10.35355/revistafenix.v22i1.1447

Revista de História e Estudos Culturais
Janeiro - Junho de 2025 Vol. 22 Ano 22 nº 1
www.revistafenix.pro.br ISSN 1807-6971

VESTIR-SE DE FLOR: OS TRAJES DAS RAINHAS DAS ROSAS DE BARBACENA, MG[1]

DRESSING UP AS A FLOWER: THE COSTUMES OF THE QUEENS OF ROSES OF BARBACENA, MG

Glauber Soares Junior[*]
Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG
Universidade Federal de Viçosa – UFV
https://orcid.org/0000-0001-9902-9740
glaubersoares196@hotmail.com

Claudia Schemes[**]
Universidade Feevale
https://orcid.org/0000-0001-8170-9684
claudias@feevale.br

RESUMO: Este artigo analisa os trajes usados por mulheres que competiram no concurso Rainha das Rosas e Flores em Barbacena, Minas Gerais, desde 1968. A pesquisa teve como objetivo investigar os códigos simbólicos em uma perspectiva de gênero dos elementos visuais que configuram esses trajes. Utilizou uma abordagem quantitativa-qualitativa, em que foi realizada uma leitura semiótica de 46 imagens abrangendo os anos de 1968-2022. Os principais resultados incluem: I) identificação de elementos tradicionais do vestuário como símbolos associados à figura feminina; II) a criação de sentido sexualizado em vestimentas que moldam corpos; III) expressão de papéis de gênero por meio de elementos, gestos e ornamentações; IV) tentativas de reconfiguração e simplificação dos trajes típicos; V) possível ampliação da participação de determinadas mulheres na vida social de uma cidade do interior.

PALAVRAS-CHAVE: Trajes; Rainha das Rosas e Flores. Barbacena; gênero.

---

[1] O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

[*] Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania, do Departamento de História (DHI) da Universidade Federal de Viçosa (UFV). Professor do curso de Bacharelado em Design (desde 2024) na Universidade do Estado de Minas Gerais - Unidade Acadêmica de Ubá (UEMG, Ubá). Possui o título de Doutor pelo programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais (Interdisciplinar em Sociais e Humanidades) na Universidade Feevale.

[**] Doutorado pela Pontifícia Universidade Católica do RS - PUC (2006). Professora dos cursos de graduação de História e Moda e do Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais da Universidade Feevale (Novo Hamburgo/RS). Editora da Revista Prâksis.

ABSTRACT: This article analyzes the costumes worn by women competing in the Queen of Roses and Flowers contest in Barbacena, Minas Gerais, since 1968. The objective of the research was to investigate the symbolic codes from a gender perspective of the visual elements that compose these costumes. A quantitative-qualitative approach was used, in which a semiotic reading of 46 images spanning the years 1968-2022 was carried out. Among the main results, the following stand out: I) the identification of elements of traditional costume as symbols associated with the female figure; II) the creation of sexualized meaning in garments that model bodies; III) the expression of gender roles through elements, gestures and ornamentation; IV) attempts to reconfigure and simplify typical costumes; V) the possible expansion of the participation of certain women in the social life of a peasant village.

KEYWORDS: Costumes; Queen of Roses and Flowers; Barbacena; Gender.

INTRODUÇÃO

Roupas são confeccionadas pela utilização de elementos materiais, visuais e simbólicos, que indicam relações socioculturais, modos de produção e dinâmicas cotidianas de grupos sociais inseridos em temporalidades, espaços e contextos específicos. Por isso, o vestuário é um campo profícuo para reflexões desencadeadas por óticas teóricas distintas, sendo desenvolvidas pesquisas históricas, antropológicas, sociológicas, artísticas, entre outras possibilidades.

Neste artigo, analisamos os trajes usados em concursos de beleza regionais, com foco no evento Rainha das Rosas e Flores realizado em Barbacena, Minas Gerais, desde 1968, explorando o percurso histórico e seus elementos constitutivos acionando discussões de gênero. Em tal contexto, a investigação de tensões de gênero pelos trajes é tangenciada pelas indicações de permanências e transgressões de fronteiras que separam elementos historicamente tidos como femininos e masculinos.

O objetivo central é investigar os códigos simbólicos de gênero dos elementos visuais que configuram os trajes de mulheres que competiram no concurso, utilizando imagens como corpus analítico. Buscou-se por responder às seguintes questões: quais são os elementos visuais e simbólicos que configuram esses trajes? O que esses códigos indicam quanto aos modos de vestir femininos e em relação ao contexto do evento? Isso posto, pesquisas como essa possuem, tal como dito por Carvalho (2008, p. 20) "[...] a ambição de contribuir com um enfoque capaz de analisar o enraizamento das práticas tradicionais de distinção de gênero no cotidiano [...]", focalizando nos trajes usados em um ritual específico.

Nas especificidades do concurso de beleza, procuramos discutir temáticas como a construção e reprodução de papéis sociais de gênero, evidenciando aspectos relacionados aos trajes, aos gestos e às ambientações que conformam a *mise-en-scène* –

ou encenação – social das imagens catalogadas. Nesse sentido, entende-se que na prática social ocorre um processo de representação teatral, pois, assim como no palco, na vida são executadas situações ensaiadas, e o papel desempenhado por um indivíduo é condicionado pelo contexto, pelas normatizações e pelos personagens que compõem a cena. O indivíduo expressa informações de formas significativas por meio de símbolos verbais ou de elementos substitutivos (GOFFMAN, 2002).

Com a proposta de analisar imagens de um evento que ocorre há mais de 50 anos, estamos realizando uma documentação da especificidade da mudança histórica e de suas permanências. São analisadas fotografias da mesma ação social – o concurso de beleza –, que se repete e se transforma ao largo dos anos. Simultaneamente, as fotografias são relevantes registros acerca da cultura e da história implícita deste certame, possibilitando que sejam apurados registros visuais das mulheres presentes, mas também das ausentes – tendo a compreensão de que este concurso de beleza pode ou não ter como marco a exclusão de determinadas mulheres. Dessa forma, para além dos aspectos que compõem as estruturas dos trajes, questões como idade aproximada e etnia fazem parte das identificações visuais possibilitadas pelas fotografias.

IMAGENS COMO CORPUS ANALÍTICO: PROCESSOS METODOLÓGICOS

Quanto à metodologia, este artigo é parte de uma pesquisa de campo que utiliza a coleta de documentos por meio de imagens fotográficas. Trata-se de uma pesquisa qualitativa com o objetivo de interpretar profundamente uma realidade social. As imagens foram exploradas, descritas e interpretadas. A construção do corpus se deu, conforme Bauer e Aarts (2008), mediante a uma escolha sistemática de imagens procedida por etapas, sendo estas: I) seleção; II) análise prévia do que foi selecionado; III) nova seleção para ampliação do corpus; e IV) análise final.

O corpus foi construído por 46 imagens, sendo a análise realizada por meio de uma leitura semiótica. Como bem observou Penn (2015), por via da semiologia é possível conceber uma investigação sistemática dos sistemas de signos, tendo como finalidade a identificação e a interpretação dos sentidos produzidos pelos símbolos. Então, os sistemas de signos identificados nas imagens e nos objetos, ao serem analisados, precisam ser fragmentados em significantes – o material e tangível do signo – e o significado – o conceito e elemento abstrato; a maneira e as razões de uso.

Outrossim, as imagens são abordadas pela perspectiva da significação, na busca por compreender de que forma os sentidos são construídos e como os processos de significados particulares do fenômeno abordado são gerados, assim concebeu-se uma decodificação e interpretação dos signos identificados – entendendo que o signo é algo já conhecido que representa algo que não ele mesmo a partir da significação atribuída, como as cores, formas e texturas de um artefato (JOLY, 2023).

Ademais, ao possuirmos trajes como artefatos fulcrais de investigação, conforme Castilho e Martins (2005), a comunicação de moda – no caso desse texto, dos trajes – é intermediada por meio do design, sendo, portanto, importante conhecer e decodificar os signos que configuram o vestuário. A semiótica nesse caso possibilita que sejam observados os aspectos de significação e de comunicação.

Na circunstância da análise dos signos presentes nas fotografias da manifestação ora estudada, conforme Penn (2015), que se apoia em Barthes (1964), precisa ser realizada uma investigação no nível de conotação, em que existe uma necessidade de deter de conhecimentos culturais específicos, sendo este um artifício interpretativo do que é socialmente partilhado. Nesse caso, a liberdade interpretativa, para além dos conceitos teóricos urdidos na análise, advém da familiaridade com o objeto estudado, pois cresci na cidade de Barbacena e participei de algumas edições da festividade, conhecendo, por conseguinte, algumas especificidades que circundam a mesma; o sentido é então construído com respaldo na experiência e da proeminência cultural.

www.revistafenix.pro.br

A análise semiótica envolve a dissecção e articulação de signos visuais para compreender as informações culturais transmitidas. Ao entender que os trajes podem difundir valores e aspectos culturais, para decodificar os códigos visuais aplicamos a semiótica ao design, o que permite investigar expressões culturais, funções comunicativas, práticas, estéticas e de significado dos produtos. Assim, "[...] a semiótica ilumina o processo no qual se dá a construção de um sistema de significação [...]. Desse modo, o produto de design é tratado como portador de representações, participante de um processo de comunicação" (NIEMEYER, 2003, p. 14).

Na busca por identificar e interpretar os signos é importante saber que eles são organizados em códigos e, portanto, ocorre um sistema de linguagem. Nessa lógica, a semiótica é utilizada como um recurso que permite com que seja descrita e analisada a dimensão representativa de um artefato (NIEMEYER, 2003). Os trajes – especificamente aqui, as imagens dessas vestimentas – são a expressão de uma linguagem não verbal, configurada por elementos imagéticos, pelos gestos e ambientações.

Nesta análise, consideramos três dimensões dos trajes: a sintática, a pragmática e a semântica. A sintática trata da estrutura e técnicas visuais – cores, formas, texturas e princípios de ordenação. Considera-se também o ambiente no qual o produto se insere, pois um artefato pode destacar-se do espaço ou se unir a ele. A pragmática se concentra no uso sociológico, referindo-se a quem usa e em que situação é utilizado. Por fim, a semântica aborda os aspectos expressivos e representacionais dos objetos. Com isso, busca-se responder três questões: "O que o produto representa? Como o objetivo do produto é expresso ou representado? A que ambiente o produto parece pertencer?" (NIEMEYER, 2003, p. 49). Em síntese, as imagens foram analisadas levando em consideração os aspectos destacados no Quadro 1.

Quadro 1. ficha de análise

Imagem do traje	Dimensão sintática				Dimensão pragmática			Dimensão semântica	Síntese interpretativa
	Linha	Forma	Superfície	Cor	Princípios de ordem	Quem utiliza?	Para quê é utilizado?	Aspectos representacionais e expressivos	

Fonte: Dados da pesquisa (2023).

www.revistafenix.pro.br

Importante assinalar que para a etapa de análise da dimensão sintática, os elementos que compuseram a ficha de análise foram adaptados do trabalho desenvolvido por Niemeyer (2008) complementado pelas elucidações de Jones (2005), Heller (2008), Treptow (2013), e Pastoureau (2016). Optou-se por apresentar os resultados por meio de um conjunto de imagens.

TRAJE COMO OBJETO CULTURAL E EXPRESSÃO DE GÊNERO

Os artefatos, inclusive os de vestuário, integram a cultura de um grupo, e por eles existe a possibilidade de serem coletadas informações que indicam as dinâmicas das relações sociais. Os objetos são intermediários das inter-relações humanas, transmitindo valores sociais (FARIAS, 2010). Ao entender que os símbolos embutidos no vestuário são contextuais, para que eles sejam compreendidos, o contexto de produção e uso precisa ser conhecido (SOUZA, 2019). As roupas, para Crane (2013), são uma das mais nítidas indicações de gênero e status sociais, utilizadas ora para manter ou para subverter fronteiras simbólicas.

Por isso, ao investigar os trajes de um concurso de beleza feminino, precisam ser tencionadas questões referentes à categoria gênero. Parte-se da compreensão de que "(1) o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos[2] e (2) o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder" (SCOTT, 1995, p. 86). Para além, o gênero é uma dimensão central da individualidade, em especial no que diz respeito às relações socioculturais. De forma generalizada, as ordens de gênero são pautadas em uma relação que privilegia os homens – sobretudo heterossexuais, brancos e ricos – ao passo em que apregoa desvantagens para as mulheres, em uma balança de desigualdades distintas para diferentes grupos atravessados por questões sociais, locais, sexuais e étnicas (CONNELL; PEARSE, 2015).

Na história, muitas estruturas sociais foram criadas-transformadas e as dinâmicas sociais foram e são heterogêneas. Na perspectiva ocidental, com a consolidação do sistema capitalista, houve a reformulação e difusão de uma estrutura social que estabeleceu fronteiras entre a vida pública e a privada. Nessa divisão, foi operado certo empenho em naturalizar o modelo familiar nuclear – como evidenciado por Bassanezi (2018), uma família branca, de classe média, composta por pai, mãe e filhos, hierarquizada e com papéis muito bem definidos –, em que os homens seriam responsáveis pelo âmbito público e do trabalho remunerado, e as mulheres[3] pela manutenção da vida doméstica, responsabilizadas pelo cuidado da casa, dos filhos e do marido. Nesse linear, existiu uma tentativa de reduzir a mulher à manutenção da casa sob a égide da existência de uma mística feminina (FRIEDAN, 2020). Para Federici (2019), a exploração do corpo feminino relaciona-se com a lógica de funcionamento do sistema capitalista: elas trabalham em casa de forma não remunerada, e ao cuidarem de seus maridos e filhos, ajudam na manutenção da força produtiva.

www.revistafenix.pro.br

[2] A maneira pela qual a sociedade ocidental se organizou historicamente, sobretudo quando moldada pela organização capitalista, resultou na criação de um imaginário que compele as mulheres para o trabalho reprodutivo no ambiente doméstico, enquanto os homens foram direcionados para o trabalho no espaço público. Esse padrão persistente, em que as mulheres continuam a desempenhar a maioria das atividades domésticas, influencia significativamente a forma como estruturam suas rotinas diárias (ENGELS, 2020). Para Carvalho (2008), essas tensões são engendradas nos artefatos cotidianos – nos móveis, nos espaços, nas roupas e nos demais objetos – que compreendem o arcabouço social dos gêneros.

[3] É fundamental relativizar essa afirmativa elucidando que não se trata de uma realidade homogênea, em especial pela compreensão de que muitas mulheres sempre precisaram trabalhar, sobretudo as mais pobres e as negras. Ademais, salienta-se que a aceitação desses papéis sociais não foi amistosa, pelo contrário, sempre houve resistências, e muitas mulheres progressistas associadas aos movimentos feministas reivindicavam e reivindicam por direitos sociais, como ao sufrágio, ao trabalho, a educação, a autonomia de seus corpos, entre outras questões, como evidencia Zirbel (2021) ao falar das ondas do feminismo.

A década de 1950 foi um período marcado pelos esforços de acentuar as atribuições sociais de gênero. No contexto brasileiro essa temporalidade foi demarcada pela ascensão da classe média. Em um contexto de crescimento urbano e social, o país acompanhou tendências internacionais de modernização e emancipação feminina – cada vez mais, ocupavam o espaço público, estudavam e trabalhavam. Entretanto, em um período de Pós-Guerra, a tendência de disseminar a ideia de que as mulheres deveriam regressar ao espaço doméstico e exercer valores tradicionais foi também reproduzida. As progressões eram acompanhadas das heranças passadas, que, renovadas, ecoavam a idealização da unidade mulher-mãe-esposa-dona de casa, que deveria ser pura, recatada e doce. Essas questões eram difundidas em veículos midiáticos, destacando-se as revistas femininas, que promoviam valores de classe, etnia e gênero dominantes da época. Importante situar que se tratavam de expectativas sociais, o que não significa dizer que todas as mulheres seguiam esses preceitos. Tratavam-se de concepções e muitas fugiam desses padrões, entretanto, atualmente esses traços dos anos dourados, mais atenuados ou não – a depender do contexto –, ainda são experienciados (BASSANEZI, 2018), em especial quando se fala na realização dos afazeres domésticos. Segundo o IBGE (2023), em 2022, as mulheres – sobretudo as negras – seguiam sendo as que mais davam conta das demandas da casa, e no geral trabalhavam 9,6 horas a mais que os homens nesses ofícios.

www.revistafenix.pro.br

Os códigos de comportamento que perpassam pelos modos de vestir, além de terem sido difundidos pelas mídias, também foram temáticas de livros como o de Fischer-Mirkin (2001), intitulado 'O código do vestir: os significados ocultos da roupa feminina', que prometiam ensinar a etiqueta e a contextualização do vestuário feminino por meio dos significados das roupas e dos gestos. O referido livro é interessante quando salienta que são os detalhes – como nos cortes, nos decotes, golas, acessórios, entre outros – que constroem indicações de sentimentos e sentidos.

Esses discursos focalizavam – e focalizam – na atribuição de qualidades que associavam as mulheres à fragilidade. As elites difundiam ideias de que se as mulheres executassem trabalhos braçais, elas teriam a moral corrompida, o que ocasionaria a deterioração familiar e a disrupção de valores morais. Assim, havia um intuito de fazer com que determinadas mulheres se mantivessem em casa, pois era de sua natureza casar e cuidar da família, convencendo-as de que eram rainhas e guardiãs de seus lares (FARIAS, 2010).

Esses apontamentos foram trazidos com a intenção de contextualizar as dimensões e idealizações que distinguem os papéis sociais de gêneros, tendo o vestuário e os trajes como parte dessas grandezas. Nesse contexto de diferenças e relações de poder, como mencionado por Farias (2010, p. 6), as roupas são classificadores sociais presentes desde as dinâmicas cotidianas até os eventos cerimoniais que concedem status e distinção social. O caráter social do vestuário é tamanho que "[...] antes mesmo de nascer, o enxoval que aguarda o bebê diz muito sobre as características do mundo social do qual ele fará parte e sobre as expectativas que recaem sobre ele [...]". Assim, o vestuário, seja pela moda, por uniformes de time, escolares, de trabalho ou pelos trajes, revelam informações relacionadas com a existência de hierarquias sociais, e por conseguinte, homogeneízam ou heterogeneízam membros de determinado grupo ou sociedade.

Embora a moda não seja uma linguagem propriamente dita pelas óticas de Svendsen (2010), o vestuário é conformado por signos, e esses são capazes de comunicar mensagens. A compreensão e interpretação desses códigos visuais simbólicos condiciona-se com o contexto, temporalidade, espacialidade e com as dinâmicas culturais de grupos específicos. Muitos desses códigos foram e ainda são utilizados no vestuário para demarcar fronteiras de gênero. Por esse prisma, "[...] o que vestimos não acontece em um vazio sociológico, mas expressa um significado que faz sentido em um determinado contexto, fruto de experiências individuais e coletivas [...]" (FARIAS, 2010, p. 21).

www.revistafenix.pro.br

No caso específico dos trajes do concurso estudado, se assemelham aos trajes típicos de concursos de beleza universais – como o *Miss* Universo. Enquanto definição, essas vestimentas são configuradas a partir de elementos socioculturais que constroem e representam a imagem de um país – e aqui, especificamente de uma localidade –, sendo, dessa forma, um transmissor cultural e um artefato publicitário (PIZA, 2018).

É relevante sublinhar que a conceituação de trajes típicos utilizados em concursos de beleza que estão inseridos em festividades locais é uma tarefa complexa. Se para Viana e Bassi (2014) existe uma diferenciação estrutural entre os trajes utilizados para cena – na composição de figurinos para performances – e os trajes de folguedo – utilizados em celebrações socioculturais –, em nossa compreensão, esses trajes se localizam entre o popular, o social, a cena e o folguedo. Fazemos essa interpretação ao entender que essas vestimentas são fundamentadas nos modos de vestir originários do contexto cultural ao qual integram, e muitas festividades rememoram culturas de imigrantes que tentam preservar traços de suas culturas nestes certames. Essas vestimentas são utilizadas apenas para os concursos, momento no qual as candidatas

podem ou não ser modelos profissionais e, assim, performam o ser *miss* por uma noite. Por fim, esses concursos são arraigados em festividades tradicionais, logo, fazem parte de um ritual específico.

Esses trajes possuem, então, uma dimensão simbólica, pois, ao serem uma expressão histórica e sociocultural, carregam marcas de tempos e lugares. Dessa forma, demarcam fronteiras e distinções de maneiras mais nítidas, e com essa compreensão nos parece propício resgatar as noções de Bourdieu (2011), que salientou que os artefatos – no caso, os trajes – são um instrumento elementar para a expressão e reprodução das distinções. Nessa lógica, são efetuadas trocas simbólicas que aproximam e distanciam indivíduos e grupos sociais (BOURDIEU, 2006).

Conforme explicitado por Roche (2000), os elementos que configuravam as roupas, nas sociedades passadas, eram capazes de transmitir mensagens por meio de detalhes e símbolos. Essa função de linguagem do vestuário perpassava por aspectos como a relação dos indivíduos com outros membros da comunidade, o vínculo ao gênero, a idade de quem trajava, a profissão, a posição social, entre outros. A compreensão dessas mensagens passa pela percepção dos detalhes expressos pelas marcas, as cores, o corte, o material, a composição com acessórios e com penteados. É importante salientar que se trata de uma linguagem que se transforma. O vestuário é conformado em uma determinada sociedade e por meio de códigos comunicam aspectos relacionados a situações e a interesses específicos: oposição de deveres, expressões de religiosidades, ligação com o poder, hierarquia entre gêneros quanto aos papéis familiares, força, costumes políticos, geografia e mais.

Ao adentrar nesse campo das visualidades, faz-se necessário que sejam referidas questões sobre a comunicação propiciada pela linguagem visual dos artefatos e, assim, é preciso abordar e compreender os elementos de design utilizados para o processo de configuração das roupas. Esses elementos possuem fundamentos e suas simbologias estão determinadas no âmago das culturas. No vestuário, a importância de os trazer para a análise reside no fato de que é por meio deles que se tem construído o foco de atenção. No que diz respeito aos elementos do design aplicados na produção de vestuário, Treptow (2013) diz que são seis: as linhas, silhuetas e formas, as cores, as padronagens e as texturas. Para além, as roupas também são produzidas pela utilização de sete princípios: a harmonia, equilíbrio, proporção, o ritmo, a repetição, a radiação e a gradação. Esses elementos e princípios, em conjunto, expressam no vestuário as funções prática, estética, simbólica e também as definições de sentido – cuja interpretação se dá

www.revistafenix.pro.br

no centro de grupos sociais específicos, ou seja, estão intrinsecamente relacionados com a cultura.

DESFILANDO APARÊNCIAS E MODELANDO COMPORTAMENTOS: A IMAGEM IDEALIZADA DAS MULHERES NOS CONCURSOS DE BELEZA

A eleição da mais bela mulher em um contexto específico é um fenômeno datado do final do século XIX. Os cafés localizados de Paris foram os primeiros locais onde tal ritual era realizado. Já no século XX essa prática social se tornou cada vez mais recorrente, e no ano de 1900 um primeiro concurso nacional ocorreu no Brasil (SANT'ANNA, 2014).

Os concursos de beleza tiveram um sobrevalor na década de 1950, especialmente quando foi criado o Miss Universo em 1954. Esse período, posterior à Segunda Guerra Mundial, foi demarcado pelo fortalecimento de um imaginário cujo conformismo social, sobretudo feminino e familiar, foi entranhado na determinação de uma "mística feminina" (FRIEDAN, 2020). Houve uma tentativa de naturalizar o ofício de ser mãe e mantenedora do lar, ou seja, o papel reprodutivo como sendo feminino. As mulheres seriam as rainhas de seus domicílios, e nessa circunstância, o vestuário seria um elemento de conformação. Assim, haveria uma amálgama entre a mulher, o espaço, os utensílios domésticos e o seu vestuário (CARVALHO, 2008). É nesse contexto que os concursos de beleza também podem ser compreendidos como um dos frutos dessa política de gênero que buscou naturalizar funções e ações bifurcadas por gênero. Nesse prisma, os concursos de beleza integram o arcabouço social de tentativa de legitimação do mito da beleza. Assim, é por meio "[...] da necessidade da cultura, da economia e da estrutura do poder contemporâneo [...]" que são criadas maneiras de apregoar funções, como a preocupação desmedida com a beleza – uma beleza inventada e segregadora. Dessa forma, incentiva-se que mulheres disputam entre si, pressionando-as a buscarem pela aparência idealizada (WOLF, 2018, p. 16).

Essas noções foram – e são – difundidas pelo cinema, pelas revistas femininas, e essencialmente percebidas nos concursos de beleza das décadas seguintes, em que buscou-se evidenciar a beleza das mulheres, apresentando-as como recatadas e delicadas, associando-as a elementos da natureza, como as flores – em específico, as rosas (SANT'ANNA, 2013).

www.revistafenix.pro.br

Na década de 1950, os concursos de beleza eram espaços de socialização e consumo, pois surgiram atrelados a marcas de vestuário, que colaboravam para a difusão de um modelo idealizado que moldava e ainda molda tanto o comportamento quanto a aparência das mulheres. Nesses concursos, o ideal de feminilidade é exercido pelas práticas sociais que ritualizam a eleição da mais bela mulher a partir de diferentes quesitos. Essa prática é integrante da concepção ideológica que faz manutenção das estruturas sociais que bifurcam papéis entre os gêneros. Assim, "[...] modelos de beleza e comportamento eram eleitos para que as moças se alinhassem àqueles discursos, que tendiam à manutenção da ordem social, garantida pela divisão da sociedade em classes e a divisão sexual do trabalho". Nesse período, mas também nas décadas seguintes, participar de um concurso de beleza – que se tornou parte da cultura nacional e eventos muito populares – e vencê-lo virou o sonho de muitas mulheres, principalmente pelo status e projeção social que eram conferidos. Participar de um concurso era uma forma de alcançar projeção social, especialmente para mulheres de famílias prestigiadas, com comportamento adequado e perspectiva de casamento e maternidade (CAIXETA, 2015, p. 109).

Ainda nesse período de Pós-Segunda Guerra Mundial, atrelado à tentativa de (re)naturalizar a função social da mulher como mantenedora do lar, foi também depreendido um esforço para que elementos clássicos do vestuário voltassem a conformar os modos de vestir femininos. Nesse linear, foi revisitada a imagem das mulheres, em especial a do século XIX, cujas aparências eram atravessadas por signos que denotavam submissão esboçados nos espartilhos, nas amarrações e nas saias volumosas e, sobretudo, na silhueta que representava o papel reprodutivo feminino pela cintura marcada e evidenciação do busto e dos quadris. (CAIXETA, 2015). Esses aspectos são acentuados ao longo da história dos concursos de beleza, em especial em concursos regionais que tentam se significar tradicionais, tendo os trajes como alegoria de tradicionalidade ao serem configurados a partir de regras que se mantêm através do tempo e que reproduzem a imagem idealizada da mulher.

Ao falar de concursos de beleza, é importante situar que os padrões difundidos mudam a depender do contexto social e temporal. Entretanto, a linguagem da beleza é prosseguida pelas mídias, que pelo prisma do consumo, publicizam imagens irreais do belo. Assim, o corpo – sobretudo o feminino – é um centro de combates permanentes (SANT'ANNA, 2013). Sabemos que no contexto atual existem ações e movimentos que buscam valorizar e viabilizar a existência de corpos dissidentes, entretanto, existem

também movimentações que buscam referenciais em imagens do passado e fazem resistir, sobre o discurso da manutenção da tradição, modelos comportamentais e estéticos assistidos nos vários concursos de beleza existentes, sejam os globais ou os locais que expressam tradições de cidades interioranas.

REVELANDO RESULTADOS

Ao entender que esses trajes integram a história social e a cultura material de um grupo específico, faz-se necessário que eles sejam investigados a partir das especificidades atreladas ao tempo e ao local em que foram e são produzidos e utilizados. Isso permite que os significados sejam entendidos e interpretados, revelando relações tácitas estabelecidas com a sociedade.

Em termos de referência visual para a configuração dos trajes de Barbacena, assim como o marco histórico-social que demarcou a expansão do plantio e comercialização de flores e rosas na localidade, o ponto fulcral para a realização da festividade e confecção dessas vestimentas pode estar atrelado aos imigrantes europeus, sobretudo aos italianos. Subsidiando-se em Paolucci e Rossi (2022), tem-se a informação de que esses trajes são reproduções das roupas que outrora eram utilizadas por camponesas, especificamente da região de Tirol (Figura 1) – região da parte ocidental do continente europeu, onde hoje se localizam o Estado de Tirol (Áustria) e a região italiana autônoma de Trentino-Alto Ádige.

www.revistafenix.pro.br

Figura 1. O traje Trentino em aquarelas de Carl von Lutterotti (1996)



Fonte: Gri; Giuseppe (1996).

Esses trajes podem ter servido como referência estética-simbólica e, em suma, eram utilizados originalmente no século XVIII por mulheres da região supramencionada. Ainda que houvessem variações configurativas entre as vestimentas usadas em cada vale, existem elementos que os caracterizavam. Os trajes eram compostos por três peças: um vestido simples e longo, um corpete que possuía fechamento em botões alocados em vertical e um avental amarrado na cintura (PAOLUCCI; ROSSI, 2022).

Esse padrão vestimentar também é observado nas obras de outros artistas que ilustraram trajes italianos do final do século XVIII e início do século XIX. François Debret (1777-1850), arquiteto francês, irmão do pintor, ilustrador e também francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848), ilustrou em aquarelas criadas em Roma a forma como mulheres italianas se vestiam. Essas aquarelas também evidenciam as três peças que compunham o trajar feminino, destacando-se as mangas bufantes das blusas e a presença do avental (Figura 2).

Figura 2. Trajes italianos aquarelados em Roma por François Debret (1807-1809)



Fonte: Biblioteca Nacional da França: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6500267r/f10.item.

É interessante destacar que, conforme estudos de Sant'Anna (2020), existem muitas representações criadas por diversos viajantes estrangeiros[4] que ilustraram trajes populares italianos. Essas obras são particularmente importantes, pois elas auxiliam na

[4] É importante destacar que qualquer produção imagética é feita por uma perspectiva de mundo e possui determinadas finalidades, como tencionado por Sant'Anna (2020, p. 254-255). Como exemplificação, nas obras de Meirelles – assim como na de muitos outros pintores – o povo é representado "[...] ao gosto do Romantismo, seguindo a tradição narrativa dos estudos de trajes, porém como os renomados artistas, não desafiou qualquer modelo hegemônico de condição de gênero e agenciou em suas composições a reafirmação de uma suposta natureza e naturalidade tanto para o feminino como para o masculino do século XIX ocidental".

compreensão e realização de inferências sobre o contexto representado, bem como permitem a identificação de dimensões identitárias dos trajes. Nessas representações, detalhes como a aplicação de rendas, fitas, mangas bufantes e bordados eram recorrentes.

Fundamentado nas imagens ora analisadas, consegue-se fragmentar a configuração visual dos trajes utilizados no evento em sete momentos principais: I) quando os trajes ainda não eram usados (1968-1970); II) quando os trajes passaram a ser utilizados, mas eram menores e possuíam saias encurtadas (1971-1974); III) no momento em que as saias passaram a possuir comprimento médio (1975-1994); IV) em que os trajes passaram a possuir volumes e comprimentos longos (1995-2014); V) quando houve uma descontinuidade e as vestimentas foram substituídas por vestidos de festa de gala (2015-2016); VI) na ocasião em que os trajes voltaram a ser utilizados, sendo ainda maiores e mais detalhados (2017-2019); VII) quando houve uma simplificação e modificação na estrutura configurativa dessas vestimentas (2022).

Para a apresentação desses resultados, optou-se por exibir as imagens por meio de grupos que correspondem aos períodos supramencionados no parágrafo anterior. Posterior a essa exibição, serão pontuados os elementos de design, os adornos, os ornamentos e os gestos das mulheres que foram extraídos pela leitura semiótica. Após apresentar todas as imagens, esses elementos foram analisados e discutidos, sobretudo, sobrelevando-se tensões inter-relacionadas ao gênero. Portanto, nesse primeiro momento, apresentamos as análises relativas à composição visual das vestimentas utilizadas no evento.

No que diz respeito ao período de inicialização do evento, nas três primeiras edições, realizadas entre os anos de 1968 e 1970, embora o concurso de beleza já fizesse parte do certame, os trajes ainda não integravam a composição visual da festividade. Como pode ser visualizado na Figura 3, as mulheres que competiam usavam roupas que também eram utilizadas em outros contextos cotidianos. Muitos dos vestidos eram confeccionados por familiares das competidoras – mães, tias e avós – ou por costureiras e estilistas locais. O vestido da primeira rainha, eleita em 1968, segundo Paolucci e Rossi (2022), foi produzido para uso no evento em seda pura, tecido que outrora era tido como de luxo e utilizado apenas por mulheres mais abastadas (Souza, 2019). Consegue-se interpretar que a não utilização dos trajes típicos nos anos iniciais da festa pode ter relação com a novidade de um evento que poderia ou não voltar a acontecer. Depois de três anos, ao possuir certa continuidade e se estabelecer no calendário turístico da cidade,

www.revistafenix.pro.br

novos elementos foram incluídos, e assim os trajes passaram a compor a estética do concurso e da festa.

Figura 3. Roupas utilizadas por competidoras nos anos de 1968, 1969 e 1970



Fonte: Paolucci; Rossi (2022), p. 23, 25, 26, e 28.

Foi na década de 1970, especificamente em 1971, que os trajes foram instituídos e arraigados no evento. Até o ano de 1974, embora a silhueta já correspondesse pelo que aqui intitulamos camponesa – parte superior mais ajustada e saias volumosas e em corte evasê –, as saias eram encurtadas com comprimento acima dos joelhos, como pode ser visualizado nas imagens da Figura 4.

www.revistafenix.pro.br

Figura 4. Trajes utilizados por competidoras nos anos de 1971-1974



Fonte: Paolucci; Rossi (2022), p. 32, 34 e 35.

Entre os anos de 1975 e 1994, as saias desses trajes tornaram-se médias, tendo o comprimento sido alongado para abaixo dos joelhos, conforme Figura 5. Nesse período já se consegue notabilizar que os vestidos se tornaram mais coloridos e cada vez mais ornamentados com flores, babados e bordados.

Figura 5. Trajes utilizados por competidoras nos anos de 1975-1994



Fonte: Paolucci; Rossi (2022), p. 38, 39, 48, 50, 54, 56, 60, 64, 68 e 75.

Foi a partir de 1995 e até o ano de 2014 que os trajes se tornaram longos e extremamente volumosos, como pode ser visto na Figura 6. Para além do comprimento, as vestimentas eram configuradas com cores mais intensas e saturadas, compostas com muitos babados, aplicações de flores e rendas.

www.revistafenix.pro.br

Figura 6. Trajes utilizados por competidoras nos anos de 1995-2014



Fontes: Acervo pessoal de participantes; Paolucci; Rossi (2022), p. 82, 86, 92, 98, 100 e 110.

Segundo Paolucci e Rossi (2022), no ano de 2014 a festividade não foi realizada, em decorrência de problemas financeiros. Na retomada do evento, entre os anos de 2015 e 2016, houve um primeiro momento de descontinuidade, em que os trajes típicos foram substituídos por vestidos de festa que possuíam em sua composição visual cores claras, rendas e bordados de motivos florais (Figura 7).

Figura 7. Trajes utilizados por competidoras nos anos de 2015 e 2016



Fonte: Paolucci; Rossi (2022), p. 114 e 116.

www.revistafenix.pro.br

Com a tentativa de efetivar um resgate daquilo que representaria a antiga tradicionalidade do evento visualmente (Paolucci; Rossi, 2022), entre os anos de 2017 e 2019, os trajes típicos voltaram a ser produzidos ainda mais volumosos e com mais ornamentações (Figura 8).

Figura 8. Trajes utilizados por competidoras nos anos de 2017-2019



Fonte: Acervo pessoal de antigas participantes; https://rainhadasrosas2018.com.br/galeria-de-fotos-new/.

No ano de 2023, houve uma tentativa de tornar o concurso mais democrático, e nessa lógica, ocorreu mais um período de descontinuidade, renovando a tradição por meio da transformação dessas vestimentas. Dessa vez, os trajes que outrora detinham configurações visuais e materiais amplas e muito ornamentadas, passaram a dispor de uma modelagem simplificada: ao invés de bordados e aplicações, os vestidos possuíam as rosas estampadas nas saias evasês (Figura 9).

www.revistafenix.pro.br

Figura 9. Trajes utilizados por competidoras em 2023



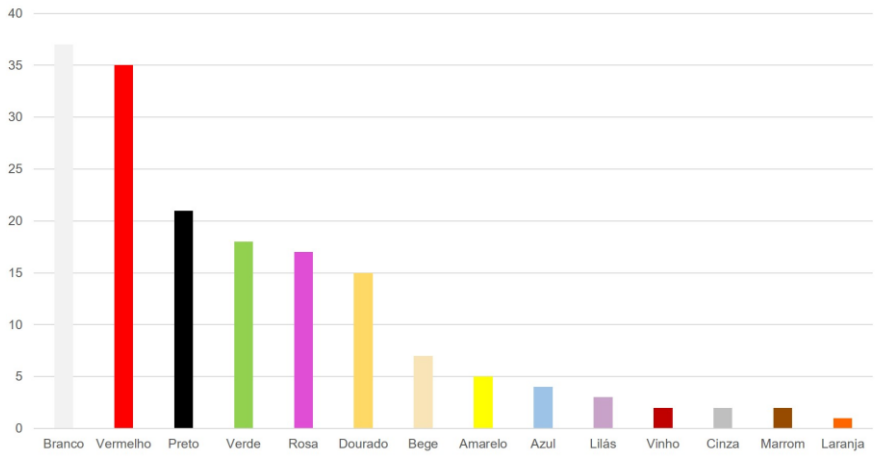
Fonte: https://barbacenaonline.com.br/barbacena-ja-tem-uma-nova-rainha-das-rosas/.

Na configuração visual de roupas, as cores são o elemento que causam a primeira reação – intuitiva, emocional e física – do visualizador. Em conjunto com o contexto social e temporal, as cores representam símbolos e comunicam mensagens, sobretudo associando-as com outros elementos como os da natureza (JONES, 2005). Assim, consoante Caivano (1998), ao considerar a cor como um signo – ou seja, a representação de algo que está fora dela mesma –, suas significações são resultado de fatores como o contexto que é tomado. Dessa forma, trata-se de um elemento que pode transmitir significados variados e complexos ao serem construídos e comunicados em contextos socioculturais distintos. Conforme Roche (2007, p. 26), que analisou a história da indumentária entre os séculos XVII e XVIII, a cor fazia – e permanece fazendo – parte dos elementos de "[...] interpretação do teatro social", pois por ela eram e ainda são possibilitadas a compreensão de ocupações, funções e posições relacionadas a um contexto próprio.

Nesse artigo, as cores são interpretadas para tencionar que os símbolos associados a esses elementos fazem parte da vida cotidiana e estão profundamente enraizadas no imaginário social e na linguagem visual das coisas. No Gráfico 1 são apresentadas as cores que mais incidem nos trajes analisados.

www.revistafenix.pro.br

Gráfico 1. Cores que mais se repetem nos trajes



Fonte: Dados da pesquisa (2023).

Ao entender que as cores ganham sentido por meio do uso cotidiano nas manifestações socioculturais, no contexto dos trajes das camponesas europeias, Roche (2007) sinalizou que havia uma tendência de as cores serem mais simples e menos

vibrantes, sendo comuns os tons de marrom, cinza e azul. Conforme esse autor, as saias das camponesas eram tingidas em tons de verde e azul, indicando o uso de corantes naturais disponíveis. No caso do concurso, há um afastamento desse imaginário, pois a ampla maioria dos trajes possui como cor central o vermelho, o que está diretamente relacionado à produção de rosas. Consoante Sant'Anna (2020), nas representações dos trajes italianos femininos em um contexto mais amplo, são observadas mais variações de cores, inclusive o vermelho, com detalhamentos e tons de dourado e tecidos brilhantes e volumosos.

Outro aspecto interessante relativo às cores diz respeito ao uso de tonalidades que remetem à composição da bandeira italiana, algo também salientado por Sant'Anna (2020). O uso de cores como o branco, o verde e o vermelho, principalmente quando combinadas, pode fazer referência a esse caráter nacionalista. Em conformidade com Pastoureau (2016), assim como outros elementos, as cores nacionais, ao longo da história, são utilizadas como símbolos de revoluções, sendo nesse viés ostentadas no vestuário. Esse aspecto também nos aproxima do imaginário dos concursos de beleza, já que os trajes típicos desses eventos são construídos com intuito de divulgar elementos socioculturais de países, regiões ou localidades.

Ao estudar os trajes de um concurso de beleza, decodificando os códigos visuais dessas roupas, surgem discussões associadas aos elementos e princípios do design que configuram essas vestimentas. Isso ocorre porque nos modos de vestir femininos – especialmente em um concurso de beleza – estão cristalizados no imaginário social símbolos associados aos aspectos configurativos do design. As cores, portanto, fazem parte desse arcabouço e possuem significações específicas, o que podemos tencionar nessa discussão.

Por essa ótica, o branco e o vermelho são as cores de maior destaque nessas produções. No contexto do concurso e dos trajes, o branco pode ser um indicativo do que foi observado por Heller (2013): sendo uma representação da cor feminina, da inocência e da pureza. Para Fischer-Mirkin (2001) trata-se de uma cor feminina atrelada à fragilidade e possui apelo virginal. Nas pinturas clássicas é etéreo e considerado símbolo de status. Muitas das composições dos trajes usam do contraste branco-preto, e para Jones (2005) essa combinação sugere requinte e rejuvenescimento. Já o vermelho, em um eixo semântico, é um indicativo contemporâneo de amor, sofisticação e alegria (PASTOUREAU, 2016), por outro lado ganha sentido de sensualidade (JONES, 2005), sexo e proibição (PASTOUREAU, 2016). Outras tonalidades bastante representativas

www.revistafenix.pro.br

são o verde, o rosa e o dourado. O verde, na contemporaneidade, está intimamente relacionado com a natureza, a fertilidade, a segurança e a jovialidade. O rosa é um indicador de delicadeza, de charme, da gentileza e da doçura. Já o dourado – que aparece nos trajes em complementações como nos bordados e nas pedrarias –, entre outras questões, está associado ao luxo e à beleza (HELLER, 2013; PASTOUREAU, 2016).

Com esse conjunto de cores predominantes conseguimos interpretar que os trajes são configurados em tonalidades que aproximam as mulheres da natureza e de qualidades historicamente atribuídas às mulheres. Essa naturalização de atributos associados ao gênero feminino é uma questão que Carvalho (2008) aborda em suas investigações. Na perspectiva da autora, em conjunto com outros elementos – como os bordados que fazem associação aos trabalhos manuais, as flores e folhagens –, essas ornamentações foram tidas como uma expressão da natureza feminina, em um processo que inter-relaciona o corpo ao objeto. É importante no caso de o contexto do curso ponderar que as flores são elementos indispensáveis para o adorno dos trajes justamente pela temática do evento. Ainda assim, na conformação sócio-histórica dos gêneros, ao analisar o sistema doméstico, Carvalho (2008) notabiliza que, muitas vezes, as roupas femininas eram confeccionadas em tecidos que possuíam motivos que ornamentavam o espaço doméstico, sendo um "[...] fenômeno de contiguidade entre adereços pessoais femininos e adereços para a casa [...]", criando superfícies visuais homogêneas (CARVALHO, 2008, p. 79).

www.revistafenix.pro.br

Em relação aos elementos configurativos do design, foram observadas as formas – que são o conjunto de aspectos que conformam a aparência visual dos artefatos, especificando-se nesse texto o estudo das linhas, tamanhos, formatos e silhueta[5] –, as superfícies visuais – dizem respeito aos recursos figurativos, destacando-se as texturas – e os princípios de ordem, que conforme Treptow (2013) são as ferramentas utilizadas para direcionar o foco de atenção do artefato (Figura 10).

[5] Importante detalhar o que esses elementos significam. No conjunto da forma, as linhas são um traçado que conduz o olhar para as direções criadas. Elas podem ser suaves e marcantes, flexíveis ou rígidas, o que leva a interferir na percepção dos volumes (TREPTOW, 2013). O formato diz respeito à área contornada pelas linhas, podendo ser do tipo geométrico – linhas retas –, orgânico – curvas suaves – e aleatório. Esse conjunto de elementos forma uma silhueta que possui características como peso ou leveza. O estilo de uma silhueta representa épocas, temporalidades e questões socioculturais contextuais. Para Jones (2005, p. 99), uma silhueta "[...] está relacionada à forma feminina idealizada num momento".

Figura 10. Elementos configurativos dos trajes



Fonte: Dados da pesquisa (2023).

De maneira geral, foi observado que a maioria dos trajes, assim como outros produtos de vestuário, são modelados a partir de linhas retas e curvas, culminando em formatos geométricos e orgânicos. A maioria também possui em sua composição saias volumosas, corpetes amarrados em fita, blusas com mangas bufantes e avental com babado, possuindo tamanhos médios e grandes. Esse conjunto forma o que aqui intitulamos de silhueta camponesa, que denota aos trajes utilizados por camponesas europeias, sobretudo italianas dos séculos XVIII e XIX, questão que possui relação com as referências históricas das primícias desse evento, como já observado por Paolucci e Rossi (2022).

As superfícies possuem uma repetição: são ornamentadas com bordados e aplicações, sempre com motivos florais e ramos. O efeito visual está relacionado ao material e são brilhosos ou foscos a depender dos tecidos utilizados. Quanto aos princípios de ordem, existe uma incidência do equilíbrio, que é a distribuição de peso visual entre as partes de cima e de baixo, em que uma dessas tem maior riqueza de detalhes; da simetria, em que elementos são distribuídos de forma homogênea e repetidos em ambos os lados; da harmonia, uma combinação de elementos que possuem características próximas, formulando uma sensação de unidade; e do peso visual, que são os elementos que direcionam o olhar sendo foco de atenção – no caso dos trajes, está nas texturas (JONES, 2005; TREPTOW, 2013; CLEMENTINO; SILVA; ARRUDA, 2021).

www.revistafenix.pro.br

Esse conjunto de elementos nos permite fazer pelo menos cinco inferências. A primeira discussão parte do pressuposto de que, ao se tratar de uma manifestação que tem como marco inicial a imigração italiana, muitos aspectos percebidos estão presentes no vestuário feminino ocidental há muito tempo. Se retornarmos brevemente na história do vestuário e da indumentária ocidental, desde as antigas civilizações, as roupas já indicavam diferenciações, principalmente quanto às especificações dos trajes utilizados em rituais. Existem indícios de que a saia com babados, o corpete decorado e o uso de avental já compunham o traje cerimonial das mulheres cretenses. Já no decorrer do século XVI, as italianas utilizavam um corpete por cima de uma blusa decotada, com mangas volumosas e saia ampla. Na Europa Meridional, no linear do século XVII, o corpete – que era utilizado também pelas camponesas – deixava os ombros cada vez mais descobertos e as saias conservavam o formato de sino. O traje de corte do século XVIII possuía uma estrutura ampla e complexa: também era composto por corpete, mangas bufantes enfeitadas com punhos em renda e saia volumosa com calda móvel afixada no cós e anáguas. A cintura era afinada e os quadris ampliados pela vestimenta. Durante o século XIX, muitas transformações se sucedem de maneira mais constante e, assim, muitos tipos de trajes eram observados. Em uma pontuação mais generalizada, as vestimentas deixaram de ser excessivamente volumosas; a cintura foi elevada para a altura dos seios e os vestidos possuem bordados minuciosamente elaborados; as mangas seguem bufantes, mas encurtadas (BOUCHER, 2010).

www.revistafenix.pro.br

Pela retomada nesses elementos, conseguimos notabilizar que esses trajes carregam muitas dessas marcas, e dessa forma, interpretamos que a utilização desses códigos significa a tentativa de cristalizar o evento como tradicional por meio de um vestuário que possui referências visuais em imagens do passado. Essa questão nos aproxima dos achados de Sant'Anna (2020), que ao analisar um conjunto de aquarelas que representam trajes italianos, notabilizou a presença do corpete na maioria das figuras observadas. As obras investigadas pela autora evidenciam a aproximação da forma dos trajes do concurso com o passado, como mostram os corpetes estruturados e decorados, que cobrem os seios e a cintura das mulheres, sendo amarrados e ajustados ao corpo por meio de ilhoses atravessados por fitas, criando um efeito em V no centro dos seios.

Roche (2000), ao analisar o vestuário de sociedades pré-industriais, alcançou uma constatação que conseguimos aproximar do que ocorre nos trajes ora analisados. Para o autor, pelos trajes, são distinguidos momentos cotidianos e festivos. Por essa ótica, "[...] a indumentária, mais do que qualquer outro elemento da cultura material, incorpora

os valores do imaginário social e as normas da realidade vivida; é o campo de batalha obrigatório do confronto entre a mudança e a tradição" (ROCHE, 2000, p. 262). Tal culto à tradição e ao passado, aproximando das concepções de Souza (2019), nos permite interpretar esses trajes como manutenção de costumes.

Por mais que essas discussões possam parecer distantes do objeto estudado, muitos aspectos simbólicos que estruturavam a sociedade no período investigado por Roche (2000) podem compor o quadro de referências da construção dos trajes preliminarmente criados. Como exemplificação, pode-se citar a questão da duplicação de peças como indicativo de riqueza. No século XVII, quanto mais anáguas uma mulher camponesa usasse, quão melhor e mais variados fossem os tecidos, quanto mais símbolos tradicionais, maior seria o seu dote. Conseguimos estabelecer uma analogia similar no caso do concurso: ao longo dos anos, as mulheres que gostariam de ter o título de rainha das rosas passaram a utilizar trajes mais ornamentados e volumosos.

A segunda questão relaciona-se diretamente com o contexto do concurso de beleza. Nesse âmbito, o fator da sensualidade é percebido na acentuação que as formas dão ao corpo, como os seios pronunciados pelos decotes, a cintura marcada e o volume conferido pelas saias.

www.revistafenix.pro.br

Isso nos direciona para o terceiro ponto, que se conecta aos demais e está imbricado ao papel social de gênero assimilado em atributos como a semelhança desses trajes com uniformes de trabalho doméstico, sobretudo pela presença do avental. Ao investigar as nuances sociais da aparência tendo como suporte a história da indumentária dos séculos XVII e XVIII, Roche (2007) elucida que o avental presente no vestuário feminino é uma exemplificação que conota o trabalho e, nesse contexto, essa peça foi amplamente utilizada por mulheres da classe trabalhadora. Embora o uso do avental tenha ganhado novas significações quando também passou a ser utilizado como forma de ornamentação, com o passar dos anos, é conservada essa ligação utilitária desse acessório.

Sant'Anna (2020, p. 241), ao analisar obras que representaram os modos de vestir italiano nas aquarelas do pintor brasileiro Victor Meirelles (1832-1903), constatou que a presença dos aventais representa ícones associados às condições sociais de gênero, e assim, "[...] a relação do avental ao feminino é ancestral". Nas pesquisas da autora existem indícios de que o uso de tecidos sob os quadris femininos é uma tradição que foi observada desde o período Neolítico da sociedade. Entre os contextos de uso, o tecido atado ao ventre da mulher foi um indicativo de fertilidade. Então, a historiografia elucida a presença do avental na composição do vestuário feminino como ícone do arcabouço

reprodutivo e de cuidado, e ainda hoje "[...] a peça permanece vinculada às noções de servilidade e, por isso, utilizada como parte obrigatória de alguns uniformes profissionais destinados a serviços de alimentação e limpeza, como, ainda, presente nos kits de cozinha com mais ou menos humor" (SANT'ANNA, 2020, p. 242).

Essa reflexão é contingenciada pela noção de distinção própria da uniformização, ao entender que esse vestuário medeia relações. Os uniformes, a depender da profissão, conforme Roche (2007), podem significar prestígio, manutenção da honra, do poder, da coesão, da disciplina e também o oposto disso, podendo ser um símbolo de segregação e de submissão. Entendemos que os trajes moldam comportamentos ao criarem identidades e possibilitarem que os indivíduos as expressem. Essa associação com os uniformes foi provocada no entendimento de que a uniformização foi por muitos anos uma espécie de camisa de força usada para controle e ferramenta de imposição de identidades sociais (CRANE, 2013).

Não significa dizer que os produtores da festa analisada tinham em mente essas questões, contudo, elas estão cristalizadas no imaginário social. Os trajes endossam dimensões simbólicas, culturais, sociais, e, portanto, não são neutros, e assim, são usados como suporte de estruturas hierarquizadas. Então, os elementos desses trajes são parte da constituição de uma identidade de gênero que indica status, idade, classe social, padrão comportamental e também a exclusão (CRANE, 2013). Esses trajes reforçam as marcas da feminilidade que, conforme Bassanezi (2018), são associadas ao espaço doméstico. Para além, os gestos contidos fazem parte desse arcabouço referencial da mulher doce e recatada que exerce sua feminilidade e se porta com boas maneiras.

Tais gestos – braços estirados para baixo e juntos do corpo e em muitas fotografias para trás, mãos na cintura, pernas cruzadas –, os sorrisos espontâneos e discretos, a ambientação complementada por tapetes e carros de flores, rosas e folhagens, o uso de acessórios como coroas de flores, buquês, cestas e chapéus de palha formam um "[...] conjunto harmonioso [que] inclui sempre a protagonista que se funde ao cenário no momento do evento por meio de uma coreografia corporal devidamente prescrita para a ocasião" (CARVALHO, 2008, p. 80). Em muitas das imagens, a mulher aparece como a principal rosa em um jardim de muitas flores e, dessa forma, existe um caráter composicional de unidade.

Então, se na história da indumentária, as roupas foram especificadores sociais presentes na vida cotidiana, os trajes conferem posição e distinção no ritual abordado. Assim, conforme Bourdieu (2006), compreendemos esses trajes pela noção de *hexis*

www.revistafenix.pro.br

corporal existente na ação das mulheres no concurso. Nessa lógica, existe uma representação social, em que são demarcadas, acentuadas e enraizadas distinções de gênero, classe, e entre as próprias mulheres – já que muitas foram ou são excluídas da possibilidade de participar de eventos como esse – por meio de expressões corporais associadas à vestimenta utilizada, à maneira como se portam, gesticulam, falam, e no caso do concurso, como desfilam e posam para serem fotografadas.

Essa simbiose entre as mulheres, os trajes, os acessórios, os ornamentos e a cenografia permite que seja debatido também a respeito da despersonalização feminina. Nesse contexto, as participantes desempenham ações automatizadas e com a mediação dos objetos que estão em amálgama de seus corpos, elas se tornam acessórios de divulgação do certame e da produção comercial local, que se associa à beleza e à juventude dessas mulheres. Essa fusão que une o corpo feminino à delicadeza é acentuada na metáfora da flor, que aparece tanto na literatura como em revistas e enciclopédias femininas e propagandas, especialmente no que era veiculado entre as décadas de 1950 e 1960, como foi observado por Sant'Anna (2013).

Os concursos de beleza, de modo geral, surgiram na década de 1950, período em que o ideal de beleza difundido era o de que, para ser miss Brasil, uma mulher precisaria seguir uma série de exigências, como ter medidas exatas de partes corporais, ter entre 18 e 25 anos, no mínimo 1,60 metros de altura e ser membro de uma família respeitável do país (SANT'ANNA, 2013).

www.revistafenix.pro.br

Muitos desses aspectos são observados nas imagens aqui analisadas: todas as 51 coroadas são mulheres brancas, muitas possuem olhos claros – verdes e azuis –, cabelos lisos, dividindo-se entre loiras e morenas. Notadamente, existe um perfil de mulher, que repetidamente segue esse ideal de beleza visto em concursos como o *Miss* Brasil. Assim, conseguimos inferir que as propagandas, ou melhor, as imagens criadas outrora seguem presentes no imaginário sociocultural.

Tais interpretações nos aproximam da compreensão de que as representações de identidades individuais e coletivas construídas das relações de gênero não existem apenas entre homens e mulheres, mas também entre as mulheres. No caso do concurso, isso se evidencia no fato de que poucas mulheres negras participaram e nenhuma delas venceu. Nessa perspectiva, os trajes são o que Crane (2013) fala das roupas: marcadores de posições sociais carregados de símbolos e representações que enraízam práticas tradicionais de gênero.

Esses elementos relacionados à representação de gênero, conforme Carvalho (2008), associam a mulher com o espaço doméstico, a partir de símbolos que são utilizados para a ornamentação da casa. As flores, as cores, os volumes e os bordados dos trajes são em suma associados à natureza, aspectos que fazem parte de uma construção sócio-histórica que atribui à imagem idealizada das mulheres determinadas características, em uma tentativa de naturalizar essa associação mulher-delicadeza-natureza-casa.

A quarta argumentação direciona-se na tentativa de democratização do evento pela substituição dos trajes por vestidos de gala e posteriormente pela criação de vestimentas mais simplificadas. Esse movimento, trazendo preceitos de Crane (2013), pode ser interpretado como uma maneira de usar o vestuário para se adequar às demandas da sociedade, sendo, nesse caso, um mecanismo disruptivo que busca por criar novos contextos perpetrando na manutenção da ideia de tradição que continua presente na realização do concurso. Essa continuidade nos aproxima das argumentações de Barros (2007) quando elucida que quando grupos sociais elegem o passado como eixo configurativo dos sentidos, existe uma resistência a mudanças. Essas questões emergem nessa discussão pois, mesmo que Barbacena já não seja uma grande produtora de rosas, a festa e o concurso não deixam de relembrar os frutos do passado, ancorando-se na ideia de permanência. Entretanto, assim como as culturas não são estáticas, o debate da diversidade cultural e da inclusão social são materializados nessa pesquisa pela ação de mudança nos trajes confeccionados para esse evento. Essa modificação pode ter sido motivada pelas circunstâncias, na medida em que, nas especificidades dos concursos de beleza, cada vez mais se discute tensões como a exclusão sistemática de mulheres dissidentes. Assim, é "[...] como se a mudança e a permanência, em estado de tensão contínua, fizessem parte da "natureza" da cultura" (BARROS, 2007, p. 3).

www.revistafenix.pro.br

Por fim, é importante também elencar outro contraponto. Como já tinha sido reverberado por Maria Bonadio (2007) quando analisou o contexto de anúncios e lojas de departamento de São Paulo, tendo como marco temporal o período de 1914 a 1929, por meio da moda – pelos anúncios e pelas lojas, no caso do estudo realizado pela pesquisadora – e nesse texto pelos trajes e concurso, houve uma ampliação das possibilidades de sociabilidade feminina e projeção no espaço público, em específico para as mulheres de classe média/alta e brancas. Esse aspecto será melhor analisado em pesquisas futuras a partir da realização de entrevistas com as antigas participantes do certame.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao compreender que as vestimentas são configuradas por elementos visuais que aproximam e diferenciam indivíduos, destacamos que esses códigos representam contextos e situações, e, no caso desse texto, direcionamos nossas análises para as representações e fronteiras de gênero marcadas em trajes típicos utilizados durante um concurso de beleza local. Dessa forma, compreende-se que esses elementos configurativos comunicam mensagens, e para compreendê-las em suas diferentes dimensões, apoiamo-nos na análise semiótica.

Quanto aos atributos configurativos, destacamos que o traje por muito tempo seguia um padrão evidenciado como camponês, cujas formas amplas e volumosas, o uso de cores branco, vermelho e preto, os babados, as mangas bufantes, os bordados, os aventais e as aplicações de flores foram elementos historicamente atribuídos às mulheres, que, em conjunto com gestos contidos, formulavam a idealização da feminilidade jovial, recatada e bela. Durante muitos anos um padrão de mulher foi definido conscientemente ou não, e para vencer o concurso, ela precisava ser branca e magra. A partir do diálogo com as categorias analíticas aqui suscitadas, interpretamos que nesse concurso, a construção e tentativa de se significar tradicional foi apoiada na visualidade, em específico na estrutura dos trajes que podem ser assimiladas como uma alegoria de tradicionalidade, quando essas vestimentas são configuradas a partir de regras que se mantêm através do tempo e que reproduzem a imagem idealizada da mulher.

www.revistafenix.pro.br

Pelas discussões realizadas, destacamos cinco inferências essenciais: I) a presença de elementos que conformaram o vestir feminino ao longo de séculos, que se tornaram códigos simbólicos associados à figura feminina; II) a construção imaginária de um sentido sexualizado em formas vestimentares que moldam os corpos; III) a expressão de papéis sociais de gênero por meio desses elementos, dos gestos e das ornamentações; IV) em passos lentos, o evento tenta se reconfigurar e se democratizar e essa questão é assimilada na ruptura com o tradicional quando os trajes típicos deixam de existir e são substituídos por modelos mais simplificados e V) a possibilidade desse evento ter sido uma ampliação da participação feminina – de determinadas mulheres – na sociabilidade de uma cidade interiorana.

No que tange a perspectivas de continuidade deste estudo, destacamos o intuito de buscar conhecer quais as relações das mulheres que trajam e dos profissionais que confeccionam com essas vestimentas, a partir de suas perspectivas. Dessa maneira,

poderão ser realizadas entrevistas em profundidade *in loco*, em um esforço para articular essas percepções com categorias outras, como memória, sociabilidade e identidade cultural. Para mais, com a finalidade de aprofundar o estudo pelo prisma da cultura material, alguns trajes, em sua materialidade, serão analisados na busca por reconstruir suas biografias culturais.

REFERÊNCIAS

BASSANEZI, Carla. Mulheres dos anos dourados. In: PRIORE, Mary Del (org.); BASSANEZI, Carla (Coord. de textos). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2018. p. 605-639.

BARROS, José Márcio. Cultura, mudança e transformação: a diversidade cultural e os desafios de desenvolvimento e inclusão. In: Encontro de estudos multidisciplinares em cultura - ENECULT, 3., 2007, Salvador. ***Anais** [...]*. Salvador: UFBA, 2007. p. 1-16. Disponível em: https://cult.ufba.br/wordpress/atividades/concluidos/eventos-concluidos/iii-encontro-de-estudos-multidisciplinares-em-cultura/. Acesso em: 20 maio 2024.

BAUER, Martin; AARTS, Bas. A construção do corpus: um princípio para a coleta de dados qualitativos. In: BAUER, Martin. W; GASKELL, George (ed.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 39-63.

BONADIO, Maria Claudia. **Moda e sociabilidade**: mulheres e consumo no São Paulo dos anos 1920. São Paulo: Senac, 2007.

BOUCHER, François. **História do Vestuário no Ocidente**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. 2. ed. Porto Alegre: Zouk, 2011.

CAIXETA, Rodrigo Fonseca. **Concursos de beleza e socialização feminina nos "anos dourados".** 2015. 146 f. Dissertação (Mestrado em Economia Doméstica), Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2015. Disponível em https://www.locus.ufv.br/bitstream/123456789/7149/1/texto%20completo.pdf. Acesso em 23 maio 2023.

CAIVANO, José Luis. Color and semiotics: a two :way street. **Color Research & Application**, [S.L.], v. 23, n. 6, p. 390-401, dez. 1998. Wiley. http://dx.doi.org/10.1002/(sici)1520-6378(199812)23:63.0.co;2-#. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/299014196_Color_and_semiotics_A_two-way_street. Acesso em: 22 maio 2024.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e artefato**: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920. São Paulo: Edusp, 2008.

CASTILHO, Kathia; MARTINS, Marcelo. M. **Discursos da Moda**: semiótica, design e corpo. 2. ed. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2005.

CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. **Gênero uma perspectiva** *global*: compreendendo o gênero - da esfera pessoal a política - no mundo contemporâneo. 3. ed. São Paulo: Nversos, 2015. Tradução e revisão técnica Marília Moschkovich.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social**: classe, gênero e identidade das roupas. Tradução Cristina Coimbra. São Paulo: Senac, 2006.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. São Paulo: Lafonte, 2020.

FARIAS, Rita de Cássia Pereira. **Entre a igualdade e a distinção**: a trama social de uma grande empresa corporificada no uniforme de trabalho. 2010. 326 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/280377/1/Farias_RitadeCassiaPereira _D.pdf. Acesso em 10 ago. 2023.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa**: mulheres, corpos e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2019.

FISCHER-MIRKIN, Toby. **O código do vestir**: os significados ocultos da roupa feminina. Rio de Janeiro: Rocco, 2001. Tradução de Angela Melim.

FRIEDAN, Betty. **Mística Feminina**. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2020.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2002. Tradução de Maria Célia Santos Raposo.

GRI, Gian Paolo; GIUSEPPE, Chiara San. **I costumi popolari del Trentino negli acquerelli di Carl von Lutterotti**. 2. ed. Trentino: Mets - Museo Etnografico Trentino San Michele, 1996.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: Gustavo Gili, 2013. Tradução Maria Lúcia Lopes da Silva.

IBGE. *Em 2022, mulheres dedicaram 9,6 horas por semana a mais do que os homens aos afazeres domésticos ou ao cuidado de pessoas*. 2023. **PNAD** Continua. Disponível em https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/37621-em-2022-mulheres-dedicaram-9-6-horas-por-semana-a-mais-do-que-os-homens-aos-afazeres-domesticos-ou-ao-cuidado-de-pessoas#:~:text=Mulheres%20pretas%20s%C3%A3o%20as%20que%20mais%20realizam%20afazeres%20dom%C3%A9sticos&text=A%20menor%20taxa%20de%20realiza%C3%A7%C3%A3o%20ocorreu%20entre%20os%20homens%20de,(%2D1%2C7%20p.p.). Acesso em 15 jun. 2023.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 10. ed. Campinas: Papirus, 2023. Tradução de Marina Appenzeller.

JONES, Sue Jenkyn. **Fashion Design**: manual do estilista. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

NIEMEYER, Lucy. **Elementos da semiótica aplicados ao design**. Rio de Janeiro: 2AB, 2003.

PAOLUCCI, Isabella; ROSSI, Thiago. **O Reinado da Rosa**: a história das rainhas de Barbacena. Barbacena: Gráfica e Editora Cidade de Barbacena, 2022.

PASTOUREAU, Michel: **Rouge**: histoire d'une couleur. Paris: Éditions du Seuil, 2016.

PENN, Gemma. Análise semiótica de imagens paradas. In: BAUER, Martin; GASKELL, George (ed.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2015. p. 319-342.

PIZA, André Leonardo Caballero. Miss Universo: Representações do El Dorado e o Traje Típico Colombiano. **dObra[s]** – *revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [S. l.]*, v. 11, n. 23, p. 22–40, 2018. DOI: 10.26563/dobras.v11i23.709. Disponível em https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/709. Acesso em 30 ago. 2023.

ROCHE, Daniel. **A cultura das aparências**: uma história da indumentária (séculos XVII e XVIII). São Paulo: Senac, 2007. Tradução de Assef Kfouri.

ROCHE, Daniel. **História das coisas banais**: nascimento do consumo nas sociedades do século XVII ao XIX. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. Tradução de Ana Maria Scherer.

SANT´ANNA, Mara Rúbia. **Elegância, beleza e poder na sociedade de moda dos anos 50 e 60**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

SANT'ANNA, Mara Rúbia. **O Jovem Victor Meirelles**: tempos, traços e trajes. Florianópolis: Museu Victor Meirelles; Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2020. Disponível em: https://antigo.museus.gov.br/wp-content/uploads/2021/02/LIVRO-FINAL_12_12_versao-digital-completo.pdf. Acesso em: 21 maio 2024.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Corpo e Beleza*: "sempre bela". In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (org.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013. p. 53-62.

SCOTT, Joan. **Gênero**: uma categoria útil de análise histórica. Educação & Realidade, [S. l.], v. 20, n. 2, 1995. Disponível em https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721. Acesso em 23 ago. 2022.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas**: a moda no século dezenove. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SVENDSEN, Lars. **Moda**: uma filosofia. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: 2010.

www.revistafenix.pro.br

TREPTOW, Doris. **Inventando Moda**: planejamento de coleção. 5. Ed. São Paulo: edição da autora, 2013.

VIANA, Fausto; BASSI, Carolina (org.). **Traje de Cena, Traje de Folguedo**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. 18. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018. Tradução de Waldéa Barcellos.

ZIRBEL, Ilze. Ondas do Feminismo. **Blog Mulheres na Filosofia**, [s. l], v. 7, n. 2, p. 10-31, 2021. Disponível em https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/wp-content/uploads/sites/178/2021/03/Ondas-do-Feminismo.pdf. Acesso em 15 out. 2022.

Recebido em: 15/12/2023
Parecer dado em: 03/05/2024

www.revistafenix.pro.br