz.com/v4/conteudo.php?pg=turismo/cultura.php
Acesso em 28/09/2009.

Segundo Vera Lúcia Perego³⁹ (2008, pp. 2-3) a respeito das Folias de Reis⁴⁰,

Vale a pena salientar as figuras dos palhaços na folia. De modo geral, apresentam-se em dois ou três e são, sobretudo, os dançarinos do grupo. Eles costumam se chamar de irmãos e possuem obrigações e proibições específicas, como jamais dançar diante da “Bandeira”. Além disso, realizam acrobacias com um bastão, usam máscaras, utilizam um apito, buscando apontar a chegada e a partida da “Bandeira”. Nas exibições dos palhaços, os espectadores procuram atirar moedas ao chão, em sua homenagem. Estes, por sua vez, brincam entre si e empurram as moedas com um porrete para que o outro não as pegue, ao mesmo tempo em que instigam o público a jogar mais dinheiro.

Nas Figuras 71 e 72 encontra-se a imagem dos palhaços da Folia de Reis. Eles representam a alegria e possuem a missão de proteger a bandeira da Folia. O traje deles é em estampa chita. Neste *instante já* no espaço-tempo, ela, a chita, possui a interface da alegria e da religiosidade, suas cores são como armadura, que apresentam os palhaços e a sua devoção ao menino Jesus, à Virgem Maria, São José e os Reis Magos. Como a

³⁹ Especialista em História e Sociedade e está por obter o título de Especialista em Patrimônio Cultural e Memória Social pela Universidade Estadual de Maringá.

⁴⁰ A literatura indica que a tradição da “Folia de Reis” teria chegado ao Brasil por intermédio dos portugueses no período da colonização, uma vez que, essa manifestação cultural era realizada por toda a Península Ibérica sendo comum a doação e recebimento de presentes a partir da entoação de cantos e danças nas residências. Nessa linha de argumentação, a Folia de Reis teria surgido no Brasil no século XVI, por volta do ano de 1534, por meio dos Jesuítas, como crença divina para catequizar os índios e posteriormente os negros escravos. Dessa forma, a Folia de Reis brasileira passou a ser composta pelas manifestações culturais de diversas etnias e povos, com variações regionais, quanto ao estilo, ao ritmo e ao som, entretanto, mantém-se a mesma crença e devoção ao Menino Jesus, a São José, à Virgem Maria e aos Reis Magos.

Folia de Reis é a miscigenação de várias culturas, a chita é o ícone que melhor traduz o significado de brasilidade presente nessa festa.

Fato semelhante ocorre na Festa do Boi Bumbá⁴¹, em que o boi, figura central da festa, aparece com saia de chita. O enredo desta festa guarda sempre o núcleo semântico original, apesar da incorporação dos elementos do universo imaginário de cada região em que é apresentado.



Figura 71: Folia de Reis

Figura72: Palhaços da Folia de Reis

Fonte: <http://www.flickr.com/photos/cidagarcia/3149929351/>> Acesso em 28/09/2009.

Apesar da complexidade que se tornou a festa do Boi em Parintins, se igualando ao carnaval carioca, e o enorme comércio que se faz em torno da festa, o Boi-Bumbá continua a vestir chita, isto é, continua com sua brasilidade. Não importa a que região está ligado, ou quem o ressuscitou, padre ou pagé, o boi precisa ser identificado como brasileiro, por isso sua saia é de chita, que o identifica no gosto popular.

Ambos, palhaços da Folia de Reis e Boi-bumbá vestem chita e são reconhecidos por ela, como brasileiros. Essas festas vieram da religiosidade portuguesa, porém, ao desembarcarem no Brasil, começaram a adquirir identidade brasileira. O traje que muitas vezes tem por função identificar o tempo e o espaço é aqui estampado de chita, sendo o ponto que hibridiza a cultura folclórica e a de massa.

⁴¹ Em Parintins, o folclore do Boi-Bumbá é uma variante espetacular de um tema registrado em várias regiões do país. O tema folclórico original do Boi-Bumbá diz respeito a um vaqueiro que, para satisfazer o desejo da mulher grávida de comer língua de boi, mata o boi que um rico fazendeiro havia dado à sua filha querida. O fazendeiro descobre o crime e só suspenderá a punição ao vaqueiro de confiança se o boi for ressuscitado. Por interferência de um padre o boi ressuscita e o vaqueiro é perdoado. Na versão amazônica, um médico e um padre tentam ressuscitar o boi, mas fracassam. É introduzida a figura do pagé. Este consegue o feito através de seus processos mágicos de cura que levam ao perdão do vaqueiro e a reconciliação festiva. A figura do pagé e a incorporação do tema indígena, marca a singularidade do festival de Parintins, frente a representação de outros estados.

Após percorrer esse caminho da estampa chita nas festas folclóricas e religiosas, faz-se necessário refletir sobre sua presença no mass media, dentro e fora do sistema da moda.

4.3 A estampa chita e o *mass media*

O visível passa a fazer parte da memória social do século XX, e a fotografia pode ser considerada como um dos meios reprodutores desse modo de arquivamento da memória.

Através do traje se pode apreender modo de vida, usos, costumes e tradições de uma época. A roupa sempre serviu de instrumento social para denotar posição e riqueza. É através do vestir que detectamos aspirações, sonhos, liberalismos ou conservadorismos. A vestimenta se pode afirmar, é mais do que uma simples providência de sobrevivência. É dar cor e imagem, fornecer forma aos sentimentos humanos.

A linguagem do trajar passa pela moda, que é reflexo do tempo e do espaço em que está inserida. No século XX, o *mass media*, que usou como veículo de comunicação o cinema e a televisão, rotulou e estabeleceu moldes para o trajar e a maneira de ser das pessoas que vivem em sociedade. Novos parâmetros foram fixados como referência para o conviver em sociedade, em que ou se está no sistema da moda ou se está fora do sistema da moda. A imagem marca a sociedade moderna, é o visivo que determina o modo de viver, e conseqüentemente, de se vestir. Segundo Bourdieu citado em Canclini (1998, p.8):

La estética de los sectores médios se constituye de dos maneras: por la industria cultural y por ciertas prácticas, como la fotografía, que son características del “gusto medio.” El sistema de la “gran producción” se diferencia del campo artístico de elite por su falta de autonomía por someterse a demandas externas, principalmente a la competencia por la conquista del mercado⁴².

⁴²Tradução feita pela autora: A estética dos setores médios se constitui de duas maneiras: pela indústria cultura e por certas práticas, como a fotografia, que são características do “gosto médio”. O sistema da “grande produção” se diferencia do campo artístico da elite por sua falta de autonomia por se submeter a demandas externas, principalmente, a competência pela conquista do mercado.

*Potlatch é a forma inglesa, já de 1845 (cf. *A Dictionary of Americanisms – on Historical Principales*, The Univ. of Chicago Press, 1951 (reimpr. de 1956), p.1205). É a palavra da língua dos chinook, tribo da costa NO dos Estados

A fotografia é uma das características típicas da pequena burguesia. Ela reafirma a estética burguesa, que a utiliza para arquivar e exibir seu poder de bens materiais ou de cultura. O *mass media* utiliza dessa mesma forma de arquivar o visível para impor padrões e tendências, principalmente, para a pequena burguesia, posto que a estética popular é pragmática e funcionalista, tudo visa ao prático e ao necessário, não sendo alvo direto da moda como já se afirmou no subcapítulo anterior.

Barthes (1979, p.XX) afirma existir a moda real e a moda escrita, ou mais exatamente, descrita. “Esse objeto moda, não é simples nomenclatura: é um verdadeiro código, ainda que esse código seja sempre ‘falado’.” É nesse espaço da moda descrita que se farão pequenas inferências, na tentativa de demonstrar como a estampa chita entrou para o sistema da moda, permanecendo ao mesmo tempo, fora dele. Ainda sobre a moda descrita, Barthes (1979, p.XXI) afirma:

A moda, como todas as modas, repousa sobre uma disparidade de duas consciências: uma deve ser estranha à outra. Para obnubilar a consciência contável do comprador, é necessário estender diante do objeto um véu de imagens, de razões, de sentidos, elaborar em seu redor uma substância mediata, de ordem aperitiva, em suma, criar um simulacro do objeto rela, substituindo o tempo pesado do desgaste por um tempo soberano, com a liberdade de se destruir a si mesmo por um ato de *potlach** anual.

A moda possui duas condições, o estar no sistema da moda e o não estar no sistema da moda. Sua rede de sentidos está para a ordem econômica em que é preciso formar consumidores que comprem aceleradamente, posto que, se os mesmos tivessem consciência, o vestuário só se compraria e se produziria – na proporção, muito lenta, do seu desgaste pelo uso (Barthes, 1979, p.XXI).

Entendendo moda nesse sentido barthesiano, pretende-se fazer pequena panorâmica da presença da estampa chita no sistema da moda. Começando pela década de 1940 e terminando no primeiro decênio do século XXI, tentará se tecer a presença visível dessa estampa, que é exemplo do hibridismo entre a cultura de massa e a cultura folclórica afirmado por Bourdieu, citado em Canclini (1998). Com o intuito de trazer relances importantes do passado para o presente deste trabalho, não haverá delongas em

Unidos; é deformação de *patshatl*, “dom”, e significa um “dom ou destruição de caráter sagrado, que constitui um desafio a quem o recebe de fazer dom equivalente” (definição do *Petit Robert*).

cada década, apenas pinceladas concisas que enfoquem fatos importantes para a solidificação da estampa chita como ícone de brasilidade.

Em 1940, a moda persiste em meio à guerra. As roupas dessa época demonstram com que força ela refletia a situação econômica e política vigente. Nos Estados Unidos, por exemplo, em que as restrições foram poucas, a moda se desenvolveu mais seguindo as linhas pré-guerra: as saias se abriam a partir de cinturas finas e blusas justas, usadas com meias de *náilon*, sapatos de salto alto em couro brilhante, chapéus e, com frequência, luvas.

Os lenços campesinos, (conforme Fig. 74) tecidos e estampados na Cedro, são dessa época. Eles foram muito requisitados pelas mulheres do mundo todo, inclusive no Brasil. As mulheres com sua feminilidade não deixaram que as vestimentas perdessem sua cor de chita, mesmo em períodos aparentemente sem cor, como as guerras. A moda descrita em *chromos* desta década impulsionou o sistema econômico brasileiro, que teve em seu algodão grande alicerce para a economia, como se afirmou no capítulo 2.

No final da década de 1950, Zuzu Angel, famosa estilista brasileira, confeccionou saias com estampa chita e zuarte⁴³. Zuzu foi a pioneira a usar essa padronagem na alta costura. A chita ganhou as passarelas das capitais da moda. Talvez Zuzu Angel tivesse percebido nos padrões dessa estampa, traços que conotavam a vida e o povo brasileiro. Por isso, em meio à repressão, Angel colocou na mira do *flash* o ícone que representava o brasileiro, que embora, cercado de medos e tensões, guardava em si, a cor e a forma da alegria.

Curiosamente, no mesmo período, surgiu o apelido de chita mamãe-Dolores, para as chitinhas⁴⁴ de estampa floral miúda, conforme Fig.75, iguais às usadas pela personagem de mesmo nome da novela de mais sucesso em 1961, *Direito de Nascer*, na TV Tupi. A estampa chita aparece novamente com seu valor icônico. Ela é presença visível não só na alta costura, mas, também é remodelada na cultura de massa, com novo *design* que a eleva como ícone, tirando o rótulo de tecido popular e lhe agregando valores de tecido *fashion*.

⁴³ Tecido de algodão, semelhante ao urdume em que foram impressos os primeiros padrões de chita, utilizado para forração de colchão.

⁴⁴ Segundo Jaqueline Mendes citada em Mellão (2005, p. 137) eram comum ampliar uma flor de chitinha para utilizá-la no chitão. A Estamparia S. A., em que Mendes trabalha, utiliza programas de criação e edição em computador e garante que todas as estampas são criações próprias. “A estampa chita é feita à mão, jogada meio de qualquer jeito e o resultado é um tanto ingênuo, e é isso que é bonito”, diz a empresária e consultora de moda e estilo Constanza Pascolato, citada em Mellão (2005, p. 137).

	
<p>Figura 74: Lenços campesinos Fonte: foto produzida pela autora em pesquisa realizada em 10/07/2009</p>	<p>Figura 75: Chitinha mamãe-Dolores no sistema da moda Fonte: foto produzida pela autora em 09/10/2008</p>

É no movimento hippie, no tropicalismo e no figurino de Abelardo Barbosa, o Chacrinha, que a popularidade do tecido, principalmente do chitão, aumentou. A estampa, que sempre foi designada como tecido popular, estando, portanto, na chamada estética popular que visa à praticidade e à sobrevivência, ganha nova simbologia. Ela começa a fazer parte do figurino de personalidades do cenário televisivo que não estão tão preocupados em fazer tendência, mas, em chamar a atenção para si e para outras paragens, como demonstrarei no próximo capítulo que tratará da semiótica da chita e da sua função de cesura na história tradicional⁴⁵.

Com a *mass media*, principalmente televisão e cinema, a moda chega devagar aos lares brasileiros. É o que aconteceu em 1975, com a versão televisiva de *Gabriela Cravo e Canela* de Jorge Amado, que estreou em abril, na rede global de televisão, com adaptação de Walter George Dust e direção de Walter Avancini, o vestidinho de chita de Gabriela (ver Fig. 76) virou moda e foi copiado pelas mulheres brasileiras. Segundo Mellão (2005, p.171): “o tubinho de chita de Gabriela foi usado por todas as mulheres do país nos anos de 1970, até a entrada do uniforme do short e top de lycra”. Como trata-se de trabalho acadêmico, há de se questionar essa mitificação do discurso - usado

⁴⁵ Não é somente no Brasil que o *chintz* reaparece na década de 1960. Laura Asheley lança sua coleção do final da década de 1960 com anáguas rendadas, chapéus de palha adornados com flores do campo e penteado levemente ondulado ou em cachos. Os vestidos são confeccionados em tecidos finos de algodão com estampas florais. O motivo *liberty* retorna ao cenário fashion. Além dos figurinos românticos, o *chintz* aparece em São Francisco, no movimento que ganhou o nome de *flower-power hippy*. Os jovens apareciam com jeans bordado ou com aplicações de flores ou calças de algodão boca-de-sino, camisas com estampas indianas, saias compridas pra as mulheres e flores espalhadas pelos cabelos compridos. Este retorno ao floral e ao algodão parece ser tentativa de escapar à moda sólida imposta pela guerra. As pessoas procuram paz, alegria e novo jeito de viver. São as estampas indianas que parecem simbolizar essa busca humana por vida com mais cor, bem diferente dos anos apagados que o conflito mundial gerou.

por todas as mulheres do país. Talvez a chita tenha sido sucesso de venda ou se tornou referência para uma parcela da sociedade brasileira, mas como não dados estatísticos para se comprovar essa afirmação, queda-se em deixar essa fala apenas como especulação da presença da chita na *mass media*.

Ainda no final dessa década, o chitão marcou presença nas criações do casal de estilistas, Sônia Galloti e Antônio Bernardo (o joalheiro), hoje divorciados – que tinham loja em Copacabana, a *Sônia Bernardo*. Calças, vestidos e outras peças de chitão assinadas pela dupla, coloriram as ruas da zona sul carioca.

Pensando sobre a divisão da cultura por níveis, segundo Bourdieu, citado em Canclini (1998), no artigo *La sociologia de la Cultura de Pierre Bourdieu*, percebe-se a presença da chita, em especial do chitão, na alta burguesia⁴⁶. Ela está presente não como forma de necessidade, é o *glamour* da moda ditando regras.

A chita, em toda sua história social, sempre foi denominada como popular pelas tecelagens que a estamparam. Porém, agora ela está no *gosto* da burguesia, ou classe alta. Neste mercado simbólico, parece haver outra regra estabelecida, a moda determina que o estampado é gosto requintado e as grifes utilizam a chita para vender sua marca.

Em 1979, a chita muda novamente de campo nas práticas sociais. Em protesto ao desaparecimento dos presos políticos, a Galloti realizou um desfile nos *arcos da Lapa*, no Rio de Janeiro, ao final do qual, modelos despiam suas peças de chitão e ficavam nus. A estampa chita aparece na moda, mas, sua simbologia é de bandeira nacional. Ela é agora símbolo do povo brasileiro da média burguesia⁴⁷, por isso é vestimenta de modelos que protestam contra o regime de opressão imposto na época.

⁴⁶ *La estética burguesa*. La primera gran investigación sobre el gusto de élite la realizó Bourdieu con el público de museos. Quizá sea en ellos donde aparece más exacerbada la autonomización del campo cultural. En los museos el goce del arte requiere desentenderse de la vida cotidiana, oponerse a ella. La "disposición estética" y la "competencia artística" exigidas por el arte moderno y contemporáneo suponen el conocimiento de los principios de división internos del campo artístico. Las obras se ordenan por tendencias según sus rasgos estilísticos, sin importar las clasificaciones que rigen los objetos representados en el universo cotidiano: por ejemplo, la capacidad de distinguir entre tres cuadros que representan manzanas, uno impresionista, otro surrealista y otro hiperrealista, no depende del conocimiento ordinario de la fruta sino de la información estética que permite captar los tres tipos de tratamiento plástico, la organización sensible de los signos. La estructura del museo y la disposición de las muestras corresponden a esta ideología (CANCLINI, 1998, p.7). Tradução feita pela autora: a estética burguesa. A primeira grande investigação de Bourdieu sobre o gosto da elite se realizou com o público dos museus. Possivelmente seja neles que aparece a mais exacerbada automatização do campo cultural. Nos museus o gozo da arte requer que se ultrapasse a vida cotidiana, que se oponha a ela. A "disposição estética" e a "competência artística" exigidas pela arte moderna e contemporânea supõem o conhecimento dos princípios da divisão interna do campo artístico. As obras se ordenam pelas tendências artísticas, sem se importar com as classificações que regem os objetos representados no universo cotidiano: por exemplo, a capacidade de distinguir entre três quadros que representam maçãs, um impressionista, outro surrealista e outro hiperrealista, não depende do conhecimento ordinário da fruta e sim, da informação estética que permite captar os três tipos de tratamento plástico, a organização sensível dos signos. A estrutura do museu e a disposição de suas mostras correspondem a estas ideologias.

⁴⁷ A maioria dos presos políticos pertenciam a essa fração da sociedade brasileira.



Figura 76: Gabriela Cravo e Canela, versão televisiva.
Fonte: Mellão (2005, p.175)

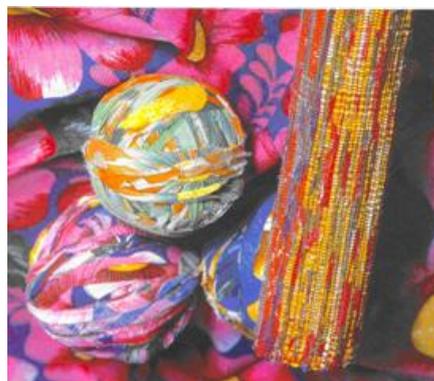


Figura 77: Tecido criado por Imbriosi
Fonte: Mellão (2005, p. 207)

No final da década de 1980, o governo brasileiro incentivou a plantação de soja, o que levou muitos agricultores a substituírem a lavoura de algodão pelo grão. Assim o fio de algodão se tornou raro e caro, chegando a ser importado, apesar das condições favoráveis para seu cultivo no Brasil. É importante observar que mesmo com esses percalços, a estampa chita continuou a ser produto acessível e de preço baixo. Outro importante fator que contribuiu para o seu não encarecimento foi que, no lugar do morim 100% algodão, as tecelagens brasileiras teciam tela mista de algodão com poliéster na produção de chita. Atualmente esta tela é formada por 50% de poliéster, dependendo da cotação do algodão⁴⁸.

Em 1985, Renata Mellão, uma das proprietárias da *SP City*, associou a estampa chita com bóias frias, foi a coleção *Moda Bóia-Fria*, tentando resgatar a origem e a tradição do uso do tecido pela classe trabalhadora. A estampa chita novamente se torna híbrida. Empresta suas cores e padrões para caracterizar o povo simples brasileiro ou o gosto popular, como afirmou Bourdieu, aparecendo em passarelas do gosto da alta burguesia. Realmente, não há como dividir em gostos o Brasil, ele é hibridizado e a estampa chita é prova disso.

Dois anos depois, Renato Imbriosi, conforme Fig. 77, inovou o uso da estampa chita. Ele pediu às tecelãs mineiras que cortassem em tiras, metros e metros de chitão.

⁴⁸ A Fabril Mascarenhas usou morim 100% algodão até o ano 2000. Hoje utiliza tecido misto e a quantidade de Poliéster depende da cotação da fibra natural.

Depois de enrolar esse chitão em novelos, as tecelãs passaram a fazer tramas de novos tecidos em teares centenários guardados nos porões de suas casas.

Esses tecidos feitos com as tiras de chitão viraram tapetes, bolsas, almofadas, colchas e outras peças de decoração e uso pessoal com o toque de alegria e com durabilidade que o morim⁴⁹ em si não possuía. Interessante verificar que o ato de tecer o texto assemelha-se a esse processo desenvolvido com o chitão: é re-agrupamento de outros textos, tramas já tecidas que se unem para resignificar ou afirmar conceitos e idéias percebidos por quem tece.

A chita vai para o cenário *fashion*, mas, continua sendo utilizada pela população do sertão, pelos alagados e pequenas cidades do interior – que formam o gosto popular – como feitiço de colchões e cortinas, além de roupas de domingo e vestimenta para as festas religiosas e pagãs, como os vestidos juninos e os trajes dos marungos.

De 1980 a 1990 a estampa chita permanece apenas no seu lugar fora do sistema da moda. Ela aparece nas festas folclóricas e religiosas e no dia a dia do gosto popular. Não há registro da mesma no cenário *fashion* da moda, a chita permanece nas práticas sociais das camadas populares, em que sua cultura ultrapassa o nível do funcional e do utilitário. Estas festas populares se mesclam ao gosto da alta burguesia quando se transformam em atração turística, como se afirmou no subcapítulo.

Em 1993, Ronaldo Fraga, ainda como aluno de estilismo em Londres, apresentou como trabalho de conclusão de curso, desfile de casacos forrados de chitão. É o retorno do *indiano* ao país que mais forneceu suas matrizes. Com esse ato, Fraga se destaca no mundo *fashion* e passa a usar esporadicamente a chita em suas coleções⁵⁰. Segundo Ronaldo, citado em Mellão (2005, p.178):

Muito mais interessante do que a estrutura da chita são as suas padronagens. O sucesso do tecido vem do fato de ele representar um Brasil que a gente quis negar. Nossa identidade só vai ser construída se nos aproximarmos de todas as referências iconográficas brasileiras, conclui.

A estampa chita se solidifica como referência iconográfica da brasilidade. Os estilistas aproveitam este gancho para colocá-la dentro do sistema da moda, ocasionando hibridismo de gostos que caracterizam a cultura brasileira.

⁴⁹ Tecido de algodão utilizado para estampar a chita.

⁵⁰ Em 2000, por exemplo, usou tecido sintético com estampa chita desenvolvido em parceria com a fiação São José, para a coleção *Quem matou Zuzu Angel?*.

Esta referência iconográfica da brasilidade da estampa chita é percebida também nas artes. Um ano antes de Ronaldo Fraga utilizar a chita no mundo da moda, O Grupo Corpo, de Belo Horizonte estreou nova coreografia de Rodrigo Pederneiras, O Espetáculo 21, com música de Marco Antônio Guimarães e do grupo *Uakiti* – também de Minas Gerais. O cenário, cujo responsável foi o artista plástico Fernando Velloso, tinha como tema o chitão.

Este espetáculo colocou em cena duas vertentes criativas que utiliza a estampa chita como inspiração e referência: cenografia/figurino e as artes plásticas. A chita é novamente requisitada pelos mineiros. Essa sua característica dicotômica parece afirmá-la como ícone brasileiro.

No final dos anos de 1990, as coleções de Vera Arruda conquistaram a clientela paulistana com peças inspiradas na cultura popular e no artesanato brasileiro, através dos padrões da estampa chita⁵¹.

Em 1999, Gringo Córdia seguindo pelas veredas de Fernando Velloso, coloca a estampa chita no cenário de Elba Ramalho, no Canecão, Rio de Janeiro. O show representava a cultura nordestina de maneira pop e a chita segundo Gringo, citado por Mellão (2005, p.191) “faz parte do imaginário brasileiro”.

No carnaval de 2005, a *Nova Schin*, conforme Fig. 78 usou em seu camarote na Sapucaí, a estampa chita como decoração. As cadeiras e as mesas eram todas forradas de chita. A estética burguesa se hibridiza à estética popular, utilizando de sua estampa e colocando-a dentro do sistema da moda. Pesquisando *on-line* é possível encontrar a estampa chita presente como decoração no *gosto* dos três grupos simbólicos segundo Bourdieu⁵². Essa estampa aparece, por exemplo, no shopping verde-amarelo, em

⁵¹ Atualmente a estampa chita aparece no cenário paulistano e carioca, através de grifes como *Sommer* e *Simultânea* e as cariocas *Glória Paranaguá*, *Maria Madalena*, *Santa Ephigênciã*, *Afghan* e *Alessa*.

⁵² Bourdieu citado em Canclini (1998), divide as classes sociais por aquilo que denomina gostos. Gosto este que se refere à economia vigente que determina o poder aquisitivo de compra de cada grupo social e a estética que rege cada segmento. “En *El mercado de bienes simbólicos*, texto cuya primera edición data de 1970, prevalece un análisis estructural basado en la oposición *objetiva* entre ‘el campo de producción restringida’ y el ‘campo de gran producción’. *La distinción*, en cambio, se centra en las ‘prácticas culturales’; describe la estructura de los campos, pero muestra a las clases y los grupos, a los *sujetos* sociales, operando la correlación y complementación entre los campos. Por eso, este último libro, además de ampliar a tres los niveles culturales, los denomina ‘gustos’, o sea con una expresión que incluye el aspecto subjetivo de los comportamientos: distingue el ‘gusto legítimo’, el ‘gusto medio’ y el ‘gusto popular’ (CANCLINI, 1998, p. 6). Tradução feita pela autora: “Em *O Mercado de bens simbólicos*, texto cuja primeira edição data de 1970, prevalece uma análise estrutural baseada na oposição objetiva entre ‘o campo de produção restringido’ e o ‘campo de grande produção’. A distinção, por outro lado, se concentra nas ‘práticas culturais’; descreve a estrutura dos campos, mas mostra as classes e os grupos, e a correlação e complementação que há entre esses campos. Por isso, este último livro, além de ampliar os três níveis culturais, os denomina ‘gostos’, ou seja, com uma expressão que inclui o aspecto subjetivo dos comportamentos: distingue o ‘gosto legítimo’, o ‘gosto médio’ e o ‘gosto popular’.”

Manhatan, na Quinta Avenida, decorando o verão 2006/2007, ou em marcas como *Cavaleira*, *Cia. Marítima*, *Yes Brasil* que montaram sua coleção com a presença da chita.

	
<p>Figura 78 - Camarim da Nova Schin, carnaval de 2005 Fonte: rosenbaumdesign.wordpress.com, consulta em 15/10/2008.</p>	<p>Figura 79: Tênis feminino da Nike sportswear de sua coleção 2008. Fonte: http://www.sneakersbr.com.br/news/1705/Nike Blazer Liberty Fabrics.> Acesso em 28/09/2009.</p>

Em 2008, a *Nike sportswear* e a inglesa *Liberty* lançaram *Nike blazer*, como modelo feminino em sua coleção do primeiro semestre, conforme Fig.79, em versões florais azul e laranja. Segundo Barthes (1979, p.16) “o fim próprio da descrição é dirigir o conhecimento imediato e difuso do vestuário-imagem, por um conhecimento imediato e específico da moda”. O *chintz* é revivido de tempos em tempos pela *Liberty*, que utiliza seus padrões para impor sua marca. “O vestuário escrito parece puramente reflexivo: o vestuário parece dizer-se, referir-se a si mesmo, encerrá-lo numa espécie de tautologia” (BARTHES, 1979, p. 16). Essa suposta imposição do *chintz* pela *Liberty* está dentro do sistema da moda, posto que a funcionalização do vestuário em moda em moda é um fenômeno de conotação.

Um tênis tem a denotação de calçar, proteger os pés. Para isso estampas ou formas não atribuem nenhum valor a mais para ele, a não ser que este valor esteja dentro do sistema da moda. O *chintz* parece ser universal, ele simboliza comportamentos e sentimentos que não se prendem a marca alguma, e que fogem do sistema da moda, mesmo estando dentro dele. .

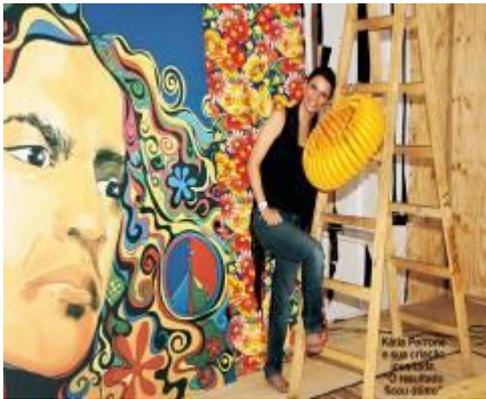


Figura 80 a: Designer Kátia Perrone e seu ambiente Luxo Tropical
<http://www.terra.com.br/istoegente/edicoes/489/artigo123515-1.htm> Acesso em 27/09/2009.



Figura 80b: Bar iluminado com lustres em forma de banana e fundo de chita.
<http://www.terra.com.br/istoegente/edicoes/489/artigo123515-1.htm> Acesso em 27/09/2009.

A reportagem *Luxo Tropical* da revista *Istoé gente* de 26/01/2009, demonstra bem essa característica da estampa chita. A decoradora e *designer* de interiores Kátia Perrone, em entrevista à *Istoé* afirma que: “fui buscar no brasileirismo o tema da temporada, a inspiração para compor o ambiente.” Conforme Fig. 80, percebe-se na fala de Perrone que o brasileirismo é enfocado na estampa alegre e colorida de chita.

Existem outros elementos que compõem o chamado *brasileirismo* de Kátia, como telas coloridas de Carmem Miranda, Caetano Veloso e Chacrinha. Essas personalidades recebem as cores da chita para compor sua imagem. Como se demonstrará mais adiante, Caetano e Chacrinha vestiram chita, talvez na tentativa de se afirmarem como brasileiros e a usarem como bandeira dessa brasilidade.

Ao contrário do *chintz* da *Liberty*, o *chintz* brasileiro, ou melhor, a estampa chita possui cores mais fortes e marcantes. Ela não parece simbolizar o romantismo camponês, ela reflete sim o brasileirismo em tons maiores e acordes vibrantes e cheios. Percebo que na semiótica da estampa chita há muito mais do que o ar campesino, há hibridismo de culturas em que crenças, gostos e memórias se misturam para simbolizar o povo multifacetado que se denomina brasileiro.

4.4 O entre-lugar⁵³ da estampa chita: dentro e fora do sistema da moda

O padrão indiano, com sua imagem errante e movediça, se entrelaçou aos gostos e necessidades da cultura brasileira. A memória cultural dos povos autóctones indianos que a chita trazia em si foi complementada pela memória social brasileira, que a adotou como ícone. Sendo ícone de brasilidade, a estampa chita se encontra no entre lugar, isto é, ela consegue estar ao mesmo tempo, no sistema da moda e fora dele.

No século XX, tem-se a presença da cultura de massa, além do mercado simbólico de Bourdieu, citado em Canclini (1998, pp.6-10) que é dividido por campos. Os campos culturais: filosofia, arte e ciência, possuem esta estrutura e são considerados campos autônomos. A distinção entre os campos está nas práticas sociais de cada um, em que ocorrem três níveis de cultura que são distinguidas pelo aspecto subjetivo que Bourdieu denomina de *gostos*. O mercado dos bens simbólicos inclui dessa maneira três modos de produção: burguês, médio e popular. Para cada modo de produção há nova composição de público e estética.

O gosto burguês foi estudado a partir de pesquisas nos museus. A maior proporção de visitantes é de classe alta e educação superior; o tempo destinado à visita, a dedicação às obras é medido pelo grau de instrução, capaz de captar maior variedade de significados. Quem faz uso mais intenso dos museus são os que possuem maior sensibilidade, informação sobre as épocas, os estilos e o período de cada artista.

A segunda distinção entre o mercado dos bens simbólicos é apresentada pela estética média que se constitui de duas maneiras: pela indústria cultural e por certas práticas, como a fotografia. O gosto aqui é definido pela cultura de massa, sendo externo às práticas cotidianas. A pequena burguesia, como é denominada a classe média por Bordieu, busca a cultura, porém, por ser desprovida de referências ou de princípios indispensáveis para sua aplicação, ela acaba por participar das artes chamadas menores, como shows, circos, operetas.

Por último, e não com menor importância, posto que é nela que se vê o hibridismo entre a cultura massiva e a folclórica, está a estética popular, que é pragmática e funcionalista. Não há na classe popular a idéia burguesa de fazer de cada objeto referência estética. Tudo visa ao prático e ao que é necessário. O *gosto* parece se

⁵³ O entre-lugar é um conceito forjado por Silviano Santiago em seu artigo *Uma literatura nos trópicos: ensaio sobre a dependência cultural* (1978) e será percebido aqui como espaço político e existencial que está ora na história dos vencedores, ora na história dos vencidos.

restringir ao que é impossível para a sobrevivência – roupas, alimentação e móveis são eleitos pelo que é funcional. Quem faz parte desse nível de cultura, portanto, parece estar fadado a renunciar a benefícios simbólicos, reduzindo as práticas e os objetos a sua função utilitária.

Como se verificou anteriormente no subcapítulo 4.1, a estética popular ultrapassa o funcionalismo em suas festas folclóricas e religiosas. O consumo com decoração ultrapassa o que Bourdieu chama de funcional. É na estética popular que melhor se percebe a história dos vencidos no descontínuo da história tradicional.

Os *mass media* tentam homogeneizar a população brasileira, determinando o que é moda no comer e no vestir. A estampa chita entrou no sistema da moda, mas, conseguiu se manter ao mesmo tempo, dentro e fora dele, isto é, no entre-lugar. Ela não se ateu à cultura de massa. Posto que ela sempre esteve presente nos rituais folclóricos e religiosos da cultura popular, não somente com aspecto funcional ou midiático, mas, como símbolo da alegria e da alma brasileira, ao mesmo tempo em que aparecia em novelas e programas de televisão.

Para compreender melhor como a estampa chita se mantém dentro e fora da moda, começa-se a investigar o sistema da moda e a presença da chita nele.

Segundo Barthes em *Sistema da Moda* (1979, p.13):

O sentido só pode nascer de uma variação. Todas as impossibilidades de associação levam a eliminar da variante sua possibilidade de variação. [...] para nascer o sentido se explora certas virtualidades da substância. Pode, pois, definir-se como a captura de uma situação frágil, porque, se a virtualidade da substância se realiza prematuramente, ela forma imediatamente uma espécie nomeada e a variante escapa. A moda possui duas grandes classes de variação, o que está na moda e o que não está na moda.

Percebe-se com isso que a moda dita regras que não duram muito. Ela determina o que é moda hoje e o que não é mais moda. Os termos da variante a que Barthes se refere são, por exemplo, o uso de camisas listradas como moda, e na próxima estação, são as camisas xadrezes que estão na moda. Segundo Barthes (1979, p. 40) “o traço da moda possui certa lógica do vestuário. As regras são volúveis e instáveis, como castelos de areia. Não há valores sólidos e calcáveis nesse sistema”.

O traço atualizado pela moda do ano é sempre notado e sabe-se que em moda o notado é obrigatório, sob pena de incorrer na condenação ligada ao fora de moda.

Verifica-se como a produção de sentido é submetida a certas imposições como diria o próprio Barthes é “uma liberdade vigiada”.

Em 2004, a chita reaparece com requinte nas coleções de várias marcas. Em 2008 houve este retorno e, a chita foi novamente estampada em vários tipos de tecidos. Era comum ver pessoas com estampas de flores coloridas em tons fortes pelas ruas, as mesmas estampas que, no século XIX foram timbradas em tecido popular, para forrar colchões e travesseiros.

Foi a moda da praticidade, em que “chique” era ser simples e prático. Mas, amanhã esta mesma moda que ditou a simplicidade como chique, pode dizer que está fora de moda usar saia de chita. É o mesmo significante que muda de significado de acordo com as regras da moda.

A moda pelo seu significado retórico, posto que é a difusão no *mass media* que a faz ditar suas regras, participa profundamente da cultura de massa. “O tempo não está presente na retórica de moda: para redescobrir o tempo e seu drama necessário se faz deixar a retórica do significado e abordar a retórica do signo de moda” (BARTHES,1979, p.248). O novo na cultura de massa é ambíguo. A moda o refaz a cada estação, de acordo com suas tendências. O novo na moda é imprevisível e sistemático, regular e desconhecido, o consumidor é bombardeado por coleções, que trocam padrões e modelos anualmente, e que passam a determinar o que está dentro e o que está fora do mundo *fashion*.

O mesmo significante acaba por estar dentro do sistema da moda em um semestre e fora dele, no outro. Tudo parece perene no sistema da moda: a vitrine que exibia o lilás como tope da moda primavera/verão 2009, o retira de cena na coleção outono/inverno, como se fosse cor antiquada para se usar nessa estação.

Para que este processo aconteça, a moda e a cultura de massa devem estar interligadas. O vestir necessita de representação por meio de certos operadores que conduzam a grande massa da população, modelo e padrão que devem ser usados para que se esteja dentro do sistema. A necessidade social básica de se vestir transforma-se. Não é só proteger o corpo, se agasalhar do sol quente ou do frio, o homem sofre as consequências de estar inserido na cultura de massa, em que há códigos sendo ditados através de estruturas icônicas e verbais.

O vestuário faz parte do aparato em que, moda e cultura de massa são responsáveis por definir quais códigos verbais e icônicos são importantes e possuem significado no momento. Como o significado muda com a ordem invocada pela

estrutura tecnológica que serve ao *mass media*, não se é possível encontrar sistemas estáveis e sólidos, tudo em moda é volúvel e passageiro.

Moda e cultura de massa se mesclam no ato de atrair o consumidor. O visível é tido como instrumento extremamente eficaz nessa tarefa. A necessidade básica de vestir torna-se alvo de estratégias massivas em que não é o objeto, mas, o nome que se faz desejar, o sentido é que faz vender.

A difusão da moda se faz pela imagem e pelo escrito, ou como afirma Barthes, pelo descrito. A cultura de massa é o veículo em que esse processo ocorre. A descrição em moda é diferente daquela utilizada em literatura. Enquanto nesta, a técnica tem o fim de transformar o objeto real ou imaginário de modo a fazê-lo existir através da linguagem; na moda a técnica é atualizar o objeto, utilizar da linguagem para transmitir informações que se completam com sua iconicidade. O objeto já existe, é preciso ampliá-lo, atribuindo-lhe novos significados.

A moda se apresenta como autoritária. Ela comporta, para os que dela se mantêm afastados, a sanção da pecha do fora de moda. Ou se está no sistema da moda ou se está fora dele. Porém, a estampa chita consegue estar no entre-lugar desse sistema, posto que ela se encontra na cultura popular, hibridizando a cultura folclórica e a cultura de massa. A chita, com o advento da cultura de massa é vista na alta costura com Zuzu Angel, porém, essa padronagem continua nas casas de periferia e nas festas folclóricas e religiosas.

A imagem da chita, embora desvirtuada pela moda, continua a representar a memória cultural brasileira. Pode-se encontrar a padronagem chita nas vestimentas dos marungos da Folia de Reis ou na saia do Boi-Bumbá, ao mesmo tempo em que ela aparece nas passarelas como tendência da estação. Foi o que aconteceu nas coleções de 2004 e 2008.

O caderno *Feminino & masculino* do jornal Estado de Minas⁵⁴, que foi editado no domingo – 19 de setembro de 2004 – tem na capa a estampagem de chita com o seguinte título: *Chita tropical*, e com o tema: *A velha chita está de volta com toda pompa e circunstância. Esquecido nas prateleiras durante algum tempo, o tecido mais popular do final do século XIX reaparece nas coleções brasileiras, aquecendo a primavera-verão com suas estampas. Os motivos florais, com leve influência oriental, retratam a cara do Brasil e ocuparam as passarelas dos grandes desfiles da temporada.*

⁵⁴ Nos anexos 22 e 23 encontram-se a reportagem completa e a capa do caderno *Feminino & masculino* em tamanho A4.

Sabe-se que neste caderno dominical, a moda e o cotidiano da alta sociedade mineira são destaques. Casamentos, noivados e festas da alta burguesia são notícia e, desfilam pelos olhares das mulheres elegantes que dirigem sua atenção para as manchetes da *socialite*.

Observando a capa (ver Fig. 81) vê-se o vestido do estilista Ronaldo Silvestre, tendo como modelo Tatiana Lima. As cores fortes das flores se contrastam, ora com o azul do traje, ora com o amarelo do fundo. A chita está presente em toda extensão da cena: parede, chão e vestimenta – os sapatos também encontram-se forrados com chita. Tatiana tem na cabeça, coroa como ornamento. Mas, o que a faz rainha? A chita ou a coroa? Vejo a coroa como símbolo dos reis europeus que se encontram nas páginas da história dos vencedores. Ela representa o poder social que se concretiza na figura do rei. Ele é o sol e a lua, que reina, tendo a coroa como uma grande muralha que cerca seu povo.

Este mesmo símbolo reflete na rainha, poder e majestade de estar acima de todas as outras mulheres do reino. A coroa da *Regina* também simboliza poder, que está em outra esfera da consciência humana. Casada com o homem mais poderoso de seu país, a coroa lhe dá a aura da transcendência, que os anjos e santos possuem. A rainha é mulher admirável e invejável, e, sua auréola reflete isso.

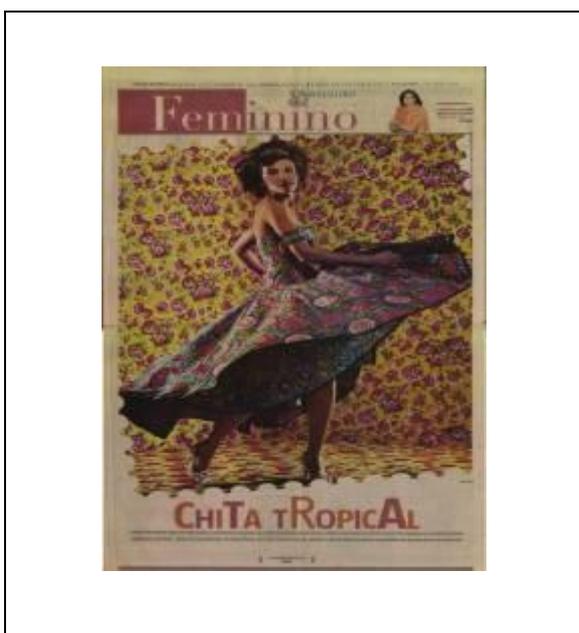


Figura 81: Capa do caderno *Feminino & masculino* do jornal Estado de Minas.
Fonte: jornal Estado de Minas de 19/09/2004



Figura 82: Reportagem sobre a chita do caderno *Feminino & masculino* do jornal Estado de Minas, p. 7.
Fonte: jornal Estado de Minas de 19/09/2004

A figura da coroa parece estar no lugar certo, afinal, o caderno *Feminino & masculino* é lido em sua maioria por mulheres da alta burguesia que, também possuem coroa em seu *status quo*. Mas, reis e rainhas não vestiram chita, apesar de ela ter sido apresentada por Vasco da Gama para dar visibilidade a todo sacrifício humano e financeiro empreendidos na viagem até a Índia. A chita foi vestimenta da elite no século XVI (alcobaças), mas no século XX ela aparece como estampa inferior. A chita passa pela história dos vencedores, mas em suas margens. Na história dos vencidos ela torna-se *Regina* e, provoca cesuras que trazem ao presente novo passado.

A manchete no caderno *Feminino & masculino* afirma que a chita retrata a cara do Brasil. O colorido e a padronagem em flores *re-vestindo* essa mulata brasileira torna-se ícone de brasilidade, alegoria⁵⁵ que transforma o signo em ícone, em mito, em cesura. A margem parece estar sendo deslocada novamente para o centro.

Na página 7 do caderno *Feminino & masculino*, conforme Fig. 82, em que aparece na íntegra a reportagem sobre a padronagem de chita, que foi aludida na primeira capa, (conforme Fig. 81) tem-se o seguinte título: “*Esquecido nas prateleiras durante algum tempo, o tecido mais popular do fim do século XIX reaparece com requinte nas coleções de várias marcas.*” A reportagem refere-se às várias grifes que utilizaram a estampa chita em suas coleções como: a mineira *Vide Bula* que homenageou o tropicalismo em sua coleção; a *Zapping*, além de vários estilistas que utilizaram a padronagem em seus desfiles na *São Paulo Fashion Week*, no *Rio Fashion*, e em Paris no desfile da coleção do japonês Kenzo, que se encantou com a estampa em visita ao Brasil. No mais, a reportagem faz pequena panorâmica acerca da história social da chita.

Tendo uma modelo japonesa vestida de chita ao centro da reportagem, me remeto novamente à capa deste caderno para inferir algumas reflexões. Novamente margens e centros se mesclam na mesma estampa. Ela veste o sistema da moda, em grande estilo, como afirma o título da reportagem. A padronagem de chita ocupa página inteira do caderno *Feminino & masculino*, para ser vista como *glamour*. É interessante observar que na página 10 deste mesmo caderno, conforme anexo 24, há reportagem sobre a ex-modelo mineira Bethy Lagardère, que recebeu em sua casa Aécio Neves, governador de Minas Gerais, na época. Aécio viajava para promover a economia

⁵⁵ Para este trabalho entender-se -á alegoria como “representação concreta de uma idéia abstrata” (KOTHE, 1986, p.49).

mineira no exterior e, conseqüentemente, juntou com pessoas ligadas ao governo da França e aos grandes negócios de Paris. Não creio ser coincidência, a estampa chita aparecer como capa no mesmo caderno de notícias que trata sobre a viagem de negócios de um governador de Minas Gerais. A chita vem como *layout* dessa viagem, como que para demonstrar a alegria e sensualidade do Brasil através das cores e formas dessa estampa. É importante demarcar que há uma face financeira nessa viagem, que está imbricada ao sistema capitalista vigente, mas a chita aparece como alegoria para dar sustentabilidade a esta faceta.

Continuando a análise da Fig. 81, vê-se uma coroa na cabeça da modelo. Ela, a coroa, parece representar a majestade que a chita possui em suas cores e formas, capaz de vestir com brasilidade e elegância, rainhas, mulatas e japonesas. Novamente a chita está no sistema da moda, porém, ela não foi esquecida como afirma a reportagem. O *chintz* continuou sendo utilizado na estética popular, principalmente em suas manifestações folclóricas, religiosas ou pagãs.

Reafirmo assim o que disse sobre a cultura massiva no início deste capítulo: ela não pode ser identificada como somente aquilo que passa pelo *mass media*. Ela deve ser estudada juntamente com a cultura folclórica, situando ambas, nas condições industriais de produção, circulação e consumo em que está organizado o mundo atual. A cultura popular é pensada por Canclini como o espaço em que o massivo e o folclórico se hibridizam.

A estampa chita pode ser considerada símbolo, ponto desse hibridismo da cultura de massa com a folclórica. Ela que sempre esteve presente nos rituais folclórico-religiosos da cultura popular, não somente com aspecto funcional, mas, como símbolo de alegria e iconicidade brasileira, aparece no *mass media*, que a *re-dimensiona* para o consumo.

O governador de Minas Gerais, por ocasião de estar ampliando o horizonte da economia brasileira, aparece no mesmo caderno de reportagem da estampa chita coroada como rainha, para fazer esse hibridismo entre o folclórico, a cultura do povo brasileiro, e o *mass media*, posto que na mesma ocorre *a mais valia* do sistema capitalista.

Porém, a estampa chita é ponto de fuga, mesmo estando dentro do sistema da moda, ela se mantém à margem, continua a ser acessível ao nível cultural popular, sendo usada em vestidos de festa junina ou nas roupas de marungos nas Folias de Reis.

Ela ostenta a brasilidade nos três níveis estéticos apontados por Bourdieu citado em Canclini (1998): o burguês, o médio burguês e o popular.

4.5 A chita estampando passarelas e bastidores

A praticidade esteve no auge na moda de 2004, em que “chique” era ser simples e prático. Porém, no verão seguinte esta moda que ditou a simplicidade como chique, afirmou que estava fora de moda usar saia de chita. Percebe-se assim que, o mesmo significante muda de significado influenciado pelas normas ditadas pela moda. Para respaldar essa afirmação, passa-se a fazer análise da presença da estampa chita em duas revistas de circulação nacional

Na Fig. 83 se encontra a personalidade, que apareceu na revista *Quem* (março/2008) com vestido de estampa chita – flores coloridas em tons fortes. Pelo contexto em que está, vê-se que a modelo está a serviço da moda. A descrição do padrão chita de seu vestido remete ao significado “dentro da moda”.

A revista *Quem* possui público feminino em sua maioria, que encontra nela referência sobre o que vestir e como se portar de acordo com as celebridades que estão no *mass media*. Como se trata de revista de grande circulação no Brasil é vista como importante instrumento da cultura de massa, posto que possui público socialmente definido e corpo particular de representações.

É interessante verificar que a personalidade que veste o padrão chita é Vanessa Camargo, celebridade muito em voga no período em que a revista foi editada. Ela aparece na capa ao lado de outras personalidades que desfilam seus trajes desenhados por renomados estilistas, em ocasião do casamento de Marina Morena e Fernando Torquatto⁵⁶.

⁵⁶ Fernando Torquatto é fotógrafo, maquiador e colunista da Revista *Quem*.

	
<p>Figura 83: Capa da revista Quem/destaque para o vestido em estampa chita. Fonte: revista Quem. Edição 394, março/2008, capa</p>	<p>Figura 84: Vestidos florais tendência outono/inverno de 2008, p. 110 Fonte: Revista Marie Claire, n 204, março de 2008</p>

A capa rende 14 páginas, da 108 à 122, que mesclam pouco texto escrito a respeito do casamento e relevante texto visual, em que os principais *looks* da cerimônia são exibidos em quadros. Novamente Vanessa Camargo aparece na página 116 da revista⁵⁷, com sua chita sendo identificada como modelo de Dior e Marcus Buaiz. Entre cetins, muito brilho e pouco pano, o chitão de flores em tons forte se destaca no sistema da moda como sinônimo de *glamour* e requinte.

A toalha de zona rural, conforme Fig. 86, que está no varal apresenta padronagem semelhante à da Fig. 83. A sanção da pecha do fora de moda caberia de maneira alguma ao vestido de Vanessa Camargo, conforme 83. A estampa chita parece não pertencer a nenhuma das duas facetas do sistema da moda: dentro e fora dele. O rótulo de dentro ou fora da moda não se encaixa na estampa chita, ela parece ser ponto de fuga da moda, pois, ao mesmo tempo em que é colocada nesse sistema, permanece fora dele.

⁵⁷ No anexo 25 encontra-se a página 116 com imagem de Vanessa Camargo e seu vestido de chita.



Figura 85: Estampa chita
Fonte: foto produzida pela autora em 09/10/2008.



Figura 86: Estampa chita em varal de zona rural
Fonte: foto produzida pela autora em 09/10/2008.

Em relação à moda, a cultura de massa não estabelece a união do significante com seu significado de modo declarado. Ela utiliza retórica que transforma essa relação, podendo substituir a simples equivalência pela ilusão de outras relações como a transitividade, a finalidade, a atribuição, a causalidade, etc. Ao mesmo tempo em que se edifica um sistema estrito de signos, pode-se tratar de dar a esses signos a aparência de meras razões (BARTHES, 1977, p. 249).

O significante padrão chita (ver Fig. 85) aparece na moda, ora como elegante e fino, ora, fora dela, sem valor. Mas, a estampa chita, continua a ter seu próprio valor, dentro ou fora da moda. Ela possui identidade própria, por isso está no entre-lugar. Ela não se perde em coleções guardadas em porões esperando o próximo chamado da moda. A chita continua seu caminho de ícone brasileiro mesmo se a moda não a requisitar.

Outro exemplo aconteceu na revista *Marie Claire*, conforme Fig.84. A reportagem defende a tendência do outono-inverno de 2008, que foram listras e o floral, com cores fortes. Ao descrever o vestuário ou seu uso, o redator não investe nada de si próprio, ele conforma-se em ser convencional com a retórica das descrições vestimentárias que compõe visão coletiva, articulada sobre modelos sociais pré-estabelecidos da moda em vigor. Pois, então vejamos: “Vestidos, casacos, calças e coletes. Há flores por todos os lados, estampadas em seda, recortadas em organza ou bordadas. Clássicas e chiques como um perfume de inverno” - texto exibido na página 110 a respeito das flores como tendência para o outono /inverno de 2008⁵⁸. O floral com

⁵⁸ No anexo 26 é possível ver essa página em tamanho maior.

cores fortes esteve novamente na moda, isto é, a chita esteve na moda. O significado da moda é, pois, isólogo, possui formas metafóricas, que ora elevam, e ora menosprezam o mesmo significante.

A estampa chita por estar no entre-lugar, aparece no varal de zona rural e na revista *Marie Clarie* com a mesma face. Mesmo se o redator metaforizar seu significado de acordo com as tendências da moda, ela continuará ser chita, pois, ela é imagem, ela evoca momentos do cotidiano, presentificando-os. A chita não só torna visível esses momentos, ela está presente nos mesmos. Quando Vasco da Gama usa da imagem exótica dos tecidos indianos para dar visibilidade a sua viagem até a Índia, ou quando Chacrinha e os tropicalistas se vestem da imagem da chita para compor seus personagens, a estampa chita presentifica estes momentos, sendo capaz de fazer cesura na história tradicional como se mostrará no próximo capítulo.

Os estilistas e *designers*, ao colocarem em suas coleções a chita, estão trabalhando com o código que é correlato a um elemento acessível sensorialmente e a objetividade que é compreendida como correlacionada a ele. Este código canaliza e direciona as relações entre objetos. Sabe-se que o código pertence ao objeto experimentado. A estampa chita é o objeto experimentado neste trabalho e seu código semântico evoca relações de presença e de momentos cotidianos, que estão além do sistema da moda.

A chita só faz referência à memória brasileira porque ela participou e participa da história social do brasileiro, como se verá no capítulo 6, em que ela, a chita, faz cesuras no descontínuo da história tradicional. Quando as duas modelos das Fig. 83 e Fig. 84 aparecem vestidas de chita, cria-se o canal para a compreensão de mundo que a moda pretende passar conforme o redator, porém, seu significado não se atém somente a essa metáfora, ela tem identidade própria.

Nesse sentido, a cultura torna-se texto, ou seja, é rede de signos cujo entrelaçamento de articulações é escolhido em módulos críticos. Quem veste chita, faz essa articulação e produz sentido através de suas experiências. Assim tanto a estampa chita, como qualquer outro artefato tecnológico ou outra criação artística é documento histórico para antropólogo ou literário que tenta entender o homem contemporâneo.

Entender o brasileiro que busca identidade em meio a tantas culturas hibridizadas em seu território pode ser possível quando se olha para os símbolos que representam a sua brasilidade, e a chita é um deles.

As pessoas que mais vêm na estampa chita referência para suas experiências humanas fizeram parte da história, mas, não da história dos vencedores. Elas estavam nas ruínas da história, construindo e se construindo – como na história social da estampa chita. A chita que era estampa que denotava simplicidade se tornou roupa de boutique no período que a moda quis, porém, ela nunca deixou de povoar o imaginário do povo brasileiro.

Quando Luiz Gonzaga cantou “vem cá, morena linda, vestida de chita, você é a mais bonita desse meu lugar, vai chamar Maria, chamar Luzia, chamar Zabé, chamar Raqué, diz que to aqui com alegria seja noite, ou seja, dia eu to aqui para ensinar xaxado⁵⁹”, ele reafirma o que eu já disse no parágrafo anterior. A morena vestida de chita é a metáfora da mulher brasileira miscigenada e sensual, que escapa no imaginário de cada um e é reavivada quando se utiliza o signo “morena vestida de chita”. A mulher brasileira sob o esteriótipo “morena vestida de chita”, representa a alegria, a sensualidade, o gingado brasileiro. Conforme Fig. 87 pode-se ver o ícone de brasilidade que dança com o ícone inglês.

a) 	b) 
Figura 87a: Príncipe Charles e morena vestida de chita. Fonte: http://www.caras.com.br/edicoes/802/textos/10368 / Acesso em: 28/09/2009	Figura 87b: Morena vestida de chita e Príncipe Charles Fonte: http://www.caras.com.br/edicoes/802/textos/10368 / Acesso em: 28/09/2009

⁵⁹ Parte da letra da música de Antonio Barros “Óia eu aqui de novo”, que está no álbum de Luiz Gonzaga – Luiz Gonzaga 50 anos de Chão 1941-1987. por ocasião de seus 50 anos de carreira. Fonte: <http://letras.terra.com.br/luiz-gonzaga/842388/>. A letra da música encontra-se na íntegra no anexo 27.

O ícone inglês tem nome: príncipe Charles e está em visita diplomática ao Brasil. Através de sua vestimenta, percebe-se que ele não está em país europeu. Em seu pescoço há colar artesanal e a camisa está com o primeiro botão desabotoado, significando descontração e sensação de calor, provavelmente, devido ao clima tropical. A dança não parece ter compasso ternário como os minuetos e gavotas, ela parece ser ritmada e os movimentos do corpo denotam isso.

Mas é a dama que o acompanha e parece estampar a cena. A morena vestida de chita é o ritmo e a cor da foto. Sua saia de estampa chita⁶⁰, roda ao sabor do gingado e suingue da moça. Ela é brasileira, sua cor denota isso, culturas miscegenadas, mas, com bandeira comum: a chita. A chita é tentativa de vestir com brasilidade o povo que a representa.

Bem diferente do tecido *liberty*, a padronagem chita ganha outra denotação no Brasil. Ambos vieram do mesmo *chintz*, mas, o indiano brasileiro foi estampado em algodão pelos povos autóctones da terra de Santa Cruz e seus descendentes. Flores em tons fortes que se sobressaem ao terno em tom claro e discreto de Charles. A chita não possui nada de discreto ou tímido, ela é sensual e ousada, assim como o povo que a veste. Talvez seja por isso que a revista *Isto é*, utiliza da fotografia para demonstrar um príncipe coma o primeiro botão da camisa aberto, como se estivesse bem à vontade em terras estrangeiras.

A morena vestida de chita de Luiz Gonzaga e da reportagem sobre a visita do príncipe Charles, não está na história tradicional, porém, ela se torna cesura a partir do momento que é ícone de brasilidade. Ela remete, chama para aquilo que não é passageiro e que não está na história de longa duração, mas, que se intensifica a cada *re-olhar* para o passado. Quando volta-se o olhar para o passado brasileiro, pode-se perceber a miscigenação nacional que é metaforizada pela morena com sua chita.

O *vestida de chita*, na música cantada por Gonzagão, é a imagem que dá visibilidade a presença da chita vestindo a mulher brasileira. Essa mulher não está na revista *Quem*, não é mulher da moda, em que há confusão entre o sujeito e o predicado, do que é e, do que ela se diz ser. Essa morena aparece em revista do mundo *fashion*, a princípio como acessório para dar cor à visita do príncipe inglês ao Brasil.

⁶⁰ Em visita à Fabril Mascarenhas, o diretor José Júlio Mascarenhas me afirmou que se trata de estampa produzida por eles.

A morena vestida de chita representa as várias facetas da mulher brasileira, presente, passado, infância, arte, castigo, festa. A estampa chita foi utilizada para ser imagem dessa mulher e para evocar o cotidiano brasileiro que está no descontínuo.

É preciso ir até as ruínas da história para se compreender o povo brasileiro, sua língua, sua cultura, seu modo de viver. A natureza da morena se alia à cultura da chita fazendo com que o signo seja canalizado através desse código que é lido e interpretado pela experiência.

Na cultura de massa o signo é elaborado a cada ano, não pela massa, mas, pela pressão estreita que Barthes chama de *fashion-group* (1997, p.16). Pois então vejamos:

Sem dúvida o signo da moda como todo signo produzido no interior da cultura dita de massa, está situado, por assim dizer, no encontro de uma concepção singular (ou oligárquica) e de uma imagem coletiva e é, ao mesmo tempo, imposto e solicitado. [...]. o que denuncia a arbitrariedade do signo de moda é, precisamente ser ele subtraído ao tempo. [...] pode-se dizer que a instituição do signo lingüístico é um ato contratual (no nível da comunidade inteira e da história), enquanto que a instituição do signo de moda é um ato tirânico.

O signo da moda é subtraído ao tempo. Pensando sobre esta fala de Barthes, entendo que a chita não está realmente na moda, ela só pode estar no entre-lugar. Conforme Fig. 88, José Júlio Mascarenhas, neto do coronel Aristides Mascarenhas e atual diretor industrial da Fabril Mascarenhas, segura uma gamela com revistas em que a estampa chita aparece no sistema da moda. A gamela denota interior, sertão e dentro dela está o centro, a moda, o mundo fashion. Margens e centros se entrecruzam no movimento contínuo do estar sem fronteira. É a chita que é responsável por esse hibridismo.

A estampa chita aparece em todos os cantos brasileiros, nas ruas ou nos palcos, conforme Fig.89. Não importa o lugar em que esteja, ela simboliza a alegria, a simplicidade e a sensualidade brasileira. As mulheres que dançam para contar sua história social se tornam personagens da história dos vencidos ao colocarem as saias de chita. A parede estampada em floral e a boneca que tem o vestido de *chintz*, metaforizam o ambiente aconchegante que só o brasileiro pode produzir. O floral atrai, conta outra história que só pode ser percebida nos espaçamentos da longa história.



a)

b)

Figura 88: José Júlio Mascarenhas e revistas do mundo fashion.

Fonte: jornal Hora Certa, ano 9, nº. 134, 30/06 a 09/07/2009

Figura 89: a) Estampa chita nas ruas e b) chita nos palcos

Fonte: a) foto produzida pela autora

b) jornal Hora Certa, ano 9, nº. 134, 30/06 a 09/07/2009

A estampa chita não escapou do ato tirânico da moda. Desde a Inglaterra do século XVI, seu padrão foi convidativo para que a moda a requisitasse. O que defendo é que ela não se deixou contaminar pela moda e, conseqüentemente, ser esquecida depois que a estação terminasse, pelo contrário, ela se manteve fora da moda e dentro dela ao mesmo tempo, no entre-lugar.

Sua função de cesura evoca o cotidiano, dá visibilidade a conquistas e viagens, remete-a como ícone do povo brasileiro. Sua semântica é constituída por características que a liberam da teia da moda e a tornam ponto de fuga da mesma. É necessário então estudar as cores e formas que outorgam a função de cesura para a chita. No próximo capítulo identificarei a chita como sendo mitológica e farei algumas análises tendo como pressuposto suas formas florais, ora pequenos, ora em tamanhos maiores, mas, sempre em cores fortes e vibrantes, para que no último capítulo, através de reflexões e análises possa-se investigar e apontar nos espaçamentos da história tradicional, as cesuras provocadas pela estampa chita.

5 CHITA: A BRASILIDADE EM CORES E FORMAS

5.1 Flores como configuração visível da chita

Persiste-se, neste primeiro momento de análise, na questão da forma, posto que se o objetivo principal de todo pintor é a cor, a insistência inicial tem de estar no desenho. A área, que é a linha que dá forma ao objeto, será preenchida pelo volume cor. É esta relação forma e cor que é o ponto de apoio no estudo semântico da estampa chita. Por ora, se permanecerá na forma.

A estampa chita e suas versões chitinha e chitão têm como forma predominante as flores. A forma é a configuração visível do conteúdo, isto é, ela informa sobre a natureza das coisas, a aparência externa que essas possuem. É por meio da percepção visual, que a estampa floral em sua forma no espaço – linha colorida, área colorida ou volume colorido – é captada, e recebida no sistema neural.

“A anterioridade da expressão em forma sobre a expressão em cor é entitativa (ou ontológica).” (PAULI, 1997, p. 388). Acontece primeiro o espaço do objeto, que é construído pelo artista, que recebe o colorido depois. Ainda que forma e cor sejam concebidas simultaneamente, a forma é anterior ao colorido, posto que não se dá cor ao que não existe em traço e área, mentalmente ou fisicamente.

A forma da chita expressa o objeto flor imitando a disposição de suas partes no espaço. Segundo Pauli (1997, p.387):

Ocorre uma aparente ilusão de separação quando o desenho se faz em preto para depois receber as cores. Mas o próprio desenho em preto é um contraste com o branco não atingido pelo traço preto. O prosseguimento posterior com cores mais definidas, não é nada mais que o prosseguimento de algo que já começou no mesmo desenho.

Há, pois, o que une intrinsecamente forma e cor no processo de estampagem da chita. Ambas, cor e forma se imbricam para representar simbolicamente esta estampa que é ícone de brasilidade como se verá mais adiante.

Sabe-se, porém, que o processo de percepção das formas em geral, não procede passivamente e de maneira linear. Segundo Arnheim (2006, p.36):

O mundo das imagens não se satisfaz em imprimir-se simplesmente sobre um órgão fielmente sensível. Ao contrário, ao olhar para um objeto procuramos alcançá-lo. Com um dedo invisível movemo-nos através do espaço que nos circunda, transportamo-nos para lugares distantes onde as coisas se encontram, tocamos, agarramos, esquadrihamos suas superfícies, traçamos seus contornos, exploramos suas texturas. O ato de perceber formas é uma ocupação eminentemente ativa.

A forma lida pela percepção visual não é, pois, a encontrada fielmente na natureza. Cada forma traz em sua configuração grande carga semântica, em que a condição humana é responsável pela leitura e simbologia que faz de cada imagem. Ao trazer para si a imagem, o expectador coloca na mesma suas impressões e experiências, na tentativa de decodificá-la. A configuração, portanto, não pode ser percebida como uma forma em particular, mas como um tipo de forma intrincado de percepções e simbologias por parte de quem a vê.

A estampa chita não é *analogon* do real. Ela *re-presenta* flores por meio de desenhos e arabescos bidimensionais que estão aquém de sua natureza física. Sua forma é definida por traços irregulares

O que se vê são apenas algumas características do objeto. O espectador ao observar uma flor, pode se dispor a enxergar somente suas pétalas, ou se preferir somente o movimento do caule em relação ao vento. Captam-se algumas particularidades da forma que se observa, pois há percepções diferentes para cada objeto decodificado.

A chita, em particular, é uma representação estampada em escala industrial, que tem a mesma forma timbrada repetidas vezes no tecido. Assim como uma paisagem pintada tem pouca relação com a tela em que foi retratada com traços de pigmentos, a chita em flores – que é o motivo que mais a caracteriza – tem muito pouca relação com a trama em que é fixada. Mas, “a forma sempre ultrapassa a função prática das coisas encontrando em sua configuração as qualidades visuais como rotundidade ou agudeza, força ou fragilidade, harmonia ou discordância. Portanto são lidas simbolicamente como imagens da condição humana.” (ARNHEIM, 2006, p.90).

A configuração da chita é percebida pelo visível e atinge profundamente quem a vê. Ela ultrapassa a projeção ótica do objeto que representa, posto que a chita é equivalente e é interpretada com propriedades particulares – traços irregulares e arabescos. Representa: “O ato elementar de desenhar o contorno de um objeto no ar, na areia ou numa superfície de pedra ou papel significa a redução da coisa a seu contorno, o que não existe como regra na natureza”. (ARNHEIM, 2006, p. 129).

A estampa chita representa flores no tecido, na porcelana ou no papel com semântica que faz com que a percepção visual, pela qual ela é conhecida, ligue-a a sentidos interiores e particulares, lhe outorgando simbologias próprias como se verá mais adiante neste capítulo.

A chita com sua configuração em tecido é matéria morta que é vivificada pela ação espiritual de quem a vê. Ela preenche ressonâncias anteriores à percepção visual que faz com que cada olhar seja complementado por experiências inerentes de cada observador. Kandinsky (1996, p.140) afirma que “o valor espiritual⁶¹ está então à procura de uma materialização. A palavra *material* desempenha aqui o papel de ‘um armazém’ no qual o espírito, como um cozinheiro, vem escolher o que lhe é necessário em semelhante caso.” A simbologia que as flores possuem difere para cada um. Interessante verificar que a chita, com sua representação em flores, preencheu ao longo do tempo, o espaço espiritual de muitos brasileiros e passou a representar o Brasil como manifestação visível da cultura popular – em que o massivo e o folclórico se hibridizaram. “A forma é a expressão exterior do conteúdo interior”. (KANDINSKY, 1996, p.142).

A forma como expressão visual do interior, representa para cada observador, semântica própria. Quando o coletivo começa a identificar a mesma forma com semântica igual, a configuração dessa forma torna-se simbolismo. A observação estética da estampa chita a coloca no segmento popular, que visa ao prático e utilitário (CANCLINI, 1998, p.10), mas, sua simbologia ultrapassa o elemento estético reduzido, a elevando como poderoso elemento de iconicidade.

A forma flores grandes ou miúdas, transcrita para o tecido, possuía finalidade prática- tampar imperfeições do tecido – mas o expectador da chita ultrapassou esta forma de perceber através do visível. Houve ressonância interior dessa forma que se consolidou através do tempo e que é confirmada pelas memórias da estampa chita. “Se o leitor considerar um objeto qualquer colocado sobre sua mesa (uma ponta de charuto que seja), aprenderá seu sentido exterior ao mesmo tempo que experimentará sua ressonância interior.” (KANDINSKY, 1996, p.155).

A forma chita estampada em matéria morta, torna-se viva quando ressoa em quem a percebe, pois exerce ação interior, espiritual sobre o mesmo. As experiências que se formaram nas memórias da chita fizeram com que flores grandes ou pequenas se

⁶¹Valor espiritual é visto por Kandinsky como concepção estética e não religiosa.

transformassem em ícone de brasilidade. Para se compreender melhor este segundo significado que a chita recebe, é preciso primeiramente fazer estudo de suas cores e da psicodinâmica das mesmas, para que forma e cor, que são praticamente indissociáveis sejam fonte material para o estudo semântico da estampa chita.

5.2 Matizes vermelhos, azuis, amarelos e verdes: cores em chita

Para melhor entender a estampa chita como ícone de brasilidade é preciso fazer estudo das cores que a compõem. Pretende-se olhar a cor como significante, portador de significado, antes que ela transcenda a si mesma, no momento em que ela é apenas cor. Assim como se estuda o som como matéria da música, a cor será vista como matéria da pintura, juntamente com a forma que a precedeu.

As qualidades sensíveis, como as formas plásticas, o som e a cor, são capazes de significação. A cor, em especial, é uma qualidade com propriedade de ter graus observáveis em sua luminosidade e cromaticidade.

Quanto à luminosidade, a cor faz uma escala que pode caminhar do tom mais apagado e escuro chegando até o tom mais aceso e claro, em escala ascendente ou, do tom mais aceso descendo para o tom mais opaco. Sabe-se que a iluminação é a imposição perceptível de um gradiente de luz sobre a claridade e cores do objeto de um conjunto. Deve-se no entanto, para este trabalho, entender luz em seu aspecto físico e simbólico.

A luz é mais do que apenas a causa física do que vemos. Ela continua sendo uma das experiências humanas mais fundamentais e poderosas, uma aparição compreensivelmente venerada, celebrada e solicitada nas cerimônias religiosas.
(ARNHEIM, 2006, p.293).

Quanto à cromaticidade, convencionou-se que croma diz respeito à intensidade frente às outras cores. Então, croma não se refere a mistura com branco e preto (claro e escuro), mas a pureza da cor, a saturação cromática. Segundo Pauli (1997, p.268) “o valor luminoso de uma cor específica é variável, desde o seu quase apagamento, próximo do preto, até o seu máximo de luz, próximo do branco, mas sempre por efeito da mistura cromática.”

Para tanto, é necessário conceituar branco como a mistura de todas as ondas, e preto como ausência de cor. Quando se pretende dar maior intensidade à cor, mistura-a ao branco, sendo denominada de cores quente. O branco reflete a totalidade da luz, intensifica, por conseguinte, a luz da tinta ao qual foi acrescido. O preto, por características de suas moléculas, não reflete luz, tornando as cores frias ao se misturarem com o mesmo. O branco e o preto são utilizados na estampa chita somente para contornos das flores e riscos aleatórios dos arabescos.

As cores na estampagem da chita serão analisadas aqui sob o aspecto de tintas. Sabe-se que quando se misturam as tintas se ocasiona o enfraquecimento da luminosidade, porque os pigmentos de cada uma absorvem alguma cor. (PAULI, 1997, p.269). Com isso é possível afirmar que as cores primárias brilham mais que as cores secundárias. Por conseguinte, as cores secundárias, que surgem a partir da mistura de apenas duas cores primárias, são mais brilhantes que as cores originárias da mistura de três cores fundamentais ou das terciárias.

Toda a aparência visual tem sua existência ligada à luz e a cor. Segundo Arnheim (2006, p.323):

Os limites que determinam a configuração dos objetos provêm da capacidade dos olhos em distinguir entre áreas de diferentes claridade e cor. Isto é válido mesmo para as linhas que definem a configuração em desenhos; elas são visíveis apenas quando a tinta difere do papel, na cor.

A percepção visual se dá, por conseguinte, através das formas primeiramente, mas em decorrência da cor, que se difere no papel, e no caso da chita, no tecido, na porcelana, enfim, no corpo em que é estampada. A teoria da cor afirma que se tem melhor sensibilidade a seis cores básicas: preto, branco, azul e amarelo, verde e vermelho. Quantas vezes, por exemplo, se ocasiona de somente com a justaposição se conseguir diferenciar o púrpura do violeta, isto não ocorre as cores acima citadas. O branco e preto, porém, muitas vezes não fornecem subsídios suficientes para discriminação visual. Em um filme preto e branco, torna-se difícil decodificar os alimentos que se encontram nos pratos dos atores que contracenam.

É sabido que, embora o verde seja considerado cor secundária – mistura das cores primárias azul e amarelo – tem sido assunto de controvérsia entre diversos

teóricos ao longo do tempo, que tentam colocá-lo como cor primária do ponto de vista de ser cor fundamental⁶².

Artistas, desde o pintor inglês Moses Harris do século XVIII, até Turner e Delacroix, Goethe, Van Gogh e Albers concordaram que o sistema de cor do pintor baseia-se na tríade de vermelho, azul e amarelo. 'isto realmente fere!'. Disse Paul Klee referindo-se ao círculo de cor baseado nas 4 fundamentais. (ARNHEIM, 2006, p.341).

Com este comentário Klee traz para o presente nova discussão sobre o verde como cor fundamental juntamente com o amarelo, azul e vermelho. Durante o estudo da psicodinâmica das cores, tentará se mostrar que o verde é cor fundamental de profunda importância para as diversas simbologias feitas pela percepção visual em relação à cor. Alguns experimentos demonstram que há resposta corpórea à cor, por exemplo. A força muscular e a circulação sanguínea aumentam com a luz colorida na sequência que vai do azul passando pelo verde, amarelo, até o vermelho. “O organismo inteiro... através de cores diferentes é impelido para o mundo exterior ou dele se retrai concentrando-se em direção ao centro do organismo”, afirma Goldstein citado em Arnheim (2006, p.358).

As cores possuem força e são ao mesmo tempo instáveis. Elas são capazes de demonstrar que a mesma parte em totalidades diferentes não é a mesma coisa. A forma flor preenchida pela cor verde se distingue da mesma forma flor, colorida de azul. A chita é estampada em sua maioria a partir de 4 cores fundamentais, ou seja, azul, amarelo, vermelho e verde, que preenchem a configuração flor com contornos em branco ou preto.

Os matizes vermelho, azul, amarelo e verde são singulares, ao mesmo tempo que necessitam um dos outros para terem apoio e equilíbrio. Há algo incompleto em toda e qualquer cor em particular. Arnheim (2006, p.346) afirma que “pode-se dizer que tal ausência de integridade transtorna o equilíbrio do campo visual logo que uma cor aparece sozinha”. A chita é caracterizada por cores fortes que estão inter-relacionadas, numa dinâmica constante. Cores e forma são essenciais para se perceber a estampa chita neste início do século XXI. O período da monocromia acabou. É necessário que seus 4 matizes centrais conversem entre si para lhe outorgar a denominação de ícone.

⁶² Deve-se fazer uma distinção nítida entre primárias geradoras e primárias fundamentais. Por primárias geradoras referir-me-ei às cores necessárias para produzir física ou fisiologicamente uma ampla série de cores; enquanto que as primárias fundamentais são as cores puras básicas sobre as quais o sentido da visão constrói perceptivamente a organização de padrões de cor. (ARNHEIM, 2006, p. 330).

John Ruskin citado em Arnheim (2006, p.351) alertou o pintor:

Cada matiz em todo o seu trabalho é alterado por cada toque que você acrescenta em outros lugares, de modo que o que era quente há um minuto torna-se frio quando estiver colocado uma cor mais quente em outro lugar e o que estava em harmonia torna-se discordante quando você coloca outras cores ao seu lado.

Com isso pode-se concluir que a identidade da cor não reside nela em si. Há relações intrínsecas que se formam a partir da percepção visual e se complementam com a experiência de cada um. As cores que constituem a estampa chita estão imbricadas de relações que foram e continuam sendo formadas a partir de sua memória social. Faz-se necessário neste momento do trabalho fazer estudo da psicodinâmica das cores para que se possa compreender melhor sua função como cesura na história tradicional.

5.3 A psicodinâmica dos matizes da chita

A cor está presente no mundo visível sendo constantemente associada a estados de espírito, a aspectos físicos e mentais, enfim, ela está presente nas mais diversas atividades humanas. Entendendo psicodinâmica como o estudo dos processos mentais e emocionais subjacentes ao comportamento humano e a sua resposta aos estímulos do ambiente, far-se-á pequena reflexão sobre a psicodinâmica das cores presentes na estampa chita e as simbologias pertencentes a cada uma.

A partir dos estudos das cores de Kandinsky, baseados na *Doutrina das Cores* de Johann Wolfgang Von Goethe (1810), pretende-se tecer algumas analogias pertinentes acerca dos matizes vermelho, azul, amarelo e verde, presentes na estampa chita. Sabe-se que Kandinsky em seu livro *Do Espiritual na Arte* (1996) refletiu forma e cor como significantes capazes de significados próprios, com um propósito dividido entre análise formal e científica das condições da criação artística,⁶³ e um saber que buscou na exterioridade o princípio interior. “A teoria das cores de Kandinsky, como a de Paul Klee, faz parte de uma teoria da criação, em que o artista investiga todos os elementos básicos da composição visual: cor, ponto, linha e plano.” (BARROS, 2006, p.156).

Estudar as cores e suas associações com o espiritual é fundamental para se fazer estudo semântico da estampa chita e entender como se forma seu segundo significado de ícone brasileiro. A chita se encontra no entre-lugar devido às associações que se

⁶³ Em 1922, Kandinsky é convidado a lecionar na Bauhaus de Weimar. Seu conceito de síntese e suas convicções críticas a respeito dos elementos fundamentais da criação vieram ao encontro dos ideais da escola

fazem a partir de suas formas e cores. Kandinsky trabalhou o subjetivismo das cores, em que a arte deve corresponder a uma necessidade interior, que é a questão fundamental segundo ele, para a arte nova.

As cores usadas na chita são geralmente o amarelo, o azul, o vermelho e o verde. O branco e o preto são usados somente em contornos e, como o primeiro é a mistura de todas as cores e o segundo é a ausência de cor, não serão considerados neste estudo. Segundo Mellão (2005, p.118) “a chita era impressa sempre em três cores. A Fabril Mascarenhas nunca usou mais de seis cores no chitão e chegou a ter mais de 150 estampas diferentes.” Conclui-se que seja por isso que as cores fundamentais amarelo, azul e vermelho e a secundária verde, sejam as cores predominantes da estampa chita. Além do que, os próprios indianos utilizavam pigmentos naturais para colorir a estampa, somente com essas cores e suas possíveis variantes.

O amarelo é matiz eminentemente luminoso e brilhante, que está situada acima da intensidade normalmente exercida pela vista. O amarelo simboliza o ouro, por causa de sua semelhança com este metal. O sol também é associado ao amarelo, assim sendo, ele é cor excitante, inspirando bom humor e alegria. O amarelo claro é cor quente, que se associa muitas vezes ao misticismo e a sensação térmica.

Para Goethe, citado em Kandinsky (1996) toda a cor quente tende para o amarelo, possuindo assim característica material, que se aproxima do espectador. Já a cor fria tende para o azul, cujo movimento se afasta do espectador. Kandinsky (1996, p.89) afirma “que o amarelo se irradia, adota movimento excêntrico, e aproxima-se quase visivelmente do observador”. O amarelo tem, pois, nas impressões psíquicas *kandinskianas*, movimento que se afasta do centro em direção ao espectador. Conclui-se que essa cor pode por vezes cansar a percepção visual não for usada moderadamente.

Para Kandinsky, o primeiro grande contraste entre as cores se faz entre o amarelo e o azul. O matiz azul possui movimento concêntrico, que “pode ser comparado ao de um caracol que se retrai em sua casca. Distância do observador”. (KANDINSKY, 1996, p.89).

O azul possui pouca luminosidade e pouco brilho, estando situado na linha desejável da percepção visual, tranquilizando e descansando o olhar. A expressão “tudo azul” aparece em diversas situações humanas associada à felicidade e tranquilidade, ao estar tudo bem. O azul também é muito associado a pessoas introvertidas e tímidas. Conclui-se que é por isso que Kandinsky contrasta o azul com o amarelo, o primeiro

descansa e o segundo tenciona. Enquanto o amarelo chama para o exterior, o azul se ocupa de representar o estado da alma, o interior.

Outro par de contrastes entre as cores para Kandinsky ocorre entre o vermelho e o verde.

O vermelho figura ao lado do amarelo e do laranja – que é cor proveniente da mistura dessas duas cores primárias – como croma da natureza. Sua luminosidade e brilho o destacam e excitam atividades humanas como as viris⁶⁴.

Segundo Kandinsky (1996, p.97):

O vermelho claro quente evoca força, impetuosidade, energia, decisão, triunfo; [...] já um tom de vermelho médio é paixão que queima com regularidade, contem força segura de si que não se deixa facilmente recobrir, mas que, mergulhada no azul, apaga-se como um ferro em brasa na água.

O vermelho é cor autoconfiante, cheia de vida, ardente, agitada. Ele parece ser ao mesmo tempo quente e frio, possuindo riqueza de possibilidades interiores. Os variados tons de vermelho evocam diferentes estados de espírito. Pois então vejamos:

O vermelho tal como o imaginamos, cor sem limites, essencialmente quente, age interiormente como uma cor transbordante de vida ardente e agitada. Entretanto, não tem o caráter dissipado do amarelo, que se propaga e se consome de todos os lados. Apesar de toda a sua energia e intensidade, o vermelho atesta uma imensa e irresistível potência, quase consciente de seu objetivo. Nesse ardor, nessa efervescência, transparece uma espécie de maturidade masculina, voltada, sobretudo para si mesma e para a qual o exterior conta muito pouco. (KANDINSKY, 1996, p.97).

O vermelho tem movimento em si. Conclui-se que seja por isso que ele atrai a percepção visível. É interessante verificar que as flores presentes na natureza não são predominantemente vermelhas, mas, as que possuem esse matiz em sua forma se destacam sendo muito mais requisitadas. A paixão é muitas vezes representada pelo coração vermelho ou pelas rosas vermelhas, que acentuam o caráter viril da ação.

⁶⁴ Segundo Pauli (1997, p.315) “a cor vermelha é aproveitada com o fim de estimular os introspectivos, estimular as mentes oprimidas, soerguer os desânimos, aumentar a tensão muscular e a pressão arterial”.

O matiz verde é a mistura dos contrastes verde e azul, ele representa, pois, a anulação, a ausência das forças citadas. O verde é assim cor de equilíbrio, que transmite paz e satisfação. Como ele é a união dos dois grandes opostos, ele se torna repousante e tonificante. É contrastante com o vermelho, que é tenso e viril. Em conformação com o azul, uma das cores que o compõem, o verde é repousante e exerce importantes funções psicológicas moderadoras⁶⁵.

O verde seria o ponto de equilíbrio entre o azul e o amarelo, que são díspares e opostas em tudo. Para Kandinsky, o verde é a mais calma de todas as cores. Ao clareá-lo com a adição do amarelo, o verde adquire juventude e alegria, adquire força. Mas se ele estiver dominado pelo azul, torna-se mais grave, mais introspectivo. Kandinsky (1996, p.95) afirma:

Ao ser misturado com o branco e o preto, o verde volta a suas características primordiais de passividade e equilíbrio. Isto é possível, pois o preto é fogueira extinta, consumida, que deixou de arder, imóvel e insensível como um cadáver sobre o qual tudo resvala e que mais nada afeta.

É interessante verificar que na estampa chita dificilmente somente se utiliza preto, para preenchimento de contornos e arabescos, o que afasta assim essa tristeza de que fala Kandinsky, deixando a estampa alegre e forte. Ambos, preto e branco, estão na chita como que a ocasionar inúmeras possibilidades que se tornam realidade nos matizes amarelo, vermelho, azul e verde.

Os 2 contrastes de cores azul e amarelo, vermelho e verde, refletidos por Kandinsky estão presentes na estampa chita, preenchendo sua configuração floral. Nela, eles se amolgam e a fazem mito com seu segundo significado de ícone de brasilidade.

5.4 A chita e sua função mitológica

A estampa chita é imbricada pela configuração de flores coloridas, que lhe atribuem função mitológica. Segundo Barthes (1997, p.33) “o mito é uma fala. É um sistema de comunicação, uma mensagem. Tudo pode constituir um mito, desde que seja suscetível de ser julgado por um discurso.” Ele não se define assim pelo objeto de sua mensagem, mas, pela maneira como a mesma é proferida. O mito chita não se profere

⁶⁵ Segundo Pauli (1997, p.316) “as cores normais para o desejo da vista são o verde e o azul.”

pelo seu significado primeiro - tecido ordinário de estampas em geral floridas de cores fortes, mas, pela maneira como transmite mensagem e é decodificada.

A chita como objeto será transformada em mito, posto que significa algo mais que estampas florais em cores fortes. O quadro 1 será apresentado como maneira de exemplificar a afirmação de que a estampa chita é um mito, a partir de seus dois sistemas semiológicos.

QUADRO 1

Sistema Semiológico da Estampa Chita

CHITA (significante 1)	TECIDO ORDINÁRIO DE ALGODÃO, ESTAMPADO EM CORES. (significado 1)
TECIDO ESTAMPADO (signo 1,significante 2º)	CORES E FORMAS (significado 2º)
ÍCONE DE BRASILIDADE QUE OCASIONA CESURAS NA HISTÓRIA DOS VENCEDORES (mito)	

Observando o quadro 1, é possível identificar a estampa chita em seus dois sistemas semiológicos. No primeiro tem-se a chita como significante 1 e seu significado 1: tecido ordinário estampado em cores. A junção desses dois elementos: significante 1 e significado 1 gera o signo 1 ou significante 2º que é tecido estampado. O significante 2º, por conseguinte está associado ao significado 2º gerando o mito ícone de brasilidade que ocasiona cesuras na história dos vencedores.

O mito é, pois, a capacidade que a chita tem de sair de seu significado primeiro, em que a mesma era tecido ordinário de algodão estampado e, *re-significar* como ícone de brasilidade que provoca cesuras. É importante ressaltar que a chita recebe esse significado 2º, que a transforma em mito, no descontínuo da história dos vencedores, ou seja, na memória dos vencidos.

Para respaldar essa afirmação de que a estampa chita possui função mitológica, irá se fazer pequena análise em algumas estampas da Fabril Mascarenhas da coleção 2009 e algumas estampas do começo da estamparia na Cedro e Cachoeira que estão catalogadas no museu Décio Mascarenhas.

Conforme Fig.90 e Fig. 91 é possível verificar a chita em duas fases distintas: metade do século XIX e início do século XXI.



Figura 90: Chita catalogada pelo Sr. Décio Mascarenhas em 1954.
Fonte: foto produzida pela autora em pesquisa realizada em 10/07/2009



Figura 91: Chita da coleção 2009 estampada pela Fabril Mascarenhas.
Fonte: foto produzida pela autora em pesquisa realizada em 15/07/2009

A configuração de ambas é marcada pelas flores e arabescos que ganham contornos em preto. A forma flor reduz em contorno o objeto que tenta representar. A Fig. 85 possui duas cores contrastantes entre si, o azul e o vermelho. O azul que é associado à calma, à tranquilidade e o vermelho que é força e virilidade. Há mais azul que vermelho e parece ser esta formação que dá equilíbrio à imagem.

Esta mesma estampa *re-lida* no século XXI possui mais brilho e movimento. O azul continua a predominar, mas o amarelo entra no lugar do vermelho para assumir seu lugar de contraste, pois gera o movimento excêntrico, em que o observador acaba por vê-lo primeiro. Ele salta do tecido, chama o observador para si. Como é cor que gera cansaço quando usada em demasia, o amarelo reparte o espaço com o azul e o verde, cores que realizam o movimento para si. Este contraste equilibra a chita e a torna agradável e curiosa ao olhar. A chita do século XXI possui luminosidade maior.

O branco não está somente como fundo, ele serve de contorno, o que torna as cores que preenchem a configuração quentes e vivificantes, sempre com equilíbrio para

não cansar e nem excitar demais o espectador. Com sua feitura em flor a chita é lida simbolicamente através dos sentidos e percebidos pela memória de cada observador.

Segundo Matisse, citado em Arnheim (2006, p.327) “Se o desenho pertence ao espírito e a cor aos sentidos, deve-se desenhar primeiro para cultivar o espírito e ser capaz de conduzir a cor ao caminho do espiritual⁶⁶”. Flores para o espírito e matizes de azul com pinceladas em amarelo para os sentidos do início do século XXI, com isso a chita se *re-nova* para permanecer no entre-lugar, estando dentro e fora do sistema da moda.

A chitinha que é caracterizada pelas flores miúdas aparece também com matizes vermelho, azul, verde e amarelo (conforme Fig. 92 e Fig. 93).

<p>Figura 92: Chitinha catalogada pelo Sr. Décio Mascarenhas em 1954. Fonte: foto produzida pela autora em pesquisa realizada em 10/07/2009</p>	<p>Figura 93: Chita da coleção 2009 estampada pela Fabril Mascarenhas. Fonte: foto produzida pela autora em pesquisa realizada em 15/07/2009</p>

No capítulo 3, chegou-se à conclusão que a primeira chita produzida em escala industrial era monocor e estampada em chitinha. A chitinha, que a princípio tinha configuração semelhante à *Liberty*, se transforma para ganhar simbologia distinta. Observando as Fig.92 e Fig.93, pode-se perceber que os arabescos miúdos se distinguem da configuração européia, principalmente no item cor. O vermelho, que é discreto na chitinha catalogada em 1954, torna-se fundo para a estampagem floral do início do século XXI.

⁶⁶ Espiritual é entendido aqui no mesmo sentido estético de Kandinsky.

Novamente o azul e verde estão presentes na mesma estampa que o vermelho para equilibrar, harmonizar⁶⁷. O contraste entre o azul e o vermelho origina uma harmonia feliz e eficaz, fazendo com que a estampa chita se assemelhe a uma tela com arabescos repetidos, quase que abstrata se não fosse pelas formas florais, que devido à repetição constante introjetam no observador a sensação de abstração.

Apesar de o amarelo estar presente em pequeninos arabescos, o vermelho é mais perceptível que ele, posto que é mais quente e pesado.

Assim como toda a obra de arte é filha de seu tempo, as cores e as formas da chita estão intrinsecamente ligadas à sua época. A chitinha da Fig. 92 remete à época em que foi estampada, fora de contexto não se poderia entender sua simbologia. A vibração que seus matizes produzem variam de observador para observador, que precisam estar atentos para sentir a vibração psíquica de cada cor, em épocas distintas.

Segundo Kandinsky (1996, p.79), “o elemento orgânico, mesmo totalmente relegado a segundo plano, faz ouvir, na forma escolhida, sua sonoridade.” Ao escolher o objeto para lhe colocar cor, tem-se consciência que é dotado de vida própria e engendra multiplicidade de efeitos. É neste sentido que Kandinsky afirma que o bom artista sabe escolher o objeto e a cor de acordo com o princípio da necessidade interior.

Kandinsky (1996, p.100) afirma que “as palavras não são e não podem ser senão alusões às cores, sinais visíveis e inteiramente exteriores.” As flores da chita preenchidas com cores fortes e vibrantes semantizam de maneira singular a brasilidade, pois, dizem muito mais como texto visível. Observando as Fig. 94 e Fig. 95 tem-se o chitão, com flores grandes e arabescos rebuscados. Vermelho, azul e verde novamente se entrelaçam nessa trama para ultrapassar a função prática das coisas e encontrar na configuração da chita com propriedades particulares de acordo com cada observador.

O fundo vermelho do chitão da Fig. 94 é substituído pelo fundo azul do chitão de 2009. Porém, as formas em flor que são em matizes azuis no chitão do início do século XX são *re-coloridas* em matizes vermelhos no início do século XXI. Vermelho e azul se mantêm em sua função de dar equilíbrio à estampa chita. Flores e fundo invertem as cores, mas é preciso contraste para caracterizar o mito chita, por isso as cores são trocadas nas formas, mas permanecem no motivo.

⁶⁷ Utiliza-se para este trabalho o conceito de harmonia de Kandinsky que afirma que “a composição que se baseia nessa harmonia é um acordo de formas coloridas e desenhadas que, como tais, tem uma existência independente, procedente da Necessidade interior, e constituem, na comunidade que daí resulta, um todo chamado quadro” (KANDINSKY, 1996, p.104).

Possin citado em Arnheim (2006, p.327) afirma que “as cores na pintura são, por assim dizer, engodos para seduzir os olhos, como a beleza dos versos na poesia é uma sedução para o ouvido”. O contraste das cores vermelho e azul, amarelo e verde presentes na chita seduzem o observador, fazendo com que a padronagem seja identificada com as diferentes personalidades que compõe o povo brasileiro.

	
<p>Figura 94: Chitão catalogado pelo Sr. Décio Mascarenhas em 1954. Fonte: foto produzida pela autora em pesquisa realizada em 10/07/2009</p>	<p>Figura 95: Chitão da coleção 2009 estampada pela Fabril Mascarenhas. Fonte: foto produzida pela autora em pesquisa realizada em 15/07/2009</p>

Segundo Miller Barros (2006, p.190):

As cores podem ditar nossa personalidade, o amarelo, é para pessoas que são intelectuais, o verde é para pessoas tolerantes, habituadas a compreender o problema dos outros, o azul é para pessoas que gostam de conversar, são extrovertidas e o vermelho é para pessoas corajosas, dadas à ação.

Se as cores ditam a personalidade conforme Miller Barros afirma, então talvez seja por isso que a chita chama para si a atenção. Estas cores citadas acima são cores que se misturam para dar volume à forma chita e que, por conseguinte são importantes para lhe outorgarem a função de cesura, posto que ela passa a ser reconhecida pelo simbolismo das cores que carrega em si.

Personalidades diferentes que se encontram imbricadas na mesma estampa. Sabe-se que essa capacidade de perceber as relações entre grupos de figuras, bem como as leis de configuração, é independente da vontade humana. Kandinsky em seu livro *Do Espiritual na Arte* (2006) descreve como cada cor influi sobre os seres humanos. É

como se houvesse efeito sensível-moral das cores em cada pessoa - é como se as cores possuíssem movimento, simbolismo, temperatura e som musical.

Este conhecimento sobre as cores é oposto ao conhecimento científico isolado das cores. É outro prisma em que se estuda a função da cor para a sensibilidade e a percepção humana. A cor reflete e infere no íntimo das pessoas, sendo capaz de proporcionar alegria, depressão ou saciedade. Ela pode dizer como está o temperamento de quem a usa. Quando a estampa chita aparece sendo usada para vestir as pessoas em festejos religiosos, ela reflete alegria, como se quisesse dizer que é época de comemorar.

Cor e sentimento se relacionam na última parte da doutrina de Goethe: a aplicação alegórica, simbólica e mística das cores, indicando o caminho do uso das cores na arte. Em suas palavras: cada cor produz um efeito específico sobre o homem ao revelar sua essência tanto para o olho quanto para o espírito. Conclui-se daí que as cores podem ser utilizadas para certos fins sensíveis, morais e estéticos. (MILLER BARROS relendo Goethe, 2006, p.302)

Conclui-se que seja por isso que tantos escritores brasileiros utilizam a estampa chita para tecer, nas páginas da literatura, a iconicidade brasileira, como Jorge Amado e Clarice Lispector. A chita é mitológica, pois possui o segundo significado de ícone de brasilidade, posto que suas cores levam a percepção visual a se mesclar à necessidade interior do brasileiro.

5.5 A estampa chita *re-vestindo* as mulheres na Literatura Brasileira

O neologismo *re-vestir* está investido com o 2º significado da chita. O ato de vestir uma mulher e descrevê-la sugere apenas o primeiro significado da chita – tecido ordinário de algodão, estampado em cores. Mas, *re-vestir* infere a conotação que o mito chita oferece à personagem que se compõe da mesma. Se *re-vestir* de chita é ser ícone de brasilidade, é poder ocasionar cesuras no descontínuo da história dos vencedores. Pois, então vejamos:

Em *Gabriela Cravo e Canela* (1960, p.25), lê-se o seguinte trecho:

O coronel Ribeirinho, proprietário da fazenda Princesa da Serra, cuja riqueza não afetara sua simplicidade bonachona, quase sempre ali já se encontrava quando, às cinco da manhã, Maria de São Jorge, formosa negra especialista em mingau e cuscuz de puba, descia o morro, o tabuleiro sobre a cabeça, vestida com a *saia coloria de chitão* e a bata engomada e decotada a mostrar-

lhe metade dos seios rijos. Quantas vezes não a ajudara o coronel a baixar a lata de mingau, a arrumar o tabuleiro, os olhos no decote da bata.

Jorge Amado utiliza vários elementos para compor essa cena: pratos típicos da Bahia – mingau e cuscuz de puba e de como o coronel mantém sua origem simples. Porém, quando se refere à simplicidade e sensualidade de Maria, cabe aos leitores lerem as entrelinhas. Maria é negra e está descendo o morro com um tabuleiro na cabeça.

Utilizando do sensorial é possível ver essa mulher dos pés a cabeça. Não se diz de que cor é a bata, mas, a estampa da saia é descrita. Por quê? Os seios de Maria são a sensualidade da negra enquanto a saia confirma simplicidade, alegria, vigor, descontração, enfim, características brasileiras que o autor parece conotar ao descrever Maria.

A estampa é chita porque o autor parece querer demonstrar que é da mulher brasileira de quem ele fala, talvez seja por isso que ela se chama Maria, representando as muitas *Marias* que se vestem de chita neste Brasil. Não é qualquer brasileira. Essa Maria é guerreira, ela coloca a lata de mingau na cabeça e sai pelas ladeiras do morro. Ela é brasileira e seu rótulo é sua saia estampada de chita. É mulher feliz, alegre e faceira, se não o fosse, não estaria de chita, usaria estampa séria ou tecido liso como as freiras ou *as senhoras de boa família*.

A saia tem que ser estampada, determinando sua alegria de viver apesar da simplicidade. Maria talvez ingênua, isso é confirmado na seguinte fala “[...] Quantas vezes não a ajudara o coronel a baixar a lata de mingau, a arrumar o tabuleiro, os olhos no decote da bata [...].” Sensualidade e ingenuidade são características essenciais da chita, ela denota isso em todas as esferas em que se encontra. A mulher brasileira aqui, parece ser vista como sensual e essa suposta ingenuidade que é sensual, pode ser uma das marcas da brasilidade, na obra de Jorge Amado.

Se Maria fosse atrevida, não teria a mesma sensualidade para o coronel Ribeirinha. Ela não deixa os seios à mostra por intenção, é isso que faz com que ela seja tão atraente. A estampa chita confirma essa ingenuidade, através de suas cores que simbolizam a faceirice da mulher brasileira tão bem narrada por Amado.

O significado da chita não se encerra nos limites instituídos pelo texto, ao contrário, seu significado transcende, ultrapassa o presente apresentado na linguagem, para novo passado percebido pelo leitor. Jorge Amado utiliza da estampa chita para revestir duas personagens – Maria e Gabriela – em uma mesma obra, ocasionando jogo

de encenação, em que a estampa é responsável por semantizar no silêncio, a falta, o intervalo que o texto re-desenha continuamente. Ao tentar insinuar a faceirice da mulher brasileira, Jorge Amado parece apontar, a brasilidade através da chita. Neste ponto afirmo, é preciso recorrer muitas vezes ao visível para personificar, dar corpo ao personagem de que se fala.

Para respaldar afirmação anterior, reescreve-se abaixo outro trecho do livro de Jorge Amado, tendo Gabriela, a protagonista, vestida de chita.

Entrou de mansinho e a viu dormindo numa cadeira, os cabelos longos espalhados nos ombros. Depois de lavados e penteados tinham-se transformado em cabeleira solta, negra, encaracolada. Vestia trapos, mas limpos, certamente os da trouxa. Um rasgão na saia mostrava um pedaço de coxa cor de canela, os seios subiam e descaíam levemente ao ritmo do sono, o rosto sorridente. - Meu Deus! – Nacib ficou parado sem acreditar. A espiá-la, num espanto sem limites, com tanta boniteza se escondera sob a poeira dos caminhos? Caído o braço roliço, o rosto moreno sorrindo no sono, ali, adormecida na cadeira, parecia um quadro [...]. Havia tempo pra tudo. Nacib tirou o paletó, pendurou na cadeira. Arrancou a camisa. O perfume ficou na sala, um perfume de cravo. No dia seguinte compraria *um vestido para ela, de chita*⁶⁸, umas chinelas também. Daria de presente sem descontar do ordenado. (JORGE AMADO, 1960, p.38)

Neste trecho, verifica-se como Nacib começa a perceber Gabriela, sua beleza brasileira, seu cheiro, seu jeito. Jorge Amado trabalha a palavra escrita com referências sensoriais, o perfume de cravo, o ato de espiar e detalhar como Nacib percebe Gabriela, conforme Fig.96. São elementos referenciais do mundo possível ou ficcional, mas, que parecem canalizar nossa atenção a mulher brasileira.

Como Gabriela é esse estereótipo, ela tem que ser vestida de acordo com o que denota, assim cabe à chita o papel de re-vestir essa mulher, de identificar por meio de suas estampas, sua energia vibrante, de valorizar sua cor, de denotar sua alegria, simplicidade e sensualidade.

Pode-se sentir o calor que Nacib sentiu ao *ver* Gabriela e enxergar a mulher brasileira que havia ali – “Nacib tirou o paletó e pendurou na cadeira” – é possível até sentir o frio na barriga e o calafrio na espinha, quando ele consegue *ver* aquela mulher por trás dos trapos.

⁶⁸ Grifo meu

É o mito chita com seu segundo significado ícone de brasilidade que adensa o texto, que o expande para além das palavras, semantizando a mulher brasileira, sua sensualidade, a simplicidade e a alegria, devido talvez, a miscigenação das raças que compõem esse povo e de sua luta encontrada na cesura da História dos vencedores. O vestido de chita de Gabriela e a saia de Maria são ícones da brasilidade, em que o vazio, a ausência que há nos meandros do texto, são preenchidos pelo visível colorido da estampa chita.



Figura 96: Cena da novela Gabriela (TV)
Fonte: Livro que Chita Bacana (MELLÃO, 2005)



Figura 97: Foto de Macabéa, tirada do filme A Hora da Estrela.
Fonte:
missaodobrasiljuntoacplp.blogspot.com/2009_03_01_archive.html
Pesquisada em 10/05/2009

Em *A Hora da Estrela* (LISPECTOR, 1997, p.9) lê-se:

Limito-me a humildemente - mas sem fazer estardalhaço de minha humildade que já não seria humilde – limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela. Ela que deveria ter ficado no sertão de Alagoas com *vestido de chita*⁶⁹ e sem nenhuma datilografia, já que escrevia tão mal, só tinha até o terceiro ano primário.

Clarice quando começa a narrar, insiste na palavra humilde e em suas bifurcações. É como se ela quisesse “in-vestir” em sua personagem Macabéa, a adjetivação de humilde, simples. Lispector afirma que Macabéa, conforme Fig. 97,

⁶⁹ Grifo meu

deveria ter ficado no sertão vestida de chita. Mas, por que chita? Através de alguns argumentos, tentarei responder a esta questão⁷⁰.

Quando Lispector remete Macabéa ao sertão de Alagoas, vestida de chita, ela parece afirmar que Macabéa tem passado. Passado humilde – como ela frisa no começo do parágrafo – simplório, mas, que a torna mais feliz do que seu presente, posto que a cidade não possuísse nada feito para ela. O sertão é o lugar da felicidade, que infelizmente Macabéa não percebe, posto que não faz a cesura benjaminiana em sua vida quando começa a datilografar no presente. Talvez ela só tenha percebido o que o passado representou e representa em sua vida, no *instante já*, no momento em que o pneu passa pelo asfalto, naquele exato momento em que acontece a *hora da estrela*.

Re-vestindo a protagonista de *A Hora da Estrela*, a chita representa alegria, lar, identidade, novamente ela é invocada como mito. A chita como mito adia, soma infinitos sentidos ao personagem que veste, sem esgotar seu propósito. Ela é capaz de invocar passados que passariam despercebido se a personagem não estivesse semanticamente vestida. Quando algum personagem veste chita, ele está mais próximo de seu eu, longe da moda, da cidade “que não foi feita para ela”. As três personagens, Maria, Gabriela e Macabéa estão no gosto popular de Bourdieu⁷¹, em que o gosto é reduzido ao que é necessário para a sobrevivência, alimentação, vestimenta, abrigo. Novamente a chita faz corte nesta maneira européia de ver o simbólico.

Neste ponto do trabalho, volto o olhar para outras nuances que percebo a partir da vestimenta de Maria, Gabriela e Macabéa. Possivelmente, a princípio, a intenção de ambos os autores, Lispector e Amado, era reforçar a simplicidade e o autêntico ao vestir suas personagens com trajes do gosto popular. Porém, re-olhando para o passado e re-

⁷⁰ Não sou especialista em Clarice Lispector, pretendo apenas apontar algumas hipóteses em relação a estampa chita que *re-veste* Macabéa, em *A Hora da Estrela*.

⁷¹ Miremos el interior de la casa: no existe en las clases populares, según Bourdieu, la idea, típicamente burguesa, de hacer de cada objeto la ocasión de una elección estética, de que "la intención de armonía o de belleza" intervengan al arreglar la cocina o el baño, en la compra de una olla o un mueble. La estética popular se hallaría organizada por la división entre actividades y lugares técnicos, funcionales, y otros especiales, propicios para el arreglo suntuario. "Las comidas o los vestidos de fiesta se oponen a los vestidos y a las comidas de todos los días por lo arbitrario de un corte convencional —'lo que corresponde es lo que corresponde', 'hay que hacer bien las cosas'—, como los lugares socialmente designados para ser 'decorados', la sala, el comedor o 'living', se oponen a los lugares cotidianos, según una antítesis que es aproximadamente la de lo 'decorativo' y de lo 'práctico*.'" Bourdieu citado em Canclini (1998, p.10).

*Tradução feita pela autora: Olhemos para o interior da casa: não existe nas classes populares, segundo Bourdieu, a idéia tipicamente burguesa, de fazer de cada objeto uma eleição estética por ocasião de proporcionar harmonia ou beleza para decorar a cozinha ou o banheiro, ou comprar uma panela ou um móvel. A estética popular estaria organizada pela divisão entre atividades e lugares técnicos, funcionais, e outros especiais, propícios para a arrumação prática. 'as comidas ou vestimentas de festa são distintas das comidas de todos os dias pelo arbítrio de um costume convencional - tudo é feito conforme o convencional', 'têm que se fazer bem as coisas' -, como os lugares socialmente designados para serem 'decorados', a sala, a sala de jantar, se contrastam aos lugares do dia a dia, segundo uma antítese entre o que é 'decorativo' e o que é 'prático', do dia a dia.

lendo essas obras, não mais vejo o primeiro significante e seu significado proposto, mas, o segundo significado, a função mitológica que a chita possui ao re-vestir essas personagens femininas. A chita em seu segundo significado é ícone de brasilidade, demonstrando ora a sensualidade e a ingenuidade, ora a humildade de povo simples que vive no sertão,

É possível ser Macabéa pela manhã e Gabriela à noite, mas, a estampa tem que ser chita, pois só ela semantiza a brasilidade de ambas. Se na escrita se pode representar o sentido e a diferença, através da imagem há o espelho mimético em que o jogo do corpo sígnico e sua alteridade refletem através das formas e cores. O mito chita, com sua estampa, é a brasilidade que preenche o vazio, o espaçamento do texto.

A confiança de Goethe nos sentidos humanos e a sua concepção integradora de que percepção e realidade objetiva são interdependentes fizeram com que ele elaborasse uma teoria para o próprio sujeito que percebe teoria que reforça a comunicação (significados) das cores para os homens, na medida em que estabelece conexão simbólica entre percepção, cor e emoção. (MILLER BARROS, 2006, p. 276).

A chita que *re-veste* as personagens femininas é sentida pela percepção visual que reforça através de sua forma floral e de suas cores fundamentais – vermelho, azul, amarelo e verde – a simbologia da condição humana. A padronagem floral não é equivalente ao objeto representado, mas ela evoca, por sua semântica, sentidos que passam pelo visível chegando à memória de experiências que transformam a chita em símbolo, em ícone de brasilidade.

Caminhando em direção ao último capítulo, pretende-se responder de forma afirmativa a pergunta problema deste trabalho - A estampa chita é capaz de provocar cesuras na História dos Vencedores, trazendo para o presente novo passado através de sua memória? Conclui-se que com a análise semântica das cores e formas da chita, com sua memória social e com sua capacidade de estar dentro e fora do sistema da moda, é possível responder com argumentos palpáveis a pergunta que norteou este trabalho.

6 A ESTAMPA CHITA COMO CESURA NA HISTÓRIA TRADICIONAL

6.1 O segundo significado da estampa chita: cesura

Com este capítulo pretendo confluir todas as reflexões feitas neste trabalho para tentar responder à pergunta tema desta pesquisa, que se encontra na introdução: A estampa chita é capaz de provocar cesuras na História dos Vencedores, trazendo para o presente novo passado através de sua memória?

História e cultura são essencialmente humanas. O homem é histórico e cultural, por isso a estampa chita neste trabalho é percebida do ponto de vista histórico e cultural, posto que ela tenha relações intrínsecas com o homem. A sua função de cesura passa pela história dos vencidos.

Por isso, foi afirmado na introdução que os capítulos 2 e 3 são o coração deste trabalho, posto que ambos são memória e história da chita. Com esses dois capítulos é possível *re-olhar* o passado, rememorar a presença da chita na estética popular e na cultura de massa.

Através dos descendentes de Policena Mascarenhas, teve-se o início da estamparia em escala industrial no Brasil. A chita começa a aparecer na estética popular não somente por necessidade de sobrevivência ou como utensílio funcional. Ela possui características, que são suas cores e formas, que simbolizam e provocam o buscar da necessidade interior. Assim, em suas memórias é possível encontrar novo passado que não é apresentado na história tradicional.

Afirmei anteriormente, no capítulo 4, que a estampa chita aparece no *mass media*, estando no entre-lugar, dentro e fora do sistema da moda. A chita consegue fugir da cultura de massa, permanecendo no gosto popular, como ícone de brasilidade.

Com estes argumentos passo a procurar nas narrativas da história tradicional aquilo que lhe escapa. Mas, por que a narrativa teria este poder de identificar as cesuras na história? Lembrando e escrevendo, consigo encontrar o valor terapêutico e salvador da narração paciente, como aquela contada pelo doente em suas sessões de psicanálise, ou aquela narração contada ao pé da cama da criança, em que ela aprende por projeções, atitudes e valores que são passados pelos contos maravilhosos.

Analiso a cesura da estampa chita através de reflexões sobre cesura em Walter Benjamin, na sua obra *História e Narração* – traduzida para o português por Jeanne Marie Gagnebin. Algumas vezes, utilizo a voz de Seligmann-Silva, que também é grande estudioso de Benjamin, posto que o mesmo também contribui imensamente com este trabalho.

Mas, por que utilizo Seligmann-Silva e Benjamin na voz de Gagnebin para demonstrar as cesuras? Pois bem, a história social da estampa chita demonstrou que ela não tem uma origem (aparece na Índia e na América Central), mas, que ela, a estampa chita é brasileira por escolha própria. Jeanne Marie Gagnebin e Seligmann-Silva são grandes pesquisadores de Benjamin e, assim como a estampa chita, escolheram ser brasileiros, Gagnebin por opção e Seligmann-Silva, por nascimento, os dois são para mim suportes imprescindíveis para entender esta função de cesura da estampa chita que é brasileira por opção e que, sendo reinventada aqui, pode ser considerada nascida no Brasil.

Benjamin afirma que acreditar na totalidade e na verdade incontestável do discurso histórico seria ato de desarrazoada pretensão, vez que a verdade da narração não deve ser buscada no seu desenrolar, mas precisamente naquilo que lhe escapa, nos seus silêncios. Retomando a história social da estampa chita quero me ater a três passagens em que a estampa chita ocasiona cesura capaz de *re-olhar* o passado, trazendo para o presente aquilo que lhe escapou no seu contínuo. Outras cesuras poderão ser estudadas e analisadas em trabalhos vindouros, mas, para este trabalho limito-me a identificar apenas três, posto que creio que ambas estão interligadas na teia da cultura, abrindo outra janela para a história brasileira.

Vou começar com a vinda da família real para o Brasil e o desenvolvimento da indústria têxtil brasileira que foi registrado por um pintor alemão chamado Rugendas. Meu foco central serão suas pinturas em que retratou escravos vestindo chita, demonstrando outro viés da História que não é visto nos livros escolares. Prosseguindo neste século XIX, vou apresentar fotos e relatos sobre a chita que também são cesuras na história tradicional, pois provocam novo passado.

Avançando bem para frente no tempo, quero me ater ao modo de ser de um personagem que marca a televisão brasileira no seu auge, Chacrinha, que utiliza para montar seu figurino entre lantejoulas e brilho, a estampa chita.

Por último, não por menor importância, mas, por ordem cronológica, quero analisar as vestimentas que estão ligadas ao movimento Tropicalista e analisando os

trajes do então chamado “grupo Baiano,” encontrar a estampa chita como bandeira de nova história.

Formando assim o tripé: a chita no século XIX em pinturas e retratos, Chacrinha e seu figurino de chita e o Tropicalismo vestindo chita no século XX, pretendo demonstrar como a estampa chita faz com que o olhar para o passado seja recortado, e, a partir dela, a chita, possa ser percebido no descontínuo novo passado que não está nos livros de História.

6.2 A chita como vestimenta personificada em pinturas e retratos do século XIX

Johann Moritz Rugendas (1802-1852) foi pintor alemão que a convite do barão de Langsdorff integra uma missão científica no Brasil como desenhista documentarista em 1822. Segundo Moraes; Villaça; Millet (1998, p. 13):

Rugendas juntamente com os artistas franceses Debret (1768-1848) e Nicolas Taunay (1755-1830), residiu na Fazenda da Mandioca, propriedade de Langsdorff que fica próxima ao Rio de Janeiro, durante dois anos para estudar plantas, paisagens e animais. Em 1824 participou da expedição Langsdorff na região de Minas Gerais, passando pela serra da Mantiqueira e chegando a Barbacena, São João Del Rei, Mariana, Ouro Preto, Sabará e outras localidades. No final do ano de 1824 após abandonar a Expedição Langsdorff, por motivos pouco esclarecidos retorna ao Rio de Janeiro passando por Mato Grosso, Bahia e Espírito Santo. Em 1825, volta para a Europa entre Paris, França, Augsburg e Munique, Alemanha e trabalha na preparação de seu livro ilustrado sobre o Brasil. É apresentado em Paris a Alexander von Humboldt (1769 - 1859), que se entusiasma com o trabalho do artista e o convida a ilustrar seus livros.

João Maurício Rugendas ou simplesmente Rugendas, nome com que assinou suas obras, não deixou escritos de suas viagens nem de seus roteiros exatos. Provavelmente deve ter se desentendido com Langsdorff, posto que este estivesse com a saúde perturbada, e por isso abandonou a missão. Tinha na época 19 anos e um talento invejável. Seus desenhos a bico-de-pena revelam um olhar artístico único. Foi contratado para ser documentarista, mas sua arte ultrapassou as convenções remontando passados que só a arte pode demonstrar.

Segundo Moraes; Villaça; Millet (1998, p.17), “Embora não se possa caracterizar o pensamento de Rugendas pela clareza e a elegância, ainda assim suas idéias se revelam menos nebulosas que as de muitos contemporâneos seus.” À luz do romantismo, Rugendas pintou e retratou o Brasil do início do século XIX. Mas, seu

grande diferencial foi retratar os negros, os índios e situações cotidianas do Brasil com observações que denotam assuntos que só no final do século XX começaram a fazer parte de pesquisas sociológicas e antropológicas.

Segundo Morais; Villaça; Millet (1998, p.20) “Rugendas não era somente um artista hábil, possuía um sentido muito agudo do pitoresco, sabia escolher a cena curiosa, característica e a paisagem típica”. Rugendas quando chegou ao Brasil era artista jovem que deve ter se vislumbrado com a América. As cores refletem esta terra tropical em que se misturam elementos exóticos e culturas de povos diferentes, como os índios e os negros.

Como a família real portuguesa estava no Brasil desde 1808, é correto afirmar que foi Dom João VI quem pediu para que esta comitiva integrada por artistas viesse retratar a colônia portuguesa, que precisava ter ares mais civilizados. Além disso, a instalação da missão no Brasil foi fundamental para a origem de *uma escola brasileira* que conseqüentemente era baseada no neoclassicismo europeu. Essa missão era composta também pela produção de artistas itinerantes, os viajantes estrangeiros que, de passagem pelo Brasil, fizeram questão de documentar com encanto e maestria as paisagens, os costumes e o povo brasileiro.

Porém, entre todos estes artistas, há um que possui olhar capaz de desvendar o que está no descontínuo da História Tradicional. Ao retratar escravas vestidas com a estampa chita, Rugendas permitiu que se pudesse *re-olhar* o passado naquilo que lhe escapa, nos seus silêncios.

Como afirmei no capítulo 2, a história tradicional conta que Portugal possuía acordos comerciais com a Inglaterra, que lhe fornecia toda a chita de que precisava. E aqui, posso inferir, reside o motivo de Portugal demorar tanto para começar a produzir chita própria. Registros na história cultural dizem que a razão para esse atraso está na habitual rejeição lusitana ao trabalho manual. Talvez por causa da influência mulçumana – para eles, a tecelagem era considerada uma atividade terrível. Tecedor era sinônimo de escravo.

A cesura salvadora, a interrupção nesse episódio da história tradicional, se dá no novo olhar que dirijo aos tecelões, *re-significando* a sua importância para o crescimento industrial da Europa e comercial entre o Oriente e o Ocidente. A história social da estampa chita conta que nas primeiras fases do processo de industrialização em Portugal, a tecelagem teve importância fundamental. Ela impulsionou a concentração fabril, fazendo com que o setor industrial e o comércio internacional progredissem

consideravelmente. A estampa chita passou, então, a ser apreciada e ter a preferência dos consumidores europeus.

Segundo Pedreira (1991, p.537):

A estampa chita era tecido que podia substituir com vantagens as sedas, tanto em artigos de vestuário como de decoração. A importação de cálicos cresceu consideravelmente e as Companhias das Índias Orientais começaram a organizar feitorias para reunirem esses produtos.

Na cesura ocasionada pela história social da estampa chita, encontro o mesmo tecelão que agora não está abaixo de seu produto como afirmou a história dos vencedores. O tecelão é importante para o desenvolvimento econômico de Portugal e da Índia. A tecelagem passa a ser fundamental no desenvolvimento industrial europeu, que começa a produzir os estampados principalmente na Inglaterra e a repassá-los para o restante dos países da Europa.

No Oriente, a estampa chita indiana passa a ter valor igual ao da seda chinesa. O comércio exterior é impulsionado pela valorização dos florais da Índia que são vendidos para Portugal e países próximos. Tanto no Ocidente quanto no Oriente, a estampa chita transforma de maneira significativa o comércio fabril. É produzida na Europa e na Índia, e chega a substituir a seda no vestuário e na decoração.

Certas obras de Rugendas retratando o povo e os costumes brasileiros podem ilustrar a chita no vestuário dos negros do século XIX (ver Fig.98 e 99). Aparentemente, pela chita que veste as escravas, fica evidente a denotação que acabou reverberando ao longo do tempo de “tecido dos desvalidos”, “tecido de qualidade inferior” ou “tecido barato”, significados esses atribuídos à estampa chita que foram os responsáveis por situá-la no gosto popular.



Figura 98: Nègre & negresse de Bahia
Fonte: O Brasil de Rugendas (1998, prancha 38, conforme catalogação de Antônio Carlos Villaça.)



Figura 99: Nègresses de Rio de Janeiro
Fonte: O Brasil de Rugendas (1998, prancha 37, conforme catalogação de Antonio Carlos Villaça).

Mas, é no olhar de alguns pintores europeus em passagem pelo Brasil, como Nicolas-Antoine Taunay e Jean Baptiste Debret, que reside o contexto histórico que expõe formas diversas de ocupações e atividades realizadas pelos escravos no período colonial cosmopolita. Como já afirmei, é Rugendas que melhor retrata este contexto, Morais; Villaça; Millet (1998, p.13) observam que “Debret não tinha o traço tão firme como o de Rugendas”. Analisando as obras destes artistas constatei que somente nas obras de Rugendas é possível encontrar a estampa chita pintada nas roupas das escravas.

Havia os escravos que trabalhavam no campo, no cultivo da cana e do algodão, por exemplo; os escravos de ofício, especializados nos cuidados da moagem da cana ou nas atividades ligadas à carpintaria, olaria e ferraria; os escravos domésticos, escolhidos entre os que se mostravam mais socializáveis e que eram os responsáveis pelo funcionamento da casa grande; e os escravos de ganho, que desempenhavam tarefas relacionadas à obtenção de renda, dividida com seus senhores e que garantiria a alforria.

Por isso, é leviano demais sustentar somente a imagem do escravo ligado a afazeres pesados e cruéis, quase que despido totalmente ou apenas coberto por trapos, como algumas iconografias revelam. Havia escravos que exerciam ofício e eram mais valorizados por ocasião da venda. E que o gosto dos colonos por roupas luxuosas e o ócio a que se dedicavam constituíram aspectos favoráveis ao surgimento de uma mão-de-obra voltada ao *mercado das vaidades*.

É nos registros de viajantes estrangeiros ao Brasil, contudo, tendo em vista a escassez de documentos do período, que os homens da Colônia aparecem como poucos laboriosos e, por isso mesmo, com nítida preferência à administração do trabalho dos cativos. Os apontamentos dão conta que as mulheres mais abastadas também pouco se movimentavam. Daí serem citadas como obesas, desleixadas e mal-humoradas, já que ficavam deitadas em suas esteiras, sendo servidas, constantemente e para tudo, pelas escravas. Não é à toa que os hábitos de homens e mulheres da Colônia scandalizaram os europeus que por aqui passaram nos séculos XVII e XVIII, registrando em suas anotações ser o Brasil o “berço da preguiça”. E não é por acaso também que as artes da costura e do corte de tecidos acabaram se tornando um dos trabalhos mais importantes dos escravos que se dedicavam a tal ofício, juntamente com o serviço da casa, como já me referi anteriormente.

Nas cenas urbanas de Rugendas, os escravos são figuras elegantes, bem trajadas e com retoques de sedução. Percebe-se o apuro no trajar e nos acessórios (colares, turbantes, xales, pulseiras). Há ainda certo ar festivo na escolha das estampas que destoam da indumentária dos brancos de Taunay: austera e sem extravagâncias. Exemplo disso são os retratos da família Real. As princesas portuguesas foram registradas com vestidos fechados, golas brancas de renda e poucas jóias. Em alguns momentos, uma moda ultrapassada, bem diferente da corte de Napoleão Bonaparte, também retratada por Taunay. Mas as pinturas do artista mostram ainda figuras da nobreza no Brasil se divertindo em ambientes bucólicos: mulheres graciosas com seus chapeuzinhos amarrados com fitas no queixo, decotes comportados e mangas fofas em vestidos de tecidos leves. Homens alinhados, em coletes e casacas, com calças justas que valorizavam as meias e os sapatos delicados.

Rugendas também retrata as damas da corte, como em *vue prise devant l'église de San-Bendo* (conforme Fig. 100). As damas aparecem em seus modelos comportados com manga comprida, meias, chapéus, enquanto saem da igreja de São Bento no Rio de Janeiro. A dama à direita da pintura está se abanando com um leque, demonstrando como suas vestimentas não condizem com o clima do país em que vive. Ao lado esquerdo vê-se outra dama da corte portuguesa também com um leque em mãos.



Figura 100: Vue prise devant l'Église de San-Bendo.
Fonte: O Brasil de Rugendas (1998, prancha 12, 3ª div, catalogada por Antonio Carlos Villaça).



Figura 101: Negre & Nègresse dans une plantation
Fonte: O Brasil de Rugendas (1998, prancha 6, 2ª div, catalogada por Antonio Carlos Villaça).

Observando a Fig. 101, percebo que a negra está com uma saia que demonstra bela estampa de chitinha mamãe-dolores. Mesmo descalça e com ferramenta de trabalho, esta mulher demonstra com seu vestuário que há alegria e colorido diferenciado no Brasil. Repare que o tom da saia é idêntico ao tom dos lábios dos dois negros e dos frutos que estão na árvore que lhe fornecem sombra.

Nesta cesura feita através da estampa chita no vestuário dos escravos é que melhor se pode pesquisar sobre vestuário e moda no cotidiano do Brasil imperial. São os negros de Rugendas, sobretudo, que exibem estampas coloridas, as chitas, dando graça e beleza à cena do olhar estrangeiro a captar a fisionomia, a pose típica da atividade realizada e a condição social. Ao vestir de chita as escravas, Rugendas parece representar, através da estampa, a força e a alegria da mulher escrava. E, ainda, na cesura que os motivos de chita provocam encontrar a história dos vencidos que narra história paralela à oficial, seja através do artesão que estampa a chita nos tecidos, seja mediante o escravo habilidoso dos ofícios que cultiva. Ambos valendo-se da chita como expressão de mobilidade social.

Antes de avançar em direção ao século XX, vou me ater a outras personagens que vestiram chita no século XIX, e que através desta estampa também podem contar outro passado em que o *indiano* aparece no entre-lugar novamente.

Para isso utilizo duas fotos de amas que foram tiradas no final desse século, provavelmente, como encomenda dos senhores das mesmas. Estas fotos parecem ter como propósito a recordação dessas amas, pela dedicação com que cuidavam e alimentavam os filhos dos seus ricos senhores.

Essas duas amas de leite retratadas no final do século XIX aparecem segundo Koutsoukos (2007, p.1) *muito bem vestidas*⁷² nestas fotos produzidas. Ressalta-se que até a abolição da escravatura (1888) certas escravas eram amas-de-leite ou amas-secas – posto que as crianças da foto não estejam mais em fase de amamentação - conforme Fig. 102 e Fig. 103. Segundo Koutsoukos⁷³ (2007, p.1):

Nos estúdios dos fotógrafos da segunda metade do século XIX, as amas foram colocadas a posar eretas, elegantemente vestidas, algumas mesmo ricamente vestidas à moda européia ou à africana, com tecidos finos, xales, às vezes portando jóias, com os cabelos e/ou turbantes arrumados, sentadas em cadeiras de espaldares rebuscados, tendo, geralmente, a criança ao colo ou a seu lado.

Observando bem as duas fotos e confrontando-as com a fala de Koutsoukos, é possível perceber que o fato das amas estarem bem vestidas é efeito de pose, isto é, há uma estrutura dupla, denotada – conotada. Na Fig. 102 aparece a ama-seca Mônica, escrava cativa, que foi colocada em pose como para demonstrar carinho e afeto. A criança repousa sobre sua ama que está sentada como uma madona. Vê-se o triângulo formado por ela que está no centro da fotografia. A estampa chita aparece em ambas as fotos para reforçar a elegância das amas.

Provavelmente, as roupas foram emprestadas das senhoras para as amas de seus filhos, fazendo parte da produção fotográfica, no efeito de pose e de objeto. Há uma coluna de características grega na Fig. 101. Ela representa a elegância da ama com seu turbante africano, denotando suas raízes africanas e seu xale de chita e vestido de lacinho, símbolo da elegância da oligarquia pernambucana.

⁷² Grifo meu

⁷³ Sandra Sofia Machado Koutsoukos é Doutora em Multimeios pelo Instituto de Artes da UNICAMP (Campinas – SP).



Figura 102: Retrato de Antonio da Costa Pinto e ama-de-leite, acervo do arquivo nacional. 02/Fot/436. Fundação Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, Recife – PE
Fonte: www.studium.iar.unicamp.br/africanidades, pesquisa realizada em 03/05/2009



Figura 103: Retrato de Augusto Gomes Leal e da ama-Seca Mônica, 1860, Bahia. Acervo do arquivo nacional.02/Fot/436. Fundação Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, Recife – PE
Fonte: www.studium.iar.unicamp.br/africanidades, pesquisa realizada em 03/05/2009

Na Fig. 103, a ama está sentada na poltrona que é ricamente contornada por um tecido com estampa chita, novamente o objeto dá a conotação para a foto, a estampa que recobre a poltrona está em harmonia com o vestido de Mônica, também em estampa chita, adornado pela jóia que descansa em seu colo. A chita se agrega ao requinte para conotar essas duas fotos.

Ocorre nestas duas fotos – Fig.102 e Fig. 103 – a fotogenia (BARTHES, 1990), pois a mensagem conotada está na imagem das amas, embelezada por técnicas de iluminação, impressão e pelos elementos de conotação, como pose e objetos, que já referi anteriormente. Mesmo assim, as amas conseguem transmitir algo que é seu, que ultrapassa a submissão a que estão impostas. Mônica, na Fig. 103, com seu olhar astucioso e sua pose ereta, parece querer conotar sua personalidade, que aqui parece marcante, imperiosa. Ela já não é só escrava, ela simula a mulher ricamente vestida para demonstrar seu poderio.

Segundo Koutsoukos (2007, 2):

Ela não se intimidou perante a máquina e conseguiu dar a sua contribuição pessoal, por meio da sua expressão, do seu olhar, que encarou fundo a máquina e parece querer nos contar a sua história, e da forma como se enrolou no xale, como se fora um pano-da-costa, cobrindo o ombro direito, passando por baixo da axila esquerda e vindo cruzar-se na frente. O luxo não conseguiu mascarar a condição humilhante da escrava e ela participou na construção da sua própria imagem naquele processo. O rosto de Mônica é o *seu* retrato, assim como o ombro, que quase escapa do jogo que ela dera ao xale, e as mãos grossas encolhidas, de veias altas – mãos de quem já trabalhou muito; mãos às quais aquelas jóias possivelmente não pertenciam; mãos que não sabiam como bem se posicionar para a foto.

A estampa chita aparece em ambos os trajés das duas amas-secas. Na Fig. 102 o pano de costa leva a estampa dando o charme brasileiro hibridizado ao europeu (vestido) e ao africano (turbante na cabeça).

Como afirma Koutsoukos (2007, p.30):

A ama, de aparência bastante jovial, posou para a foto com um vestido rodado, cheio de lacinhos, enrolada no seu pano-da-costa (com certeza, colorido) e com os cabelos escondidos sob o turbante branco bem arrumado; ela não exibiu jóias. O fotógrafo tentou equilibrar a composição, “desequilibrada” pela diferença de altura dos dois personagens retratados, colocando uma coluna no canto direito da fotografia. Um pedaço do espaldar da cadeira se insinuou atrás do braço direito dela.

A afirmação de Koutsoukos de que o pano-da-costa era colorido, remete a estampa chita, que aqui aparece como indumentária elegante. As senhoras emprestavam os trajés com que as amas iriam ser fotografadas, numa tentativa de demonstrar como elas, as amas, eram bem tratadas por serem escravas de dentro de casa e por cuidarem dos filhos dos senhores. O pano-de-costa estampado de chita é, por conseguinte, empréstimo da senhora para a ama de seu filho, é assim, peça elegante de vestir a oligarquia pernambucana.

Koutsoukos (2007, p.2), assim descreve Mônica (Fig. 103):

Ricamente vestida e ataviada, Mônica foi representada como uma *madonna* negra (de bebê branco, não do fruto do seu ventre), pela sua figura centralizada no quadro, que forma um triângulo com sua vestimenta e a figura do menino, pela posição de seus braços, pela colocação de suas mãos, pelo aconchego e postura do menino que se apóia em seu ombro direito. Os adornos escolhidos para a foto de Mônica procuravam “distanciá-la” do lugar de simples criada. O luxo com que a ama era mostrada podia expor em público a riqueza da casa a que ela pertencia, assim como a sua posição algo “privilegiada” perante outros escravos da casa.

Mônica está ricamente vestida em seu vestido de estampa chita. A chita aparece como sinônimo de luxo e ostentação. A construção dessa imagem conota que a estampa chita era artigo de luxo e, provavelmente estava dentro do sistema da moda nesta época. É interessante observar que estas duas fotos foram tiradas na mesma época, com intervalo de aproximadamente um ano.

Nos quadros de Rugendas a estampa chita estava nas margens, fora do sistema da moda, vestindo escravas e, nas fotos das amas, ela aparece dentro do sistema da moda. Pinturas e retratos, confirmando a memória social da chita que, encontra-se no entre-lugar, contando outro passado através das vestimentas dos vencidos deste século.

Ainda neste final de século XIX, acontecia a expedição Thayer, que percorreu grande extensão do território brasileiro entre 1865 e 1866, indo do Rio de Janeiro ao Amazonas. Esse tipo de expedição era comum neste século⁷⁴, lembro aqui a expedição Langsdorff, em que Rugendas participou. A expedição Thayer foi chefiada por Louis Agassiz, célebre naturalista suíço, que levou uma equipe de 12 pessoas – incluindo sua mulher, Elizabeth.

Neste ambiente amazônico, em que a natureza e o exótico se confluem, Elizabeth retrata a mulher amazônica, a partir de sua experiência de convenções sociais e cidade grande.

O caráter indisciplinado dessa mulher pode ser sintetizado na figura da índia que recebe a expedição no sítio próximo à localidade de Januari, na Amazonas: uma índia velha, cujas jóias de ouro, gola de renda e brincos de orelha não condizem com sua camisa de algodãozinho ordinário e saia de chita. (AGASSIZ e AGASSIZ, 1975, p.251).

É o mesmo século XIX e a mesma estampa chita, só que ela está presente fora do sistema da moda, em outra interface. A chita veste a índia brasileira, que provavelmente, não conhece a moda e o requinte europeu. Apesar da repugnância com que Elisabeth descreve a índia, ela coloca a estampa chita como parte da vestimenta da índia, em contraste com o ouro e as jóias que adornam a velha mulher. A estampa chita aparece como sinônimo de vulgar, de fora da moda. Vê-se até aqui, que a chita não tem lugar definido para si, nas fotos produzidas, estampando vestidos de senhoras da oligarquia pernambucana, ela é símbolo de elegância, mas, em Januari, no Amazonas, a chita é vulgarmente associada, sendo colocada fora do sistema da moda.

⁷⁴ Lembremos aqui a expedição Langsdorff, em que Rugendas participou.

Ainda sobre a presença da chita nas vestimentas do século XIX, tem-se uma fala de Mrs. Kindersley (no século XVIII), citado e enfocado por Gilberto Freire (1995) em *Casa-Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*.

Pois então, vejamos:

Ignorantes e beatas, não sabiam vestir-se, pois se trajavam como ‘macacas’ – saia de chita, camisa de flores bordadas, corpete de veludo, faixa. Por cima dessas vestimentas, muito ouro, colares, pentes e braceletes.

Ambas, Mrs. Kindersley e Elisabeth Agassiz são européias, com isso, sua fala influencia a produção historiográfica que reforçou a imagem polarizada entre a mulher rica (senhora) e a escrava. A estampa chita recobrimo o corpo da escrava e da índia é vulgar na fala das européias baseadas em suas convenções sociais. Mas, quando a estampa chita é utilizada para adornar a ama-seca no efeito de trucagem da foto em estúdio, a chita é sinônimo de requinte. O traje reflete a época. A estampa chita aparece na história tradicional com suas duas interfaces, dentro e fora do sistema da moda.

Essa história influenciada por relatos de viajantes e missionários do período colonial, reproduz segundo Freire (1995), idéias preconceituosas que reafirmam esteriótipos quanto à dicotomia das mulheres brancas e negras. Ele também é a favor da construção da história social, a partir do cotidiano, como os historiadores Lucien Febre e Marc Bloch, que já foram citados no capítulo 1, que se interessaram pela história da família, da sexualidade, do amor, do corpo e das mulheres, defendendo a história social, valorizando assim a história dos vencidos.

A estampa chita está na cesura da produção historiográfica, ela não reforça a imagem polarizada da mulher rica e escrava, ela não é símbolo de esteriótipo definido, ao contrário, ela circula por ambos os sistemas, dentro e fora da moda, na corte e na senzala, sem perder suas características.

Quero agora avançar em direção ao século XX quando a cultura de massa se estabiliza tendo os meios massivos, principalmente a televisão e o cinema, para sua propagação.

6.3 A chitinha de Abelardo Barbosa

Na segunda metade do século XX, exatamente em 1955, Juscelino Kubitschek assumiu a presidência, sendo responsável pela época de maior otimismo que o Brasil já havia assistido. Esse otimismo vem logo após a segunda grande Guerra, trouxe soluções, pelo menos por algumas décadas.

Assim os impressionantes problemas sociais e econômicos do capitalismo na Era da Catástrofe aparentemente sumiram. A economia do mundo ocidental entrou em sua Era de Ouro: a democracia política ocidental apoiada por uma extraordinária melhora na vida material, ficou estável. Baniu-se a guerra para o Terceiro mundo. Ao contrário da grande guerra, os ex-inimigos – Alemanha e Japão – se reintegraram na economia mundial (ocidental), e os novos inimigos – os EUA e a URSS - jamais foram realmente às vias de fato. (HOBSBAWN, 1995, p.48)

A estampa chita viveu esta hegemonia. Ela continuou sendo estampa de pessoas simples e a fazer parte de festas populares, mas, se afirmando como ícone de pureza e alegria de viver. Enquanto o mundo se destrói nas duas grandes guerras que são, segundo Hobsbawn, as grandes marcas do século XX, as pessoas começam a comprar mais chita. As pessoas precisam de algo para fazer com que a vida tenha sentido, seja mais alegre. As festas populares pagãs ou religiosas acabavam por unir as pessoas e as ajudava a enxergar o mundo mais “cor de chita.”. Assim, a vida ganhava mais sentido, pois, trabalhava com o tempo para frente, futuro melhor. Talvez seja por isso que as fábricas de chita se desenvolveram tanto neste período das duas grandes guerras.

A chita acompanha a história e, por conseguinte, a economia e suas conseqüências. Como disse na narrativa da estampa chita, chitinha é a estampa de flores menores e chitão a estampa de flores grandes. Segundo os anais da Cedro e as informações coletadas através da entrevista feita com o senhor Tibúrcio, sabe-se que a estampa do chitão era feita a partir da ampliação de uma estampa de chitinha. O chitão também é basicamente floral, com cinco ou seis cores básicas que foram analisadas no capítulo anterior. O chitão, com 1,4 metros de largura, surge como forma de salvar a economia das fábricas têxteis que com o plano cruzado ficaram muito prejudicadas por causa da inflação e da alta taxa de juros.

Narrando a história da chita, mesclando-a com a história econômica do Brasil, estou de alguma maneira como afirmou Benjamin (2004, p.98) “resguardando alguma coisa da morte dentro de nossa frágil existência”. Pensando nisto prossigamos.

Em 1956, José Abelardo Barbosa Medeiros estreou na televisão com o programa Rancho Alegre, na TV Tupi, na qual começou a fazer também a Discoteca do Chacrinha. Abelardo Barbosa (1916-1980), considerado o primeiro comunicador do Brasil, segundo os meios massivos, ficou conhecido como Chacrinha devido ao nome dado a um programa de música carnavalesca que estreou na rádio Clube de Niterói em 1942 com o nome “O Rei Momo na Chacrinha”, mais tarde mudou-se o nome para “O Cassino da Chacrinha” e finalmente” O Cassino do Chacrinha. Segundo Barbosa; Rito (1996, p.28):

O programa era pouco convencional. Chacrinha simulava entrevistas com artistas famosos e recriava a atmosfera de um verdadeiro cassino com efeitos sonoros malucos que não dispensavam a colaboração de galos e outros bichos que existiam na chácara. O "Cassino da Chacrinha" ficou no rádio até 1955, quando o "velho guerreiro" foi batalhar na televisão, no caso a Tupi do Rio, onde apresentava seu programa "Rancho Alegre".

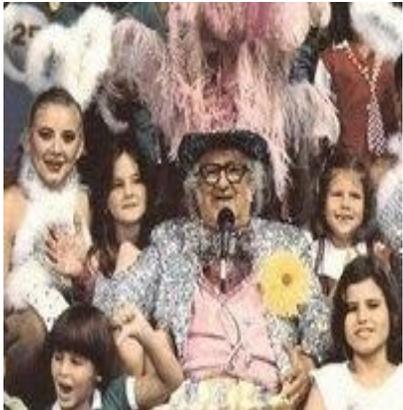
Chacrinha se auto denominava palhaço do povo. Com suas frases feitas, agradava a todos, tendo grande sucesso com seu programa Cassino do Chacrinha em todas as emissoras nas quais trabalhou: TV Tupi, TV Rio, TV Bandeirantes e TV Globo. Segundo Barbosa; Rito (1996, p.36):

A "Buzina do Chacrinha" foi criada por ele em 1968, na TV Globo, quando comandava os programas de calouros aos domingos. Às quartas-feiras era o dia da "Discoteca do Chacrinha", programa que lançou muitos ídolos da MPB e que tinha como atração as chacetes, que se transformaram em verdadeiras musas da televisão na década de 70.

Chacrinha fez enorme sucesso nas décadas de 1950 a 1980, com suas chacetes e seus bordões. Em plena ditadura militar onde o AI -5 determinava a censura na TV e no rádio, Chacrinha fazia sucesso e utilizava vestimentas pouco convencionais para a época. Observando a Fig. 104, verifico que o velho guerreiro, como foi carinhosamente apelidado por Gilberto Gil, está vestido de estampa chita.

Olhando a história dos vencidos vejo que novamente a estampa chita aparece. Desta vez para ajudar Chacrinha a se afirmar como o palhaço do povo. O palhaço é a

figura alegre que se veste fora dos padrões, sendo responsável pelo entretenimento do público.

 A photograph of Abelardo Barbosa, a Brazilian comedian, wearing a colorful, patterned suit and a large, ornate hat. He is surrounded by a group of people, including children, in a festive setting.	 A photograph of Chacrinha, a Brazilian comedian, wearing a vibrant, multi-colored checkered costume and a large, colorful hat. He is standing outdoors, holding a small circular object.
<p>Figura 104- Imagem de Abelardo Barbosa. Fonte: http://mrsozza.spaces.live.com/ Acesso em 15/10/2008</p>	<p>Figura 105: Chacrinha vestido de chita Fonte: Mellão (2005, p.191).</p>

Chacrinha foi censurado por suas roupas “ingênuas” de palhaço. Enquanto apresentadores como Flávio Cavalcanti, Paulo Silvino ou João Kleber se vestiam com ternos de linho, Chacrinha utilizava lantejoulas, plumas e algumas vezes a estampa chita para montar seu figurino.

É interessante verificar que, olhando pelo descontínuo da história, na cesura que a estampa chita ocasiona, Chacrinha conota a insatisfação dos intelectuais brasileiros diante do regime político vigente. Nas diversas biografias escritas sobre ele sempre há referência a mestres da MPB e intelectuais que se apresentavam em seu programa. Um programa em que se jogava bacalhau para o público com a função de normatização social⁷⁵ e tinha ao mesmo tempo nomes como Caetano Veloso e Gilberto Gil em suas transmissões.

Gilberto Gil, na canção *Aquele abraço*, apelida Chacrinha de *velho guerreiro*. Gil parece querer dizer que nos espaçamentos da história tradicional, há uma batalha em que Chacrinha é guerreiro antigo. Sua roupa de estampa chita é armadura que conota as qualidades que deve ter o guerreiro brasileiro, isto é, a simplicidade e a ingenuidade,

⁷⁵ As Casas Bahia patrocinavam o programa do Chacrinha, por isso vários produtos alimentícios apareciam como marketing, ou seja, ele incitava o público a comprar bacalhau com suas brincadeiras e bordões.

que surge como bandeira para a ditadura. Chacrinha é rei Momo, palhaço do povo que se veste de chita.

Quando eu for falar do movimento tropicalista terei que retornar a Chacrinha, posto que os tropicalistas *batiam cartão em seu programa* - quando não estavam exilados – mas quero me ater mais um pouco à vestimenta do velho guerreiro. Enquanto as chacretes usavam roupas sensuais que chegavam a ser indecorosas aos olhos da TFP (Tradição, Família e Propriedade), Chacrinha mantinha sua bata de palhaço sempre alegre e alheia aos problemas da ditadura e pós-ditadura. Alheio? Creio que não. Na Fig. 105, a roupa de estampa chita com suas cores evoca que ele era guerreiro, soldado pronto para a batalha, por isso o tom em vermelho.

No capítulo 5, falei sobre o vermelho em Kandinsky. Ele é matiz que irradia com vibração intensa, que chama o movimento para si. É como se Chacrinha quisesse chamar a atenção de maneira forte e perceptível. É no inconsciente que suas cores mexem com seu público – não se tem notícia de ninguém que tenha mandado fazer terno igual ao do Chacrinha para ir ao trabalho ou à missa de domingo, mas, ele não é apelidado de brega, e sim de velho guerreiro. O vermelho com suas possibilidades interiores, arde e agita ao mesmo tempo que abrandando, é como camuflagem escondendo o guerreiro, que luta contra com o regime político através da ingenuidade da estampa chita.

Na mesma época em que, Abelardo Barbosa vestiu chita, outras pessoas com idéias anti-ditatoriais a utilizaram como bandeira para seu movimento, os tropicalistas. Para coser e dar o arremate final às minhas reflexões, vou tecer algumas considerações sobre este terceiro elemento do meu tripé de cesuras ocasionadas pela estampa chita no contínuo da história tradicional.

6.4 A Trupe Tropicalista e sua bandeira de estampa chita

“Um impulso criativo surgido no seio da música popular brasileira, na segunda metade dos anos de 1960.” (CAETANO VELOSO, 2008, p.15) É assim que Caetano Veloso define o Movimento Tropicalista em seu livro *Verdade Tropical*. O tropicalismo pregava a estética inclusiva de convivência de opostos, mas, também queria denunciar o policiamento político da criação. Ele era maneira de criticar a institucionalização de uma instância, como os festivais da *Record*, que acabavam tendo a palavra final sobre as tendências musicais da época.

O tropicalismo começa em setembro de 1967 e termina em dezembro de 1968, sendo desafio à crítica cultural dessa época. Mas, não se pode estudar o tropicalismo somente neste período, ele é fruto de acontecimentos anteriores e responsável por uma grande mudança principalmente no cenário musical.

Segundo Caetano Veloso em seu livro *Verdade Tropical* (2008) foi o impacto que o filme *Terra em Transe* de Glauber Rocha de 1966 ocasionou nele que o fez pensar em música que fosse além do “fino da Bossa” que estava no auge, música que evocasse todo o antagonismo da época. Ele afirma que seu coração disparou quando na cena de abertura ao som do cântico de candomblé se via a costa brasileira. Música de candomblé em filme com abertura mostrando a costa brasileira é uma experiência em que se mostra a brasilidade, característica que estará presente na música tropicalista.

Assim, em 1967, com as músicas *Alegria, Alegria e Domingo no Parque* de Caetano Veloso nasce a tropicália ou o Tropicalismo. A MPB estava atravessando uma crise de popularidade no festival da Record em 1967. Caetano entra no palco cantando a música *Alegria, Alegria* que é ao mesmo tempo combinação e contraste de elementos que incluem a miséria, o passado, o desenvolvimento, a tecnologia industrial, os movimentos musicais brasileiros, o subdesenvolvimento e a paródia. Esta última como instrumento de ridicularização da ideologia do nacionalismo ufanista.

Segundo Caldas (2001, p. 61):

Os tropicalistas não se envolveram na música de protesto, eles trabalharam a política e a estética mostrando as contradições do nosso subdesenvolvimento. É um trabalho político e estético.

A relação de contrastes, confrontando o moderno e o arcaico, o rústico e o industrializado, o primitivo e o civilizado, através principalmente do humor crítico foi a grande contribuição do Tropicalismo à música popular brasileira. Na música *Tropicália*, que foi utilizada pela mídia para batizar o grupo, é feita alusão ao programa *O Fino da Bossa e a Roberto Carlos*, que seriam símbolos do moderno, enquanto o Tropicalismo seria seu oposto, o arcaico, a margem.

A vestimenta dos tropicalistas é símbolo dessa confrontação. Favoretto (1946) analisando a capa do LP *Tropicália ou Panis et Circenses*, afirma que a mesma é a alegoria benjaminiana do Brasil, tendo Gilberto Gil à frente de todos, ostensivo com toga de cores tropicais. (FAVORETTO, 1946, p.82).

O que torna Gil tão ostensivo? Seriam as formas e cores de sua roupa? Ostentar pode significar pompa, magnitude, poder. O traje colorido de Gil é o corte na história tradicional que faz com que ele seja mais luxuoso, que as roupas comportadas da jovem guarda, conforme Fig. 108.

O Tropicalismo está acima da comunicação de massa, pois mesmo fazendo alusão à ela⁷⁶, ele transcende a esfera da simples observação e incentiva a pesquisa musical, em que todos esses elementos se mesclam. Vários compositores da época comentam sobre isso, exemplo é Hermeto Pascoal que também faz trabalhos com diferentes elementos em suas composições.

O movimento tropicalista trabalhou muito com o binômio estética/política, tentando mostrar as contradições do Brasil e a relação de dependência em que se encontrava. Essa contraposição de elementos da cultura brasileira aproxima-se muito do Manifesto Pau-Brasil. O próprio Caetano Veloso afirma que foi uma “retomada Oswaldiana” (VELOSO, 2008, p.116).

Mas, por quem era formado o grupo Tropicalista? Para este trabalho quedo-me a falar dos músicos, pois, foi a partir do grupo Baiano que a estampa chita se tornou bandeira deste movimento.

Segundo Caetano Veloso em seu livro *Verdade Tropical* (2008, p.128):

Mas quem éramos “nós”? Gil é claro, e eu, que, naturalmente, contaríamos com a participação de Gal para servir de intérprete e musa inspiradora, além de Guilherme comprando e vendendo nossas idéias. Bethânia? Ela havia sido uma das pioneiras dos deslocamentos das canções de “brega”.

Guilherme era um grande amigo de Caetano e acabou por ser seu empresário por algum tempo. O *grupo baiano* como eram chamados, era formado por Caetano e Gilberto Gil como mentores intelectuais, e as cantoras Gal Costa e Maria Bethânia, irmã de Caetano Veloso.

⁷⁶ Na música *Alegria, Alegria*, Caetano Veloso coloca o seguinte trecho “eu tomo uma coca-cola, ela pensa em casamento”.



Figura 106 – Capa do disco Tropicália.
 Fonte: Favaretto (1941, capa).



Figura 107– Grupo Baiano.
 Fonte: http://paulohmoura.blogspot.com/2009/06/yes-nos-temos-maria-bethania_18.html
 Acesso em: 02/01/2009



Figura 108: Caetano Veloso e Gilberto Gil na Rede Record em entrevista.
 Fonte <http://lazer.hsw.uol.com.br/caetano-veloso1.htm>
 acesso em 02/01/2009

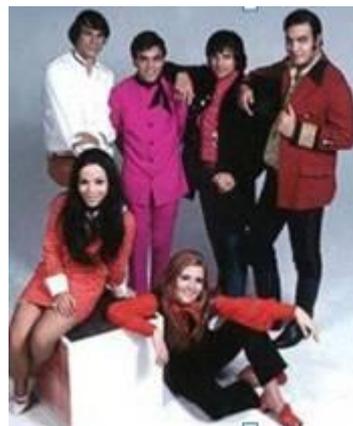


Figura 109: - Vestimentas dos anos de 1960. Fino da Bossa.
 Fonte <http://agendaculturalpiracicabana.blogspot.com/>. Acesso em 01/02/2009.

A Fig. 106 é a capa do LP *Tropicália ou panis et circencis* que segundo Paiano (1996, p.39) “ [...] em Tropicália o trabalho de decifração começa pela capa, cada personagem tem um significado oculto”. Vou me ater somente a Gilberto Gil, pois, é ele que ocupa o centro da tela do LP, ostensivo como destacou Favaretto, apresentando o grupo e vestido de estampas tropicais. Transcrevo na íntegra o comentário de Paiano

sobre a capa do LP, para demonstrar que ele não faz alusão à roupa de Gil. Como o fez Favaretto, e depois, tecerei algumas reflexões.

Vejamos a capa do LP. À primeira vista, assemelha-se a qualquer capa de disco, com foto do artista – no caso, o grupo tropicalista. Reparando melhor, no entanto, percebe-se que cada personagem tem um significado oculto. Gal Costa e Torquato Neto representam o inferno do casal de classe média – a bolsa d'água que Torquato traz na cabeça não deixa margem a dúvidas, e o tema será retomado na canção “Panis et circencis”. Tom Zé, com uma mala de couro na mão, é o retirante nordestino, também personagem de uma canção, “Mamãe coragem”. O arranjador Rogério Duprat segura um penico, uma alusão à irreverência das vanguardas da virada do século – num gesto ousado, o escultor francês Marcel Duchamp tinha enviado um penico a um museu, demonstrando seu desprezo pela arte oficial. Os Mutantes empunham guitarras, símbolo da modernidade urbana, Caetano, uma foto de Nara Leão, musa da bossa nova, Gil, outra de Capinam, muito comportado no dia da sua formatura. As palmeiras que aparecem nos cantos e o vitral com motivos florestais reforça a imagem tropical arrematada pela moldura verde, azul e amarela que cerca a foto. (PAIANO, 1996,p.40)

O único comentário que se faz de Gilberto Gil é sobre o quadro que ele segura. Não há alusão a sua roupa e ao estampado da mesma. Mas, Gil é o único que está descalço, trajando um modelo que não é o que se usa para época. Tal como na Fig.106, em que Caetano veste um modelo despojado que combina com sua estampa chita, aqui é Gil que tem essa missão.

Favaretto afirma em seu livro *Tropicália Alegoria Alegria* (1946, p.20):

Pela primeira vez, apresentar uma canção tornava-se insuficiente para avaliá-la, exigindo-se explicações para compreender sua complexidade. Impunha-se, para a crítica e público, a reformulação da sensibilidade, deslocando-se, assim, a própria posição da música popular, que, de gênero inferior, passaria a revestir-se de dignidade [...].

Favaretto afirma desde o título de seu livro, que o tropicalismo é alegria e alegoria. Sabe-se que alegoria é figura de linguagem, que não precisa ter como meio de representação, necessariamente, a linguagem verbal. “Ela é comumente distinguida da metáfora por ser mais extensa e detalhada”. (KOTHE, 1986, p.13). Favaretto trabalha em seu livro a alegoria presente nas músicas tropicalistas. Quero aproveitar seu estudo e tecer algumas reflexões sobre as roupas que os tropicalistas utilizavam em seus shows.

Em entrevista encontrada respectivamente na revista *Veja* n.10, novembro de 1968 e na n.7, outubro de 1968, Caetano Veloso assim fala sobre as indumentárias:

A roupa combinava com a música e era diferente. Refletindo o brilho dos refletores, criava um clima para o som. A combinação do plástico (material industrial) com adereços de macumba funcionava como um lembrete do nosso subdesenvolvimento.

Sabe-se que os tropicalistas utilizavam plumas, lantejoulas, adereços diversificados em suas apresentações. Na composição de seus trajes a estampa chita sempre estava presente. Como afirmou Caetano Veloso, a roupa tinha função alegórica também, ela ajudava a compor a música que passava as idéias desse grupo. Favoretto (1946, p.35) afirma: “corpo, voz, roupa, letra, dança e música tornaram-se códigos, assimilados na canção tropicalista, cuja introdução foi tão eficaz no Brasil que se tornou uma matriz de criação para os compositores que surgiram a partir dessa época.”

A simbologia dos tropicalistas não foi desse modo, construída somente em suas músicas. As roupas também serviram de alegoria para expressar o protesto contra a ditadura que o grupo, a princípio, parecia não fazer.

Reverendo a Fig. 107, em que Caetano veste modelo despojado com detalhes em chita, encontro cesura. Neste instante vejo no descontínuo do final dos anos de 1960, a história dos vencidos, em que a estampa chita penetra no espaço da moda dos ternos, do gel e da chapinha, conforme Fig.109.

Continuando a análise da capa do LP, *Tropicália*, observo que a chita não é comportada, ela é descontraída, por isso Gil está sentado no chão, despojado, como que a afirmar que ele é tropical, não precisa vestir os ternos da história dos vencedores, ele está no descontínuo e é a estampa que afirma isso.

Os tropicalistas entravam no palco vestidos com plumas e muita alegria. Eles traçam outra história através de suas vestimentas. Na História Tradicional encontro os ternos xadrezes, as calças boca de sino, o vestido *tubinho* de uma geração que não queria ser igual aos seus *coroas*⁷⁷, conforme Fig. 110 e 111. Essa geração conhecida como jovem guarda⁷⁸, pode ser vista como o modelo do trajar que está no *mass media* dessa época e, que é escrita na história tradicional. Para se perceber outra história, a dos vencidos, tem-se que olhar para o trajar dos tropicalistas, sobretudo na estampagem de chita, em que a cesura no tempo contínuo acontece.

⁷⁷ Grifo meu

⁷⁸ Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia, que também foram mencionados no Fino da Bossa, juntamente com Nara Leão, Elis Regina entre outros.



Figura 110: - Jair Rodrigues e Elis Regina.
Fonte: <http://oglobo.globo.com/cultura/> Acesso em 01/02/2009.



Figura 111: - vestimentas dos anos de 1960.
Fonte: <http://fernandomachado.blog.br/de-volta-para-o-passado-51/> Acesso em: 26/09/2009.

A estampa chita nas roupas de Gil e Caetano demonstra a espontaneidade, a alegria e a irreverência do povo brasileiro, ela é, portanto, ícone de brasilidade. A chita estampada nos trajés dos tropicalistas, com suas cores e formas, era a bandeira contra a política ditatorial da época que chega a impor o AI-5 em 1968, censurando a liberdade de expressão. Gilberto Gil, conforme Fig. 108, está bem à vontade com sua camisa de estampa chita. Ela combina com seu sorriso e afirma que ele está na cesura desse tempo contínuo, lutando contra o regime imposto. É preciso enxergar além da ingenuidade da chita aliada à descontração da foto, para ver outra história que não está nos livros.

Segundo Caldas (2001, p.65) “em 1968, com um revólver em punho mirado para sua cabeça, Caetano Veloso cantava diante das Câmeras de televisão a música *Anoitece*, de Assis Valente, e considerava o Tropicalismo historicamente sepultado”.

Muitos eram a favor do fim do Tropicalismo. Prefeitos de algumas cidades do interior faziam abaixo-assinados pedindo o fim do grupo. Penso que o grupo era totalmente paradoxal para a época. As pessoas não percebiam que estava sendo contada a outra história da época - a luta para ter os direitos restabelecidos, a afirmação da brasilidade. É por isso que vestiam a estampa chita, queriam demonstrar que não eram os padrões da cultura de massa que determinava o povo, mas as cores e motivos florais que diziam da personalidade brasileira.

Infelizmente, quem percebeu essa outra história sendo contada foi a ditadura que usando como pretexto um suposto desrespeito à bandeira nacional durante um dos

programas de TV dos Tropicalistas, deu a ordem de extradição de Caetano Veloso e Gilberto Gil. O grupo baiano chegou ao fim, somente anos mais tarde Caetano e Gil retornariam ao Brasil.

Neste momento, *re-olhando* para o passado através da cesura provocada pela estampa chita, é possível verificar um dos objetivos do movimento tropicalista: trabalhar contrastes, trazer o Brasil do interior para os palcos do *mass media*, através da televisão. Talvez seja por isso que o programa dos tropicalistas assustava tanto. O colorido e os motivos florais eram evidentes e paradoxais aos modelos da *jovem guarda* que apareciam em programas como o *Fino da Bossa*. A estampa foi para os tropicalistas traje e bandeira, ícone de brasilidade, a alma brasileira em plena repressão militar.

As pinturas e os retratos do século XIX que colocam a estampa chita como vestimenta, ora no sistema da moda ou fora dele, contando a história a partir do vencido, e os trajes de Abelardo Barbosa e dos Tropicalistas são cesuras no continuum espaço-tempo e, apontam para o surgimento do sentido na intensidade do *jetztzeit*.

A pergunta tema deste trabalho pode neste alargamento do texto ser respondida: A memória da estampa chita é capaz de fazer cesuras na história tradicional, posto que ela, a chita, é ícone de brasilidade que traduz a humildade, a sensualidade, a alma brasileira e *seu princípio de necessidade interior*. Cores e formas em que o popular, o massivo e o folclórico, se mesclam se expandem sem fronteiras.

Na tradição dos vencidos é possível narrar feitos e fatos que trazem para o presente outro passado que melhor explique o presente brasileiro. Esta tradição é estampada de chita e suas veredas passam pela memória dessa estampa.

7 CONCLUSÃO

7.1 Conclusão do trabalho

A estampa chita é símbolo de brasilidade presente nas três cesuras que utilizei neste trabalho. A pergunta tema deste trabalho foi respondida: a chita é capaz de ocasionar cesuras na história dos vencedores, através de sua memória, que é coletiva e que se envereda por caminhos mineiros, brasileiros e mundiais, seja ocidental ou oriental.

A estampa chita é atemporal. Ela ultrapassa as fronteiras do tempo e do espaço, no ir e vir constante que a faz cesura. Entendendo cesura na concepção benjaminiana como ruína, fratura na história, a estampa chita é o elo que desencadeia a possibilidade de novo passado que transforma o presente.

Verifiquei como a estampa chita é capaz de intervir no continuum da história tradicional, ocasionando pequenos cortes que são a cesura. Foi utilizado 3 cesuras na história tradicional que trouxeram passado novo ao presente: a chita no século XIX em pinturas e retratos, que narrou outra história paralela à oficial, em que a chita é a expressão de mobilidade social; a chita que Abelardo Barbosa se estampou, conotando a insatisfação dos intelectuais brasileiros diante do regime político vigente, através do traje “ingênuo” do palhaço; e a chita dos tropicalistas, que trouxe para o *mass media*, o colorido e as formas da brasilidade lutando contra a ditadura, que utilizava, muitas vezes, de “ternos comportados” e enquadrados dentro do sistema da moda, para camuflar seus feitos e interesses. Vê-se assim, que a história social da chita faz parte da memória do povo brasileiro, em que se pode encontrar outro passado diferente daquele contado nos livros de história.

A cesura em nossa linguagem é o eco privilegiado da interrupção (messiânica) que destrói a continuidade e que se erige em totalidade histórica universal e salva o surgimento do sentido na intensidade do presente. A estampa chita com suas cores e formas é essa cesura, capaz de *re-contar* a Inconfidência Mineira ou Movimento Tropicalista através de suas cores e formas.

Através da semiótica da chita foi possível juntar alguns fios soltos e vê-la a partir de suas cores e formas, analisando sua presença no sistema da moda e fora dele.

Concluo com as considerações que cosi neste trabalho que a estampa chita é cesura na história dos vencedores, devido às suas características que envolvem as

formas e o simbolismo de suas cores. Por ser ícone de brasilidade, a chita ocasiona pequenas fraturas, na história de longa duração, capazes de trazer para o presente novo passado, que causa um descontínuum na história e faz transformar, através do *instante já*, o presente que já não é estável.

Termino este trabalho sabendo que há muito por estudar e refletir sobre a estampa chita como cesura, mas como há prazo e término para tudo, chego ao final com as conclusões acima explicitadas.

Espero que outros trabalhos sobre a estampa chita venham a se juntar a este, numa tentativa de encontrar nela, mais que trabalhos sobre a Indústria Têxtil, simbolismos que a tornam singular e única em nossa cultura.

7.2 Oportunidade para novas pesquisas e ações ou perduras estampadas em chita

Este trabalho é pioneiro no campo acadêmico no sentido de ter sido o primeiro a perceber a estampa chita sob esta óptica de cesura na história dos vencedores. Os trabalhos a respeito dela limitavam-se a estudos sobre tecelagem e Indústria Têxtil. Considero, porém, que há muito ainda a se estudar e refletir sobre esta estampa, há muitos véus por se passar até encontrar suas inúmeras faces.

Se os bens de consumo possuem a propriedade simbólica que diferencia as classes pelo gosto estético, a chita ultrapassa esta teoria e faz com que o estético seja classificado como a necessidade interior brasileira. Os gostos da alta e média burguesia e a estética popular se hibridizam nesta estampa que, com suas cores e formas, é ícone de brasilidade.

Simplicidade e sensualidade encontradas na memória desta estampa, exerceram em mim perdura. Identifiquei-me profundamente com suas cores e formas que fizeram parte de minha infância mineira e brasileira. *Re-olhar* o passado em suas padronagens fez com que eu pudesse melhor compreender meu *instante já*, meu *jetztzeit*.

Tecendo esta trama através do cuidado em recolher fatos e contos, fui tecendo um pouco de mim. Juntaram-se a este ofício amigos antigos, companheiros novos e conhecidos de batalha, justos e maus guerreiros, que com memórias estampadas em chita me ajudaram a combater o bom combate. Inúmeras ruínas foram feitas no contínuo, ocasionando pequenos cortes em minha história acadêmica. Foram 3 anos, de fevereiro de 2007 a janeiro de 2010, que me enriqueceram e me ensinaram a entender

que sempre há novo passado a ver, e que cada retorno a ele, é verdadeira viagem que transforma o presente.

A necessidade de colocar ponto final neste percurso não encerra a contribuição de outros pesquisadores acerca desta padronagem ameríndia por laços de sangue e brasileira por escolha.

Sinto necessidade de estudar mais, aprofundar sobre a presença da chita na cultura popular, principalmente em suas manifestações religiosas e pagãs. Isto é trabalho braçal, trabalho de campo que deve ser feito a partir do estudo de grandes folcloristas brasileiros e portugueses. Estudar a chita em meio ao gosto popular é projeto que gerará trabalho promissor e vindouro, posto que tentarei identificá-la como símbolo de enraizamento brasileiro.

Essas perspectivas e fomentações quedam-se agora como nuances esperando o *instante já* para que se possam descobrir os véus. É preciso terminar com bom arremate para que se possa continuar a fiar o feitiço se novo momento pedir o *re-começa,r* o continuar, o *re-olhar*.

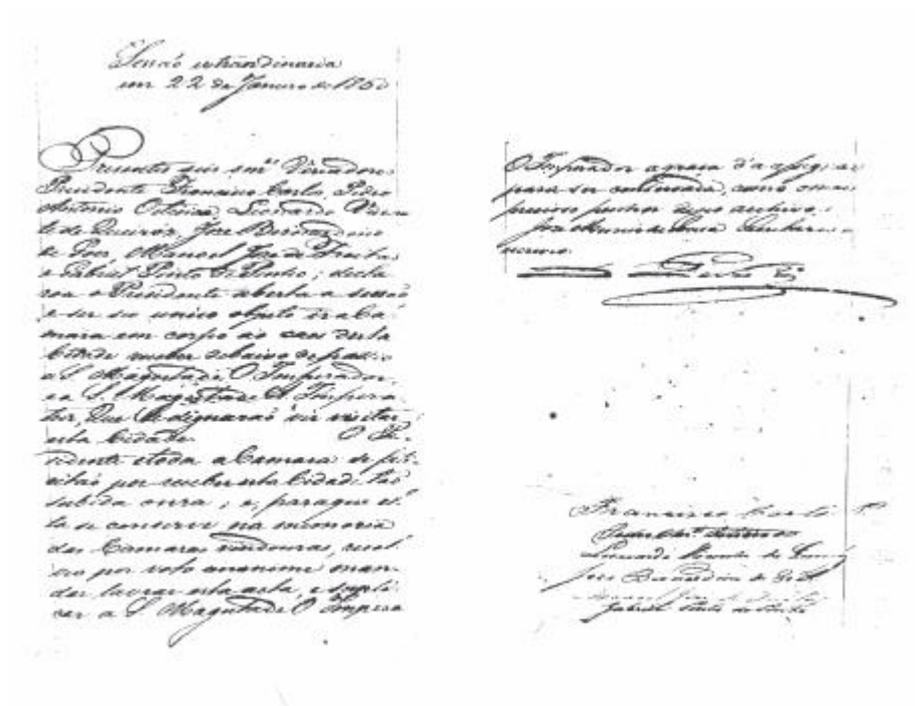
8 ANEXOS

ANEXO 1: CARTA DE D. PEDRO POR OCASIÃO DA VISITA À FÁBRICA DE TODOS OS SANTOS NA BAHIA, 1860

Importante observar na imagem 1 a carta em que D. Pedro ao visitar a fábrica de Todos os Santos na Bahia em janeiro de 1860, a descreve como excelente estabelecimento, com 300 operários, em sua maioria mulheres; máquinas e espaço físico exemplar. Ele também fala sobre a escola de primeiras letras, a botica e médico que haviam na indústria.

Fonte: COSTA; HABBIB; BERMAN (2000,43).

1



Carta de D. Pedro II (reprodução)
D. Pedro II's letter (reproduction)

ANEXO 2: POPULAÇÃO BRASILEIRA E MINEIRA, 1800-1900

Importante observar na imagem 2 o quadro que mostra o crescimento populacional de Minas Gerais, possibilitando, por conseguinte, a melhora nas finanças públicas que ajudarão na implantação das indústrias têxteis mineiras. Aqui é possível ver o quadro em tamanho maior.

Fonte: Vaz Mascarenhas (1990, p.23)

2

partida de uma sistemática política de proteção aduaneira, ao passo que a outra coloca em disponibilidade uma parcela considerável de capitais e inicia uma mudança nas relações de trabalho. Além do mais, assistimos a um sensível crescimento demográfico, uma melhora nas finanças públicas, a rede de transportes evolui e o sistema bancário começa a ter uma estrutura mais dinâmica.

Quanto à população, apresenta crescimento considerável, propiciando o início da formação de um mercado consumidor, que permitia o aparecimento de fábricas com produção em escala industrial. ~~Se compararmos o crescimento da população do Brasil com o de Minas Gerais, observamos que a participação percentual da população mineira é significativa.~~

QUADRO 1

População do Brasil e de Minas Gerais 1800-1900

ANO	BRASIL	MINAS GERAIS	% M.G.
1800	3.250.000	400.000	12,3
1850	7.234.000	950.000	13,1
1872	9.930.000	2.039.000	20,3
1890	14.334.000	3.184.000	22,3
1900	17.438.000	3.594.000	20,6

Fonte: IBGE, Recenseamento

Já o setor exportador, que continuava sendo o elemento mais dinâmico da economia, passa a ter um comportamento favorável, propiciando saldo na balança comercial: "considerada no seu conjunto, a economia brasileira parecia ter alcançado uma taxa de crescimento relativamente elevada na segunda metade do século XIX. O comércio exterior era o fator dinâmico do sistema; a chave do processo de crescimento se encontrava no seu comportamento. Se se comparam os valores médios dos anos 90 com os dos anos 40, percebe-se que o quantum das exportações brasileiras tinha aumentado de 214%. Este aumento físico da exportação foi acompanhado de uma elevação de mais ou menos 46% sobre a média dos preços dos produtos exportados. Por outro lado, observa-se uma redução em torno de 8% sobre o índice de preços dos produtos importados, a melhora dos termos de troca foi de 8%. Um aumento de 214% do quantum das exportações acompanhado de uma melhora de 58% dos termos de troca significa um crescimento de 396% do produto real gerado pelo setor exportador".⁽¹¹⁾

A rede de transporte desenvolveu-se, com os caminhos sendo melhorados e alargados, e a estrada de ferro inicia sua penetração. Em Minas Gerais, a estrada de rodagem chega em 1861, com a construção, por Mariano Procópio, da União e Indústria, que ligava o Rio de Janeiro a Juiz de Fora. O primeiro trecho de ferrovia chega em 1869, junto com a penetração do café, ao Sul da Província.

O setor bancário toma impulso por esta época, concentrando sua atuação nas grandes cidades. Os bancos estavam ligados aos setores comercial e agrário, só

ANEXO 3: TECELAGENS MINEIRAS INSTALADAS ENTRE 1872-1900

Importante observar na imagem 3, o quadro que demonstra a Cedro como primeira indústria Têxtil brasileira, com data de 1872 e a Mascarenhas de Alvinópolis de 1888, ambas filhas de mesma mãe, Policena Mascarenhas. Neste anexo é possível ver o quadro em tamanho maior, tendo melhor visibilidade de todas as indústrias têxteis que surgiram no final do século XIX em Minas Gerais.

Fonte: Vaz Mascarenhas (1990, p.25).

3

QUADRO Nº 2

FÁBRICAS DE TECIDOS INSTALADAS EM MINAS GERAIS ENTRE 1872 E 1900

DENOMINAÇÃO	DATA	LOCAL	CAPITAL	Nº TEARES	Nº OPERÁRIOS
Cedro	1872	Taboleiro Grande	150:000\$	18	70
Brumado	1872	Brumado	150:000\$	40	80
Machado	1875	Machado	—	—	—
Cachoeira	1877	Curvelo	600:000\$	50	—
Bom Jesus da Água Fria	1881	—	233:000\$	50	140
Sabaraense	(1)	Sabará	250:000\$	48	100
Filatório Montes Claros	(1)	Montes Claros	150:000\$	40	72
Cassú	(1)	Uberaba	—	—	—
Itabirana	1884	Itabira	160:000\$	28	50
Bery-Bery	1884	Diamantina	300:000\$	40	120
São Sebastião	1884	Curvelo	189:500\$	40	75
São Silvestre	1885	Viçosa	200:000\$	50	60
Cachoeira dos Macacos	1886	Sete Lagoas	600:000\$	—	—
Mineira	1886	Lavras	500:000\$	176	—
Mascarenhas	1888	Juiz de Fora	600:000\$	60	—
Pedreira	1888	Itabira	200:000\$	65	—
Mascarenhas	1888	Alvinópolis	500:000\$	136	—
Santa Bárbara	1888	Buenópolis	400:000\$	78	—
São Roberto	1888	Gouvea	500:000\$	60	—
Industrial Mineira	1889	Juiz de Fora	600:000\$	100	200
Santanense	1891	Itaúna	600:000\$	215	—
São Joanense	1891	S. João Del Rey	300:000\$	100	—
Pitanguense	1893	Pitangui	600:000\$	200	—
São Domingos	1894	Santa Bárbara	—	—	—
Jequitahy	1895	Jequitahy	250:000\$	—	—
Santa Bárbara	(2)	Curumatahy	—	75	82
Perpetua	(2)	Diamantina	—	15	—
Itinga	(2)	Itinga	—	48	—
Itabira do Campo	1896	Itabirito	500:000\$	100	—
Melancias	(3)	Sete Lagoas	—	38	—

Notas: (1) A fábrica existia antes de 1883, já que é citada no relatório do presidente da Província, Antonio Gonçalves Chaves, em 2/8/1883, pp. 42/43.

(2) A fábrica existia antes de 1896, já que é citada no artigo de Catão Gomes Jardim. A região diamantina - suas riquezas naturais e seus recursos. In: *Revista Industrial Mineira*, Ouro Preto, 15/3/1896, nº 17, pp. 181/191.

(3) A fábrica existia antes de 1897, cf. *Revista Industrial Mineira*, 30/10/1897, nº 22, p. 72.

Fontes: Francisco Leite da Costa Belém. *Relatório*, 1º/10/1874, pp. 61/62; Antonio Gonçalves Chaves. *Relatório*, 2/8/1883, pp. 41/44; Antonio Augusto de Lima. *Relatório*, 15/7/1891, p. 61; *Revista Industrial Mineira*, nº 5, p. 121; 15/3/1895, nº 15, p. 107; 15/5/1896, nº 17, pp. 181/191; 30/10/1897, nº 22, p. 72; *Diagnóstico da Economia Mineira*, vol. V, p. 224; Paulo Tamm. *op. cit.*, pp. 404/407.

ANEXO 4: CARROS DE BOIS DA CEDRO

Importante observar nas imagens 4A e 4B os carros de bois utilizados para o transporte da matéria prima e das máquinas para a efetivação da Cedro como primeira grande indústria do ramo têxtil.

Fonte: fotos produzidas pela autora em pesquisa realizada em 10/07/2009.

4A



4B



ANEXO 5: CARROÇÃO EM METAL DA CEDRO

Importante observar no anexo 5 que este carroção, conforme imagens 5A e 5B, é todo feito em metal para agüentar o peso da carga e o trajeto que teria que fazer para trazer, com segurança, a primeira câmara de vaporização da Cedro.

Fonte: fotos produzidas pela autora em pesquisa realizada em 10/07/2009.

5A



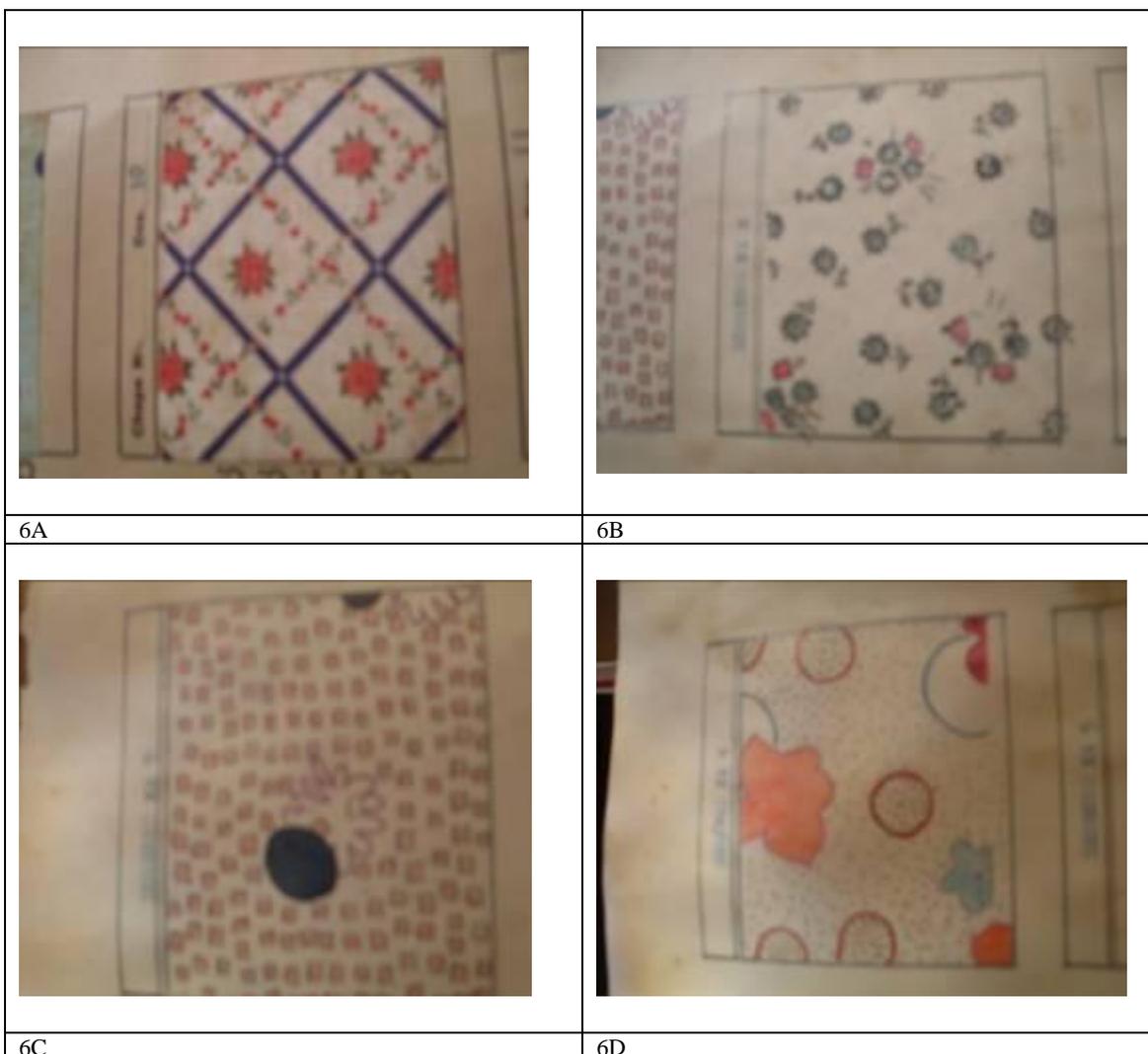
5B

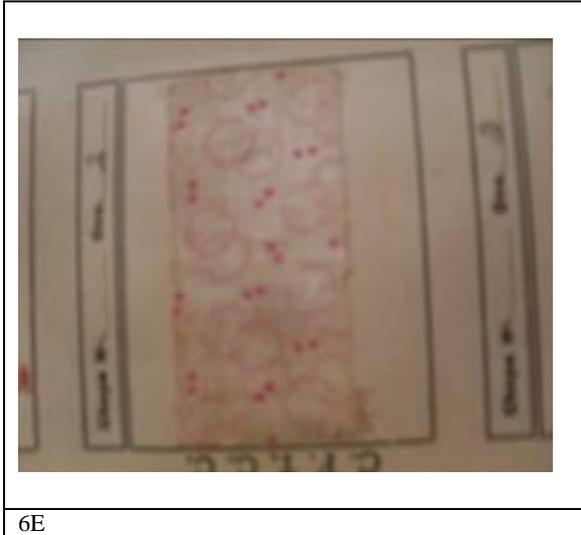


ANEXO 6: PRIMEIRAS CHITAS MINEIRAS CATALOGADAS NO MUSEU DÉCIO MASCARENHAS

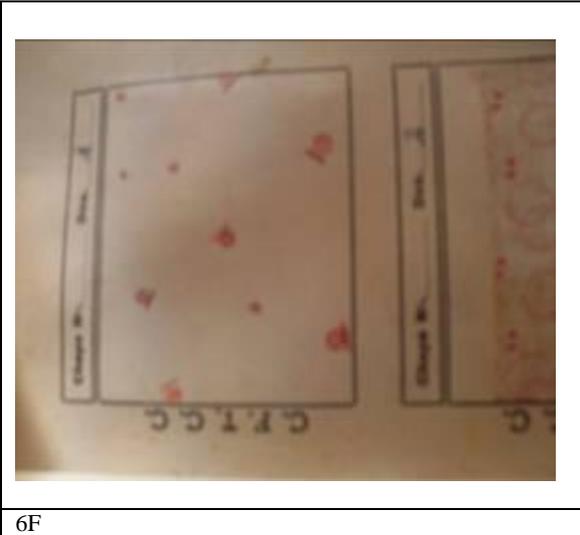
Importante observar que as imagens 6B, 6C, 6D e 6F são modelos de chitas desenhados à mão e catalogados no museu Décio Mascarenhas. Já as demais imagens deste anexo são amostras em algodão de chitas também produzidas pela Cedro e que foram catalogadas pelo Sr. Décio Mascarenhas em 1954. Na imagem 6R, encontra-se chita estampada em flanela com motivos infantis.

Fonte: fotos produzidas pela autora em pesquisa realizada em 10/07/2009.





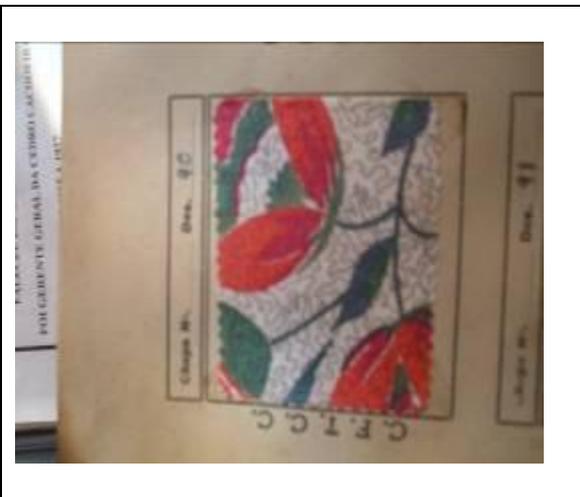
6E



6F



6G



6H



6I



6J



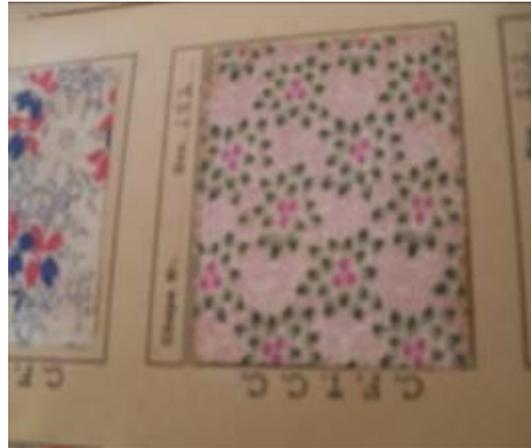
6K



6L



6M



6N



6O



6P



6Q



6R

ANEXO 8: MUSEU DÉCIO MASCARENHAS

Importante observar nas imagens 8A e 8B a sede da Cedro que foi reformada conservando a arquitetura original, sendo atualmente utilizada como instalação para o Museu Décio Magalhães Mascarenhas. Na imagem 8C é possível ver a placa de inauguração do museu em tamanho maior. Esta se encontra na parede da sede do Museu conforme imagem 8A, entre as duas janelas do casarão.

Fonte: fotos produzidas pela autora em pesquisa realizada em 10/07/2009.

8A



8B

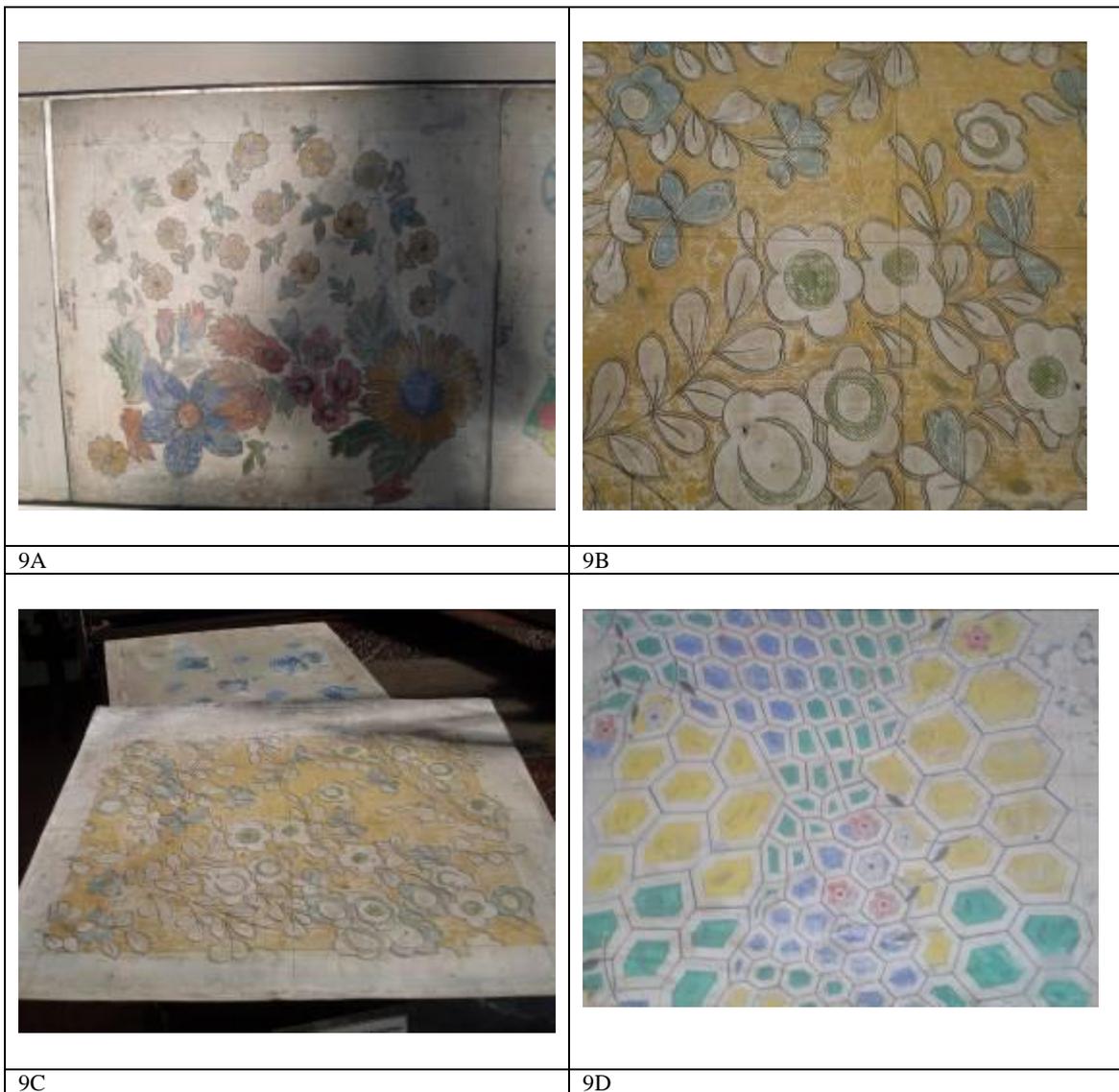




ANEXO 9: PLACAS DE PANTÓGRAFO

Importante observar as placas para pantógrafo, que eram desenhadas à mão pelo Sr. Tibúrcio com giz de cera. Na imagem 9B é possível ver a textura do giz de cera sobre a placa de metal. Na imagem 9E, 9H e 9I encontram-se as placas em suas prateleiras conforme organização do museu. Nas imagens 9D e 9I encontram-se motivos de chita, que diferem do convencional em flores, tendo figuras geométricas na 9D e motivo que lembra célula humana na 9J.

Fonte: fotos produzidas pela autora em pesquisa realizada em 10/07/2009.





9E



9F



9G



9H



9I



9J

ANEXO 10: MÁQUINAS E UTENSÍLIOS DA ÉPOCA DE OURO DA ESTAMPARIA

Importante observar que na imagem 10A está mesa provavelmente utilizada pelo Sr. Décio Mascarenhas para desenhar as placas de pantógrafo. Há em cima desta mesa uma placa de pantógrafo, sendo respectivamente a imagem 9B que já me referi acima. As imagens 10B, 10C e 10D são utensílios utilizados para o preparo de produtos químicos para o processo de estampagem. A imagem 10F é uma balança utilizada para pesar o algodão e a imagem 10E é panorâmica do recipiente desta balança em que se colocava o algodão sem caroço.

Fonte: fotos produzidas pela autora em pesquisa realizada em 10/07/2009.

	
10A	10B
	
10C	10D



10E



10F

ANEXO 11: OUTRAS VARIEDADES DE PADRONAGENS DE CHITA CATALOGADAS NO MUSEU DÉCIO MASCARENHAS

Importante observar nestas imagens, outra maneira pela qual se catalogava as amostras de chita. Nas imagens 11A e 11C aparece a estampa chita catalogada, tendo o mesmo padrão em cores diversas. Na imagem 11B é possível ver a capa dura do livro em que se estão catalogadas as estampas chitas com cores diversificadas.

Importante observar também os cromos de chita que aparecem nas imagens 11E e 11F, que se encontram no museu Décio Mascarenhas em estantes de vidro, para que não tenham contato com poeira. São estampas variadas de chitas e chitinhas tendo desenhos de mulheres como propaganda para a estampa.

Fonte: fotos produzidas pela autora em pesquisa realizada em 10/07/2009.

11A



11B



11C



11D



11E



11F

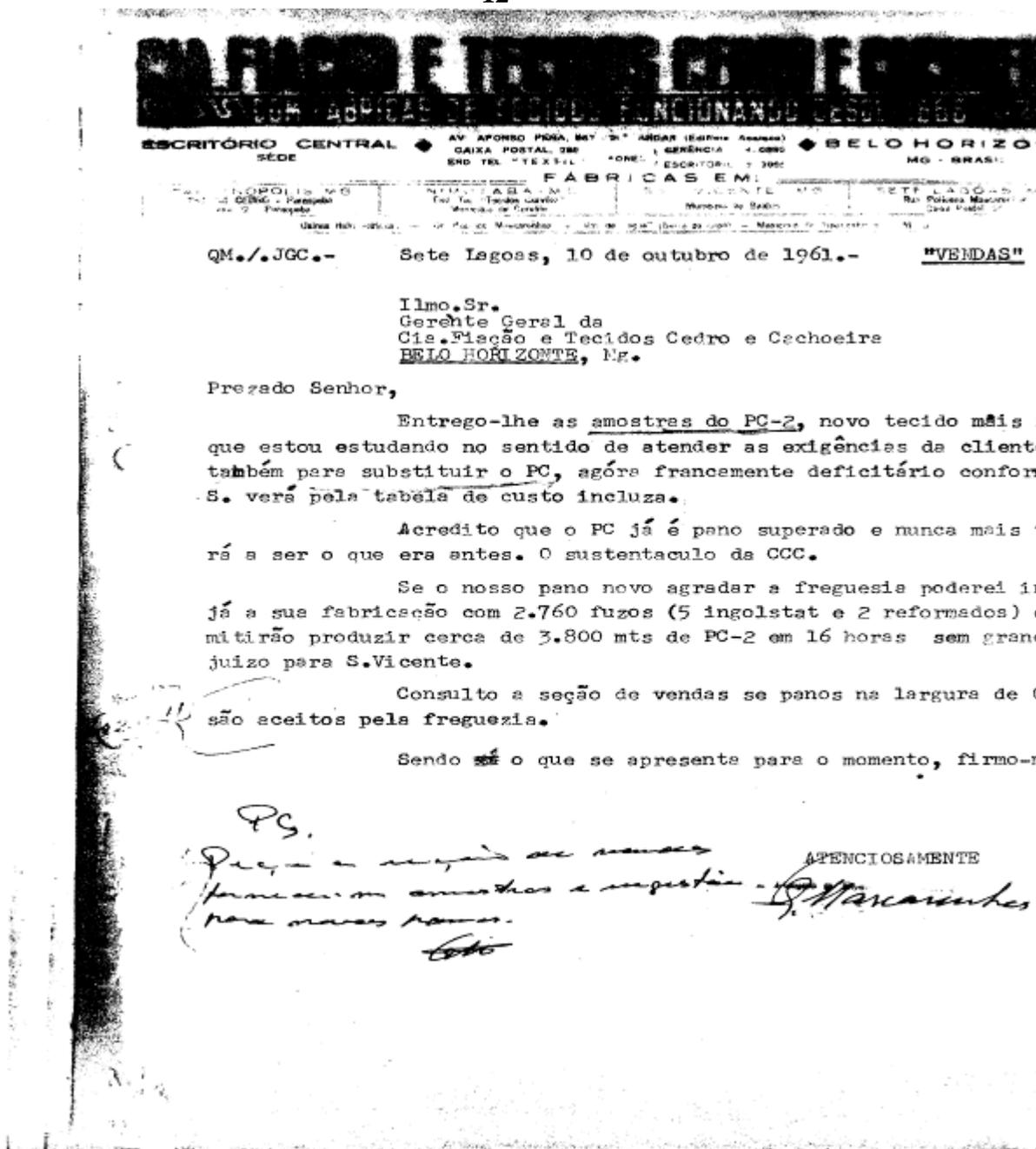


ANEXO 12: CARTA DE MASCARENHAS, ASSUNTO: PC2

Importante observar na imagem 12 que, o Mascarenhas que assina a carta está preocupado com a melhora do tecido a fim de obter mais lucro com a venda, atendendo às necessidades do cliente.

Fonte: fotos produzidas pela autora em pesquisa realizada em 10/07/2009.

12



ANEXO 13: TABELA QUE DEMONSTRA MELHORIA NA TRAMA DO PC

Importante observar na imagem 13 que, com a melhoria do PC (pano cru) seu número de fios por trama aumenta e, conseqüentemente, seu custo é elevado. Este melhoramento do tecido trará lucros para Cedro e a levará mais tarde a abandonar a estamparia e investir em outros tipos de tecidos com mais fios por trama, sempre tendo como matéria prima o algodão.

Fonte: fotos produzidas pela autora em pesquisa realizada em 10/07/2009.

13

CIA. FIAÇÃO E TECIDOS CEDRO E CACHOEIRA
 DE 1911 DE FIAS, SANGRE, S. 10
 AV. BRASIL, 1000 - JARDIM SÃO CARLOS - SÃO PAULO - SP
 FONE: 251.0000 - 251.0001 - 251.0002 - 251.0003
 FAX: 251.0004 - 251.0005

Sete Lagoas, 1 de Junho de 1958

Custos de Famos PC, PC-I e PC-2 calculados na base de algodão a 0,418,00, conforme carta de Mec. Central datada de 16/3/58 resultando o custo fio ".

0471,632 espalado
 0471,833 engomado

Para o mesmo controle interno temos o custo de algodão em todas suas fases de alambração mas, tratando-se de um orçamento só nos interessam os custos finais.

	CARACTERÍSTICAS		
	PC	PC-I	PC-2
FENTES	44	44	50
FIOS DE TRAMA POR I	34	36	44
FIOS DE TRAMA POR METRO ..	1338	1417	1742
FIOS DE URDUME	1326	1516	1825
PESO BRUTO	69	86	98
PESO ACABADO	62	77	87
PESO DE TRAMA	29	38	46
PESO DE URDUME	39	47	53
PRODUÇÃO POR TEAR HORA ..	6,69	6,00	5,30
PRODUÇÃO POR TEAR DIA ..	106,88	96,00	84,80
LARGURAS DOS FENTES	74	92	90
LARGURAS NO FIMO	71	86	85
LARGURAS ACABADO	67	80	80
QUEBRAS SOBRE O PESO BRUTO	9,6%	9,7%	11,12
CONTRAÇÃO NA LARGURA ...	3,5%	4,5%	5,8

	CUSTO DE FABRICAÇÃO POR METRO		
	PC	PC-I	PC-2
FIOS DE URDIMENTO	2,861	3,486	3,920
FIOS DE TRAMA	2,121	3,290	3,290
TECELAGEM	1,250	1,375	1,575
ALVEIJAMENTO	0,260	0,347	0,347
ESTAMPARIA	0,561	0,695	0,695
VAPORIZADOR	0,092	0,123	0,123
CALHANDRA E RABEVEZ	0,125	0,167	0,167
SALA DE FIMOS	0,123	0,164	0,164
TOTAIS	7,393	9,647	10,281
IMPUTAÇÃO	2,400	2,400	2,400
	9,793	12,047	12,681

ANEXO 16: TECIDOS ATUAIS DA CEDRO

Importante observar que quanto maior o número de fios na trama e no urdume, mais leve e fino torna-se o tecido. Exemplo disso é a imagem 16A em que o urdume é 28 fios e a trama 20 fios, este tecido é mais fino e conseqüentemente mais leve que o 16F em que o urdume é 20 e a trama é 16. As imagens de 16Aa 16F são os tecidos fabricados atualmente pela Cedro.

Fonte: fotos produzidas pela autora em pesquisa realizada em 10/07/2009.

	
16A: Tecido cedromix 5 OZ urdume 28ME 67% CO trama 20 NE 100% CO – Fonte: Foto produzida pela autora em 27/07/09	16B: Tecido cedrofil urdume 40NE trama 40NE 67% PES 33% CO – Fonte: Foto produzida pela autora em 27/07/09
	
16C: Tecido cedroleve drill urdume 16 NE trama 12 NE 100% CO – Fonte: Foto produzida pela autora em 27/07/09	16D: Tecido cedrocotelê urdume 20NE 100% CO trama 12/40 NE 97% CO 3% PUE – Fonte: Foto produzida pela autora em 27/07/09



16E: Tecido cedroleve urdume 20NE trama 16 NE 100% CO - Fonte: Foto produzida pela autora em 27/07/09



16F: Tecido Polycedroleve urdume 20 NE trama 16 NE 67% CO 33% PES – Fonte: Foto produzida pela autora em 27/07/09

ANEXO 17: TENTATIVAS DE DIVERSIFICAR A PRODUÇÃO PELOS MASCARENHAS

Importante observar na imagem 17 que, a Mascarenhas fez 14 tentativas frustradas de diversificar a sua produção. A tecelagem estava no sangue e, diversificar a produção não foi herança de Policena.

Fonte: Antonio Joaquim Mascarenhas (1996, p.18).

17

VIII

DIVERSIFICAÇÕES

Do Livro de Alisson - pág. 129.

"A Cia. tentou por 13 vezes e inutilmente, diversificar.

Vejamos:

1887	019 - Navegação com Saldanha Marinho.
1893	029 - Fábrica de papel.
1897	039 - Mina de ouro em Guanabara.
1912	049 - Algodão hidrófilo para drogarias e hospitais.
1920	059 - Compra de fábrica de óleo em Curvelo.
1924	069 - Fábrica de óleo em Taboão.
1934	079 - Associar a Pereira Diniz e Cia.
1939	089 - Oficina mecânica e fundição no Cedro.
1942	099 - Departamento de eletricidade
1952	109 - Explorar manganês no Cipó.
1959	119 - Construção de uma fábrica de cimento em Paracambi.
1975	129 - Empresa de mineração de manganês na Serra do Cipó.
1986	139 - Plantio de algodão.
1987	149 - Compra do Banco Agrícola."

Mas estas diversificações sempre morreram nas comissões ou mesmo nas assembleias, ainda que aprovadas.

OOO

1.3

ANEXO 18: FACHADAS DAS TECELAGENS: CEDRO E CACHOEIRA E FABRIL MASCARENHAS

Importante observar que as imagens 18Ae 18B que correspondem as duas fachadas das tecelagens que representam a descendência de Policena Mascarenhas, sua roca e seu tear. Separadas no espaço elas se encontram aqui sem fronteiras, o ontem e o hoje da chita.

Fonte: fotos produzidas pela autora em pesquisa realizada em 10/07/2009 e 07/07/2009.

18A



18B



ANEXO 19: PADRÕES DE CHITA DO SÉCULO XXI

Importante observar que nas imagens do anexo 19, as padronagens estão catalogadas em: chita (19AA-19D), chitão (19E a 19L) e chitinha (19M a 19 R). Todas são atualmente produzidas na Fabril Mascarenhas.

Fonte: fotos produzidas pela autora em pesquisa realizada em 15/07/2009.

	
19A	19B
	
19C	19D
	
19E	19F



19G



19H



19I



19J



19K



19L



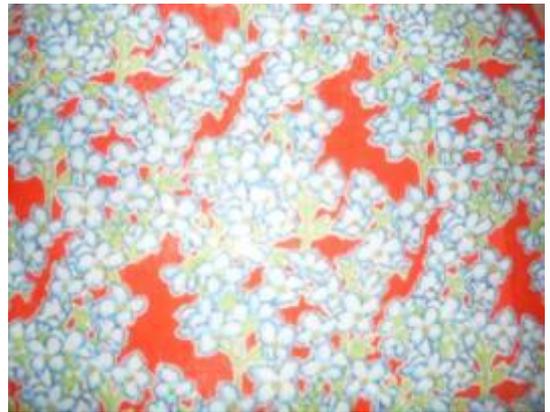
19M



19N



19 O



19P



19Q



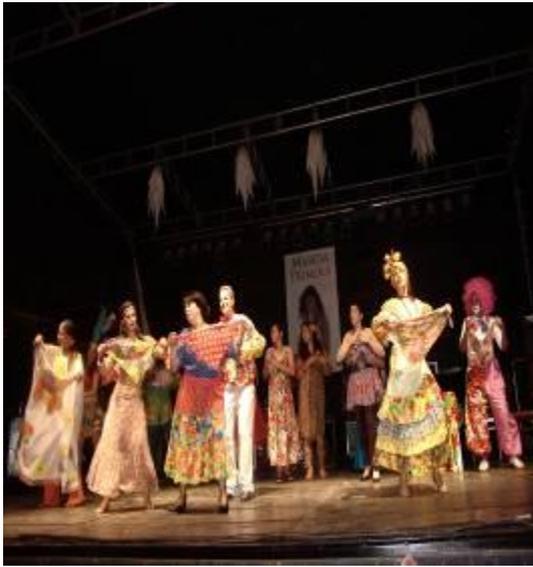
19R

ANEXO 20: 1º FEST CHITA EM ALVINÓPOLIS

Importante observar a estampa chita em diversas funções na sociedade que foram apresentadas no 1º Fest Chita, que aconteceu em Alvinópolis, cidade da chita, em 27/06/2009. Nas imagens 20B e 20C é possível ver a chita como artigo de decoração. Nas imagens 20D e 20E, a chita aparece como indumentária para vestir personagens e dançarinos nos palcos. Nas imagens 20A, 20G e 20 H, a estampa chita compõe o figurino de pessoas comuns e de modelos de passarelas.

Fonte: Jornal Hora Certa (2009, p.5).





20E



20F



20G



20H

ANEXO 21: ASSOCIAÇÃO DE ARTESANATO COM CHITA E A CIDADE DE ALVINÓPOLIS

Importante observar que, na imagem 21A estão as artesãs de Alvinópolis em seu ateliê a coser a chita ao artesanato local. Nas figuras 21B e 21C estão respectivamente a vista panorâmica de Alvinópolis, a cidade da chita, e a ladeira que leva até sua igreja matriz.
Fonte: fotos produzidas pela autora em 08/07/2009

21A



21B



21C



ANEXO 22: CAPA DE CHITA NO CADERNO *FEMININO & MASCULINO*

Importante observar na imagem 22 a coroa na cabeça da modelo, ícone europeu de realeza e o vestido em chita, ícone de brasilidade. Na mesma imagem tem-se o seguinte trecho: “os motivos florais, com leve influência oriental, retratam a cara do Brasil e ocuparam as passarelas dos grandes desfiles da temporada”.

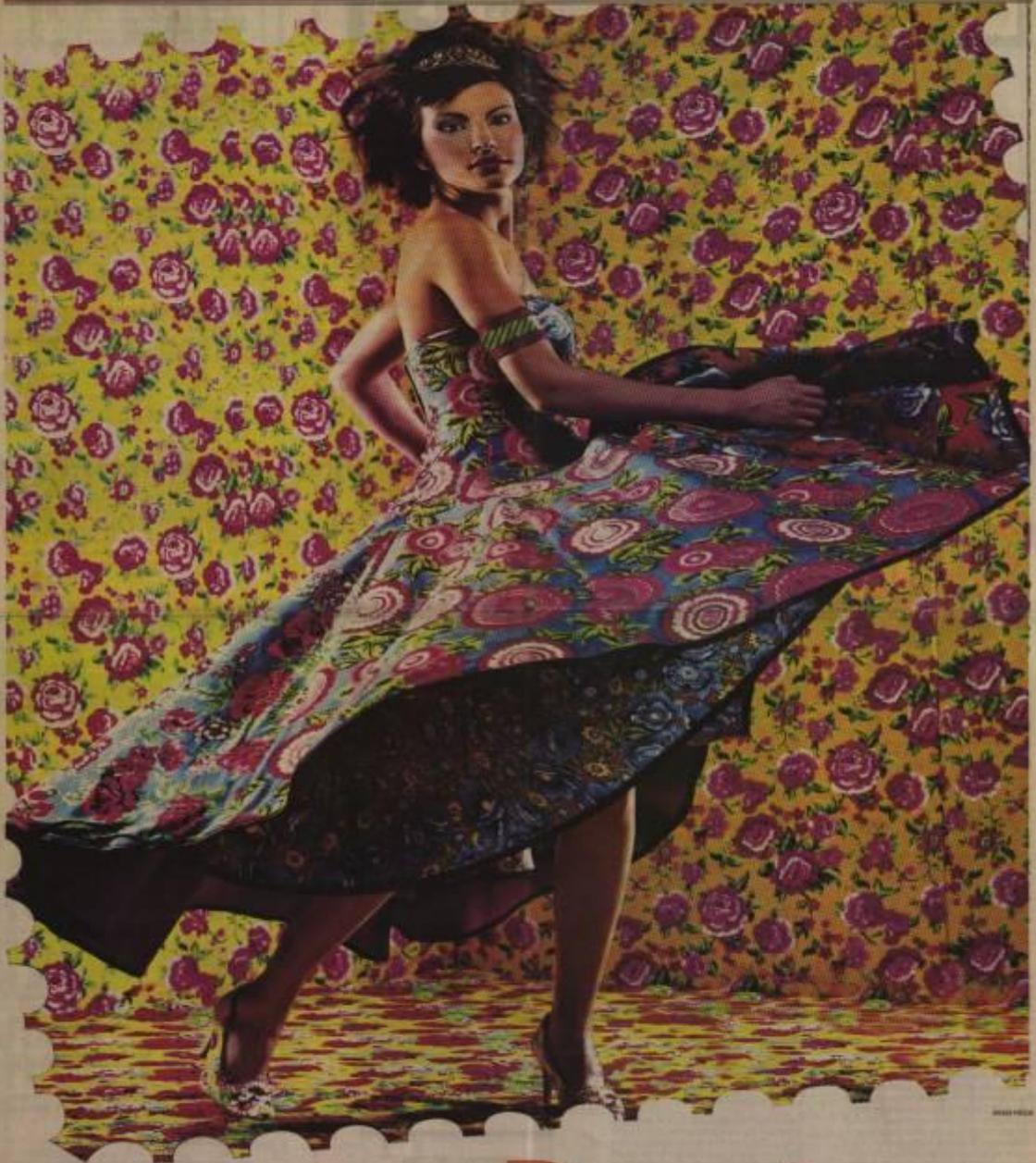
Fonte: caderno *Feminino & masculino*, do *Jornal Estado de Minas*, 19/09/2004, capa.

ESTADO DE MINAS • DOMINGO, 19 DE SETEMBRO DE 2004 • EDITORA: Ana Maria • E-MAIL: feminino.ah@globo.com.br • TELEFONE: (51) 3263-5266

Feminino & MASCULINO



COMPORTAMENTO
A consultora de moda Góes
apresenta como Che Jivane,
ela diz, no look: **FAÇA**



CHITA TROPICAL

A velha chita está de volta com toda pompa e circunstância. Esquecido nas prateleiras durante algum tempo, o tecido mais popular do final do século XIX reaparece nas coleções brasileiras, aquecendo a primavera-verão com suas estampas. Os motivos florais, com leve influência oriental, retratam o core do Brasil e ocupam as passarelas dos grandes desfiles da temporada.

LEA MAR SCORSO CHITA
PÁGINA 7

ANEXO 23: CHITA EM DESTAQUE

Importante observar na imagem 23 que, após contar pequeno histórico da chita, a matéria fala sobre marcas famosas como *Vide bula* e a *Zapping* que, investiram suas coleções na estampagem de chita. *No quarto parágrafo desta matéria lê-se: “ Segundo Mônica, historicamente, a chita foi usada na decoração, em almofadas, colcha, toalhas. Agora os estilistas aproveitaram as suas padronagens coloridas para inventar moda, rebordar por cima, criando roupas e acessórios. Os desfiles da São Paulo Fashion Week e do Rio Fasçhion mostraram como ela foi adotada tanto no segmento streetwear quanto sportswear.[...]”*

Fonte: Jornal Estado de Minas, caderno *Feminino & masculino*, (2004 p.7).

FEMININO & MASCULINO

MODA

Esquecido nas prateleiras durante algum tempo, o tecido mais popular do fim do século XIX reaparece com requinte nas coleções de várias marcas

VOLTA EM GRANDE ESTILO



Dress de Oscar de la Renta

Historia Anaes Queiroz

Muito antes de os estilistas brasileiros se sensibilizarem com a beleza da chita, o japonês Kenzo foi seduzido por sua estampagem vibrante. Em visita ao Brasil, ele descobriu as cores e padrões do tecido e levou consigo algumas amostras, que acabou em uma das coleções desfiladas em Paris. Ao contrário da mentalidade de agora, na década de 80, quem fazia moda no Brasil estava preocupado com o que usava, com misturas de tecidos, as tendências vindas da Europa. Principalmente as lançadas pelos japoneses, representantes da corrente paguêntica, que faziam sucesso com suas roupas repletas de volantes, drapagens e armatúrias.

Daí que estava fora de propósito lançar algo de qual quer material que tivesse a cara tupiniquim. Demorou muitos anos para acontecer e que se está se vendo agora, a percepção da moda brasileira no exterior e o consequente orgulho nacional das nossas raízes. Prova disso é que a velha chita reaparece, bela e gloriosa, em vários dos desfiles nacionais que lançaram a moda para a primavera-verão 2004-2005.

A Hortoense Têxtil, empresa mineira com unidades em Belo Horizonte, Para de Minas e Poço Preto, foi uma das que entrou com força nesse território, apostando em um colcho retrô, que foi o maior sucesso no mercado. "Trabalhamos com essa tendência de estampas, muito forte na moda para o verão. Porém, procuramos referências na história mundial da estamparia e descobrimos facilmente a moda brasileira, levando a chita a contexto foi muito bem recebida, porque o tecido se relaciona com a história do Brasil, reflete a nossa cultura popular", explica a gerente de Marketing e Produto da empresa, Márcia Dabina. Sem contar que o trabalho com estampas sempre foi uma das características da Hortoense Têxtil.

Segundo Márcia, historicamente, a chita foi usada primeiro na decoração, em almofadas, colchas, tapetes. Depois as referências da chita e as transformações para uma bandagem com toque e acabamento melhores", diz o coordenador de estilo da marca, Giacomo Lotobaldí. Foi a Hortoense Têxtil que mudou o desenvolvimento dessas estampas. Segundo Giacomo, a "Velha Bula" utilizava o tecido em outras coleções, para criar acessórios, especificamente bolsos e sapatos.

A mineira Vile Bulo também bebeu dessa fonte, com um trabalho que homenageia o tropicalismo brasileiro, através das flores, fauna, mitos, pintas, literatura, música. "Trocamos as referências da chita e as transformamos para uma bandagem com toque e acabamento melhores", diz o coordenador de estilo da marca, Giacomo Lotobaldí. Foi a Hortoense Têxtil que mudou o desenvolvimento dessas estampas. Segundo Giacomo, a "Velha Bula" utilizava o tecido em outras coleções, para criar acessórios, especificamente bolsos e sapatos.

Como várias outras marcas entraram nesse caminho, o estilista acredita que todo mundo vai usar a "chita" no alto verão, época em que suas cores alegres casam bem com o branqueado das pessoas. "Isso não está motivado para isso. Moda é isso: instiga em uma imagem até que ela pegue". Outra grife que manteve o tecido no desfile de São Paulo foi a Zapping. A marca paulista reproduziu na passarela os cores e nuances da Chita e da sua 2ª de Março com seus arredios de sôse, objetos de plástico, brinquinhos, artigos eletrônicos e videogames, referências aos mercados do Oriente, Tapes Asiáticos e Parangal. No Rio Fashion, a mineira Dorella e as cariocas, Itom, Blue Miami e Sallinas também se renderam à chita.

A ORIGEM DAS CHITAS Os primeiros tecidos de algodão estampado chegaram a Portugal por volta do século XVI. Depois de Vasco da Gama, após abrir o comércio com as Índias. Esses tecidos estampados, chamados pelos indústrias de "palampos", eram colchos e cortinas de cama e recebiam uma decoração composta por um bandeado de



A Zapping mostrou a chita no guarda de São Paulo Fashion Week

cores, modelo central com desenhos de plantas, animais e outros motivos, símbolos relacionados ao ciclo de vida.

Esses produtos tornaram-se vitais para a exportação pela primeira vez nos navios portugueses e espanhóis enviados para a Índia, estimulando-os, pela riqueza de decoração, a fazer cópias. O fato marcou o início da indústria do algodão estampado na Europa. A Invenção de Amêlio Ferraz de Santis, mestre em artes visuais e pesquisador da matéria. Segundo ele, em 1633, fundada a Companhia das Índias Orientais, os ingleses têm autorização para importar algodões estampados indústrias, livres das taxas. Os tecidos, chamados de "chita", plural de "chit-chit" (vide em vernáculo, num muito apreciado pelos ingleses que, além de incentivar os indianos em sua produção, começaram a copiar, imitando, não só os seus padrões, mas também as suas técnicas.

Deve-se aos holandeses a introdução das indústrias de estamparia na Europa. Eles criaram a técnica na Índia. A indústria holandesa atingiu uma importância tão grande no continente que os tecidos de tecidos listrados conseguiram a preferência de sua fabricação, importação e uso. Na França, a chita ficou popular de 1698 até 1799 e, na Inglaterra, foi popular em 1707, mais o espanhol. Usar o "indiano" em um costume na Europa, onde foi adotado tanto na decoração quanto no vestuário, só foi em Portugal, onde passou não só a ser usado em qualquer época, o gosto pelo algodão estampado e manteve ainda nas classes mais elevadas. Quando as sociedades, restringiu-se às casas de campo, arraçando de constituição quarto de empregada.

EM PORTUGAL Posteriormente, os portugueses foram os primeiros a ver os tecidos "pintados" trazidos do Oriente, depois da abertura do comércio com a Índia, mas só na segunda metade do século XVIII e que se instalou a primeira fábrica de estamparia em Portugal, pelo Barão de Alentejo. Ele abriu uma fábrica de chitas em Alentejo, em 1794, ensina Amêlio Ferraz de Santis. Ele revela que a indústria da estampa em Portugal foi marcante no final do século XVIII e em grande parte do XIX.

Sua importância no comércio externo e nas trocas comerciais com as colônias foi determinante para a economia nacional e tanto os países da Índia quanto os estampados europeus tiveram lugar de destaque na economia portuguesa, sendo usados, em muitos casos, como "moeda de troca" subordinada a transações do comércio. Segundo Amêlio Ferraz de Santis, que apesar de todas as informações sobre a exportação de chitas pelo Brasil, não se tem nenhuma referência sobre sua utilização. Posteriormente, como ocorreu em Portugal, elas não foram apreciadas às classes mais elevadas, talvez devido à cores vivas, aos padrões em desenhos elaborados e repetidos, ou por se serem peças de algodão.

Como mais um exemplo de grande influência oriental na arte brasileira, as chitas também tiveram origem na Índia. A sua arte tem sido apreciada em Portugal, mas não podemos deixar de admitir que, pelo fato de Brasil ter sido colonizado por um povo de abastecimento das embarcações portuguesas nas viagens ao Oriente, alguns "padrões pintados" podem ter sido destacados em terras brasileiras", afirma o especialista.

CREDITO GAMA - VESTIDO: Ronaldo Seneviratne; **SHIRTAS:** Rodrigo Escobar; **MODELO:** Ticiane Lima (Vile Bulo); **BIJELIA:** Emanuel Mendes/Queiroz

Crie paradísos

TROUSSEAU

COLEÇÃO 2005
WWW.TROUSSEAU.COM.BR

ANEXO 24: O GOVERNADOR MINEIRO E A PROMOÇÃO MINEIRA EM TERRAS EUROPÉIAS

Importante observar que na imagem 24 encontra-se a seguinte matéria “influente ex-modelo mineira reuniu empresários da França em um jantar com Aécio Neves durante a recente missão do governo de Minas naquele país”. Ainda na imagem 24, observa-se no 2º parágrafo os seguintes dizeres: “o governador Aécio Neves, homenageado com um jantar na noite do dia 5, domingo, iniciou sua mais bem sucedida viagem de promoção da economia e de produtos mineiros no exterior”. No final da imagem, à direita, vê-se a foto de Aécio Neves.



BETHY LAGARDÈRE

Conto de fadas em Paris

A influente ex-modelo mineira reuniu poderosos empresários da França em um jantar com Aécio Neves, durante a recente missão do governo de Minas naquele país

Primo Lusitano

Do lado do mineiro que abraça as esculturas de Rodin, namora pontos mais nobres da cidade, há um elegante palacete que tem mais do que o título de proporcionar uma bela vista da igreja do Dôme des Invalides, uma das joias de Paris. A casa pertence à estada de um verdadeiro conto de fadas que, há 30 anos, levou uma das maiores frequentadoras das salas de aula, das festas e da quadra de vôlei do Colégio Sacre Coeur de Marie, da rua Estrelita Pinto, em Belo Horizonte, diretoria para a capa de revistas francesas de moda e para o jet set internacional. Elizabeth Pimenta Luzia, a Bethy Lagardère.

Foi lá que o governador Aécio Neves, homenageado com um jantar, na noite do dia 5, homenageou a sua mãe, bem-sucedida viagem de promoção de economia e de produtos mineiros no exterior. Para isso, foi inaugurado um jantar gene ligado ao governo da França e aos grandes negócios de Paris, nos quais Minas Gerais tem interesse direto. Gernie

com poder de decisão. Bethy não teve a menor dificuldade. Foi o governador mineiro trouxe a fita e com seus cartões, empresários e executivos do nível de Louis Meyer, dona da famosa Galeria Lafayette que, como a sede Prinsimpe e as letas Hermès, que também mandaram suas executivas ao jantar, são gigantes do vórtice da capital francesa. Estavam lá Ibrahim Cohen, vice-presidente e um dos controladores do grupo Accor, uma das maiores redes de hotelaria do mundo; o ministro delegado da indústria, Patrick Develajan, e Jean Gautier, o comissário do governo francês para os eventos do ano cultural de 2005, entre outros nomes importantes.

Sua descendência não é nova. Desde 1976, quando passou a viver com Jean-Luc Lagardère, conselheiro e principal executivo de um dos maiores grupos empresariais da França, com quem se casou em 1999 e de quem ficou viúva no ano passado, Bethy converteu-se em personagem obrigatória das acontecimentos sociais mais importantes da França.



Bethy, no Rio de Janeiro, onde passou o reveillon, em 2002

"Sua simpatia contagiante tornou-se grande amizade duradoura em Paris e na Europa. Ela é a verdadeira embaixadora de Minas Gerais em Paris", diz Sérgio Amarel, embaixador do Brasil na França. "E, nesse ponto, os mineiros estão muito bem servidos, pois também é enorme sua disposição de ajudar". Amarel considera a ex-modelo uma parceira de embaixada e, em reconhecimento, vai homenageá-la, mês que vem, com a medalha Rio Branco.

PRESTÍGIO Nos últimos 25 anos, não houve nome importante da política francesa que não visitasse um dia o casal Lagardère, desde Charles de Gaulle ao atual presidente, Jacques Chirac. A primeira-dama Bernadette Chirac é uma das melhores amigas francesas de Bethy. Mesmo após a morte de Jean-Luc, Bethy manteve-se em dia com o primeiro plano da sociedade francesa e tem sido presença constante nas recepções do Palácio do Eliseu.

Também intelectual e gente do cinema, como os atores Alain

Delen, Jean-Paul Belmondo, Gérard Depardieu, o romancista Jean-Christophe Rufin e o filósofo Bernard Lyévy, velhos amigos do casal, permanecem fiéis.

"O título de embaixadora de Minas é uma gentileza do embaixador. Na verdade, eu nunca deixei de amar minha terra e meu povo, nunca me esqueci dos sabores e cheiros de Minas. Os demais brasileiros que me perdoem, mas Minas é um caso à parte. Temos uma identidade, uma coesão e uma história", disse Bethy ao ESTADO DE MINAS, em plena festa do 7 de Setembro, comemorado na Embaixada do Brasil em Paris, em homenagem a Minas Gerais.

Bethy conta que os franceses sabem muito bem valorizar a beleza e a longa história de seu país. "São nos obriga a valorizar nossa história e nossos personagens. E Minas tem as duas coisas para oferecer. Todos reconhecem Nôê e JK, para ficarmos nos mais recentes e posso falar ainda de Thérèse e Azeiteiro, como figuras de nosso passado. Esse é meu passaporte para o mundo", diz.



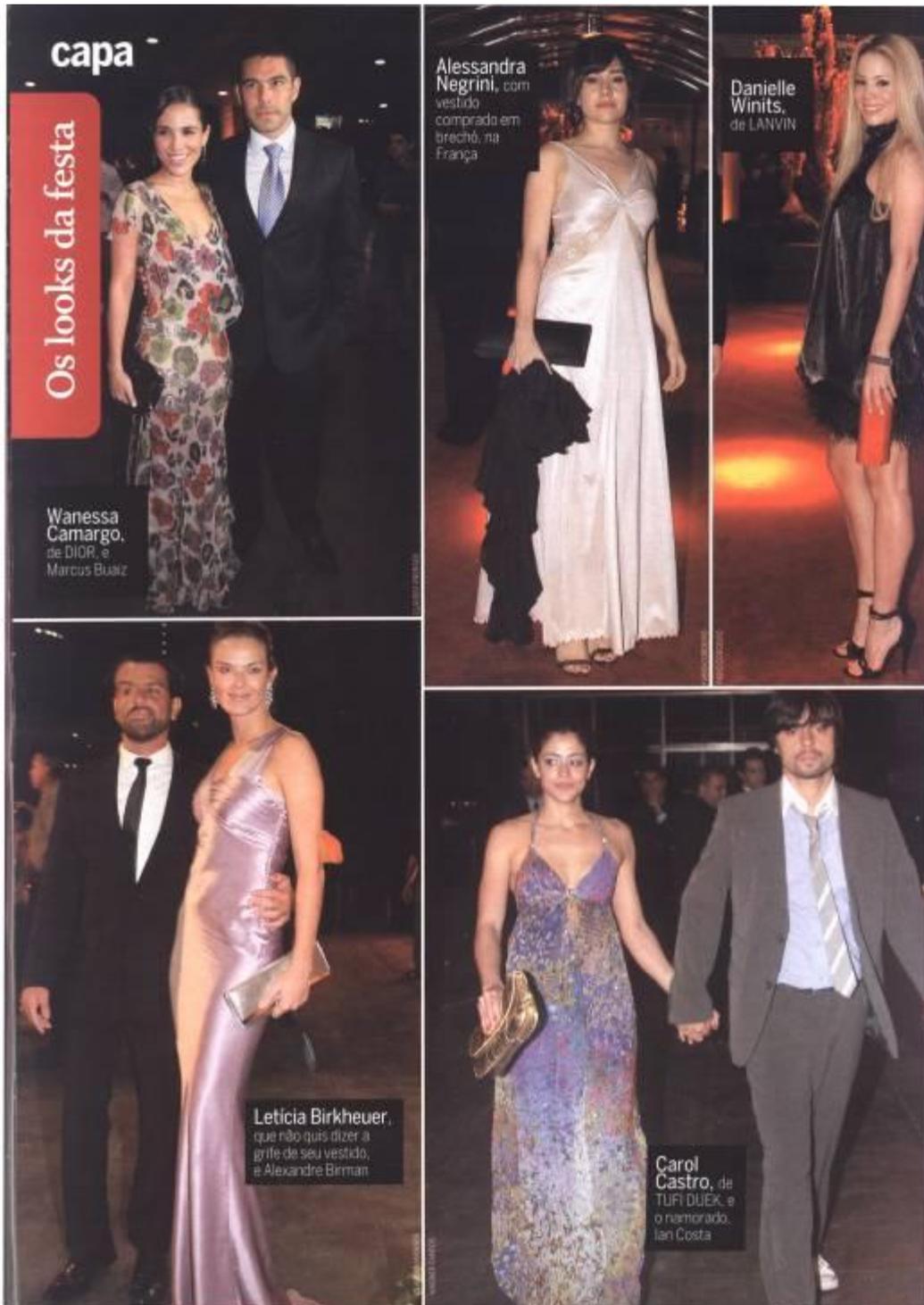
Com o amigo mineiro Joaquim Nogueira; com Charlene Degoney; com Omar Sharif e a primeira-dama francesa, Bernadette Chirac, e com o governador Aécio Neves: muitos amigos

ANEXO 25: CAPA DA REVISTA QUEM: A CHITA COMO GLAMOUR

Importante observar na imagem 25 o vestido de Vanessa Camargo a destaca das outras convidadas. A estampagem floral chama a atenção para Vanessa que está no canto esquerdo da página.

Fonte: Revista Quem (2008, p.116).

25



ANEXO 26: CHITA COMO TENDÊNCIA

Importante observar que na imagem 26, lê-se bem no centro da página: “Floral, vestidos, casacos, calças e coletes. Há flores por todos os lados, estampadas em seda, recortadas em organza ou bordadas. Clássicas e chiques como um perfume de inverno”.
Fonte: Revista Marie Claire (2008, p.110).

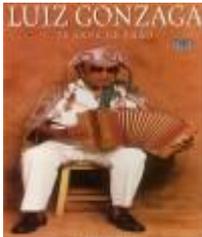
26A



ANEXO 27: MÚSICA ÓIA EU AQUI DE NOVO

Importante observar a segunda estrofe da música que afirma em seus versos “vem cá morena vestida de chita [...]”. Há vários nomes de mulheres, brasileiras, que provavelmente vestem ou já vestiram chita.

Música: Óia Eu Aqui de Novo (Antônio de Barros)



Eu aqui de novo
Xaxando
Óia eu aqui de novo
Para xaxar
Vou mostrar presses cabras
Que eu ainda dou no couro
Isso é um desaforo
Que eu não posso levar
Óia eu aqui de novo cantando
Óia eu aqui de novo xaxando
Óia eu aqui de novo mostrando
Como se deve xaxar

Vem cá morena linda
Vestida de chita
Você é a mais bonita
Desse meu lugar
Vai chamar Maria, chamar Luzia,
Vai chamar Zabé, chamar Raqué,
Diz que to aqui com alegria
Seja noite ou seja dia
Eu tô aqui pra ensinar xaxado

ANEXO 28: ENTREVISTA COM O SR. ANTÔNIO TIBÚRCIO SANTANA

Esta entrevista foi realizada por telefone em 20/08/2009, às 9:00 h. Como o sr. Tibúrcio está com 89 anos não conseguiu lembrar certos fatos, mas no todo, a entrevista foi muito proveitosa e gratificante.

PESQUISADORA: Bom dia! Diga seu nome completo e data de nascimento.

TIBÚRCIO: Antonio Tibúrcio Santana. Nasci em 20 de Fevereiro de 1920.

PESQUISADORA: Qual função o senhor exercia na Cedro?

TIBÚRCIO: Operador de pantógrafo. Também desenhava as padronagens em placas galvanizadas e fazia matrizes com o buril. Trabalho manual.... trabalho mais difícil da indústria têxtil.

PESQUISADORA: O Senhor trabalhava sozinho ou possuía ajudantes?

TIBÚRCIO: Eu possuía 3 assistentes que carregavam os cilindros, faziam a limpeza, organizavam a seção,mas eu era o único que desenhava as padronagens... trabalho difícil que exigia técnica e habilidades artísticas para desempenha-lo.

PESQUISADORA: Com quem o senhor aprendeu este ofício?

TIBÚRCIO: Com os ingleses. Eles vinham sempre na Cedro.... consertavam a máquinas, instalavam. Eu ficava por perto aprendendo... eu fui o único que consegui aprender a técnica de desenhar no pantógrafo nos anos de 1940.

PESQUISADORA: Que tipo de padronagem o senhor desenhava? Chita, chitinha, listras?

TIBÚRCIO: Todas essas padronagens. Chita, chitinha, chitão, xadrez, listras. Eu desenhava tudo nas placas galvanizadas com tinta comum e depois passava para os cilindros com o pantógrafo.

PESQUISADORA: Quem escolhia os desenhos que seriam estampados?

TIBÚRCIO: Os clientes. Os padrões vinham desenhados no papel, já com as cores. As firmas encomendavam o tecido e determinavam qual seria a estampa.

PESQUISADORA: havia algum padrão mais requisitado? Qual era o desenho mais difícil, que exigia mais técnica para ser repassado para o cilindro?

TIBÚRCIO: A chitinha era muito vendida.... a mais vendida. Sempre tinha encomenda dela em todas as cores. Chitinha, estampa miúda de flores, você sabe.... rrsrsrrrsrs. Ela era a mais difícil de ser desenhada, exigia muita técnica, por ser tão melindrosa. Desenhos miúdos, delicados...rrsrsrrrsrs... chegava a ficar dias no mesmo cilindro para que a padronagem ficasse perfeita...rrsrsrrrsrs.... trabalho difícil mas.... eram bons tempos.

PESQUISADORA: Os cilindros da estamperia podiam ser re-utilizados?

TIBÚRCIO: Sim, eles eram re-aproveitados sempre. No término da impressão de toda a encomenda, o cilindro era torneado para que outra estampa pudesse ser timbrada nele.

PESQUISADORA: O senhor lembra que era o estampador na época em que o senhor trabalhou na Cedro?

TIBÚRCIO: O estampador?ah.... o químico era o José Antonio da Silva, mas o estampador?.... Espera, eu o vi outro dia em Caetanópolis,... isso mesmo era o Gustavo Ribeiro.

PESQUISADORA: O senhor sabe me dizer quantos cilindros se utilizava na Cedro no começo da estamperia?

TIBÚRCIO: Eu cheguei lá bem depois! Rrsrsrrrsrs. Sei que o processo era muito difícil, por isso as estampas tinham apenas uma cor!.... era apenas um cilindro por estampa. Na minha época já se usava até quatro cilindros! Foi ontem!....rrsrsrrrsrs

PESQUISADORA: Por que os desenhos eram tão repetitivos?

TIBÚRCIO: Ora, mais fácil para passar para o cilindro. O algodão também tinha muitos defeitos, tinha que.... tampar os defeitos.

PESQUISADORA: As estampas de chitinha eram mais difíceis de fazer, por isso tinham as matrizes?

TIBÚRCIO: Isso mesmo! Muito difíceis! Eu desenhava com o buril... eu tenho um aqui em casa, ah.... e algumas matrizes.... você quer ver?

PESQUISADORA: Terei o maior prazer em visitá-lo em minha próxima ida à Caetanópolis e, ver de perto o buril e suas matrizes.

TIBÚRCIO: Vou te esperar! Rsrrsrsrs

PESQUISADORA: O senhor saberia me dizer como era o processo de estamparia na Cedro?

TIBÚRCIO: Não, isso não! Era muito complicado.... eu ficava só no pantógrafo. Mas, na Cedro eles tem isso tudo. Tem foto, tem máquinas... vai lá eles te explicam.

PESQUISADORA: Tudo bem! Eu estive no Museu Décio Mascarenhas e vi sua foto!

TIBÚRCIO: Na Cedro?

PESQUISADORA: Isso mesmo!

TIBÚRCIO: Eles tem minha foto lá mesmo! Rsrrsrsrs.... e o pantógrafo!

PESQUISADORA: Por ocasião do centenário da Cedro, em 1972, foi o senhor que desenhou as chitas utilizadas pelas mulheres da empresa?

TIBÚRCIO: Não me lembro! Pela data,... acho que foi!

PESQUISADORA: Muito obrigada pela atenção senhor Tibúrcio, foi um prazer!

TIBÚRCIO: Tudo bem! Te aguardo para o café! Rsrrsrsrs!

9 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

9.1 BIBLIOGRAFIA GERAL

AGASSIZ, Luiz; AGASSIZ, Elizabete Cary. Viagem ao Brasil 1885-1886. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.

AMADO, Jorge. Gabriela Cravo e Canela. São Paulo: Livraria Martins, 1960.

ANDRADE, Rita. Estudar roupa e estudar moda-desafios ao ensino e pesquisa no Brasil. Trabalho (Pesquisa acadêmica em Moda e Indumentária) 3º Colóquio de Moda. Faculdade Centro Integrado de Moda. Belo Horizonte, 2007. [S.I.: s.n.].

ARNHEIM, Rudolf. Arte e percepção visual:uma psicologia da visão criadora. Nova versão: São Paulo, 2006.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 6023. Informação e-documentação: referências - elaboração. Rio de Janeiro: ABNT, 2000.

BARBOSA, Florinda; RITO, Lúcia. Quem não se comunica se trumbica. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1996.

BENJAMIN, Walter. Ensaio sobre as Afinidades Eletivas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos. Seleção e apresentação de Willi Bolle. Trad. Celeste H. M. Ribeiro de Souza [et al.]. São Paulo: Cultrix , 1986.

BUENO, Marielys Siqueira. Lazer, Festa e Festejar. Artigo (Revista Cultur, programa de Mestrado em Cultura e Turismo). Universidade Estadual de Santa Cruz. Santa Cruz. Ano 02, n.02- jul/2008.

CALDAS, Waldenyr. Iniciação à Música popular brasileira. Série Princípios. São Paulo: Ed. Ática, 2001.

CÂMARA CASCUDO, Luis da. Dicionário do Folclore Brasileiro. Belo Horizonte: Ed. Italiana, 1984.

CANCLINI, Nestor García. Consumidores e Cidadãos. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

COSTELLA, Antonio F. Para Apreciar a Arte. São Paulo: Ed. Senac, 2002.

DEELY, John. Semiótica Básica. São Paulo: Ática, 1990.

ELIAS Norbert. O Processo Civilizador: Uma História dos Costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1939.

FREYRE, Gilberto. Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. Rio de Janeiro: Record, 1995.

FREUD, Sigmund. A Interpretação dos Sonhos. Edição Comemorativa 100 anos. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2002.

GARCIA, Carol. Chita, chitinha, chitão: notas sobre imagens e andanças. Trabalho (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – PUC-SP. São Paulo [S.I.:s.n.].

HOBBSAWUM, Eric. Era dos Extremos - o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras: 1995.

JORNAL ESTADO DE MINAS. Caderno Feminino & Masculino. Chita Tropical. Heloísa Aline Oliveira. set/2004.

JORNAL ESTADO DE MINAS. Caderno Feminino & Masculino. Bethy Lagardère-Conto de fadas em Paris. set/2004.

KOTHE, Flávio. A Alegoria. Série Princípios. São Paulo: Ed. Ática, 1986.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. No estúdio do fotógrafo- representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX. Trabalho (doutora em Multimeios). Unicamp. Campinas. 2007. [S.I.:s.i.].

LARAIA, Roque de Barros. Cultura; um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

LISPECTOR, Clarice. A Hora da Estrela. São Paulo: Rocco, 1997.

MASCARENHAS, Antônio Joaquim. Uma teimosa Ocupação. Belo Horizonte: Copyright da Cia. de Fiação e Tecidos Cedro e Cachoeira, 1996.

MATTA, Roberto da. Relativizando: uma introdução à antropologia social. Rio de Janeiro: Vozes, 1981.

MELLÃO, Renata. Que Chita Bacana. São Paulo: Ed. A Casa-Casa Museu do Objeto Brasileira, 2005.

MORAIS, Rubens B; VILLAÇA, Antônio Carlos; MILLET, Sérgio. O Brasil de Rugendas. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1998.

O'HARA, Georgina. Enciclopédia da Moda- 1840 à década de 1980. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PAIANO, Enor. Tropicalismo: Bananas ao vento no coração do Brasil. São Paulo: Ed. Scipione, 1996.

PEDREIRA, José Miguel. Indústria e negócio: a estamperia da região de Lisboa, 1780-1880. Trabalho (Doutorado em Ciências Sociais e Humanas) - Universidade Nova de Lisboa. 1991[S.I.: s.n.]

PEREGO, Vera Lúcia. FOLIA DE REIS. Trabalho (Especialização em Patrimônio Cultural e Memória Social)- Universidade Estadual de Maringá. Maringá [S.I.: s.n.].

PORTO, Guilherme. As Folias de Reis no Sul de Minas. Rio de Janeiro: MEC/SEC/FUNARTE - Instituto Nacional de Folclore, 1982.

REVISTA INDUSTRIAL DE MINAS GERAIS. Tecelagens Mineiras. Arthur Thiré. 1894.

REVISTA VEJA. O Tropicalismo. São Paulo. n. 10, Nov/1968.

REVISTA VEJA. Caetano Veloso e o movimento tropicália. São Paulo. n.7, Out/1968.

SODRÉ, Muniz. A verdade seduzida; por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ. Sistema de Bibliotecas. Normas para-apresentação de documentos científicos. Curitiba: Ed. da UFPR, 2000.

VAZ MASCARENHAS, Alisson. Cia. Cedro e Cachoeira – História de uma empresa familiar, 1883-1987. Belo Horizonte: Copyright da Cia. de Fiação e Tecidos Cedro e Cachoeira, 1990.

VELOSO, Caetano. Verdade Tropical. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

9.2 BIBLIGRAFIA ESPECÍFICA:

BARTHES, Roland. Mitologias. Rio de Janeiro: Bertrand. Brasil. 1997.

BARTHES, Roland. Elementos da Semiologia. São Paulo: Cultrix. 1993.

BARTHES, Roland. O óbvio e o obtuso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1990.

BARTHES, Roland. O sistema da moda. São Paulo: Nacional. 1979.

BELL, Daniel. Modernidade e Sociedade de massa: Variedades e Experiências Culturais, no estudo da comunicação em massa. Tradutor Pedro Lopes de Azevedo: Editora Meridiano. Lisboa, 1962.

BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CANCLINI, Nestor García. Culturas Híbridas. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2000.

COSTA, Shirley; BERMAN, Débora; HABIB, Roseane Luz. 150 Anos da Indústria Têxtil Brasileira. Rio de Janeiro, SENAI – CETIQT/Texto e Arte, 2000.

ELIAS Norbert. O Processo Civilizador: Uma História dos Costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1939.

FAVARETTO, Celso. Tropicália alegoria alegria. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Lembrar escrever esquecer. São Paulo: Copyright Editora, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. História e Narração em Walter Benjamin. 2ª Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

HOBBSAWN, E. J. Sobre História. Tradutor C. K Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KANDINSKY, Wassily. Do espiritual na arte e na pintura em particular. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KOSELLECK, Reinhart. Futuro Passado. Contribuição à Semântica dos tempos históricos. São Paulo: Contraponto. Ed. PUC Rio, 2006.

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

LE GOFF, Jacques. A História Nova; tradução Eduardo Brandão. 5ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LE GOFF, Jacques. História e Memória. 5ª Edição. São Paulo: Copyright Editora, 2003.

MILLER BARROS, Lilian Ried. A cor no processo criativo- um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe. São Paulo: Ed. Senac, 2006.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a Memória, a História e o esquecimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

9.3 BIBLIOGRAFIA ELETRÔNICA

A CASA. *A chita na moda*. Disponível em:

<<http://www.acasa.org.br/ensaio.php?id=56&modo=>>. Acesso em: 28/02/2009.

BIBLIOTECA INABIMA. *La sociologia de la cultura de Pierre Bordieu, Nestor Garcia Canclini, 2000, publicado em espanhol*. Disponível em:

<<http://www.inabima.org/BibliotecaInabima2/G/Garcia%20Canclini,%20N%20%E9stor>>. Acesso em: 20/05/2009.

CULTUR: REVISTA DE CULTURA E TURISMO. *Lazer, Festa e Festejar*.

Disponível em: <www.uesc.br/revistas/culturaeturismo>. Acesso em: 05/05/2009.

EDITOR DE PROJETOS. *Eu, etiqueta*. Carlos Drumond de Andrade. Disponível em:

< <http://projetos.educacional.com.br/paginas/pp/47080001/3854/t132.html>>.

Acesso em: 20/02/2009.

ENCICLOPÉDIA SIMPÓSIO. Estética das cores. Evaldo Pauli. UFSC. propriedade literária: fundação cultural simpozio. copyright, 1997. Disponível em:

[HTTP://www.simpozio.ufsc.br/port/l-enc/y-mega/megaestetica/e-cores/3911y000.html#Top_of_page](http://www.simpozio.ufsc.br/port/l-enc/y-mega/megaestetica/e-cores/3911y000.html#Top_of_page). Acesso em 22/11/2009.

INFOPÉDIA. *Farsa dos almocreves, Gil Vicente, 1527*. Disponível em:

< [http://www.infopedia.pt/\\$farsa-dos-almocreves](http://www.infopedia.pt/$farsa-dos-almocreves)>. Acesso em 03/03/2007.

JANGADA BRASIL. *Quadrilha de Santa Rita do Passa-Quatro. Maria Amália Giffoni*.

Disponível em: < <http://www.jangadabrasil.com.br/agosto60/festajunina.htm>>.

Acesso em: 07/10/2009.

LETRAS.MUS.BR. *Óia eu aqui de novo- Luiz Gonzaga*. Disponível em:

<<http://letras.terra.com.br/luiz-gonzaga/842388/>> acesso em: 20/09/2009.

MUSEU DA CASA BRASILEIRA. *A chita na moda*. Disponível em:

< [HTTP://www.mcb.sp.gov.br/mcbItem.asp?sMenu=P002&sTipo=5&s](http://www.mcb.sp.gov.br/mcbItem.asp?sMenu=P002&sTipo=5&s)>.

Acesso em: 28/02/2009.

PORCELANA BRASIL. *Chintz, um padrão que veio da Índia*.

Disponível em: < <http://www.porcelanabrasil.com.br/p-21.htm>>.

Acesso em: 29/07/2009.

REPRESENTAÇÃO IMAGÉTICA DAS AFRICANIDADES NO BRASIL. CULTURA E PENSAMENTO. *Amas na fotografia brasileira na segunda metade do século XIX*. Disponível em:
< <http://www.studium.iar.unicamp.br/africanidades/koutsoukos/index.html>>
Acesso em: 03/05/2009.

SAADJIAN ESTAMPARIA. Um pouco de História. Disponível em:
< http://www.saadjian.com.br/site/index.php?option+com_content&t>.
Acesso em: 01/03/2009.

THE NEW YORK REVIEW. *The new threat to history* – E. Hobsbawn. Disponível em: < <http://www.nybooks.com/>>. Acesso em: 12/02/2007.

9.4 BIBLIOGRAFIA DE FIGURAS E IMAGENS

ABOUT.COM. *Women's fashions of the 17th century- Hollar*. Disponível em:
<<http://womenshistory.about.com/od/fashionancmed/ig/Women-s-Fashions-17th-Century/Hollar-Drawing-24.htm>>. Acesso em: 31/08/2008.

AGENDA CULTURAL PIRACICABANA. *Cultura*. Disponível em:
<<http://agendaculturalpiracicabana.blogspot.com/>>. Acesso em: 01/02/2009.

AGITO SLZ. *Cultura*. Disponível em:
<<http://www.agitoslz.com/v4/conteudo.php?pg=turismo/cultura.php>> Acesso em:
28/09/2009.

FLICKR. *Folia de Reis- Reisado Minas Gerais Brasil*. Disponível em:
<<http://www.flickr.com/photos/cidagarcia/3149929351/>>. Acesso em: 28/09/2009.

COMO TUDO FUNCIONA. *A trajetória tropicalista de um polêmico Caetano Veloso*. Disponível em: <http://lazer.hsw.uol.com.br/caetano-veloso1.htm>>. Acesso em: 02/01/2009.

FERNANDO MACHADO. *De volta ao passado*. Disponível em:
<<http://fernandomachado.blog.br/de-volta-para-o-passado-51/>>.
Acesso em: 26/09/2009.

FUZZYLIZZIE VINTAGE CLOTHING. *Liberty of London*. Disponível em:
< <http://fuzzylizzie.com/liberty.html>> Acesso em: 31/07/2009.

ISTO É GENTE. *Luxo Tropical*. Disponível em:
< <http://www.terra.com.br/istoegente/edicoes/489/artigo123515-1.htm>>.
Acesso em 26/01/2009.

JORNAL ESTADO DE MINAS. *Caderno Feminino & Masculino. Chita Tropical*. Heloísa Aline Oliveira. set/2004.

JORNAL HORA CERTA. De *Alvinópolis para o mundo. João Monlevade e cidades do Médio Piracicaba*. n.134,jul/2009.

JORNAL ESTADO DE MINAS. *Caderno Feminino & Masculino. Bethy Lagardère-Conto de fadas em Paris*. set/2004.

KNOWLEDGE DE LONDON. *London stores*. Disponível em:
< <http://knowledgeoflondon.com/stores.html>> Acesso em: 31/07/2009.

MELLÃO, Renata. *Que Chita Bacana*. São Paulo: Ed. A Casa-Casa Museu do Objeto Brasileira, 2005.

MISSÃO DO BRASIL JUNTO A CPLP. *Aconteceu FAMAFEST 2009*. Disponível em:
http://missaodobrasiljuntoacplp.blogspot.com/2009_03_01_archive.html > Acesso em: 15/09/2009.

MY SPACE. *A Era do Disco*. Disponível em: < <http://mrsozza.spaces.live.com/>> Acesso em: 15/10/2008.

O GLOBO. *Momentos inesquecíveis na história da TV*. Disponível em:
http://oglobo.globo.com/cultura/kogut/nostalgia/post.asp?t=elis_regina_no_programa_fi_no_da_bossa_1965&cod_Post=113832&a=294 >. Acesso em: 01/02/2009.

O MELHOR DO MUNDO FASHION. *Nike blazers Liberty Fabrics*. Disponível em:
<http://www.sneakersbr.com.br/news/1705/Nike_Blazer_Liberty_Fabrics,> Acesso em: 28/09/2009.

PORCELANA BRASIL. *Chintz, um padrão que veio da Índia*. Disponível em:
< <http://www.porcelanabrasil.com.br/p-21.htm>> acesso em: 29/07/2009.

PORTAIS DA MODA. Primeiro dia do Minas Trend Preview Primavera Verão 2009/2010. Disponível em:
<http://www.portaisdamoda.com.br/noticiaInt~id~18457~n~primeiro+dia+do+minas+trend+preview+primavera+verao+2009+2010.htm>> Acesso em: 05/05/2009.

PROJECTO PANO. *Chitas e Alçoçabas*. Disponível em:
< <http://projectopano.blogspot.com/2009/06/chitas-portuguesas-1.html>>.
Acesso em: 15/10/2008.

REPRESENTAÇÃO IMAGÉTICA DAS AFRICANIDADES NO BRASIL. CULTURA

E PENSAMENTO. *Amas na fotografia brasileira na segunda metade do século XIX*. Disponível em:

< <http://www.studium.iar.unicamp.br/africanidades/koutsoukos/index.html>>
Acesso em: 03/05/2009.

REVISTA CARAS. *Charles dança ao som do folclórico Carimbo*. Disponível em:
< <http://www.caras.com.br/edicoes/802/textos/10368/>> Acesso em: 28/09/2009.

REVISTA MARIE CLAIRE. Os novos looks do inverno. Rio de Janeiro. n.204, marc/2008.

REVISTA QUEM. O casamento mais estrelado do ano. Rio de Janeiro. n.394, marc/2008.

ROSENBAUM. *Camarote Nova Schin o5*. Disponível em:
< rosenbaumdesign.wordpress.com> Acesso em: 15/10/2008.

SEVERINA CHITA CHIQUE. *Vestidos de Festa Junina*. Disponível em:
<<http://severinachitachique.blogspot.com/2009/05/vestido-sc013.html>> .
Acesso em: 16/05/2009.

TENHO OPINIÃO, LOGO EXISTO. *Yes, nós temos Maria Bethânia*. Disponível em:
<http://paulohmoura.blogspot.com/2009/06/yes-nos-temos-maria-bethania_18.html>
Acesso em: 02/01/2009.

WIKIPEDIA, L'ENCICLOPEDIA LIBERA. *Sir Robert Shirley by Anthony Van Dyck 1622 Rome.jpg*. Disponível em:
<http://it.wikipedia.org/wiki/File:Sir_Robert_Shirley_by_Anthony_Van_Dyck_1622_Rome.jpg> Acesso em: 31/08/2009.