



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

LARA BEATRIZ JOIA

**CAMINHOS, COSTURAS E ENTREMEIOS NA MODA  
POLÍTICA DE ZUZU ANGEL:  
UMA ANÁLISE DO DESFILE-PROTESTO DE 1971**

---

Londrina  
2022

LARA BEATRIZ JOIA

**CAMINHOS, COSTURAS E ENTREMEIOS NA MODA**  
**POLÍTICA DE ZUZU ANGEL:**  
**UMA ANÁLISE DO DESFILE-PROTESTO DE 1971**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Sociologia da Universidade Estadual de Londrina – UEL, como requisito para obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria José de Rezende

Londrina  
2022

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

Joia, Lara Beatriz.

Caminhos, Costuras e Entremeios na Moda Política de Zuzu Angel : Uma análise do desfile-protesto de 1971 / Lara Beatriz Joia. - Londrina, 2022.  
135 f.

Orientador: Maria José Rezende.

Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2022.

Inclui bibliografia.

1. Sociologia da Moda - Tese. 2. Ditadura civil-militar brasileira - Tese. I. Rezende, Maria José . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. III. Título.

CDU 316

LARA BEATRIZ JOIA

**CAMINHOS, COSTURAS E ENTREMEIOS NA MODA**

**POLÍTICA DE ZUZU ANGEL:**

**UMA ANÁLISE DO DESFILE-PROTESTO DE 1971**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Sociologia da Universidade Estadual de Londrina – UEL, como requisito para obtenção do título de Mestre em Sociologia.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora: Prof<sup>a</sup>.Dr<sup>a</sup>. Maria José de Rezende  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Rivail Carvalho Rolim  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Fábio Lanza  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 14 de fevereiro de 2022.

Eu não tenho coragem, coragem tinha meu filho.  
Eu tenho legitimidade.”  
Zuzu Angel

Em memória de meus avós, Floripes e Antônio.

## **AGRADECIMENTOS**

Os agradecimentos vão, inicialmente, aos meus pais, ao meu irmão e à minha cunhada, por toda confiança que sempre depositaram em mim. Agradeço também aos meus amigos, cujo apoio foi primordial nessa jornada.

Sou imensamente grata à minha orientadora, Maria José, que me auxiliou, guiou, instruiu e ajudou, sempre se mostrando solícita e paciente, e cujo conhecimento e dedicação admiro muito. Orgulhosamente, agradeço à Universidade Estadual de Londrina e ao Programa de Pós Graduação em Sociologia pelas oportunidades de aprendizado que tive ao longo dos últimos anos.

Faço também um agradecimento especial ao Departamento de Design da UEL, no qual fiz minha graduação, e cujos docentes, com destaque para minha primeira orientadora de iniciação científica, a professora Patrícia de Mello e Souza, que me inspiraram a estudar continuamente e nunca desistir de aprender.

JOIA, Lara Beatriz. **Caminhos, Costuras e Entremeios na Moda Política de Zuzu Angel: uma análise do desfile-protesto de 1971.** 2022. 126 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2022.

## RESUMO

A presente pesquisa se dedicou a explorar as diferentes relações que a teoria política estabelece com a cultura humana e, especialmente, com o vestir e com a moda. Para tal, foi selecionado aquele que é tido como o primeiro desfile-protesto da história da moda brasileira: o desfile realizado pela estilista Zuzu Angel em 1971, na cidade de Nova Iorque, com o intuito de expor internacionalmente a repressão e a barbárie pelas quais o Brasil passava durante a ditadura civil-militar, instaurada no país em 1964 por meio de um golpe de Estado. O objetivo do trabalho é realizar uma análise das peças de roupa apresentadas nesse desfile, aqui consideradas documentos históricos, numa busca para demonstrar de que forma o vestir e a criação de moda podem possuir caráter político, além de validar essa forma de criação como também uma forma de resistência. Assim sendo, a pesquisa focou em estudos sobre o recorte temporal selecionado, buscando conhecer os fatores que levaram a esse contexto político, suas especificidades e o que o caracteriza como uma época antidemocrática da história brasileira. Foram estudadas também as diferentes formas de resistência que se deram naquele momento, principalmente aquelas que recorreram à arte para demonstrar de modo criativo seu descontentamento com o regime militar. Junto disso, estudou-se como a moda se insere na sociedade e quais foram os teóricos que atribuíram um caráter sociológico à moda. Essa fundamentação teórica serve de base e de argumentação para a posterior análise documental realizada, que se pautou em uma teoria semiológica para a descrição das peças e em uma teoria a respeito de como a psicologia das cores afeta a percepção humana. Por fim, foi feita uma discussão sobre os desdobramentos desse engajamento político e como essas diversas manifestações culturais de oposição política conversavam entre si e colaboraram com o legado da estilista estudada.

**Palavras-chave:** ditadura civil-militar brasileira; contracultura; design de moda; Zuzu Angel.

JOIA, Lara Beatriz. **Paths, Sewings and In Betweens in the Political Fashion of Zuzu Angel:** an analysis of the protest-fashion show from 1971. 126 p. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2022.

### ABSTRACT

The present research explores the different relations between political theory and human culture and, specially, dressing and fashion. For such, it was selected the fashion show that is considered the first protest-fashion show in Brazilian history: the show made by fashion designer Zuzu Angel in 1971, at New York City, with the intention of exposing internationally the repression and the barbaric going on Brazil due to the civil-military dictatorship, established in the country in 1964 through a *coup d'état*. The goal of the work is to make an analysis of the clothes presented at the fashion show, understood here as historical documents, in a search to demonstrate how dressing and fashion design can display a political aspect, besides validating its creation as a form of resistance. In that way, the research focuses on studies about the selected period of time, seeking to know about what led to such context, its characteristics and what makes it an antidemocratic moment in Brazilian history. Also, different types of resistance from the period were studied, mainly those that used art to show in a creative way their unhappiness with the military regime. Along that, it was studied how fashion inserts in society and who were the authors which gave a sociological aspect to fashion. This theoretical basis serves as a background to further argumentation to the documental analysis made, which used a sociological theory to describe the outfits and a psychological theory about how colors affect human perception. At last, a discussion about the consequences of such political compromise and how those different cultural ways of resistance and political opposition dialogue between each other and collaborated with the legacy of the designer approached.

**Palavras-chave:** Brazilian civil-military dictatorship; counterculture; fashion design; Zuzu Angel.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 01</b>	–	Vestido do Desfile-Protesto de Zuzu Angel, 1971 .....	25
<b>Figura 02</b>	–	Bicho Linear, Lygia Clark, 1960 .....	55
<b>Figura 03</b>	–	Performance com os Parangolés de Hélio Oiticica.....	58
<b>Figura 04</b>	–	Abelardo Barbosa, o Chacrinha, e Caetano Veloso.....	61
<b>Figura 05</b>	–	Cena do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol, de Glauber Rocha .....	64
<b>Figura 06</b>	–	Caetano Veloso veste um Parangolé.....	66
<b>Figura 07</b>	–	Frente do Vestido de Noiva .....	92
<b>Figura 08</b>	–	Costas do Vestido de Noiva.....	94
<b>Figura 09</b>	–	Bordados de Zuzu Angel .....	94
<b>Figura 10</b>	–	Objetos com a Identidade Visual da Marca Zuzu Angel .....	97
<b>Figura 11</b>	–	Frente do Vestido de Gala.....	99
<b>Figura 12</b>	–	Costas do Vestido de Gala .....	99
<b>Figura 13</b>	–	Armadura Italiana do Século XVI .....	101
<b>Figura 14</b>	–	Detalhe do Bordado do Vestido de Gala.....	102
<b>Figura 15</b>	–	Zuzu Angel no final do Desfile-Protesto de 1971 .....	105
<b>Figura 16</b>	–	Frente do Traje de Luto de Angel .....	106
<b>Figura 17</b>	–	Costas do Traje de Luto de Angel.....	106
<b>Figura 18</b>	–	Detalhe do Colar de Zuzu Angel .....	108
<b>Figura 19</b>	–	Detalhe do Cinto de Zuzu Angel .....	109

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11	
<b>1</b>		
<b>CAPÍTULO I - O REGIME AUTORITÁRIO CIVIL-MILITAR NO BRASIL E SEUS ASPECTOS SOCIAIS, ECONÔMICOS E POLÍTICOS: ALGUNS ELEMENTOS PARA COMPREENDER A POSTURA CRÍTICA DE ZUZU ANGEL</b> .....	23	
1.1	O PERÍODO PÓS-1964: POR QUE LANÇAR UM OLHAR POR MEIO DAS ATIVIDADES DE ZUZU ANGEL .....	23
1.2	A DITADURA MILITAR NO BRASIL, TRAÇOS AUTORITÁRIOS E FORMAS DE RESISTÊNCIA .....	26
<b>2</b>		
<b>CAPÍTULO II - A CULTURA BRASILEIRA DURANTE O REGIME MILITAR: MANIFESTAÇÕES, REPRESSÕES E DESDOBRAMENTOS</b> .....	35	
2.1	DISCUSSÕES SOBRE POLÍTICA E CULTURA NO BRASIL DA DITADURA CIVIL-MILITAR .....	35
2.1.1	A Relação entre Política e Cultura durante o Regime Militar.....	35
2.1.2	Políticas Culturais durante a Ditadura Civil-Militar Brasileira.....	41
2.2	MANIFESTAÇÕES CULTURAIS E IMPOSIÇÕES CULTURAIS .....	46
2.3	A CENSURA DURANTE A DITADURA CIVIL-MILITAR BRASILEIRA .....	49
2.4	A CONTRACULTURA BRASILEIRA NAS DÉCADAS DE 1960 E 1970 .....	52
<b>3</b>		
<b>CAPÍTULO III-A TRAJETÓRIA DE ZUZU ANGEL NA MODA BRASILEIRA E SEU ENVOLVIMENTO POLÍTICO A PARTIR DO DESFILE DE 1971</b> .....	69	
3.1	PRIMEIROS ANOS E INÍCIO DA CARREIRA .....	69
3.2	ASCENSÃO EM MEIO À MODA DAS DÉCADAS DE 1960 E 1970 .....	72
3.3	AUGE DA CARREIRA, DESTAQUE INTERNACIONAL E INFLUÊNCIA NO BRASIL .....	76
<b>4</b>		
<b>CAPÍTULO IV - ANÁLISE SOCIOLÓGICA DO DESFILE-PROTESTO DE 1971</b> .....	80	
4.1	OS CAMINHOS DA SOCIOLOGIA DA MODA: DA NOÇÃO DE DISTINÇÃO ÀS	

	PROPOSTAS IDENTITÁRIAS .....	80
4.2	O USO DA TEORIA DE ROLAND BARTHES NA ANÁLISE DO VESTUÁRIO.....	86
4.3	ANÁLISE PRELIMINAR .....	89
4.4	A PSICOLOGIA DAS CORES NA ANÁLISE DA INDUMENTÁRIA .....	90
4.5	ANÁLISE DAS PEÇAS DO DESFILE-PROTESTO .....	91
4.6	REPERCUSSÃO DO DESFILE E O LEGADO DE ZUZU ANGEL.....	112
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>115</b>
	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>120</b>

## INTRODUÇÃO

A Moda é um campo de estudo curioso. Podemos considerar que os estudos sobre as roupas nas sociedades ocidentais, principalmente aquelas que se encaixam no modelo econômico capitalista, são recentes, datando de meados do século XVIII. Por discutir aspectos sociais, psicológicos, materiais, produtivos, criativos, artísticos e mais, a Moda se torna um campo aberto a multidisciplinaridades e a interdisciplinaridades. Por sua profunda relação com o indivíduo e com a sociedade, estudos sobre a moda podem ser incluídos dentro de estudos culturais.

Quando se estuda a história do vestuário, fica bastante clara a relação entre roupa, classe e política e como é possível compreender muito sobre o indivíduo a partir de suas vestes. Isto porque, desde a antiguidade, ficavam limitadas às elites as roupas de qualidade, os adornos mais elaborados e pode-se dizer que havia uma importante relação de poder que se exprimia através da indumentária. Em milhares de anos o ato de vestir transformou-se profundamente e na atualidade ele é uma interessante forma de expressão pessoal, seja para adequar-se a um grupo ou para destacar-se dentro dele.

Pode-se começar a pensar a moda a partir do momento em que ela surgiu, ainda que seja difícil definir quando ela começa precisamente, quando a roupa deixa de ser uma mera indumentária e se torna a moda como conhecemos, com sua produção, reprodução e renovação contínua. São muitos os autores que colocam no Absolutismo Francês as origens da Moda como uma indústria, que naquele momento reproduzia modelos a partir daquilo que era apresentado por figuras influentes - nesse caso monarcas como Luís XIV e Maria Antonieta, que por meio da roupa construíram imagens suntuosas de si mesmos.

Nesse processo, suas vestes foram amplamente copiadas, reproduzidas e adaptadas por outros membros da nobreza e da burguesia. Esse período na França do século XVII foi bastante propício ao fortalecimento da moda. O contexto de isolamento da nobreza no Palácio de Versalhes, ao mesmo tempo fez a moda inacessível aos menos abastados e atribuiu um alto status a ela, dando uma noção de elegância e dignidade às roupas francesas, aos tecidos utilizados e às formas adotadas (LIPOVETSKY, 2013: 28-29; LAVER, 2014: 127).

Na presente pesquisa, entretanto, concorda-se com o sociólogo George Simmel (2008: 23-24), que considera a moda um fenômeno cujas condições possuem uma “manifestação constante na história da nossa espécie”, dado seu caráter imitativo. O autor coloca o ato de imitar como uma atitude que “proporciona ao indivíduo o sossego de não permanecer sozinho

em seu agir, (...) que alivia o acto presente de sustentar a si próprio”. Além disso, Simmel (2008: 24) complementa que a imitação “corresponde a uma das orientações básicas do nosso ser, àquela que se satisfaz com a fusão do indivíduo na generalidade” e nesse sentido a moda é ambígua porque “satisfaz assim a necessidade de apoio social” e “igualmente a necessidade de distinção” (SIMMEL, 2008: 24).

Desde seus primórdios, a sociologia demonstrou preocupação com questões artísticas e culturais, e não foram poucos os sociólogos ao longo da história que se dispuseram a discutir a moda, especificamente. Godart (2010: 09-10) cita a “modalogia” como “um lugar de encontro entre as diferentes disciplinas das ciências sociais em torno de um objeto comum” e coloca esse campo de estudo como ambíguo por se relacionar tanto com o campo da economia e da indústria quanto com o campo das artes. Dessa forma, mostra-se pertinente tecer um estudo que relaciona a moda e a sociologia.

Gilles Lipovetsky (2013: 10) afirma, sobre o estudo da moda, que o vestir enquanto fenômeno histórico e social se manteve pouco abordado do ponto de vista acadêmico, sem grandes questionamentos ou reflexões, de forma que o assunto permanece estigmatizado como futilidade, inconstância e mera distinção social. Para o autor, a própria simplificação do pensamento em relação à roupa é por si só infundado:

O esquema da distinção social que se impôs como a chave soberana da inteligibilidade da moda, tanto na esfera do vestuário como na dos objetos e da cultura moderna, é fundamentalmente incapaz de explicar o mais significativo: a lógica da inconstância, as grandes mutações organizacionais e estéticas da moda. (LIPOVESTKY, 2013:11)

Entende-se, dessa forma, que restringir os estudos acerca do vestuário é fazer com que uma série de indagações permaneça sem resposta. Além disso, enquanto objeto presente no cotidiano humano, sua associação com a sociologia parece bastante evidente, uma vez que tal ciência explora a sociedade a partir de uma visão mais ampla, buscando diferentes pontos de vista e avaliando ações humanas coletivas ou não, e suas influências na sociedade (GIDDENS, 2005: 27).

Para dar início a uma discussão sociológica da moda, pode-se citar a noção de “fato social total” estabelecida por Marcel Mauss (2003). Derivada da noção de fato social estabelecida por Émile Durkheim, Mauss aponta que “os fatos que estudamos são todos (...) fatos sociais totais”, explicando que isso “quer dizer que eles mobilizam (...) a totalidade da sociedade e de suas instituições”, ou em outros momentos “somente um grande número de instituições, em particular quando esses intercâmbios e acordos referem-se especialmente a indivíduos” (MAUSS, 2003: 309). Para avaliar a moda nesse âmbito, Godart coloca que ela “é

um fato social total visto que, além de ser simultaneamente artística, econômica, política, sociológica, ela atinge questões de expressão da identidade social” (2010: 17).

Considerando as colocações de Godart (2010), observa-se que a diversidade de peças retrata e traduz personalidades, comportamentos e escolhas dos mais diversos grupos, sendo a roupa um objeto muito presente no cotidiano e que não pode ser substituído. Podemos afirmar, portanto, que o vestuário comunica algo em relação ao seu usuário.

Uma vez que a Moda permite amplos estudos, o tema central da pesquisa aqui proposta é a relação entre moda e política. Considerando as complexidades e desdobramentos da moda na contemporaneidade, busca-se compreender a fundo as relações entre tais áreas, utilizando, para tal, um recorte específico da história brasileira, em que a população se manifestou culturalmente de forma vasta, por causa da organização política no momento: a ditadura civil-militar brasileira. Ao se tratar do Brasil, especificamente, temos na indústria têxtil grande importância econômica, com o consumo de produtos de moda sendo constantemente alimentado pela mídia, por influenciadores, por pessoas nas ruas, por lojas e pela produção em série, entre outros.

Em um momento controverso da história do país, entre os anos de 1964 e 1985, foram muitos os recursos violentos de controle da população aplicados. Em meio a esse contexto, Zuzu Angel, designer de moda brasileira e mãe do ativista Stuart Angel Jones se destacou. Partindo de motivações de cunho pessoal, porém tendo consequências político-sociais importantes, ela realizou em 1971 um desfile-protesto na cidade de Nova Iorque cujo intuito era denunciar as barbáries da ditadura, expondo a repressão e a violência, daquele regime, para todo o mundo. Esse desfile é considerado o primeiro manifesto de “moda política” da História (SILVA, 2006: 02). A opção por tratar da história da moda brasileira se justifica por este ser um campo de estudo menos explorado, em comparação à história da moda europeia, por exemplo.

O objetivo geral aqui é estabelecer uma relação entre moda e política por meio do estudo da vida e obra da estilista e militante Zuzu Angel, se atendo especialmente ao seu Desfile-Protesto realizado em 1971, sendo que os objetivos específicos são: estudar a bibliografia para conhecer o contexto histórico, político e social do período em que a estilista viveu, tanto na juventude quanto no período militar; conhecer o contexto do Desfile-Protesto de 1971 e analisar os elementos gráficos das roupas e sua consequente repercussão internacional; avaliar a importância das contribuições de Zuzu Angel no contexto político nacional, bem como no comércio de moda e na indústria têxtil no país; conhecer as particularidades e demandas de uma

pesquisa documental e de uma análise documental. Era do intuito da autora realizar uma visita ao Instituto Zuzu Angel, no Rio de Janeiro, para se ter um contato mais próximo com a obra da estilista, entretanto, devido à pandemia de 2020, tal visita não foi possível.

Dessa forma, a dissertação analisou os diversos aspectos desse desfile, levando em conta as peças de roupa e seus elementos gráficos, bem como o contexto social, político e cultural da época e as consequências nacionais e internacionais desse protesto feito por Zuzu Angel. Realizado na residência do embaixador brasileiro nos Estados Unidos, o manifesto aconteceu em um período em que, conforme o Ato Institucional número 5, era proibido qualquer manifestação contra a imagem do país no exterior. As peças apresentadas eram fruto do luto da estilista pela perda de seu filho, perseguido, torturado e assassinado pelas forças militares da época. (WERNECK, 2014, s/p).

A primeira etapa da pesquisa consistiu em uma busca dos materiais que tratam da temática trabalhada. Esse momento foi importante para conhecer quais são as teses e dissertações sobre o assunto, bem como quais são as áreas do conhecimento que colaboram com trabalhos para esse tema. Interessantemente, não foi encontrado nenhum trabalho sobre o tema – ou sobre temas semelhantes – vindo da área do design, que é a área de graduação da autora.

As pesquisas iniciais sobre trabalhos relacionados foram feitas no banco de teses e dissertações da CAPES, com buscas sobre os temas *moda, política, gênero e ditadura militar*. Elas mostraram resultados diversos, que possuíam alguma relação com o assunto, sem tratar precisamente dele. Os títulos encontrados não apresentaram o exato mesmo problema de pesquisa, mas mostrou que existem pesquisas relacionadas ao projeto, e certamente a leitura desses trabalhos se mostrou proveitosa na escrita da dissertação. Interessantemente, os trabalhos vêm de diferentes áreas do conhecimento (Artes Visuais, História, Direito, Sociologia, Antropologia) e por isso trouxeram perspectivas diferentes sobre um mesmo momento histórico.

Em seguida, foi realizada uma extensa pesquisa bibliográfica, feita para embasar o trabalho. Esta se dividiu em três eixos, para os quais foram selecionados livros, teses, dissertações, artigos e notícias que pudessem contribuir de alguma forma. O levantamento bibliográfico levou em conta a importância de se ater aos fatos e as fontes seguras, para que não haja a possibilidade de se pesquisar em fontes dúbias, revisionistas ou negacionistas. Um aspecto importante, e que é colocado também como uma hipótese do trabalho, é a colaboração com a divulgação do nome de Angel e com a valorização da produção nacional, principalmente

artística e cultural, apontando que existe uma riqueza cultural brasileira a ser conhecida e explorada. Juntamente, é interessante demonstrar como os estudos sobre moda e vestuário podem ser abrangentes e interdisciplinares, gerando resultados e discussões proveitosos para diversas áreas do saber.

Por isso, as pesquisas bibliográficas que devem auxiliar a escrita não se resumem somente ao trabalho de Zuzu Angel, mas incluem outros movimentos artísticos de resistência que se deram no período, bem como a relação de mulheres com militância e ativismo no regime militar, e como elas foram afetadas por essa mudança governamental pela qual o país passou. Ao contemplar esses assuntos, que divergem, mas se mantêm relacionados ao tema da pesquisa, é possível estabelecer conexões e relações, demonstrando que a luta e o pesar de Angel não eram somente dela, mas sim uma dor compartilhada por boa parte da população.

O primeiro eixo bibliográfico se dedicou exclusivamente ao período da ditadura civil-militar brasileira, abrangendo questões históricas, políticas e sociais e seus desdobramentos nos vinte e um anos em que se deram os cinco mandatos dos presidentes-generais. As leituras dos textos desse eixo serviram para familiarizar a mestrandia com conceitos importantes e informações antes desconhecidas.

O segundo eixo de leituras contou com textos sobre as diversas manifestações culturais e sua relação com a política, incluindo aquelas que se deram como forma de protesto no período militar, como o movimento tropicalista e as manifestações artísticas performáticas de Hélio Oiticica e Flávio de Carvalho. Este momento serviu para se estabelecer conceitos acerca do que é cultura e do que ela significa para a humanidade, bem como as manifestações e militâncias políticas e a importância da liberdade de expressão.

O último eixo foi dedicado à moda e ao trabalho de Zuzu Angel, com algumas leituras também sobre a questão de gênero dentro da política. Além de apresentar a história dessa estilista, foi possível entender como mulheres tiveram um papel importante nas diversas mudanças pelas quais o país passou, e como a moda e a indumentária se encaixam nessas mudanças, servindo como um reflexo de questões sociais, um campo para a busca da valorização da produção nacional e um espaço de expressão e discussão. Mostrou-se interessante, ainda, conhecer como funcionava o mercado da moda brasileira na década de 1960, quais eram os estilos em voga naquele momento, quais eram as influências e as expectativas dos consumidores. Isto porque antes mesmo do desfile-protesto, Angel era uma estilista já conhecida e influente no cenário brasileiro e estadunidense, e saber como ela era vista pode mostrar uma nova perspectiva sobre a repercussão do desfile de 1971.

Essas leituras foram essenciais para a etapa seguinte, a análise do desfile-protesto. As peças estudadas pertencem à *Internacional Dateline Collection III – Holiday and Resort*, sendo que as peças analisadas são aquelas presentes na linha Holiday, que contam com tecidos leves e fluídos e os famosos bordados que traduziam as questões emocionais com as quais a estilista estava lidando: Zuzu Angel “traduziu a sua dor e angústia em expressão de criatividade artística, ao elaborar vestimentas revestidas de conotação política ou de crítica e denúncia ao regime que administrava o Brasil e às suas práticas” e isso surpreendeu aqueles que a assistiam. (LACERDA, 2011: 23)

Por se tratar da análise de peças de roupa, o presente trabalho realizou uma pesquisa documental, utilizando aqui as etapas de análise propostas por Cellard (2012). As Roupas são tidas como documentos, registros que refletem os acontecimentos de um momento histórico. Para Sá-Silva, Almeida e Guindani (2009: 02) o uso de documentos na pesquisa acadêmica é importante por causa da “riqueza de informações que deles podemos extrair” e justificam seu uso apontando que ele “possibilita ampliar o entendimento de objetos cuja compreensão necessita de contextualização histórica e sociocultural”.

Sá-Silva, Almeida e Guindani (2009) reúnem um amplo referencial teórico para explicar o que caracteriza cada um desses métodos. Declarar que uma pesquisa documental é aquela que usa documentos pode ser bastante vago, por isso Cellard (2012: 298) aponta que “uma pessoa que deseja empreender uma pesquisa documental deve, com o objetivo de constituir um corpus satisfatório, esgotar todas as pistas capazes de lhe fornecer informações interessantes”. Junto disso, temos que esse tipo de análise se dedica a buscar informações e fatos em documentos, partindo de questões e hipóteses de questões e hipóteses de interesse (SÁ-SILVA, ALMEIDA E GUINDANI, 2009: 03).

Para a definição do que caracteriza um documento, Cellard (2012: 295) discute a importância de documentos e, mesmo se referindo a materiais escritos, suas afirmações podem ser aplicadas a outros tipos de documentos. O autor afirma que documentos são fontes importantes de informação para pesquisadores das áreas das humanidades por possibilitarem reconstruções de passados distantes, ao mostrarem vestígios das mais diversas atividades humanas. Documentos são testemunhos de ações, comportamentos e da evolução humana, e permitem um recorte um pouco mais preciso que favorece essas observações (CELLARD, 2012: 295; TREMBLAY, 1968: 284). Junto disso, tem-se a definição de May:

Os documentos, lidos como a sedimentação das práticas sociais, têm o potencial de informar e estruturar as decisões que as pessoas tomam diariamente e a longo prazo; eles também constituem leituras particulares dos eventos sociais. Eles nos falam de aspirações e intenções dos períodos aos quais se referem e descrevem lugares e

relações sociais de uma época na qual podíamos não ter nascido ainda ou simplesmente não estávamos presentes. (MAY, 2004: 205/206)

Cellard (2012), Tremblay (1968) e May (2004) concordam quanto à importância de documentos para a história e memória da humanidade. Ao explicarem que documentos possibilitam reconstruções do passado e são testemunhos de ações, entende-se que não apenas documentos escritos valem para análise, como também objetos, fotografias, vídeos e peças de roupa. Nesse sentido, Loizos (2003: 137) contribui afirmando que não somente textos escritos funcionam como documentos, e pontuando que “a imagem, com ou sem acompanhamento de som, oferece um registro restrito mais poderoso das ações temporais e dos acontecimentos reais - concretos, materiais”.

Assim sendo, é possível considerar os vestuários que possuem significados culturais e/ou políticos como um documento, pois este representa uma série de características de uma época, não apenas no quesito técnico e de materiais como também no estético. Se a moda apresenta seus próprios ciclos, mudando de forma de tempos em tempos, pode-se associar determinado *shape* à determinada década e conhecer alguns dos comportamentos e personalidades daqueles que vestiam tais roupas. Em complemento, temos que “‘o visual’ e a ‘mídia’ desempenham papéis importantes na vida social, política e econômica. Eles se tornaram “fatos sociais”, no sentido de Durkheim. Eles não podem ser ignorados” (LOIZOS, 2003: 138).

Tim May, em sua afirmação supracitada, aponta uma característica subjetiva interessante ao declarar que o documento se relaciona a aspirações e intenções. O ato de vestir, mesmo que despreocupado com estética ou com julgamentos de terceiros, é também um reflexo do contexto do indivíduo, sendo que este se insere, por sua vez, em um contexto social, cultural e identitário que possui códigos, símbolos e demandas as quais o ser humano costuma obedecer. Por isso, mesmo que da forma mais simplista, a roupa pode permitir uma série de análises e deduções sobre o momento em que se insere.

Da mesma forma que se olha para a moda e a indumentária do passado em buscas de referências para a contemporaneidade, pesquisas documentais são interessantes para a atualidade, pois podem revelar fatos e acontecimentos antes desconhecidos ou diversos, que nem sempre vão ao encontro da história conhecida e da forma como ela foi contada. Enquanto o pesquisador é influenciado por seu contexto e por sua própria história, é importante fazer as perguntas corretas para se obter análises mais ricas, mesmo que essas acabem divergindo das hipóteses elaboradas. “Para realizar essa modalidade de análise, precisam ser estabelecidos problemas de relevância, alcance e relações entre os eventos” históricos, demonstrando os

desdobramentos e progressos que aconteceram no período em que o documento foi feito. (MAY, 2004: 207)

Esse tipo de pesquisa, no entanto, tem suas adversidades. Esse método permanece pouco explorado, possuindo pouco material bibliográfico para embasamento. Existem críticas quanto à simplicidade de uma pesquisa documental, cujo resultado muitas vezes se resume a meros dados, que podem gerar análises sem riqueza de detalhes e com dificuldades de compreensão (MAY, 2004: 206).

Além disso, o documento, por não ser produzido pelo pesquisador, é algo sobre o qual ele não tem pleno domínio e do qual se pode exigir até certo limite: “é impossível transformar um documento; é preciso aceitá-lo tal como ele se apresenta, tão incompleto, parcial ou impreciso que seja”, sendo que esse tipo de pesquisa “exige, desde o início, um esforço firme e inventivo, quanto ao reconhecimento dos depósitos de arquivos ou das fontes potenciais de informação, e isto não apenas em função do objeto de pesquisa, mas também em função do questionamento” (CELLARD, 2012: 295-299). Quanto aos procedimentos para lidar com documentos, é importante pontuar que:

O pesquisador que trabalha com documentos deve superar vários obstáculos e desconfiar de inúmeras armadilhas, antes de estar em condição de fazer uma análise em profundidade de seu material. Em primeiro lugar ele deve localizar os textos pertinentes e avaliar a sua credibilidade, assim como sua representatividade. O autor do documento conseguiu reportar fielmente os fatos? Ou ele exprime mais as percepções de uma fração particular da população? Por outro lado, o pesquisador deve compreender adequadamente o sentido da mensagem e contentar-se com o que tiver a mão: fragmentos eventualmente, passagens difíceis de interpretar e repletas de termos e conceitos que lhe são estranhos e foram redigidos por um desconhecido etc. É, portanto, em razão desses limites importantes, que o pesquisador terá de tomar um certo número de precauções prévias que lhe facilitarão a tarefa e serão, parcialmente, garantias de validade e da solidez de suas explicações. (CELLARD, 2012: 296)

As pontuações de Cellard mostram que o pesquisador precisa estar atento durante suas leituras, dadas as particularidades desse tipo de material. Deve-se considerar também o contexto em que o documento foi escrito ou feito, e até mesmo a veracidade das informações apresentadas. Evidentemente, todo método possui suas limitações, mas documentos podem ser mais complexos justamente por nem sempre apresentar todas as questões existentes acerca de determinado assunto. O documento é um recorte, e justamente por isso existem informações que precisam ser buscadas em outros meios, já que ele não as comunica.

No caso de uma roupa, é necessário algum conhecimento sobre a história da indumentária para que sejam feitas as devidas associações. Por ser um utensílio, não há comunicação verbal, a linguagem é identificada por meio de símbolos, signos, ícones, marcas e outros registros gráficos. Etiquetas podem ser consideradas fontes de informação verbal, mas

mesmo assim são limitadas. É possível se observar também: o material, a técnica de costura, os recursos construtivos da peça (modelagem, pences, nervuras, pregas, entre outros), para se conhecer as condições tecnológicas do período, qual maquinário foi utilizado na confecção e quais eram as técnicas mais comuns no período.

As peças a serem utilizadas para a pesquisa, bem como outros documentos relativos ao período, permanecem guardadas no acervo do Instituto Zuzu Angel, localizado na cidade do Rio de Janeiro. Em seu acervo on-line estão presentes imagens digitais das peças, e é possível visualizar em 360º dois vestidos da coleção referida. Uma vez que não é possível ter acesso às peças originais<sup>1</sup>, serão utilizadas essas imagens.

Vale ressaltar que nem todas as peças do desfile se inserem no manifesto proposto por Angel, e dessa forma foram selecionados três vestidos, que foram apresentados no referido evento. Tais roupas trazem elementos referentes ao luto de sua criadora. Nelas são mais evidentes os desenhos e cujas imagens disponíveis são de maior qualidade, bem como uma quinta peça, um vestido que a própria Angel utilizou naquele dia, desenhado por ela mesma, que não pertence a coleção mas que possui elementos bastante interessantes e que se conectam à coleção então apresentada.

No site do instituto encontram-se também os desenhos originais utilizados como base para os bordados e imagens do desfile-protesto e de algumas das peças apresentadas na ocasião, bem como folders e recortes de jornais com notícias sobre o trabalho da estilista. Em sua monografia, Carla Cristina Delgado Lacerda (2011) se propôs a fazer também uma análise do desfile-protesto, e a autora apresenta imagens cedidas pela organização do instituto e, por isso, foi feito contato com o instituto para que fosse realizada uma visita, na qual peças e outros documentos foram observados de perto.

A partir dessa discussão, serão seguidas as diretrizes de Cellard (2012: 298) que, em um primeiro momento, recomenda uma preparação adequada do material, inventariando tudo que se há disponível e buscando não se precipitar nas análises, mas antes fazendo as categorizações necessárias e buscando vestígios em diferentes locais: qualquer coincidência ou pequena relação pode ser relevante. O autor ainda aponta a importância de se ler trabalhos de outros pesquisadores com objetos semelhantes e buscar ser imaginativo ao estabelecer os documentos a serem analisados, saindo das expectativas mais comuns. Ao analisar um documento, é importante ser minucioso e flexível, aceitando que algumas interpretações podem não ir ao

---

<sup>1</sup>Conforme apontado anteriormente, devido à pandemia do Coronavírus, não foi possível realizar a visita ao Instituto Zuzu Angel, no Rio de Janeiro. Além disso, existem apenas registros fotográficos de algumas das peças do desfile.

encontro das hipóteses iniciais, ou mesmo extrapolá-las.

Parte-se, então, para a chamada, por Cellard, *Análise Preliminar: exame e crítica do documento*. Cellard (2012) aponta que a avaliação crítica é a primeira etapa de toda a análise documental e se aplica em cinco dimensões, que aqui serão adaptadas às peças de roupa:

1. *Contexto*: exame do contexto social global no qual o documento foi produzido, a quem ele se destinava. Neste momento o pesquisador deve buscar conhecer a conjuntura política, econômica, social e cultural que propiciou a feitura do documento. O objetivo é conhecer os esquemas conceituais do período, bem como as razões e reações do objeto de pesquisa, compreendendo a condição do autor no momento da criação, afinal o documento é também um depoimento da sociedade que será interpretada.
2. *Autor ou Autores*: em seguida, faz-se a busca pela identidade do autor, seu histórico, sua classe social, seus interesses, se ele se expressa em nome próprio ou em nome de um grupo, por qual motivo o documento foi feito, por qual motivo ele foi conservado. “Elucidar a identidade do autor possibilita, portanto, avaliar melhor a credibilidade” do documento. (CELLARD, 2012: 300)
3. *Autenticidade e Confiabilidade*: além do conhecimento do autor, Cellard aponta que é necessário “assegurar-se da qualidade da informação transmitida” (2012: 301) e entender qual é a relação do autor com a mensagem.
4. *Natureza*: aqui o autor busca a compreensão da natureza do documento, mas é possível adaptar essa etapa, que procura identificar qual a linguagem utilizada e porque ela foi feita dessa forma. No caso de elementos visuais, existem características que mudam de uma obra para outra, como por exemplo, o estilo estético, a técnica, a referência artística, entre outros, sendo que esses detalhes fazem parte da construção da mensagem e pequenas alterações podem alterar toda a compreensão da informação ali presente.
5. *Conceitos-Chave e Lógica Interna*: buscar o entendimento da lógica interna do documento é compreender o sentido dado pelo autor aos termos ou elementos empregados, uma vez que estes podem, muitas vezes, serem interpretados de diferentes maneiras. É de extrema importância compreender como cada mensagem foi pensada ao ser traduzida, seja em palavras ou em imagem, novamente contextualizando-as aos significados de seu período.

Em seguida chega-se na análise de fato. Assim sendo, o pesquisador deve reunir seu referencial teórico a uma pré-análise para se obter uma interpretação coerente a partir do questionamento inicial. É uma etapa indutiva e dedutiva, de desconstrução e reconstrução dos dados, de buscar como fatos se conectam e de se fazer observações dos mais estranhos elementos, para que então sejam formuladas explicações plausíveis para todas essas ligações.

A leitura e observação do documento devem ser feitas repetidas vezes, bem como as comparações entre os detalhes do objeto estudado, relacionando esses dados à personalidade do autor e, juntamente, as interpretações sempre ao referencial teórico, que deve ser rico e aprofundado. “Uma análise confiável tenta cercar a questão, recorrendo a elementos provenientes, tanto quanto possível, de fontes, pessoas ou grupos representando muitos interesses diferentes” para se obter pontos de vista diferentes. A riqueza da pesquisa está na discussão que o conflito de ideias gera (CELLARD, 2012: 303-305). A partir dessa análise deve ser possível chegar aos resultados necessários para a conclusão do trabalho.

Para colaborar com a análise das peças, a pesquisa recorre à teoria semiótica semiológica estabelecida por Roland Barthes em sua obra *Sistema da Moda* (2009), uma vez que serão construídas descrições das roupas. O livro consiste em um método de análise extenso que trabalha com a tradução daquilo que é visto em imagens de peças de roupa em linguagem escrita, e a pesquisa utilizará das observações do autor para construir um texto numa espécie de logística reversa. Apesar de trabalhar a partir de imagens de revistas de moda, o método de Barthes se mostra pertinente no presente trabalho uma vez que a discente utiliza imagens das peças de roupas originais e que o método de análise proposto por Cellard (2012) demanda justamente uma descrição em prosa do documento a ser analisado.

Para a análise das peças em um aspecto estético e psicossocial, o livro *Psicologia das Cores: como as cores afetam a razão e a emoção*, de Eva Heller, será utilizado, uma vez que essa obra traz as relações das cores e formas vistas no cotidiano com as emoções humanas, tomando como referência as características pictóricas observadas no mundo ocidental. A autora demonstra como a mente humana busca elementos já conhecidos pelo indivíduo para criar relações com aquilo que é visto, sendo influenciado por aquilo que foi socialmente construído e por questões pessoais. É um trabalho interessante para ser associado à pesquisa porque demonstra, em um nível macro, o efeito que diferentes elementos visuais podem ter na percepção humana.

O primeiro capítulo, que se inicia a seguir, contextualiza o trabalho, apresentando

discussões a respeito da situação do país ao longo da ditadura civil-militar brasileira e de eventos históricos que marcaram o período. Em seguida, o segundo capítulo se aprofunda na questão cultural brasileiro ao longo do período tratado, evidenciando o conceito de cultura do qual este estudo se apropria e relacionando com os eventos políticos brasileiros do período determinado. Além disso, o capítulo apresenta algumas das manifestações culturais que se deram no período como forma de oposição ao regime então vigente.

O terceiro capítulo inicia a introdução à história de Zuzu Angel e conecta os eventos de sua trajetória a eventos marcantes da história da moda brasileira, em especial durante seus anos em atividade. Junto disso, inserem-se discussões de cunho sociológico que demonstram como a Moda evolui de um sistema de distinção social para um espaço de expressões identitárias, indo ao encontro do estilo e do processo dos quais Angel se apropriava.

Por fim, no quarto capítulo é feita a apresentação do desfile-protesto de 1971, discutindo os eventos que o antecederam e suas consequências. Neste momento do trabalho é feita também a análise das peças seguindo a metodologia anteriormente apresentada e finalizando a dissertação com considerações a respeito dos impactos do desfile-protesto, da atuação política de Angel e do impacto que a estilista possui na atualidade.

# **1 CAPÍTULO I - O REGIME AUTORITÁRIO CIVIL-MILITAR NO BRASIL: ASPECTOS SOCIAIS, ECONÔMICOS E POLÍTICOS: ALGUNS ELEMENTOS PARA COMPREENDER A POSTURA CRÍTICA DE ZUZU ANGEL**

## **1.1 O PERÍODO PÓS-1964: POR QUE LANÇAR UM OLHAR POR MEIO DAS ATIVIDADES DE ZUZU ANGEL**

No campo da moda brasileira, o trabalho de Zuzu Angel enquanto estilista é de grande relevância. Entre seus feitos, ela comprovou que uma roupa genuinamente brasileira tinha condições de concorrer com grandes marcas de luxo internacionais (PRADO e BRAGA, 2011: 360). A respeito da militante, Chataignier (2010: 147) declara que suas ações foram de extrema importância por mostrarem que a “moda nada tem de alienada – acusação que muitos críticos tentam lhe imputar – e é parte integrante na cultura em que se insere, assumindo os compromissos e contradições dessa cultura quando se faz necessário.”

É interessante apontar que a preocupação social de Angel começou antes mesmo de sua carreira na moda. Em 1956 ela foi com a família para o Rio de Janeiro onde fez parte da *Obra das Pioneiras Sociais*, ação beneficente liderada pela primeira dama da época, Sarah Kubitschek, que se dedicava a costurar uniformes para crianças carentes, à qual Zuzu Angel se dedicou exclusivamente por pelo menos um ano, antes de iniciar seus negócios (PRADO e BRAGA, 2011: 356). Ela é uma estilista interessante de estudar por sua influência no cenário nacional e sua dedicação às características e peculiaridades regionais, uma vez que a história têxtil na América Latina foi pouco explorada ao longo do tempo e possui amplo potencial acadêmico.

Não se pode discutir a produção estilística Zuzu Angel, entretanto, sem antes citar a militância de seu filho, o ativista Stuart Angel Jones, cujo desaparecimento e assassinato foram os pontos de partida para as ações e manifestações da estilista contra a ditadura. Segundo Ivana Simili (2014:165-166), os acontecimentos que resultaram na morte de Stuart Angel Jones foram um divisor de águas na vida de sua mãe, aproximando-a da militância e sensibilizando-a com uma causa que tirava, naquele momento, a vida de tantos jovens devido às perseguições e torturas cometidas. “Denunciar os atos de violência e os crimes praticados pelos militares transforma-se no objetivo de sua vida, até que ela própria se transforma em uma das vítimas da ditadura” (SIMILI, 2014: 166).

Stuart Edgar Angel Jones era o mais velho dos três filhos que Angel teve e atuou como militante do Movimento Revolucionário Oito de Outubro (grupo anteriormente chamado Dissidência Estudantil do PCB), enquanto fazia faculdade no Rio de Janeiro. O jovem chegou a ser Dirigente do Movimento e, segundo documentos militares, Jones atuava em operações armadas e teria participado do sequestro do embaixador estadunidense Charles Burke Elbrick, em 1969. Documentos de órgãos de inteligência, como o CIE e o CISA (Centro de Informações do Exército e Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica, respectivamente) apontam que Jones já era monitorado há pelo menos um ano antes de ser sequestrado, torturado e assassinado (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014: 571).

Além de estudar Economia na Universidade Federal do Rio de Janeiro, Jones também era atleta de remo do Esporte Clube Flamengo, e chegou a ser bicampeão carioca representando o clube, nos anos de 1964 e 1965 (O GLOBO, 2019: s/p). Segundo a CNV, o militante não cedeu a tortura, se recusando a entregar outros militantes e por vezes não dirigindo a palavra aos torturadores e militares. Casou-se com a também militante Sônia Maria de Moraes Angel Jones em 1968, que assim como ele, foi torturada e assassinada por perseguidores políticos. Antes de ser presa, a esposa de Stuart Angel Jones se exilou e regressou ao Brasil para contribuir na busca por justiça pelo marido falecido. Ela morreu dois anos depois de Jones (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014: 464-465; 575-577).

Considerando os detalhes abordados pela pesquisa, tanto na questão visual e significativa das peças quanto no teor político, entende-se que o estreitamento da relação entre moda e política, bem como um detalhamento de suas inter-relações é a principal hipótese. A análise do desfile pode apresentar novos recursos construtivos para peças de roupa, e os bordados presentes nessas peças, além de possuírem sua própria riqueza de detalhes, podem vir a ressignificar as imagens bélicas presentes neles, indo além de aspectos meramente imagéticos e atingindo uma ordem subjetiva no pensamento, uma vez que é dado aos bordados um caráter lúdico, infantilizado. A Figura 1, a seguir, apresenta uma das peças de roupa presentes no desfile, a fim de exemplificar as hipóteses discutidas:

**Figura 01** – Vestido do Desfile-Protesto de Zuzu Angel, 1971



**Fonte:** Acervo Digital do Instituto Zuzu Angel, 2020

Na Figura 1 é possível observar alguns dos elementos presentes nas peças do desfile, e entre eles alguns referentes às forças armadas: tanques de canhão, soldados, boinas dos soldados, armas de fogo e balas, entre outros. Existem também elementos que remetem à vida cotidiana de uma família: casa, sol, flores, carros. Um dos bordados mais famosos é o anjo ascendendo aos céus. Nota-se a discrepância entre esses desenhos, unidos em uma mesma peça, mas que representam momentos tão diferentes da vida da estilista.

Acredita-se que a discussão sobre essas representações e seu significado será bastante rica, mostrando o valor da representação de certa inocência em meio a um período tão violento da história brasileira. Como possíveis resultados estão a divulgação do nome da estilista Zuzu Angel e sua reafirmação enquanto um dos principais nomes da moda brasileira. Além disso, busca-se apontar e estreitar a relação da moda com a arte enquanto forma de expressão e representação técnica, e possivelmente apontar as diferentes formas de expressão como um reflexo da humanidade, inclusive em momentos de adversidade.

Uma análise dessas peças, de suas características estruturais e simbólicas, pode vir a mostrar como uma mesma associação – moda e protesto – pode resultar em diferentes formatos, com diferentes desenhos e materiais, e ainda assim surpreender e comover na mesma intensidade os espectadores. Com isso, é possível verificar o valor da autoexpressão em meio a um contexto político nacional, em que cada artista e ativista, à sua maneira, resiste e se coloca contra o governo, unindo forças para lutar contra as violências e as injustiças cometidas no período.

## 1.2 A DITADURA CIVIL-MILITAR NO BRASIL, TRAÇOS AUTORITÁRIOS E FORMAS DE RESISTÊNCIA

Antes de dar início ao trabalho, entenderemos a ditadura civil-militar brasileira como o período entre 31 de Março de 1964, dia em que foi dado o golpe de Estado por parte dos militares, e 15 de Março de 1985, dia em que o vice-presidente José Sarney assumiu o mandato, sendo o primeiro presidente não-militar em vinte e um anos e dando início a um processo de redemocratização do Brasil (LOURENÇO, 2015, s/p).

Ao nominar o período como uma Ditadura Civil-Militar, entende-se que ainda que a ação militar seja a de destaque, é importante considerar também a “participação de diferentes setores da ‘sociedade civil’ no levante militar de 1964 e na consolidação e durabilidade do regime militar até 1985, em suas diferentes fases de governo” (PETIT e CUELLÁR, 2012: 186). Não considerar a participação civil no andamento do período ditatorial é segundo Reis (2012, apud PETIT e CUELLÁR, 2012: 186), desconsiderar que houve civis que apoiaram, financiaram, celebraram e que se beneficiaram do governo autoritário militar, da mesma forma que houve parcelas da sociedade veemente contrárias aos militares.

Uma vez que o foco desta pesquisa são as formas de resistência à ditadura, optou-se por realizar inicialmente uma discussão sobre as estratégias e articulações que o governo militar estabeleceu em busca de controle, ordem e legitimação de sua posição, que será feita neste primeiro capítulo. Em sua discussão sobre pretensão de legitimidade, Rezende (2013) demonstra que essas estratégias se davam em quatro principais esferas: econômica, política, militar e psicossocial, indo além dos conhecidos atos institucionais e tomadas de decisão, e focando também em aspectos simbólicos, na instauração de uma ideologia e/ou de um sentimento de medo da forte repressão.

Para se compreender devidamente o controle e a influência exercida pelos militares na política brasileira, pode-se voltar ao período anterior ao golpe de 1964. Desde o fim do Estado Novo, em 1945, a democracia brasileira se mostrava frágil, mesmo possuindo a estrutura para ser considerada uma democracia, de forma que muitos autores chamam esse período de *Experiência Democrática* (GABARDO E NEVES, 2016: 68). O Brasil entrou em uma profunda crise política já em 1961, quando o presidente eleito Jânio Quadros abdicou repentinamente, dando início a um período de instabilidade repleto de rumores que sugeriam um golpe de Estado. A situação começou a se mostrar tensa quando o vice-presidente, que havia sido o candidato da esquerda nas eleições, João Goulart, foi prontamente impedido pelos militares de

assumir o poder, se submetendo a um regime parlamentarista que não lhe entregava praticamente poder algum (GASPARI, 2014a: 48).

Nota-se que havia duas forças opostas crescendo e se desenvolvendo durante o governo de Jango. A chegada de Goulart à presidência pareceu criar uma sensação de otimismo entre parte da população, não apenas pelo seu viés político-ideológico progressista, mas também pela crescente organização popular, que se estruturava com o intuito de cobrar as melhorias prometidas pelas reformas de base (controle da inflação, democratização da educação, reforma agrária e o incentivo à indústria nacional), com organizações como a União Nacional dos Estudantes e as Ligas Camponesas (SILVA, 2001: 125), sendo estas as primeiras organizações civis brasileiras a receberem apoio internacional de Cuba (ROLLEMBERG, 2001: 212).

Por outro lado, a crescente “ameaça comunista” era utilizada como uma grande desculpa para combater as propostas reformistas trazidas pela esquerda, alimentadas pela chegada do novo presidente ao poder e pelas organizações civis que demandavam direitos e reformas. A expressão “ameaça comunista” é aqui colocada entre aspas porque se refere ao crescimento de um ideário de que havia uma real ameaça de que o sistema comunista seria implementado por João Goulart e/ou outros políticos da esquerda. Não existem, entretanto, provas empíricas que demonstrem tal possibilidade. Vale ressaltar que havia muitas concepções errôneas sobre o que o comunismo significava e implicava politicamente.

O Partido Comunista Brasileiro (PCB)<sup>2</sup>, então o principal partido de esquerda, exercia grande influência política – ainda que de maneira discreta e ilegal – nos sindicatos urbanos e rurais, nos movimentos estudantis e nos meios intelectuais e artísticos de alguns estados e o Secretário Geral do partido, Luís Carlos Prestes teria deixado implícito, em entrevista exibida na televisão, seu apoio a João Goulart. (PETIT e CUELLÁR, 2012: 174; GASPARI, 2014: 51). Não existia, entretanto, um consenso na esquerda brasileira no período, conforme dizem Petit e Cuellár, as forças políticas como o “Partido Comunista do Brasil (PCdoB), a Ação Popular (AP), a Organização Revolucionária Marxista-Política Operária (ORM-POLOP) e organizações trotskistas” competiam, logo no começo da década de 1960, com o PCB pelo domínio do espaço da esquerda (PETIT e CUELLÁR, 2012: 175).

Essa variedade de organizações demandou inovações estruturais para a esquerda brasileira, em especial quanto as Reformas de Base. Segundo Rago Filho

Os anos 60 puseram à prova a capacidade da esquerda em orientar, organizar e efetivar

---

<sup>2</sup> Até 1962 o PCB era denominado Partido Comunista do Brasil. Após uma cisão, este alterou seu nome para Partido Comunista Brasileiro (PCB) e um segundo partido surgiu, mantendo o nome de Partido Comunista do Brasil e uma nova sigla, PCdoB (SALES, 2001: 17)

um conjunto de reformas, entre elas a da estrutura sindical, da legislação eleitoral, a reforma agrária, a reestruturação do mercado interno no atendimento das necessidades populares, a limitação aos movimentos do capital estrangeiro, a maior participação dos sindicatos na vida nacional, em suma, as propaladas Reformas de Base que, mesmo sem sair dos marcos da sociabilidade do capital, feriam os interesses do capital financeiro internacional e do próprio capital nacional atrofado e subordinado. (...) O temor mais profundo sentido pelos ideólogos do capital atrofado era a possibilidade da instauração de uma república democrática, que consumasse as pretendidas reformas de base abraçadas pelos trabalhadores do campo e da cidade. Assustava-os a possibilidade da democracia social de Brizola<sup>3</sup> — considerado pela direita como a extrema-esquerda do leque político, mais radical do que os prestistas — e da gestação de um “getulismo de massas” a gerar a instabilidade do próprio sistema do capital. (RAGO FILHO, 2001: 159-160)

Ao verificar que o crescimento da força política dos movimentos de esquerda citados, de cunho democrático, Rezende (2010: 05) aponta que esse processo pode ser considerado civilizacional, e acrescenta que, perante a possibilidade de uma desconcentração de poder e de renda no Brasil, entre outros incômodos e apreensões gerados nas elites e nos dirigentes, iniciou-se um processo descivilizacional. É interessante notar que mesmo antes do golpe de 1964, já havia retaliações às demandas democráticas, uma vez que “os aparatos repressivos foram mantidos durante o período de 1945 a 1964” e, por isso, “diversos movimentos que tentavam ampliar o espaço de ação política eram tolhidos direta ou indiretamente com ações e procedimentos que condenavam as investidas dos setores populares” (REZENDE, 2010:07).

Nesse contexto instável, Gaspari (2014a: 48-54) aponta que um golpe de Estado parecia iminente, uma vez que a pressão conservadora e dos militares não toleraria Jango no poder por muito tempo, especialmente dado seu apoio às movimentações populares e sua promessa de dar andamento às Reformas de Base. Para alguns políticos de esquerda, como Leonel Brizola, o golpe viria do próprio Goulart (que de fato, tentou, mas não obteve apoio político suficiente) e para outros, viria do meio conservador e dos militares.

Gaspari (2014a: 58-59) explica que já havia expectativas de algum tipo de ação contra o governo ou contra os governadores hostis às forças armadas. Em Minas Gerais, estado no qual o governador se comprometera a “combater a ameaça comunista”, militares optaram por não esperar ação nenhuma e dar início ao golpe. Petit e Cuellár descrevem o dia do golpe de Estado:

No dia 31 de março, o general Olympio Mourão Filho, comandante da 4ª Região Militar, sediada em Belo Horizonte, Minas Gerais, ordenou às tropas sob seu comando que se dirigissem ao Rio de Janeiro para exigir a renúncia do presidente João Goulart. Iniciava-se o vitorioso golpe de estado que instauraria a ditadura civil-militar que perduraria, em suas diferentes fases de governo, sempre controladas pelas Forças

---

<sup>3</sup> Referência a Leonel Brizola, cunhado do então presidente João Goulart, ex-governador do Rio Grande do Sul e na época deputado federal do Rio de Janeiro. Era considerado um grande líder da esquerda nacionalista. Faleceu em 2004. (GASPARI, 2014: 53)

Armadas, até março de 1985, quando, pela primeira vez desde abril de 1964, um civil, José Sarney, assumiu a presidência da República. (2012: 171)

É importante situar também a influência estadunidense no contexto brasileiro do momento. Filho (2001:175) e Sales (2001: 21) concordam que havia um imperialismo norte-americano em voga, e Petit e Cuellár (2012: 170) apontam que o governo dos Estados Unidos fornecia apoio “ideológico, econômico e militar” a países com possibilidades de revolução, especialmente devido à Guerra Fria e à “disputa político-ideológica entre partidários do sistema capitalista e socialista no mundo”.

Fica claro que o governo estado-unidense possuía interesses e articulações de forma a garantir a manutenção do sistema capitalista. Em especial no Brasil, o maior país da América Latina configurava uma grande potência que certamente influenciaria seus vizinhos, somando forças para o lado norte-americano da Guerra Fria (PETIT e CUELLÁR, 2012: 175; FILHO: 191). Gaspari (2014a: 61) ainda complementa, citando o embaixador estadunidense no Brasil, Lincoln Gordon, que colaborava nas articulações e no repasse de informações ao governo dos Estados Unidos, e que colaborou com o golpe alegando o receio de que o governo de Jango caminhasse para uma ditadura populista.

Para o primeiro presidente militar, Humberto Castello Branco, a participação norte-americana deveria ser separada das motivações que levaram ao golpe de 1964, o qual ele considerava uma “revolução”. O presidente citado não desvinculava o golpe de uma corrente ideológica, afirmando que o levante militar: “traduziu a firmeza das nossas convicções e profundidade das nossas concepções, convicções e concepções que nos vêm do passado e que deveremos transmitir, aprimoradas, às gerações futuras” (CASTELLO BRANCO, 1964: 13).

A ideia de que a tomada do governo se tratava de uma revolução para garantir os princípios e a integridade nacional fora parte do projeto ideológico difundido pelos militares, que se aproveitaram também do medo do comunismo que era propagado para a população. Junto disso, é importante citar que neste estudo consideramos o período de 1964 a 1985 como uma ditadura Civil-Militar, uma vez que, apesar do domínio militar, não se pode ignorar que houve uma parcela da sociedade civil que apoiou, financiou, celebrou e se beneficiou do governo autoritário militar (PETIT e CUELLÁR, 2012: 186).

No âmbito ideológico, Silva (2016) apresenta e discute a existência de toda uma bibliografia escrita principalmente por militares sobre a chamada “revolução de 1964”:

Nessa verdade difundida pelas produções pretensamente históricas escritas pelos militares, além de ressaltar a “grande mentira” dos esquerdistas, afirmam que os golpistas de 1964 e os responsáveis pelo regime ditatorial teriam como objetivo apenas evitar que o país passasse por uma instabilidade política, que poderia levar a

uma ditadura comunista, promovida por interesses estranhos à “nação”, ou seja, ligados à União Soviética e demais países do bloco socialista. Segundo essa versão difundida pelos militares, além de apresentar os militares como os grandes salvadores da nação ameaçada pela suposta subversão comunista, as ações dos militares no governo, como a repressão aos oposicionistas ou as medidas que levaram ao acelerado crescimento econômico no final da década de 1960, não teriam a intenção de aprofundar a dependência do Brasil em relação às potências capitalistas, nem pretendiam favorecer o capital externo, como dizem os historiadores acadêmicos, mas transformar o país em uma grande potência mundial (SILVA, 2016: 132).

São muitos os autores que argumentam contra essa ideia de revolução difundida. Florestan Fernandes (1981: 08) esclarece que a proposta redentora do golpe na verdade aboliu o direito e, ao invés de reafirmar a democracia brasileira, retirou as “energias democráticas da sociedade”. Silva (2016: 135) acrescenta que além da fábula de reafirmação democrática, existia também a construção da imagem de um país “que crescia economicamente e se desenvolvia socialmente”. Ainda podemos trazer Rago Filho (2001: 160), que afirma que o golpe rompeu de fato com um processo de democratização que estava em andamento, que possuía vertentes antidemocráticas, antipopulares e pró-imperialistas que as demandas democráticas populares foram tratadas erroneamente como uma ameaça populista.

A propaganda militar, no entanto, ia muito além de um disfarce para o regime autoritário que se instalou, uma vez que existia uma necessidade de legitimar essa atuação política dos militares para mantê-los no poder. Rezende (2013: 29) explica que mesmo um governo que faça uso indiscriminado da força necessita de bases ideológicas a partir das quais ele se define e se legitima. Nesse sentido, temos que

A pretensão de legitimidade da ditadura é tomada aqui como algo que ia além da tentativa de se conseguir obediência para um determinado sistema de poder. Ela significava um processo muito mais complexo do que isto, na medida em que se procurava construir, de maneira contínua, uma determinada ordem, em que todos aderissem, nos âmbitos objetivo e subjetivo, a uma dada forma de organização social. (REZENDE, 2013: 31)

A dominação militar ia além das pressões psicossociais, e contou com uma série de mudanças nas leis que reforçavam essas opressões. Os Atos Institucionais desmontaram as estruturas democráticas e retiraram direitos dos cidadãos brasileiros, comprovando a vertente ideológica repressora do governo militar. Podem-se definir os Atos Institucionais como um conjunto de normas, decretadas durante a ditadura civil-militar brasileira, editadas pelos Comandantes-em-chefe das forças armadas e/ou pelo presidente da república (BRASIL. Portal da Legislação, 2020).

O primeiro dos atos foi decretado em nove de abril de 1964, poucos dias após o golpe,

e já alterou a estrutura governamental do país, alterando o esquema das eleições<sup>4</sup> e, principalmente, conferindo “aos Comandantes-em-chefe das Forças Armadas o poder de suspender direitos políticos e cassar mandatos legislativos” para que, pouco mais de um ano depois, o segundo ato institucional mudasse a organização dos três poderes e concentrasse ainda mais o poder nas mãos do presidente da república (BRASIL. Portal da Legislação, 2020). Carlos Fico (2017:61) declara que os atos seguintes foram “expressões das tentativas de prevalência da dimensão excepcional e da dimensão institucional” do regime militar.

O mais discutido dos atos institucionais é o de número 5, considerado por Rezende (2012:72) como a “negação de qualquer liberdade pautada na igualdade jurídica pautada por Rousseau”. Fico (2004: 34) complementa ao afirmar que esse ato foi “o amadurecimento de um processo que se iniciara muito antes”. Esse ato garantiu, entre outras ações:

Suspende a garantia do *habeas corpus* para determinados crimes; dispõe sobre os poderes do Presidente da República de decretar: estado de sítio, nos casos previstos na Constituição Federal de 1967; intervenção federal, sem os limites constitucionais; suspensão de direitos políticos e restrição ao exercício de qualquer direito público ou privado; cassação de mandatos eletivos; recesso do Congresso Nacional, das Assembleias Legislativas e das Câmaras de Vereadores; exclui da apreciação judicial atos praticados de acordo com suas normas e Atos Complementares decorrentes (BRASIL. Portal da Legislação, 2020).

As normas estabelecidas por esses decretos vão de encontro à pretensão discutida anteriormente de que o golpe de 1964 seria uma revolução que buscava garantir a democracia nacional. Isto porque além de limitar os direitos civis, como o direito de liberdade e expressão, esses atos também legitimavam o uso da violência e da tortura para garantir o controle. Rezende (2012: 72) afirma que esses atos contribuíram também com a ideia de que apenas as forças armadas poderiam garantir as liberdades e os direitos da população, e dessa forma se fazia desnecessária a participação dos indivíduos nas tomadas de decisões, que seriam de responsabilidade do Estado. Evidentemente, as forças armadas precisavam de outros mecanismos de controle, além dos atos institucionais. Com a desculpa de garantir a segurança pública e vigiar quaisquer atos tidos como subversivos, foram criados órgãos de controle e policiamento.

Starling (2020: s/p) aponta que até 1967 o regime militar utilizava órgãos de repressão já existentes nos estados, como os Departamentos de Ordem Política e Social, por exemplo,

---

<sup>4</sup>O AI-2 rompeu com o multipartidarismo e, a partir de 1966, o sistema político passou a ser bipartidário. O grupo ARENA (Aliança Renovadora Nacional) formava a ala conservadora, enquanto o MDB (Movimento Democrático Brasileiro) tinha o objetivo de fazer uma oposição, evitando, assim, um sistema de partido único. Vale lembrar que esses partidos não se autodenominavam “partidos” para não ir contra os atos institucionais (SOARES, TAUIL e COLOMBO, 2016: 12)

sendo que a partir de maio desse ano, a máquina repressiva começou a mudar de forma, em especial dada a criação do Centro de Informações do Exército (CIE), órgão que “atuava simultaneamente na coleta de informações e na repressão direta e foi provavelmente a peça mais letal de todo o aparato da ditadura” (STARLING, 2020: s/p). Foi implantada uma “polícia política bastante complexa no país — que mesclava polícia civil, polícia militar, militares das três forças e até mesmo bombeiros e polícia feminina”, que além da vigilância, se encarregavam também de torturas e extermínios (FICO, 2004: 34).

Thiago Soares (2015:02) afirma que “foi relevante nesse processo a composição de três forças fundamentais: o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD), o Instituto de Pesquisas Sociais (IPES) e a Escola Superior de Guerra (ESG)” e Alves (2005: 30-42) complementa afirmando que esses três órgãos serviram “de base para a implantação de uma rede de informações que foi fundamental à centralização do Estado e ao conhecimento e monitoramento de parte significativa da sociedade”. Vale citar, junto destes, aquele que se tornou o mais temido e polêmico dos órgãos: o DOI-Codi.

Criado em 1970 durante o governo Médici, o Destacamento de Operações e Informações (DOI) e o Centro de Operação de Defesa Interna (Codi) foi o principal sistema de interrogatório e tortura da ditadura. Joffily descreve que:

Estes possuíam representantes das três Forças Armadas e das Polícias Civil e Militar, e passaram a ser chefiados pelo chefe do Estado-Maior do Exército. Estavam incumbidos de planejar, coordenar e assessorar as medidas de defesa interna – tanto de informações quanto de segurança. Nessa mesma época foram criados os DOIs, unidades móveis e dinâmicas, controlados operacionalmente pela 2ª Seção do Estado-Maior do Exército e subordinadas aos CODIs, e cuja missão constituía em executar operações de repressão política. Os CODIs eram órgãos de planejamento, ao passo que os DOIs eram órgãos de ação (2008: 43).

A principal questão por trás desses órgãos era a repressão e a tortura. Nesse sentido, Carlos Fico afirma que

Os militares (e os civis) diretamente envolvidos em tortura e assassinato político foram poucos. Eram aqueles que, após 1968, integravam as turmas de captura e interrogatório do sistema CODI-DOI ou suas equivalentes das instâncias estaduais da repressão (DOPS), além dos centros de informações dos ministérios militares. (...) Ao contrário, hoje podemos afirmar, baseados em evidências empíricas, que a tortura e o extermínio foram oficializados como práticas autorizadas de repressão pelos oficiais-generais e até mesmo pelos generais-presidentes (2004: 34-35).

Ainda que os Atos Institucionais não permitissem abertamente o uso da tortura, esses órgãos de vigilância eram por eles legitimados. Nesse sentido, pode-se dizer que do ponto de vista socioeconômico a ditadura se mostrou um fracasso. Mesmo assim, é possível encontrar autores que defendam o crescimento econômico pelo qual o país passou nesse período,

especialmente após as eleições de 2018 e a vitória de Jair Bolsonaro, candidato de extrema-direita. No entanto, mais de trinta anos após o fim do regime militar, é possível observar as consequências do chamado “milagre econômico” brasileiro, e como este alimentou a concentração de renda e contribuiu para escancarar as desigualdades sociais.

Sanz e Mendonça (2017: 01) descrevem o período como o intervalo entre 1968 e 1973, em que a economia brasileira cresceu em média 10% ao ano, sendo que em 1973 o Produto Interno Bruto (PIB), teve seu maior avanço já alcançado, crescendo 14%. Gaspari (2014b: 213) descreve como o governo se mostrou otimista e exaltado com o impulso econômico, investindo em grandes projetos, como a rodovia Transamazônica e a Usina Atômica de Angra dos Reis, por exemplo, sem que, no entanto, houvesse qualquer progresso político. Nesse sentido, Rezende lembra que:

Todas as medidas econômicas e/ou políticas tomadas pela ditadura vinham acompanhadas de uma enorme articulação no sentido de convencer a população de que as mesmas conduziriam inexoravelmente à suposta democracia com responsabilidade almejada pelo regime. (...) medidas de impacto como a construção do Brasil Grande Potência, por exemplo, vinham associadas a um processo de condicionamento da mentalidade da maioria da população, via empresa, família, universidades, escolas etc., para convencer a todos de que o regime estaria buscando uma nova fórmula de democracia de acordo com as conveniências das condições sociais existentes naquele momento (2012: 101-102).

O crescimento econômico também não foi necessariamente bom para todas as camadas sociais. Gaspari (2014b: 214) aponta que, mesmo com boa parte da população empregada, o salário mínimo declinava “suavemente”. Junto disso, uma avaliação do Índice de Gini – que mede a concentração de renda no país – entre os anos de 1960 e 1977 apresenta crescimento considerável e, como o crescimento se baseou em investimentos internacionais, o país permaneceu dependente da conjuntura internacional e, como consequência, herdou uma dívida externa considerável (SANZ e MENDONÇA, 2017: 01).

Para Mello e Novais (2002) no quesito econômico é importante levar em conta que a partir de 1964 houve uma mudança no modelo econômico, social e político de desenvolvimento. Se desde meados da década de 1940 o país apresentava um crescimento devido ao processo de industrialização, os anos seguintes trouxeram um grande otimismo à população, e o surgimento de produtos modernos no mercado apresentou mudanças de comportamento de consumo em parte da sociedade e parecia levar o Brasil a um status de país de primeiro mundo (MELLO e NOVAIS, 2002: 561-562).

Não se pode considerar, entretanto, que toda a população teve acesso a esses produtos industrializados que chegavam ao mercado. Ainda na metade do século XX, a maior parte da

população brasileira vivia na área rural e tinha pouco ou nenhum contato com essas modernizações. Mello e Novais (2002: 574) apontam que em 1950 cerca de 80% dos brasileiros viviam em cidades pequenas, mesmo com as migrações internas e o êxodo rural dentro do país. Esse distanciamento físico gerava também um distanciamento social, e as populações citadinas mais modernas não desejavam dividir seu espaço com a população recém-chegada do campo. A distância era também cultural, sendo estabelecida uma ideia de que viver nos grandes centros era garantia de um nível intelectual superior.

A análise de Mello e Novais é elaborada mostrando como o avanço trazido pela industrialização e pelo investimento de capital em novas tecnologias não implicou em alguma melhora financeira para todas as camadas sociais. A desigualdade social, que segundo os autores já era grande na década de 1950, só aumentou, uma vez que a lógica de investimentos adotada se baseava em uma lógica capitalista que não levou em conta as questões sociais ou qualquer tipo de política pública por oportunidades mais igualitárias. Consequentemente, a riqueza produzida pelo país naquele momento permaneceu nas mãos daqueles que tiveram condições financeiras de investir nessa industrialização (MELLO e NOVAIS, 2002: 581-606).

Esses aspectos econômicos e sociais se relacionam profundamente com a trajetória de Zuzu Angel. Por um lado, a execução do filho a levou a se manifestar contra as condutas repressivas do Estado, bem como o uso da violência. Economicamente, vale lembrar que a estilista havia antes mesmo do desfile-protesto de 1971, alcançado considerável sucesso e renome internacional. Nos capítulos adiante o crescimento econômico e seus impactos no setor têxtil brasileiro serão discutidos, bem como a influência econômica, familiar, psicológica e emocional que a conjuntura política teve na vida de Angel.

## 2 CAPÍTULO II - A CULTURA BRASILEIRA DURANTE O REGIME MILITAR: MANIFESTAÇÕES, REPRESSÕES E DESDOBRAMENTOS

### 2.1 DISCUSSÕES SOBRE POLÍTICA E CULTURA NO BRASIL DA DITADURA CIVIL-MILITAR

#### 2.1.1 A Relação entre Política e Cultura durante o Regime Militar

Estabeleceremos, para esta discussão, o conceito de cultura a partir dos estudos de Stuart Hall. Para o autor,

Os seres humanos são seres interpretativos, instituidores de sentido. A ação social é significativa tanto para aqueles que a praticam quanto para os que a observam: não em si mesma, mas em razão dos muitos e variados sistemas de significado que os seres humanos utilizam para definir o que significam as coisas e para codificar, organizar e regular sua conduta uns em relação aos outros. Estes sistemas ou códigos de significado dão sentido às nossas ações. Eles nos permitem interpretar significativamente as ações alheias. Tomados em seu conjunto, eles constituem nossas “culturas”. Contribuem para assegurar que toda ação social é “cultural”, que todas as práticas sociais expressam ou comunicam um significado e, neste sentido, são práticas de significação (HALL, 1997: 16).

O diferencial apontado pelo autor para estabelecer o conceito de cultura dentro da sociologia é a noção de ação social, um “comportamento que é distinto daquele que é parte da programação genética, biológica ou instintiva” (1997: 16). O uso do conceito de ação social é pertinente neste trabalho por tratarmos aqui de uma série de manifestações e atitudes de cunho emocional e/ou ideológico que se opõem ao *status quo* de um período. Para Hall (1997: 16), a cultura possui um caráter epistemológico, que se refere “à posição da cultura em relação às questões de conhecimento e conceitualização, em como a ‘cultura’ é usada para transformar nossa compreensão, explicação e modelos teóricos do mundo”.

Concorda-se com Hall que o mundo, especialmente no século XX, passou por profundas mudanças especialmente em razão dos avanços tecnológicos que a terceira revolução industrial trouxe. Nesse contexto globalizado, “as revoluções da cultura em nível global causam impacto sobre os modos de viver, sobre o sentido que as pessoas dão a vida, sobre suas aspirações para o futuro – sobre ‘cultura’ num sentido mais local” (1997: 18). É preciso considerar, portanto, que os aspectos culturais impactam o cotidiano dos indivíduos, seja socialmente, economicamente ou politicamente, e por isso é importante pensar nesses aspectos de forma conjunta.

A respeito da política como algo presente em nosso cotidiano, pode-se citar Soares, Guerra e Diniz (2007: 65), que afirmam que é política a forma como “nos posicionamos em nossas práticas sociais e culturais, buscando meios diversificados de representação e de expressão de nossos anseios e necessidades”. Junto disso, Stuart Hall complementa que

Queiramos ou não, aproveamos ou não, as novas forças e relações postas em movimento por esse processo [a revolução cultural do século XX] estão tomando menos nítidos muitos dos padrões e das tradições do passado. Por bem ou por mal, a cultura é agora um dos elementos mais dinâmicos - e mais imprevisíveis - da mudança histórica no novo milênio. Não deve nos surpreender, então, que as lutas pelo poder sejam, crescentemente, simbólicas e discursivas, ao invés de tomar, simplesmente, uma forma física e compulsiva, e que as próprias políticas assumam progressivamente a feição de uma "política cultural" (1997: 20).

Nesse sentido, é crucial tratar das relações entre cultura e política durante o regime militar brasileiro, com o intuito de compreender, em seguida, como se davam as políticas culturais nesse mesmo período.

É necessário refletir sobre como a cultura é compreendida pela sociedade. Por um lado, encontramos um mundo que se tornou cada vez mais globalizado ao longo do século XX, com informações sendo difundidas por todo o planeta. Isso não significa, entretanto, que elas foram interpretadas de uma mesma maneira homogênea e única. É um equívoco pressupor que os indivíduos recebem de forma passiva um conhecimento ou uma produção cultural produzida por terceiros, uma vez que novos significados são atribuídos a essa produção cultural estranha, a partir da vivência daqueles que a recebem (HALL, 1997: 18; SOARES, GUERRA e DINIZ, 2007: 65; CERTEAU, 1996: 45).

Entende-se, portanto, que é inevitável que durante o regime militar brasileiro, período aqui abordado, existissem diferentes visões a partir do discurso e da propaganda difundida pelos militares, que certamente se dava de maneira complexa, e não presa a um binarismo de apoiadores e opositores. Para Soares, Guerra e Diniz (2007: 66-67) o engajamento político pode ser considerado um caminho para o recebimento de produtos culturais.

Observar as diferentes manifestações a respeito do discurso dos militares durante a ditadura é uma forma interessante de analisar a forma como esses produtos culturais eram apreendidos pela população. Em especial, foram muitas as manifestações artísticas contrárias ao regime, e destas contestações foram feitos inúmeros estudos em razão de sua importância e da inovação que produziu no cenário nacional.

A respeito da relação entre arte e política no Brasil, Marcos Napolitano afirma que ela

Remonta ao período de formação dos Estados Nacionais, com o artista – literato, pintor e músico – servindo, quase sempre, aos projetos de construção de identidades nacionais dos Estados recém-independentes. Nesse sentido, a relação entre a política

e a arte, até o último quarto do século XIX, foi marcada pela valorização do artista como formador das narrativas visuais e escritas da nacionalidade. Literatura, música erudita e pintura foram linguagens privilegiadas nesse projeto estético e ideológico, no qual os modelos civilizatórios eurocêntricos ganharam uma leitura “local” (2014: XV).

O século seguinte se caracterizou por uma mudança radical na relação entre arte e política, e apresentou artes brasileiras muito mais conscientes e engajadas, com a Semana de Arte Moderna de 1922 como um marco da arte modernista e das novas perspectivas sobre o que a arte brasileira – e latino americana – deveria representar. Destaca-se que o modernismo “foi fundamental para consolidar a mudança de atitude do artista e do intelectual” (NAPOLITANO, 2014: XVI). As imposições culturais eurocêntricas e seus desdobramentos serão aprofundados posteriormente.

A respeito dessa conscientização do artista e do intelectual, Soares, Guerra e Diniz diferenciam os conceitos de engajamento e militância, sendo que, respectivamente

O primeiro termo estaria relacionado com escolha, com o ato de se doar, engajar-se, colocando seu ofício a serviço da humanidade. Pressupõe, assim, do engajado, um compromisso ético com valores; não só com questões especificamente políticas. (...) Já o segundo termo relaciona-se com a atuação direcionada a questões políticas, no seu sentido tradicional. Ou seja: a militância está vinculada a instituições oficiais, como por exemplo, os partidos políticos (2007: 68).

As autoras apontam que essas condutas políticas, mesmo sendo diferentes uma da outra, podem caminhar lado a lado, e esse fenômeno foi observado durante a ditadura militar. Vale ressaltar que, a partir da noção de engajamento apresentada pelas autoras, é justo apontar os militares como engajados também, uma vez que se comprometiam veemente com seus ideais. A diferença está na urgência de ação que fora apresentada pela esquerda, uma demanda por mudanças que caracteriza a militância. Para os militares, a necessidade era garantir a permanência do regime (SOARES, GUERRA e DINIZ, 2007: 68).

Napolitano (2014: XXI) aponta que, ao longo do século XX, os artistas-intelectuais que demonstravam engajamento serviam como uma espécie de “mediador, reorganizando as ligações entre as esferas da cultura e do poder”. O autor concorda com Galvão (1994: 185-186) que às vésperas do golpe de 1964 existia uma proposta impositiva por parte da elite de levar aquilo que estes consideravam “culto” e “erudito” às massas, por meio de uma série de atividades culturais.

Sobre os artistas-intelectuais do período antes do golpe, Napolitano (2014) afirma que eles se consideravam como os

(...) arauto[s] da nação-povo, formador de conceitos, representações e imaginários, para que a busca da modernidade – capitalista ou socialista – não se perdesse numa importação cultural mimética e desagregadora. É necessário examinar as estratégias e contradições do “artista-intelectual moderno”, independente de sua filiação político-

ideológica que oscilou entre direita e esquerda-nacionalista ao longo do século XX, como elo entre as elites políticas e as massas populares, porta-voz e pedagogo de ambas, na busca da modernização e de uma política de massas (2014: XXI)

A citação do autor possui elementos importantes para a posterior compreensão do trabalho de Zuzu Angel. Observa-se que Napolitano tece críticas a indivíduos com orientações político-ideológicas distintas – capitalista ou socialista, demonstrando que esse comportamento artístico engajado e mediador estava presente em artistas com posicionamentos políticos diversos, implicando que não era apenas um dos lados que possuía propostas políticas problemáticas. Além disso, recusar as importações culturais era um elemento fundamental para muitas das manifestações contrárias ao regime militar, que iam além e incluíam uma valorização da cultura popular e das massas em suas propostas, de forma mais profunda que os primeiros modernistas brasileiros.

No entanto, enquanto Galvão se opõe à tese de que o período da ditadura proporcionou um crescimento cultural, criativo e engajado para muitos artistas, concordamos com Soares, Guerra e Diniz (2007: 70) ao reafirmar que “a resistência ao regime se fez presente no movimento estudantil, na música, no teatro engajados, na guerrilha rural, entre outros, demonstrando um compromisso social e uma crítica à situação vigente”, configurando pontos de oposição e de resistência.

Por tratarmos aqui de cultura e de uma série de aspectos subjetivos que afetam as artes, a política e a cultura em si, temos no texto de Marcelo Ridenti (2005) uma interessante argumentação sobre “estruturas de sentimento”, teoria de Raymond Williams que Ridenti traz para o período da ditadura. Para Ridenti (2005: 81-82) aplicar a teoria de Williams é pertinente por tratar do “tema do surgimento de um imaginário crítico nos meios artísticos e intelectuais brasileiros na década de 1960 e depois sua transformação e (re)inserção institucional a partir dos anos de 1970”.

A teoria de Raymond Williams vai ao encontro da definição de cultura de Stuart Hall. Se este trata de sentidos, significados e interpretações em meio à cultura, aquele aponta que sua teoria, especificamente aquela que fala sobre estruturas de sentimento, busca compreender como que a atividade humana se constrói como uma tentativa de “resposta expressiva a uma situação objetiva particular” (WILLIAMS, 2011: 32), apresentando o ser humano como algo que reage e, de alguma forma, se expressa em meio a situações diversas.

A proposta teórica de Raymond Williams é voltada para a literatura e se baseia nas descrições de estrutura literária estabelecidas por Lucien Goldmann<sup>5</sup> (RIBEIRO, 2020) que

---

<sup>5</sup> “De Lucien Goldmann (1973), por sua vez, Raymond Williams toma emprestado o conceito de

estabelecia uma relação sociológica entre a realidade do escritor e o mundo imaginário produzido em sua obra. Apesar disso, a descrição de estrutura de sentimento feita por Williams soa pertinente em diferentes tipos de obras e criações. Segundo o autor, ele sentiu a necessidade de elaborar uma teoria que indicasse “certas características comuns de um grupo de escritores, assim como de outros grupos, em uma determinada situação histórica” (WILLIAMS, 2002: 32).

Dessa forma, a maneira como um grupo de pessoas, sejam elas artistas ou intelectuais, pensam e criam suas obras pode refletir similaridades, uma vez que, para Williams (2002: 32) essas estruturas construídas no imaginário do escritor e do artista de modo geral “não são criadas individualmente, mas coletivamente”. Por isso, ao longo deste capítulo, este trabalho apresenta outros artistas que possuíram, de maneira semelhante à estilista Zuzu Angel, criações resultantes de um descontentamento com a condição política, econômica e social do Brasil nas décadas de 1960 e 1970. As ligações entre esses artistas também serão detalhadas posteriormente.

Nesse sentido, Maria Elisa Cevasco (2001: 97-135), que explica que essas “estruturas de sentimento” buscam

descrever como nossas práticas sociais e hábitos mentais se coordenam com as formas de produção e de organização socioeconômica que as estruturam em termos do sentido que consignamos à experiência do vivido (...) trata-se de descrever a presença de elementos comuns a várias obras de arte do mesmo período histórico que não podem ser descritos apenas formalmente, ou parafraseados como afirmativas sobre o mundo: a estrutura de sentimento é a articulação de uma resposta a mudanças determinadas na organização social (CEVASCO, 2001: 97-135).

Essas estruturas são mais bem identificadas com o decorrer do tempo, pois muitas vezes permanecem inconscientes nos indivíduos. Dessa forma, passados anos após o fim da ditadura civil-militar, é possível identificar o fenômeno artístico e cultural que se deu nesse período, bem como estabelecer relações e possíveis origens. O autor chama o caso brasileiro de “brasilidade (romântico-) revolucionária” (RIDENTI, 2005: 82-83).

O termo “romântico” é uma referência à corrente estilística surgida na Europa do século XIX – que sofreu adaptações quando chegou ao Brasil e ganhou um caráter nacionalista com escritores como Gonçalves Dias – mas que vai muito além. Ridenti traz a conceituação de Löwy e Sayre (1995: 36), que afirmam que o romantismo é “uma resposta a essa transformação mais lenta e profunda – de ordem econômica e social – que é o advento do capitalismo”, funcionando como uma autoanálise crítica, que busca soluções para questões da modernidade que não foram

---

‘estruturas mentais’, que nascem nas relações sociais como ‘respostas’ a situações objetivas, atuando na consciência do grupo para organizá-lo” (RIBEIRO, 2020, p.10).

resolvidas ao longo da história, principalmente a “carência de valores humanos” e que, politicamente, se direciona para a esquerda (RIDENTI, 2005: 83; LÖWY e SAYRE, 1995: 38-40).

Nesse sentido, Ridenti utiliza essa estrutura de sentimentos baseada na brasilidade romântico-revolucionária como uma forma de explicar o sentimento de resgate do homem do campo, popular e pré-moderno como forma de criar um personagem que não se subjugaria às pressões capitalistas da modernidade, aproximando-se de propostas de produção mais nacionalistas e valorosas dessa noção de brasilidade (2005: 84). Nas palavras do próprio autor:

A questão da identidade nacional e política do povo brasileiro estava recolocada, buscava-se ao mesmo tempo recuperar suas raízes e romper com o subdesenvolvimento, o que não deixa de ser um desdobramento à esquerda da chamada era Vargas, propositora do desenvolvimento nacional com base na intervenção do Estado. (...) o conceito não deixa de ser interessante justamente pela sua ambiguidade – que possivelmente tem paralelo com a do objeto em estudo. No contexto social, econômico, político e cultural brasileiro a partir do final dos anos de 1950, recuperar o passado na contramão da modernidade era indissociável das utopias de construção do futuro, que vislumbravam o horizonte do socialismo. (...) Naquele contexto brasileiro, a valorização do povo não significava criar utopias anticapitalistas passadistas, mas progressistas; implicava o paradoxo de buscar no passado (as raízes populares nacionais) as bases para construir o futuro de uma revolução nacional modernizante que, ao final do processo, poderia romper as fronteiras do capitalismo (RIDENTI, 2005: 84).

Esse desejo de retomada da brasilidade é fundamental para a compreensão da produção artística do período, que se opõe não apenas aos militares, mas também a uma série de fatores culturais historicamente impostos, que se contrapunham a valorização do nacional e consideram – pois podem ser identificados ainda na atualidade – que o produto cultural ideal é aquele oriundo do velho mundo, da Europa. Assim sendo, pode-se deduzir que se opor ao regime vigente era opor-se também a uma série de tradições e noções culturais, que já não eram pertinentes na visão desses artistas e intelectuais militantes engajados.

Quase como uma tendência, essa brasilidade romântico-revolucionária não nasceu com o golpe e não configurava um consenso entre a esquerda brasileira ou entre os artistas plásticos, escritores, músicos de maneira geral. Não se pode afirmar que não houve artistas, intelectuais e pessoas da indústria criativa que apoiaram e/ou se beneficiaram com a ditadura. Estes indivíduos não são aqui apresentados por não ser este o foco da presente pesquisa.

Desde meados da década de 1950, Ridenti aponta que já havia um sentimento vigente de uma nação brasileira, possível graças aos esforços de intelectuais e de alguns governantes. O que o golpe fez foi trucidar essa esperança e salientar essa demanda por revolução e por um Brasil renovado, e por vezes utópico e idealizado (RIDENTI, 2005: 85-87). Em contrapartida, a modernização do país e a urbanização cresciam aceleradamente:

Também é preciso lembrar que a sociedade brasileira ainda era predominantemente agrária pelo menos até 1960; estava em andamento um dos processos de urbanização mais rápidos da história mundial: de 1950 a 1970, a sociedade brasileira passou de majoritariamente rural para eminentemente urbana, com todos os problemas sociais e culturais de uma transformação tão acelerada (RIDENTI, 2005: 87).

Ainda que soe contraditório, a ânsia revolucionária desses artistas e intelectuais engajados ia ao encontro do contexto internacional, num período de Guerra Fria e de países do chamado Terceiro mundo adquirindo independência (RIDENTI, 2005:88-89). Além disso, outras nações da América Latina também estavam sob um regime autoritário naquele período, e florescia nos Estados Unidos e na Europa grupos que se opunham ao governo e a cultura de massas vigentes. Alguns exemplos são as manifestações contra a Guerra do Vietnã, nos EUA, além de grupos contraculturais como os *hippies*, os *beatniks* e, posteriormente, o movimento *punk*.

Um fato importante a ser considerado é que “especialmente depois de 1964, com a consolidação da indústria cultural no Brasil, surgiu um segmento de mercado ávido por produtos culturais de contestação à ditadura”, e, dessa forma, “a estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária, antimercantil e questionadora da reificação, encontrava contraditoriamente grande aceitação no mercado” (RIDENTI, 2005: 94). Esse paradoxo sinalizava “mudanças na organização social brasileira sob a ditadura, que viriam a alterar a estrutura de sentimento constituída no pré-1964 e anunciar o seu declínio e superação” (RIDENTI, 2005: 94). Mesmo tendo declinado, veremos adiante como essa estrutura de sentimento alimentou muitas manifestações culturais da ditadura, inclusive as criações de Zuzu Angel antes mesmo da estilista se tornar uma militante.

A seguir serão discutidas as políticas culturais durante a ditadura, de forma a aprofundar a relação entre cultura e política que se deu no período. Para compreender melhor como houve essa valorização da cultura popular por parte dos artistas e intelectuais que se opuseram ao regime, serão discutidas algumas das imposições culturais que fazem parte da construção histórica e cultural do país. A censura é também um elemento estudado no intuito de conhecer melhor as manifestações de oposição ao regime.

### 2.1.2 Políticas Culturais durante a Ditadura Civil-Militar Brasileira

Mesmo com a repressão e com a censura, não é adequado alegar que a Ditadura ignorou a cultura nacional. Havia, certamente, artistas que apoiavam o regime e seguiam o projeto político-ideológico dos militares, não é esse o foco do presente trabalho, entretanto. Ainda

assim, serão apresentadas discussões sobre os caminhos que os militares acreditavam que a cultura brasileira deveria tomar.

Vale ressaltar, primeiramente, que os condutores do regime militar possuíam noções específicas do que era cultura e do que era uma política nacional. Gabriel Cohn (1984) e Natalia Fernandes (2013) concordam que esta visão dos militares sobre políticas nacionais culturais era ampla e buscava “articular participação e desenvolvimento” (FERNANDES, 2013: 181). Foi somente em 1975 que o governo, sob presidência de Ernesto Geisel e com Ney Braga como Ministro da Educação e da Cultura, publicou um documento intitulado “Plano Nacional de Cultura”, com diretrizes para a estruturação da cultura nacional.

O documento, que vinha sendo formulado desde 1973 em parceria com o Conselho Federal de Cultura, definia que

Cultura não é apenas acumulação de conhecimentos ou acréscimo de saber, mas a plenitude da vida humana no seu meio. Deseja-se preservar a sua identidade e originalidade fundadas nos genuínos valores histórico-sociais e espirituais, donde decorre a feição peculiar do homem brasileiro: democrata por formação e espírito cristão, amante da liberdade e da autonomia (BRASIL, 1975: 08).

A partir da afirmação presente no documento, nota-se como este reafirma a ideia democrática que fora difundida pelos militares naquele período, como um pretexto para o golpe. Nota-se também como o discurso apresentado parece ir à contramão daquilo que fora discutido ao longo do primeiro capítulo deste trabalho, em relação à censura, opressões e repressões e à tortura. Graças a documentos e estudos acadêmicos, que revelam a realidade por trás da narrativa da ditadura militar, é possível deduzir que muitas diretrizes apresentadas no Plano Nacional de Cultura não foram postas em prática, ou acabaram deturpadas pelos militares.

Em 1973, outro documento de teor semelhante fora publicado, intitulado “Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura”, e segundo Cohn (1984: 92) este documento soava mais rígido e apontava maiores implicações sobre segurança e identidade nacional, sem qualquer aspecto social. Para Fernandes (2013: 181) o documento inicial dava “certa ênfase ao caráter espontâneo do processo cultural, do qual deveria participar o cidadão comum” e Cohn (1984: 89) complementa que essa participação popular era mais uma manobra para dispensar do processo cultural as “elites indesejáveis”, sem ser uma política de fato antielitista.

Fernandes concorda com Cohn e reitera que essas elites certamente se “identificariam com os segmentos sociais adversos ao regime”, deixando claro que, apesar de afirmar a liberdade, não havia abertura para questionamentos. O novo documento, publicado dois anos depois, afirmava a necessidade de um desenvolvimento social para o crescimento cultural (COHN, 1984: 92), combinando “uma concepção essencialista e uma concepção instrumental

de cultura”, cuja “articulação (...) com princípios diversos expõe as exigências contraditórias com as quais os formuladores da PNC tiveram que lidar” (FERNANDES, 2013: 182).

A análise de Gabriel Cohn (1984: 92) discute melhor as nuances do documento de 1975, compreendendo que “o documento é todo redigido numa perspectiva ‘humanista’”, ou seja, que associa a política de cultura à “realização do homem brasileiro como pessoa”. Nesse sentido, o autor salienta a proposta de que a cultura seria “a plenitude da vida humana no seu meio”, implicando uma relação entre cultura e convívio social.

Por outro lado, o aspecto essencialista e instrumental compreenderia que a cultura seria uma forma de reforçar a ideia de nação e nacionalidade, ao mesmo tempo em que a cultura precisa de continuidade para que o país se desenvolva. É uma concepção ambígua pois implica em conservadorismo e em desenvolvimento, uma vez que o texto propõe uma “combinação entre suas premissas e as exigências de intervenção que contempla o conduz à beira do paradoxo de uma proposta anti estatizante a ser efetuada por órgão estatal” (COHN, 1984: 93).

Antes de 1973 e da publicação dos documentos referidos, o país passou por uma série de acontecimentos que marcaram a cultura nacional, e que se estenderam ao longo do regime. Fernandes (2013: 174) aponta que houve desde o princípio do governo militar um projeto que visava estabelecer uma política de cultura para o país. Essa preocupação pode ser identificada nas palavras do então Ministro da Educação e da Cultura, Tarso Dutra, que, segundo Calabre (2008: 05) “afirmou que o plano de reforma educacional não estaria completo sem a cobertura na linha da cultura”. A autora explica que, em uma conferência realizada no dia 08 de Agosto de 1969, o Ministro explicou que

Para tanto, o governo estava estudando um sistema de modernização das principais entidades culturais do país junto com a criação de um sistema de execução do Plano Nacional de Cultura, tendo como item fundamental a criação da Secretaria de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura (CALABRE, 2008: 05).

Foram muitos os órgãos criados no período, e essa institucionalização da cultura era uma tendência naquele momento, sendo que países europeus já haviam começado a criar órgãos específicos dedicados à cultura local (CALABRE, 2008: 01). No caso do Brasil governado por militares, existiram três frentes de atuação que se deram no período:

1) a censura a um tipo de produção cultural considerada subversiva e, por outro lado, o incentivo à produção considerada, pelos governantes, “afinada com a tradição e os valores da cultura brasileira”; 2) os investimentos em infraestrutura, principalmente na área de telecomunicações, que favoreceram a consolidação da indústria cultural entre nós; 3) a criação de órgãos governamentais destinados a regulamentar e organizar a produção e a distribuição cultural pelo território brasileiro (FERNANDES, 2013: 175).

É interessante apontar como o investimento em telecomunicações auxiliou o surgimento de canais de televisão e os popularizou. Enquanto parte de uma proposta de industrialização e modernização do país, a chegada da televisão às casas brasileiras foi um marco histórico para boa parte da população. A programação desses canais, que eram abertos ao público, visava unificar, ou ao menos atingir boa parte da plateia heterogênea do país. Junto da televisão, foi necessário que o país se associasse ao Sistema Internacional de Satélites – INTELSAT. Os investimentos em telecomunicações e as facilidades na compra aparelhos também desviavam a atenção da população de outros meios de comunicação, particularmente dos jornais e revistas mais subversivos (FERNANDES, 2013: 177-178; ORTIZ, 1994, 117).

A terceira frente de atuação se refere aos órgãos dedicados à cultura criados na época, e muitos deles existem até os dias atuais. Dentre alguns deles, citamos a Embratel (criada em 1965), o Ministério das Comunicações (1967) e a Funarte (1975), sendo esses dois últimos órgãos que “que deveriam funcionar como instrumentos dinâmicos de apoio e estímulo governamental à produção artística e cultural, sem intervir no processo criativo” (FERNANDES, 2013: 183). As discussões mais relevantes circundam o Conselho Federal de Cultura - CFC, criado em 1966 e cujo plano principal era elaborar o Plano Nacional de Cultura. Esse conselho se caracterizou por redefinições acerca dos temas relevantes para a cultura brasileira, além de propostas de renovação das instituições, propostas que tiveram pouco efeito prático (FERNANDES, 2013: 179; COHN, 1984, 87).

O CFC possuía recursos orçamentários e os distribuía a projetos de seu interesse, adotando políticas que exigiam um ressarcimento de “no mínimo 50% do valor total solicitado ou de igual ou superior valor ao por ele alocado. Havia ainda a exigência de que o próprio demandante também entrasse com parte dos recursos” (CALEBRE, 2008: 05). Essas demandas certamente limitavam a participação ou inviabilizavam muitos projetos e ações culturais que não teriam condições de repor a verba concedida.

Não se pode negar que havia objetivos políticos por trás do CFC. Ao assessorar o Ministro do Estado, emitiam pareceres que eram como “recomendações a serem executadas pelo Ministério. Praticamente todas as decisões tomadas pelo Ministério - até inícios da década de 1970 - recebeu parecer do Conselho Federal de Cultura” (CALEBRE, 2008: 04). Além disso, o conselho atuava junto dos órgãos de censura, se propondo a assumir o controle cultural conforme a “hegemonia da esquerda” fosse combatida. “Dessa forma, a ação da censura (...) serviu não apenas para calar seus opositores imediatos, mas para romper com certa tradição de produção cultural que vinha se estabelecendo no país” (FERNANDES, 2013: 180).

Nota-se que os membros do CFC possuíam propostas que distribuíam as funções de controle da cultura entre as camadas estadual e municipal. O Conselho propunha que o Estado e seus Municípios criassem locais, denominados Casas de Cultura, nos quais cada local se dedicaria a reunir e arquivar documentos, obras e diversos elementos culturais e do folclore, conforme suas possibilidades, ressaltando que “as noções que orientavam as proposições do CFC eram as de “tradição” e de “defesa” da cultura nacional, identificada com elementos do passado” (FERNANDES, 2013: 183).

Além do CFC e dos documentos citados no início do texto, em 1973 foi lançado também o Plano de Ação Cultural, que, segundo Fernandes (2013: 186) foi “responsável por uma grande movimentação nas áreas artística e cultural, com desenvolvimento de projetos que abrangia mais diversas regiões brasileiras”, e que, por outro lado, “revelou também as precárias condições dos espaços culturais distribuídos pelo país, bem como de seus recursos materiais e humanos”. A respeito do PAC, Miceli aponta que ele

acabou firmando um estilo novo e uma doutrina própria de prática cultural. Operando através de núcleos e grupos-tarefas voltados para o atendimento das diversas áreas de produção (teatro, dança, literatura, patrimônio, artes plásticas, etc.), o PAC derivava sua flexibilidade quer do vultoso montante de recursos à sua disposição, quer da disponibilidade de contratar pessoas de fora da estrutura funcional de carreira do MEC. Formalmente o PAC deveria cumprir três objetivos primordiais, quais sejam: a preservação do patrimônio histórico e artístico, o incentivo à criatividade e à difusão das atividades artístico-culturais, e a capacitação de recursos humanos (1984: 56).

Fica claro que a segunda metade do período ditatorial contou com uma formalização maior das ações culturais federais. Assim como os documentos apresentados, a relação dos autores estudados com o período é ambígua e paradoxal. Ao mesmo tempo em que as diretrizes culturais propostas demonstram preocupação com a valorização da cultura, há um elemento de controle do qual foi difícil fugir, ainda que houvesse momentos de autonomia dos diferentes órgãos criados (FERNANDES, 2013: 183-184). Barbalho complementa afirmando que “o principal elemento unificador do CFC é a reverência ao passado, com um viés conservador, o que marca a direção que o Conselho dá à sua concepção de política e de cultura” (2007: 06).

Autores como Fernandes (2013) e Miceli (1984) concordam que a inserção da cultura nacional nos planos do governo contribuiu para uma posterior valorização da cultura, ressaltando que esse período foi uma “decolagem” da cultura, e também do ensino superior. Entretanto, Fernandes reconhece os desafios enfrentados no período, incluindo o excesso de controle na administração dos órgãos e dos projetos.

Para Barbalho, a problemática das políticas culturais se encontra na demanda por unidade e homogeneização. Segundo o autor, “a unidade nacional se salvaguarda na medida em

que se protege dos valores estrangeiros impostos pelos meios de comunicação de massa e pela indústria cultural, como ditam as normas da Ideologia de Segurança Nacional” e essa unificação se dava não somente na cultura nacional, mas na forma como o governo deveria lidar com as políticas culturais. As afirmações apresentadas nos encontros de cultura apresentavam uma noção de “cultura homogênea em sua essência, diversificada pelas contribuições recebidas, em constante transformação e, ao mesmo tempo, fiel e leal ao passado” (2007: 07-08).

Mesmo nas propostas de descentralização, com as Casas de Cultura municipais, existe um elemento unificador, controlado e vigiado, que “propõe caracterizar culturalmente as regiões brasileiras sem, contudo, fracionar a unidade de cada estado ou território. Percebemos aí a preocupação com a unidade até no contexto interno de cada região”.

Pode-se afirmar, então, que as noções de liberdade, tão afirmadas pelo PNC em 1975, não correspondiam fielmente à realidade, uma vez que aquilo que deveria ser valorizado dentro da cultura nacional mantinha preso às concepções de cultura da elite apoiadora do regime e dos militares. Para compreender melhor essas noções distintas de cultura, será discutida a seguir a formação da cultura nacional e as imposições eurocêntricas sofridas pela população.

## 2.2 MANIFESTAÇÕES CULTURAIS E IMPOSIÇÕES CULTURAIS

Com base nas discussões apresentadas até este tópico, se mostrou adequado contextualizar como a cultura nacional brasileira foi construída e como esta impactou as estruturas políticas ao longo da história e, especialmente, durante o regime militar. A valorização do nacional era um compromisso de Zuzu Angel, que buscava e pesquisava materiais e técnicas de origem brasileira para suas criações. O nascimento dessas técnicas, da estética da estilista e daquilo que ela tinha como fonte de inspiração tem uma forte relação com a cultura popular brasileira.

Segundo Queiroz (1989: 29), um dos primeiros desafios que os cientistas sociais brasileiros enfrentaram foi compreender a *brasilidade*, entendida aqui como um patrimônio cultural que se conserva através do tempo e que é partilhado pela população. Bosi (1992: 308), entretanto, discute que pensar na cultura de um país de maneira única é inadequado para qualquer sociedade moderna, inclusive para a brasileira. Nesse sentido, Debrun (1990: 39) e Bosi (1992: 308-309) concordam que em sociedades complexas com grupos fracionados e divisões de classe, é natural que as manifestações culturais se distanciem e se diferenciem.

Shapiro ainda complementa que:

estruturas sociais e culturais mais sutis parecem servir, às vezes, à mesma finalidade (de estabelecer distâncias entre populações). Por exemplo, um sistema de castas, restringindo a seus próprios membros a possibilidade de cruzamento de uma parte da população, determina o isolamento dessa parte (1982: 17).

O Brasil exemplifica bem essas distâncias culturais. Ao estudar a obra de Darcy Ribeiro, Vanucchi (2011: 13) percebe que “sociedade e cultura ainda estão se plasmando no Brasil”. Para o autor, a construção do país a partir de povos europeus, indígenas e africanos possibilitou manifestações culturais únicas, que, no entanto, são apagadas pela herança colonial. Esta se mantém conservada com base em instituições socioculturais europeias e gera uma civilização “agrária, urbana e rural, diferente das etnias indígenas e africanas” (VANUCCHI, 2011: 13).

Houve, contudo, um caminho a ser percorrido para que essa civilização agrária se enraizasse culturalmente, Queiroz afirma que na segunda metade do século XIX havia muitos cientistas sociais, além de outros intelectuais e estudiosos brasileiros, que concordavam com essa visão eurocêntrica sobre desenvolvimento, acreditando que as heranças culturais indígenas e africanas eram uma barreira que não permitiam o crescimento do Brasil, atrapalhando também a construção de uma identidade nacional. Fica claro, no trabalho de muitos dos autores do período, elementos racistas e discriminatórios, mas que foram importantes por dar início aos estudos sociológicos e antropológicos da sociedade brasileira (1989: 30-31).

Nesse sentido, Darcy Ribeiro compreende que existem dois grupos culturais no Brasil. Um deles elitista e “culto”, com imitações e aspirações europeias e estadunidenses, que busca reafirmar sua origem de colonizador e, dessa forma, sua branquidade. O outro grupo representa o vulgar, o mestiço, a mistura de elementos indígenas e africanos “que o povo brasileiro edificou, com tijolos e cimentos de que dispunha, a cultura nacional no que tinha assentado na terra e de significativo para toda a população” (RIBEIRO, 1983: 140-147). Muito se relaciona desse grupo popular com a estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária, previamente discutida com base no texto de Ridenti, especialmente nas escolhas artísticas durante a ditadura.

Compreender como essas vertentes coexistiram sem se apagarem e prever se elas serão capazes de se unir algum dia era também um desafio para os estudiosos. Para os intelectuais que começaram a estudar a sociedade brasileira, era difícil conceber uma cultura nacional que não fosse única, pois sem isso não seria possível construir uma identidade nacional, que, preferencialmente, deveria remeter aos costumes europeus (QUEIROZ, 1989: 33).

A problemática por trás dessa divisão é a recusa do grupo erudito àquilo que se origina do popular, por considerar este inferior, medíocre e atrasado, sendo que aqueles que valorizavam as heranças do velho mundo não dão espaço para a “intromissão” do vulgar na

construção de uma identidade nacional, e com isso falham em compreender a sociedade em que vivem (RIBEIRO, 1983: 140-147).

Essa divisão entre culto e vulgar implica também em uma divisão entre classe dominante e classe operária, algo que pode ser relacionado à separação entre civis apoiadores e opositores ao governo militar. Conforme será mais discutido no tópico seguinte, a coerção para uma redenção às tradições e aos bons costumes era uma forma de censura exercida pela própria sociedade. As limitações colocadas pelas classes dirigentes à cultura popular podem ser entendidas também como uma forma de manter o popular, o vulgar, o inferior, distante dos centros políticos de tomadas de decisões.

A presença da divisão entre erudito e popular data da colonização brasileira, e esse pensamento colonialista se mantém vivo no imaginário de parte da população brasileira até a atualidade, tanto que é possível relacionar a ideia da superioridade da elite a ela. O pensamento colonialista cria também outras noções, que acabam permanecendo enraizadas na cultura da sociedade brasileira. Tem-se em Schwarcz, ao discutir a violência no país, que

Um disseminado sistema escravocrata como o nosso só foi sustentado a partir de uma verdadeira maquinaria repressora, administrada pelos próprios senhores de terra e contando com a conivência do Estado. Dessa forma, se a história não dá conta de responder pelos dados do presente, denuncia, porém, padrões de continuidade (2019: 157).

A autora, em sua obra “Sobre o Autoritarismo Brasileiro”, relaciona o uso da violência ao histórico escravocrata. Alguns estudiosos relacionam a este autoritarismo violento arraigado, o fato de o regime militar ter feito uso da tortura, entre outras formas de repressão, para garantir o controle e a manutenção do poder. Por outro lado, entende-se que o reforço dessa divisão entre erudito e popular era também uma forma de repressão, pois, conforme declara Schwarcz

Política é a arte de construir consensos. No entanto, quanto mais conservadores são os regimes políticos, maior é a tendência que têm de desconhecer as histórias das minorias nacionais, transformando-as em “estrangeiros em sua própria terra” e assim anulando, sistematicamente, seus direitos. Só se constrói uma democracia republicana quando, de fato, se incluem diferentes povos a partir de seus conhecimentos acumulados. (...) a regressão aos interesses privados e setorializados (...), aos discursos de natureza moralista e normativa daqueles que só reconhecem uma comunidade de origem (seja ela social, cultural, religiosa ou étnica), é movimento marcadamente autoritário, por mais que assuma uma forma política que admite respeitar a democracia (SCHWARCZ, 2019: 173).

É possível deduzir que as relações entre política e cultura nem sempre caminham de forma harmoniosa, e isso pode ser observado em diferentes momentos da arte brasileira ao longo de século XX, conforme discutido anteriormente. No caso da ditadura civil-militar brasileira, em que a classe dirigente valorizava tradições e costumes que se opunham ao que

era considerado “vulgar”, parece natural que surgiriam manifestações culturais, sejam elas artísticas ou não, que se colocariam contrárias às imposições culturais desse regime.

### 2.3 A CENSURA DURANTE A DITADURA CIVIL-MILITAR BRASILEIRA

A censura foi um mecanismo de repressão de extrema importância para os artistas e jornalistas, que tiveram grandes desafios para driblar e lidar com as opressões e limitações que lhes foram impostas de forma muitas vezes arbitrária.

“Uma das primeiras providências da maioria dos regimes autoritários é censurar a liberdade de expressão e opinião, uma forma de dominação pela coerção, limitação ou eliminação das vozes discordantes” (REIMÃO, 2011: 03). Não é de surpreender, portanto, que o desmonte democrático que se deu durante a ditadura civil-militar brasileira contou com uma ampla censura, que era parte da “rede de informações constituída por diversos órgãos de vigilância, de segurança e de repressão” do regime militar (SOARES, 2015: 02), e que contribuía para tentar minar qualquer forma de expressão oposta ao regime e/ou que pudesse ser tida como subversiva pelos militares e por aqueles que os apoiavam.

Segundo Boone (2017: 201), a repressão militar não admitia a expressão e punia a liberdade. Para a autora, a censura foi uma medida “para que o governo tivesse controle sobre o que era dito e mostrado”, sendo que “as intervenções militares aconteciam nos eventos artísticos que envolviam grandes públicos, como os festivais de música e manifestos estudantis” (BOONE, 2017: 201-202).

Nota-se, no entanto, que a censura não começou junto com o golpe militar. Segundo Reimão (2011: 09) “entre 1964 e 1969, a paradoxal convivência de uma ditadura de direita com uma ampla presença de produções culturais de esquerda foi a característica marcante do panorama cultural brasileiro”. A autora ainda complementa que o governo convivia com obras que criticavam o regime, presentes em diferentes meios de comunicação, o que não significa, entretanto, que essas críticas atingiam as camadas populares (2011: 09-10).

Ainda assim, existia alguma caça a materiais, que, conforme afirma Stephanou...

...ocorriam de forma primária, improvisada, efetuadas por pessoas mal treinadas para este tipo de operação, e eram justificadas através da necessidade de garantir a Segurança Nacional e a ordem moral. Objetivava confiscar todo material considerado *subversivo*, contra o Regime, ou *pornográfico*, contra a família e os costumes (2001: 125).

O chamado AI-5 foi um marco na repressão militar, como discutido anteriormente.

Além de forçar um fechamento do Congresso Nacional, estabeleceu medidas referentes à liberdade de expressão civil, uma vez que “era preciso estabelecer as rédeas que norteariam a sociedade e, entre elas, o recrudescimento da censura nas redações dos jornais, rádios e televisões” (GONÇALVES, RODRIGUES e CALDAS, 2013:01), explicitando e tornando mais organizada a censura.

Ao ser oficializada pelo Estado, a censura passou a ser exercida pelo Ministério da Justiça, e se deu em filmes de todos os tipos, livros de ficção ou não, jornais, revistas, peças teatrais, discos, apresentações musicais e/ou públicas, ações artísticas e culturais das mais diversas, e até mesmo em cartazes, sendo dois os órgãos que geriam esse controle: o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), e da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) (REIMÃO, 2011: 05). Carlos Fico explica melhor como ela se dava no período estudado:

Não houve uma censura durante o regime militar, mas duas. A censura da imprensa distinguia-se muito da censura de diversões públicas. A primeira era ‘revolucionária’, ou seja, não regulamentada por normas ostensivas. Objetivava, sobretudo, os temas políticos *stricto sensu*. Era praticada de maneira acobertada, através de bilhetinhos ou telefonemas que as redações recebiam. A segunda era antiga e legalizada, existindo desde 1945 e sendo familiar aos produtores de teatro, de cinema, aos músicos e a outros artistas. Era praticada por funcionários especialistas (os censores) e por eles defendida com orgulho. Amparava-se em longa e ainda viva tradição de defesa da moral e dos bons costumes, cara a diversos setores da sociedade brasileira (FICO, 2004: 37).

Observa-se, também, que a censura não se dava apenas sob conteúdos de oposição, perseguidos pelos militares, mas incluía aqueles que contrariavam os “bons costumes”, as tradições consideradas valiosas para políticos, militares e civis mais conservadores. Entende-se, portanto, que além da repressão do governo, existia também uma coerção social que também influenciava a conduta de jornalistas e de artistas. Nesse sentido, foi necessária muita criatividade dos atores sociais que tinham interesse em expressar o descontentamento com o regime. A ideia de que a ditadura foi um momento propício para que essa criatividade pudesse florescer, no entanto, é complexa e gera uma discussão interessante.

Silvana Boone, por um lado, aponta que muitos dos artistas que iniciaram seus trabalhos nos anos 1960 eram jovens que buscavam expressar suas opiniões a respeito dos militares, e que nesse período surgiram grandes ícones das artes brasileiras, referenciados até a atualidade (2017: 200-202). A autora reforça sua teoria afirmando que esse fenômeno cultural, em especial no âmbito das artes, não foi exclusivo do Brasil, mas que pode ser observado em outros países da América Latina, principalmente aqueles que passaram por conjunturas políticas similares:

Na América Latina, muitos países viviam uma situação parecida com a do Brasil, e a arte era a forma de ultrapassar a censura, já que nem sempre o conceito da obra

aparecia explícito. (...) o artista pretendia manifestar-se como crítico de uma sociedade em transformação, que passava a ser da ordem do urbano, do coletivo, do massificado, onde tudo se repetia até a exaustão. (...) A tropicália acompanhou o início da arte pop brasileira, ou seja, a representação da cultura e do cotidiano popular no contexto nacional (2017: 203-204).

Pode-se dizer, então, que a censura e a repressão das ditaduras militares latino-americanas levaram a uma reação contrária ao controle exacerbado e construía-se assim um olhar mais crítico e social por parte das artes que, apesar de não ser uma manifestação inédita, se deu de maneira exacerbada nas décadas de 1960 e 1970.

O jornalista e cartunista Henfil, famoso no período por suas charges críticas aos dirigentes, não deixou de fazer suas críticas veladas mesmo enquanto trabalhava em jornais esportivos, exemplificando essa demanda por articulações para possibilitar alguma manifestação sobre a sociedade do período<sup>6</sup>:

eu queria relacionar o futebol à realidade social, jogar com o perfil dos torcedores. Dentro dessa espécie de luta de classes, eu fazia histórias paralelas ao mundo do futebol. Era uma maneira de passar alguma coisa crítica naquela época de censura (HENFIL apud MORAES, 1996: 78 e 97)

Sandra Reimão e Roberto Schwarz discordam, contudo, de Boone. Para os autores, a arte questionadora da ditadura militar falhou em seu objetivo político por não atingir as camadas populares, mantendo-se limitada a uma elite intelectual (REIMÃO, 2011: 10; SCHWARZ, 1992: 63). Schwarz ainda complementa, dizendo que “o movimento cultural destes anos é uma espécie de floração tardia, fruto de dois decênios de democratização”, e que essa circulação limitada das produções culturais fazia parte de um projeto das forças armadas, que preservava a produção cultural, porém com um claro intuito de “liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa” (1992: 63).

Para além das produções artísticas, a censura dos militares dava uma atenção especial aos jornais, especialmente à imprensa alternativa. Segundo Kucinski (2001: 05), a mídia alternativa se opunha a “complacência da grande imprensa para com a ditadura militar” e esses jornais “cobravam com veemência a restauração da democracia e do respeito aos direitos humanos e faziam a crítica do modelo econômico”. Mesmo em meio ao chamado “Milagre Econômico”<sup>7</sup>, estes jornais não hesitaram em apontar as falhas do regime, motivados por uma

---

<sup>6</sup> Enquanto trabalhava no Jornal dos Sports, Henfil incluía humor em seus escritos ao criar apelidos para as torcidas organizadas de times de futebol do Rio de Janeiro, associando os apelidos à condição social dos torcedores. Por exemplo: os torcedores do Fluminense eram denominados *Pó de Arroz* devido ao seu caráter elitista (PIRES, 2006: 95).

<sup>7</sup> O “Milagre Econômico” brasileiro ocorreu entre os anos de 1968 a 1973 e se caracterizou por um grande avanço econômico, com altas taxas de crescimento econômico e baixas taxas de desemprego. Entretanto, Veloso, Villela

oposição ideológica (Kucinski, 2001: 05).

#### Kucinski explica

...o aparelho militar distinguia os jornais alternativos dos demais, perseguindo-os e submetendo os que julgava mais importantes a um regime especial, draconiano, de censura prévia. Em conformidade com a Doutrina de Segurança Nacional, instituída pela ideologia da guerra fria, eram considerados pelos serviços de segurança como inimigos: “Organizações de Frente” do comunismo internacional, que tinham por tarefas “isolar o governo” e “difundir o marxismo”. Editores de *O Pasquim* permaneceram encarcerados por dois meses logo após o AI-5. Editores de *Resistência*, *Coojournal*, *Opinião*, foram presos em ocasiões diversas. Algumas edições eram apreendidas, mesmo depois de filtradas pela censura prévia. A partir do projeto de distensão política do governo Geisel (1974-1978), combatido pela linha-dura militar, os jornais alternativos tornaram-se o pivô das lutas intestinas do regime (2001: 05).

Os jornais censurados recorriam a artimanhas para preencher os espaços deixados pelas reportagens consideradas inadequadas, de forma que era possível para parte da população reconhecer que algo havia sido interdito. Reimão (2011: 03-05) lembra que era comum que jornais publicassem materiais inadequados, estranhos, como poesias, trechos de obras literárias famosas, receitas culinárias ou que deixassem esses espaços em branco, ou com tarjas pretas. Vale ressaltar que “a censura prévia era, muitas vezes, feita no jornal já diagramado, com a composição já paginada, e que refazer eliminando espaços deixados pelos textos censurados implicaria gastos e tempo extras” (REIMÃO, 2011: 04).

#### 2.4 A CONTRACULTURA BRASILEIRA NAS DÉCADAS DE 1960 E 1970

Zuzu Angel não foi a única personalidade a se opor abertamente à ditadura militar. Foram vários os artistas que buscaram formas de manifestar seu descontentamento com as ações dos militares. A seguir são apresentados artistas e movimentos de oposição ao regime, buscando identificar a estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária descrita anteriormente por Marcelo Ridenti, com o intuito de tecer relações e buscar similaridades nos processos criativos.

Vale ressaltar, antes de iniciar a discussão, que por mais que os artistas aqui discutidos tenham muito em comum, isso não implica em uma convergência de ideias e não significa que havia diálogos entre todos eles. Além disso, é importante questionar de que forma suas manifestações atingiram a população e de forma as expressões contrárias ao regime geravam um descontentamento entre os militares e as elites.

Para explicar melhor essa questão, traz-se a análise de Viviana Bosi (2018: 98-99) que

---

e Giambiagi (2008: 225) demonstram em seu estudo econômico sobre o período que tais taxas se relacionam a um crescimento da produtividade no período, e não necessariamente a um desenvolvimento econômico de fato.

discute as diferentes vertentes artísticas identificadas entre as décadas de 1950 (em seus últimos anos), 1960 e, mais fortemente, 1970. A autora aponta que, ainda que divergissem em alguns aspectos, essas vertentes possuíam muito em comum, uma vez que “continham, apesar de suas intenções declaradas, tanto aspectos ‘construtivos’ e ‘conteudistas-engajados’ quanto, por fim, ‘experimentais alternativos’ em diferentes graus, uma vez que participavam do mesmo clima de debate cultura”.

Considerando suas semelhanças, Julia Cayses afirma que “não foi a arte que enfrentou a ditadura: foi a ditadura que enfrentou a arte, pois estava nesta, no Brasil dos anos 1950 e 1960, a semente de qualquer revolução, um questionamento profundo da propriedade privada” (2014: 115). Boone argumenta sobre como a arte se tornou uma ferramenta importante na expressão e no combate ao autoritarismo:

Intelectuais de diferentes áreas refletiam sobre a sociedade por meio da arte e tornaram-se agentes importantes naquele cenário transitório, transformando a realidade em imagem, música, cinema, em leituras poéticas, históricas e estéticas de uma nação amordaçada quando tudo estava para ser dito. (...) As discussões, as críticas ou sátiras que marcavam época também provocavam mudanças. Lamentavelmente, muitas formas de expressão foram caladas pelo governo militar. (...) Muitos dos artistas que iniciavam sua trajetória nos anos 60 eram jovens que se confrontavam com as injustiças sociais causadas por um regime de governo autoritário e antidemocrático e que viam na arte uma forma de expressar-se para o coletivo (2017: 199-200).

Apesar de muitos artistas e intelectuais militantes terem posicionamentos e ideias em comum, isso não significa que houve unanimidade entre as obras. Ridenti (2005: 94) e Cevasco (2001: 153) concordam que, por mais que houvesse similaridades, havia também certa rivalidade entre muitos dos artistas, especialmente pela forma como cada um respondia às mudanças trazidas pela ditadura. Isso pode ser explicado, conforme afirma Chaia (2019: 26) pelo fato de que tanto a arte quanto a política são conceitos abertos a diferentes definições e interpretações.

Ao longo deste estudo, buscou-se seguir os apontamentos de Miguel Chaia (2019), que discute a importância de se considerar quão grande é o impacto político e social das obras estudadas, uma vez que muitas delas buscavam valorizar a cultura popular brasileira e auxiliar, de alguma forma, no esclarecimento das camadas mais populares. O autor afirma que

trata-se de obter diferentes intensidades políticas que permeiam as diversas manifestações artísticas e que indiquem o potencial de impacto sobre o espaço público ou sobre a subjetividade, no sentido de produção de sensações e saberes que levem à reflexão crítica da realidade ou até que motive ações primevas. Isto significa direcionar a reflexão para discernir nos trabalhos ou produtos de arte uma eventual escala de potência política que estas obras podem portar ao se considerar situações estruturais diferentes que produzem, por exemplo, as artes plásticas, o teatro, a literatura, a música e o cinema (2019: 26).

Ainda que a intensidade política das manifestações artísticas configure um estudo interessante, o qual será considerado neste trabalho, não é pertinente, aqui, hierarquizar o impacto que as artes da década de 1960 e 1970 tiveram, uma vez que se considera que cada artista percorreu um caminho próprio, e que todos impactaram – e continuam impactando – a cultura e a arte brasileira, à sua maneira. Nem por isso deixou-se de, segundo Chaia (2019: 26), “considerar as formas de disseminação ou propagação de cada uma destas esferas artísticas”.

A respeito do florescimento artístico e intelectual que se deu pós-golpe, Clemente (2010: 78) afirma que o engajamento político não foi uma novidade, mas uma característica de muitas criações do período que ganhou força com a repressão do regime militar. Novas perspectivas sobre o que a arte era e o que ela poderia ser surgiram, e segundo Boone

Vimos a representação do intelectual e do popular convivendo no mesmo cenário de transformações que foi a década de 1960. Alguns dos conceitos presentes na arte e na sociedade contemporânea surgiram durante esse período. As ideias de *apropriação*, *participação* e *interatividade* passaram a fazer parte das obras naquele contexto. Se, atualmente, as tecnologias determinam essas ações, nos anos 1960, o corpo e a obra é que determinavam a performance (2017: 25).

As performances de artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark são belos exemplos dos novos caminhos que a arte tomou. A respeito de Clark, Fabbrini (2014: 81) afirma que sua obra “contribuiu para a inflexão na arte construtiva brasileira, ao promover a expansão do plano na pintura para o dito ‘espaço real’”. Ainda que a artista tenha passado boa parte dos anos da ditadura na França, sua arte possui uma forte relação com a política, e seus rumos na arte mostram um desprendimento de ideias europeias sobre utopia e revolução, algo que parece reforçar a proposta da brasilidade, ainda que indiretamente (FABBRINI, 2014: 81).

Apesar de Lygia Clark<sup>8</sup> nunca ter dito abertamente que sua arte era política, suas ideias e declarações demonstram um desejo da artista de que suas obras transcendessem a mera visualização e trouxessem o público para dentro da obra, incitando reflexão e participação. A artista acreditava que era necessário se libertar das vanguardas europeias e dar espaço a novos artistas, jovens e com uma “nova marginalidade”, que não se rendessem às crenças do período em que viviam. Cabia a estes novos artistas, então, “disseminar, mediante ‘proposições’, a dissidência juvenil de certa cor anarquista, nos interstícios da sociedade administrada” (FABBRINI, 2014: 82-85).

Julia Cayses discute a ruptura que muitos artistas propunham, assim como Clark. A

---

<sup>8</sup>Lygia Clark, pseudônimo de Lygia Pimentel Lins, nasceu em Belo Horizonte em 1920 e é considerada uma das fundadoras do Grupo Neoconcreto no Brasil. Foi uma artista plástica que trabalhou muito com instalações e *body art*. Além da relação que sua arte estabelecia com a política do período, a artista também se dedicou a trabalhos e aulas sobre arte terapia (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural, 2021).

autora afirma que desde a década de 1950 o Brasil já via, em muitos de seus artistas plásticos, como Portinari e Di Cavalcanti, novas propostas para a arte, em cujo cerne nascia ideias revolucionárias, que questionavam o consumo, o lugar da arte na sociedade e a propriedade privada, justificando que “o projeto era liberar o homem, e quando esse é o projeto, quem está no poder tem de tomar providências”, o que tornaria uma repressão às artes e à expressão previsível (2014: 115). É bastante provável que Clark tenha estudado esses artistas, se envolvido nessas conceituações e sido influenciada por elas.

Aproximando-se com a moda, Clark também estabelece relações interessantes. Além de usar tecidos em muitas de suas criações, a artista também utilizava recursos construtivos, como dobras, pregas e vincos em materiais inovadores, seja metal, madeira, látex ou plástico, para dar tridimensionalidade às suas obras e inserir o público naquele espaço.

Para compreender como a perspectiva de Lygia Clark sobre a arte se torna política e acaba por incitar reflexões, foram selecionadas as obras *Bichos*, uma série de esculturas interativas criadas entre 1960 e 1964, às vésperas do golpe, a fim de exemplificar o trabalho da artista. Essas esculturas marcam a saída da artista das telas, sendo peças articuláveis e mutáveis. “Tratava-se de objetos feitos de placas de alumínio articuladas por dobradiças a serem movimentadas, o que transformava totalmente sua forma e com isso sua percepção (CAYSES, 2014: 116). A Figura 02 mostra uma das obras:

**Figura 02** –Bicho Linear, Lygia Clark, 1960



**Fonte:** The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 2021.

A respeito da obra, Fabbrini descreve que

*O Bicho* nunca é o mesmo, pois sempre se renova quando fecundado pela manipulação do “ex-espectador”, agora participante. É uma máquina de construir espaços imprevistos que, uma vez acionada pela mão de Midas, responde com novas

constelações de formas, sombras e reflexos (...). A participação frente ao *Bicho* não se limita, assim, a breve contato, a um toque superficial, pois para movimentá-lo é preciso efetivo envolvimento corporal: o gesto, nesse caso, é um “comportamento”, uma ação resoluta que se integra às respostas da obra e não a simples ativação (...). A diferença entre a participação requerida pelo *Bichoe* pela arte cinética do período, não reside apenas na intensidade da força mecânica necessária para que a obra se movimente, mas no tipo de participação do corpo – e de reação da forma – envolvidos no processo de manipulação. O *Bicho* requer, em síntese, manobra corporal, muscular e nervosa, mecânica e orgânica, que coloque em interação sujeito e objeto (2014: 85).

Ainda que o público que presenciava obras como os *Bichos* fosse certamente reduzido, as ideias por trás da interação, da possibilidade de participação e da interferência soam bastante poderosas e, por mais que não influenciassem diretamente as camadas mais populares, certamente influenciou artistas e intelectuais do período. Cayses (2014: 117) destaca que em Clark “a obra é, antes de qualquer coisa, a ação do participante. Logo, simplesmente não há obra. Ou, pelo menos, não há nada a ser vendido”. Abre-se um leque de possibilidades, e essa noção de participação, de que é possível intervir para mudar ou aprimorar, pode ser levada para outros contextos, sociais ou políticos, por exemplo. Para Cayses

A obra de Clark, nesse aspecto, é profundamente subversiva, política e anticapitalista, no sentido em que está feita para não possuir o menor valor de troca (o alumínio é o menos nobre dos metais). Um Clark só tem valor de uso, mas é um uso particular, estético, isto é, com o “para quê” inserido nele mesmo, um uso sem uso, ou o maior dos usos possíveis por estar contido nos seus próprios limites (2014: 117).

Tanto Fabbrini (2014: 84) quanto Cayses (2014: 117) citam a crítica de Ferreira Gullar (1960; 2007) feita a Clark, destacando a Teoria do Não Objeto para falar da obra da artista. A respeito do que seria esse não objeto, Gullar explica que

A expressão não-objeto não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto. Uma pura aparência (GULLAR, 1960 apud CAYSES, 2014: 117).

Para Cayses, em suma, a definição de Gullar se refere às experiências pelas quais o indivíduo passa quando interage com a obra, traduzindo o termo Não-Objeto em Objeto-Experiência (CAYSES, 2014: 117). Hélio Oiticica<sup>9</sup>, anos depois, se inspirou na obra de Clark e nos textos de Gullar para definir parâmetros para o que seria essa arte do não-objeto:

1. vontade construtiva geral; 2. tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3. participação do espectador (corporal,táctil, visual, semântica

---

<sup>9</sup>Hélio Oiticica foi um artista plástico, pintor e escultor brasileiro, nascido no Rio de Janeiro, em 1937. Sua arte é caracterizada por um profundo experimentalismo e pela afirmação de que a arte não pode ser separada da vida cotidiana. Era adepto, assim como Lygia Clark, da interação entre arte e público (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural, 2021).

etc.); 4. abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5. tendência para proposições coletivas e consequente abolição dos ismos característicos da primeira metade do século na arte hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito “arte pós-moderna de Mário pedrosa”); 6. ressurgimento e novas formulações do conceito antiarte (...) (OITICICA, 1967 apud CAYSES, 2014: 117).

É interessante notar como Oiticica entra de forma mais explícita em questões políticas, afirmando que a arte do não-objeto deve ser indissociável de questões políticas. Faz sentido, uma vez que o artista viveu a ditadura militar de forma mais próxima – Clark passou parte da década de 1970 residindo em Paris – e se questionou de forma muito mais ativa o papel do artista e da arte perante a sociedade.

Ainda que esse questionamento não fosse uma exclusividade de Oiticica, ele possuía uma recusa bastante forte da noção capitalista trazida pelo mercado da arte. Segundo Cayses (2014: 118) o artista buscava “uma antiarte, uma arte que seja experiência, e um artista que, conseqüentemente, abandone o papel de gênio” que fora construído ao longo da história da arte, especialmente após o Renascimento Italiano, no século XV. Dessa forma, para ele o artista “é um motor social encarregado de propor experiências de conhecimento e não um criador de objetos de luxo”, discorrendo também “sobre o público, sobre o para quem da arte, não reduzir essas experiências a uma elite, mas abri-las para o povo, para as favelas, para essa Mangueira de onde Hélio tinha subtraído seu mais valioso tesouro, o parangolé” (CAYSES, 2014: 118).

Para apresentar o trabalho de Oiticica, a obra Parangolé foi escolhida. Para Rezende e Oliveira (2014: 257) essa obra se destaca por demonstrar como o artista “extrapolou as barreiras dos museus e fragmentou o próprio conceito de obra de arte, reconstruindo-o de maneira ousada e criativa” e, mais do que isso, se interessando pela cultura brasileira popular e marginal, buscando integrar sua arte com o “sentido grosseiro e rústico do mundo em sua origem, ausente de polimentos e decorações”. As autoras apontam que:

Dentre os múltiplos significados que podem ser atribuídos à palavra ‘Parangolé’, o poeta Waly Salomão (2003) – interlocutor próximo de Oiticica – nos oferece o sentido de Parangolé proveniente de uma gíria carioca. O seu uso comum nos morros do Rio de Janeiro em ‘Qual é o parangolé?’ traduzia-se em ‘Como vão as coisas?’. (...) Não sendo, de início, senão um ser linguístico, atualmente o termo “Parangolé” afastou-se do uso anterior e fixou-se nos objetos produzidos por Oiticica (SALOMÃO, 2003 apud REZENDE E OLIVEIRA, 2014: 257).

Além desse significado que remete à estrutura de sentimento descrita anteriormente por Ridenti, os Parangolés de Oiticica têm uma relação próxima com a moda por se tratar de uma peça que pode ser vestida, sendo que a obra consiste na forma como o público o utiliza, como experimenta com as formas, cores, texturas, peso da peça etc. Cabe àquele que interage com a obra compartilhar o próprio corpo como fonte de sensorialidade (REZENDE E OLIVEIRA,

2014: 257; BOSI, 2018: 112). A Figura 03 apresenta uma performance de populares com os Parangolés:

**Figura 03** – Performance com os Parangolés de Hélio Oiticica



**Fonte:** Acervo Online MASP, 2020.

A partir da Figura 03, é possível notar como Oiticica explorou materiais têxteis e fugiu da necessidade de praticidade e apreço estético: as peças são complexas de vestir e resultam em amontoados de tecido disformes, sendo que tanto a montagem da obra quanto o resultado são mutáveis, e, principalmente, adaptáveis ao desejo de quem os manuseia. Nesse aspecto, os Parangolés se distanciam do que a roupa é e se mostram experiências muito mais únicas do que o simples vestir.

O interesse de Hélio Oiticica ia além de uma simples participação do público. Além da interação, o artista visava uma real reflexão e uma ação conjunta, tanto que suas manifestações não se limitavam às peças dos Parangolés, mas incluíam danças, música e poesias. “A intenção do artista é provocar o público, convidando-o a abandonar o lugar de espectador, em atitude meramente contemplativa, e a ocupar o lugar de participante ativo na constituição da atividade criadora” (REZENDE E OLIVEIRA, 214: 257-8). A complexidade de uma manifestação como as do artista demonstra como a arte pode ser uma forma muito rica de tecer críticas a respeito do contexto sociopolítico de sua época, ainda que o alcance dessa reflexão seja um fator que precisaria ser mais bem estudado.

Ao se pensar em como as diferentes críticas à ditadura atingiram o público, as músicas

escritas dentro do movimento da Tropicália<sup>10</sup> podem ser citadas, dada sua popularização e o símbolo de resistência que essas canções representam até a atualidade. Para Carlos Calado (2017: 35-36), o reconhecimento internacional que a Tropicália teve foi fruto não só das expansões das carreiras de seus artistas, como também da admiração que essas canções tiveram de grandes figuras da música internacional, principalmente no fim da década de 1980, após o fim da ditadura. A respeito do surgimento desse movimento, diz-se que:

Em 1967, quando esse movimento surgiu, o Brasil já vivia por mais de três anos sob o regime militar decretado em abril de 1964. Esse governo autoritário reduziu drasticamente a liberdade dos cidadãos, por meio da supressão de seus direitos constitucionais, da perseguição, prisão e tortura aos opositores do governo e da imposição de censura prévia aos jornais e a outros meios de comunicação. Naquela época, o restante do mundo também vivia um momento politicamente violento. Nos EUA, os protestos contra a guerra do Vietnã multiplicaram-se, seguidos por sangrentos conflitos entre policiais e estudantes, que tomaram as ruas de muitas cidades, em diversos cantos do planeta. No Brasil, esse cenário explosivo acabou estimulando universitários e artistas mais engajados a politizarem suas canções. Esses intelectuais de classe média, muitos deles ligados a organizações de esquerda, como o Partido Comunista Brasileiro, tiveram a ilusão de que poderiam lutar contra o autoritarismo dos militares, fazendo canções politizadas para ‘conscientizar’ o povo, conseguindo desse modo que ele aderisse à sua causa (CALADO, 2017: 34-35).

Observa-se que as músicas do tropicalismo tinham uma proposta muito mais clara sobre a participação popular, possivelmente por utilizarem da linguagem verbal de forma muito mais assídua. Ainda assim, foram necessários mecanismos, analogias e metáforas para que as letras driblassem a censura. Nesse sentido, a Tropicália foi um marco de extrema importância. Viviane Bosi (2018: 99) aponta que “o florescimento da expressão contracultural ocorre de fato no Brasil a partir de meados dos anos 1960, à volta da Tropicália e de seus desdobramentos posteriores”.

O percurso do tropicalismo por si só foi repleto de controvérsias. Ao trazer a estrutura de sentimento da brasilidade romântico-revolucionária citada por Ridenti anteriormente, tem-se a seguinte análise:

Parece que o tropicalismo musical também é constituinte – talvez o derradeiro – dessa estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária, ao mesmo tempo que anuncia seu esgotamento e sua superação, quem sabe antevendo uma nova estrutura de sentimento. Mas ele tinha suas peculiaridades, tais como, de um lado, o acento na sintonia internacional e, de outro, a valorização e a recuperação de tradições populares do ‘Brasil profundo’, esquecidas pela então dominante canção engajada, acusada de baratear as linguagens e de adular os desvalidos, nos termos do livro de memórias de Caetano Veloso. Isso levaria os tropicalistas – cuja denominação fazia referência à utopia de uma civilização livre nos trópicos – a brigar em família com a brasilidade nacional-popular no campo da MPB. Essas peculiaridades e lutas de indivíduos e grupos que compartilham, ou não, uma mesma estrutura de sentimento podem ser compreendidas lançando mão da idéia de campo para Bourdieu, como espaço de

---

<sup>10</sup>A Tropicália foi um movimento musical e cultural que contou com a participação de artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa, Torquato Neto e a banda Os Mutantes.

concorrência entre agentes em busca de legitimidade, prestígio e poder – ou seja, de capital social (RIDENTI, 2004: 96).

A citação de Ridenti demonstra não apenas as divergências entre artistas, mas também como havia uma disputa por legitimidade, tecendo comparações com a teoria de Pierre Bourdieu. A respeito disso, é possível observar como Tropicália foi na contramão daquilo que a Bossa Nova propunha, sendo um estilo musical brasileiro que também se popularizou internacionalmente, conquistando grande prestígio. A partir de uma entrevista com Caetano Veloso, músico considerado um dos líderes do tropicalismo, Carlos Calado afirma que

Cotejando-a com a Bossa Nova, Caetano sugere que não é possível entender a essência do movimento tropicalista sem saber o que significou a Bossa Nova para a cultura brasileira e internacional. ‘Tudo que a Bossa Nova rejeitou para poder erigir-se como estilo próprio, o Tropicalismo abraçou. Então a Tropicália foi o avesso da Bossa Nova’, definiu o compositor e líder do movimento (CALADO, 2017: 37).

Ainda que o movimento tenha se consolidado se opondo aos ideais da Bossa Nova, não se pode negar que esta contribuiu com a modernização da música brasileira, a qual os próprios tropicalistas usufruíram posteriormente. Ao retomar o governo de Juscelino Kubitschek, tem-se no Plano de Metas um grande combustível para a modernização do país, contexto que colaborou com a ampliação da indústria musical (CALADO, 2017: 37).

A Tropicália, entretanto, foi além de um gênero musical, incorporando também ideias e comportamentos e sendo bastante autêntico ao não se alinhar diretamente com organizações políticas e nem com as canções politizadas. Os artistas tropicalistas mostraram que era possível valorizar aspectos nacionais e ainda assim emprestar conceitos da música internacional, acreditando que a “música brasileira deveria se abrir não só às novidades do pop internacional, como também valorizar sua rica tradição musical, em vez de se limitar apenas à modernidade da Bossa Nova” (CALADO, 2017: 43-44). A Tropicália se apresenta como um movimento independente e aberto a influências, sem nenhum nacionalismo exacerbado nem políticas extremistas e por isso, parece ter sido bastante honesto quanto às insatisfações civis.

Não era intenção do tropicalismo, entretanto, aniquilar ou superar a Bossa Nova ou outros gêneros musicais da época. Muitas das ações dos tropicalistas eram vistas como jogadas de marketing para um estilo que deveria ser passageiro. Era estranho ter um grupo de artistas que não viesse de cidades como Rio de Janeiro ou São Paulo – a maior parte dos tropicalistas era de origem nordestina. Um exemplo dessas aparições é a participação em programas de televisão, como descreve Calado

em 1968, os tropicalistas se uniram ao polêmico apresentador de TV Abelardo Barbosa, o Chacrinha, cujo programa era considerado popularesco e de mau-gosto entre a maioria dos intelectuais de classe média. Naquela época, o programa

irreverente ‘velho guerreiro’ era um exemplo bem-sucedido de como se poderia dialogar com dois segmentos de público bem diversos: as chamadas classes A e C. Esta última geralmente não se identificava com a sofisticação musical de João Gilberto, mas era fã de baiões, samba-canção, boleros e canções românticas (CALADO, 2017: 46).

Para exemplificar a citação acima, a Figura 04, a seguir, apresenta a participação de Caetano Veloso no programa de televisão do Chacrinha:

**Figura 04** – Abelardo Barbosa, o Chacrinha, e Caetano Veloso



Fonte: Acervo O Globo, 2021.

A tropicália foi, de fato, um movimento breve, mas que certamente causou seus incômodos. O movimento acabou 14 meses depois de ser “lançado”, devido às prisões de Caetano e Gil. Apesar de não ter “deixado herdeiros diretos”, Calado (2017: 48) ressalta que “a liberdade estética conquistada pelos tropicalistas também foi estendida, de alguma forma, às gerações seguintes”.

No aspecto estético, é importante ressaltar outro foco de críticas sociais e ao regime militar, que foi o cinema. Glauber Rocha<sup>11</sup> trouxe com o Cinema Novo uma nova forma de olhar a história, de questionar a condição latino-americana e de propor um olhar cinematográfico que partisse dessa condição, de países subdesenvolvidos, com um histórico de colonização e seus resquícios na atualidade, de forma que o cineasta mostra em seus filmes “seu reiterado gesto de condensar o movimento da sociedade em metáforas ou alegorias capazes de desenhar o perfil de certas experiências históricas, oferecendo a imagem-síntese da crise vivida pelas suas personagens, com suas oscilações entre desencantos e esperanças” (XAVIER, 2014: 03).

<sup>11</sup>Glauber de Andrade Rocha nasceu em Vitória da Conquista, Bahia, em 1939. Além de cineasta, era também jornalista, escritor, polemizador, ator e apresentador de programas autorais na televisão (CHAIA e ESTEVINHO, 2020).

Para Rocha, a arte deveria ser uma experiência instauradora, um gesto de ruptura em resposta a uma condição histórica. Tanto que em seus filmes, a vida social era sempre tratada como um drama, um enfrentamento de crises que contava com ascensão e queda. Ele queria retratar as resistências aos atos de dominação, as tentativas de se obter liberdade e as jornadas por justiça, num retrato que não é meramente histórico, mas que apresenta transformações e possibilidades. Por isso, Rocha se mantinha constantemente atento aos jogos de força presentes na sociedade e se dispunha a estar em sintonia com o oprimido, acreditando que a arte poderia ser também uma representação dos impulsos e desejos do imaginário popular, ampliando a voz destes (XAVIER, 2014: 04).

Esse pensamento que o cineasta conduzia vai perfeitamente ao encontro da estrutura de sentimento descrita por Ridenti, e o próprio trabalho de Rocha parecia colocar o artista numa posição romântica, sem deixar de se ater às ações e tensões do contexto político que vivia (XAVIER, 2014: 04). Por isso, ele foi um grande líder entre seus pares e um grande articulador político, capaz de catalisar “ao redor de si um grupo de artistas (e, também, de políticos) dispostos a compartilhar de sua visão sobre o desenvolvimento da cultura e da arte no país” (CHAIA e ESTEVINHO, 2020: 07).

A grande novidade que Glauber Rocha trouxe para a cultura nacional foi o movimento artístico conhecido como Cinema Novo. Sua proposta apresenta diretrizes que o cinema brasileiro absorveu e continua disseminando, anos após seu falecimento. Pode-se dizer que seu desejo era:

sumarizar a identidade nacional e a luta política no Brasil, retratando essas questões por meio de uma estética inovadora e uma narrativa cinematográfica que ampliaram o diálogo internacional do cinema brasileiro. Produzidos a partir dos anos 1960, seus filmes foram objeto de debates e polêmicas nos mais diferentes meios – no próprio pensamento cinematográfico, nos meios impressos, no mundo da política e da cultura, entre outros espaços (CHAIA e ESTEVINHO, 2020: 07).

É importante destacar que a atuação de Rocha não começou após o golpe de 1964, mas no final da década de 1950 – Chaia e Estevinho (2020: 08) citam o documentário *Aruanda*, de Linduarte Noronha, de 1959, como ponto de partida para o Cinema Novo. Ainda assim, a posição de Glauber Rocha como líder do movimento do Cinema Novo e as articulações políticas que ele buscava se intensificaram na década de 1960, sendo que Rocha “dialogou com críticos de arte, jornalistas e políticos de diferentes perfis ideológicos, sempre enfatizando o caráter revolucionário do que se fazia (e seria visto) nos filmes do Cinema Novo”, o que mostra o quão amplo foi o alcance de sua figura. “A defesa de um modelo de cinema e do papel do artista na sociedade se tornou permanente na vida de Glauber até o fim”, algo que se assemelha bastante

à visão do artista que Hélio Oiticica possuía (CHAIA e ESTEVINHO, 2020: 08).

Ainda assim, o cineasta demonstrava, por meio de suas obras, que seu país vivia um tempo de violência, sendo que ele trabalhava com o padecimento ao invés do triunfo, em uma perspectiva não necessariamente fatalista ou pessimista, mas que compreendia que a mudança só viria através do combate, da luta e de intervenções titânicas (XAVIER, 2014: 05). O caráter das obras de Rocha impactou o público, o meio artístico e a indústria cultural rapidamente, e o cineasta não hesitou em ocupar o local de destaque que lhe foi dado e, a partir disso

os mecanismos originais que mobilizava para a divulgação de suas teses se alargaram além dos meios tradicionais, como os veículos de comunicação, e ganharam força no sistema político. Se no interior da comunidade cultural a sua liderança era vista como incontestável, as tentativas de interlocução com atores do mundo político foram alvo de crescente polêmica, dos anos 1960 em diante. A faceta de polemista e de intelectual controverso mantinha Glauber Rocha no centro do debate artístico e político (CHAIA e ESTEVINHO, 2020: 09).

Rocha é descrito como um líder carismático, cuja capacidade de conquistar o público e articular pessoas de diferentes classes sociais gerou uma personalidade que destacava ainda mais suas obras. “O carisma é qualidade inacessível a outros homens e, como tal, legitima a liderança: sua ação é motivada por sentimento de dever a ser cumprido ou por espécie de mandato assegurado ao líder por seus seguidores” (CHAIA e ESTEVINHO, 2020: 09-10). É interessante notar como, diferentemente dos tropicalistas, que pareciam lutar por uma legitimidade – conforme discutido anteriormente – esta veio de maneira natural para ele.

Ainda assim, essa liderança teve ações que soaram por vezes contraditórias e até paradoxais, mostrando uma relação de aproximação e, ao mesmo tempo, distanciamento com o regime militar. Chaia e Estevinho (2020: 12-13) discutem como o cineasta viu as demandas de sua classe atendidas com a criação de órgãos governamentais voltadas para o cinema brasileiro, chegando a declarar apoio ao presidente Ernesto Geisel, em 1974, acreditando que aquele representava um possível momento de abertura democrática.

Por outro lado, os autores explicam como essa postura pode ser considerada coerente com a visão política que Rocha possuía. Isto não significa, entretanto, que o cineasta não sofreu perseguições políticas, uma vez que o mesmo se exilou voluntariamente em Portugal, de onde, apesar de manter proximidade com a cultura brasileira, não retornou por vontade própria (CHAIA e ESTEVINHO, 2020: 12-13).

Documentos expostos pela Comissão da Verdade em 2014 mostraram que o cineasta era alvo de investigações por parte de órgãos da aeronáutica brasileira, sendo acusado de difundir calúnias sobre o governo brasileiro ao expor internacionalmente as barbáries pelas quais o país passava (GAZETA DO POVO, 2021), mesmos “crimes” que a estilista Zuzu Angel

teria cometido.

Contudo, essa personalidade controversa consagrou um estilo bastante marcante, que, segundo Xavier (2014), pode ser descrito como feito de

tensões, movimentos contrários, numa articulação de procedimentos que parecem estar em dissonância. O seu olhar é tátil, sensual, mas a moldura de sua representação é alegórica. Figuras simbólicas compõem o teatro como um grande cerimonial que a câmera na mão capta em estilo documentário, apalpando corpos e superfícies. Tudo acentua a tensão entre os espaços abertos da natureza e as formas variadas de delimitar a cena, separá-la de seu entorno imediato para que ela possa abrigar as forças especiais que atuam no drama e se condensam no transe (XAVIER, 2014: 05).

Para exemplificar a obra de Rocha, a Figura 05, a seguir, apresenta um trecho do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de 1964:

**Figura 05** – Cena do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha



**Fonte:** Revista Veja, 2014.

A cena do filme mostrada na figura apresenta personagens com peças de roupa ricamente detalhadas, contrastando com a paisagem seca e de pouca vegetação. A personagem feminina de maior destaque, Rosa, é tida como uma das mais complexas do filme, e carrega boa parte da carga dramática vista em tela. Essa personagem condensa a crise presente na narrativa, sendo responsável por uma série de tomadas de decisão, de renúncias e de oposições. Ao longo do filme, Rosa se mostra uma mulher imersa em um ambiente hostil e violento, que entra em crise com os rumos que sua vida tomou (XAVIER, 2014: 06-07).

Essa representação da condição da mulher em meio à violência se assemelha às situações vividas por muitas mulheres durante a ditadura civil-militar, demonstrando como a perda da inocência e as frustrações podem desencadear uma série de tomadas de decisão e de ação. A própria Zuzu Angel é um exemplo de uma mulher que a princípio não se manifestava

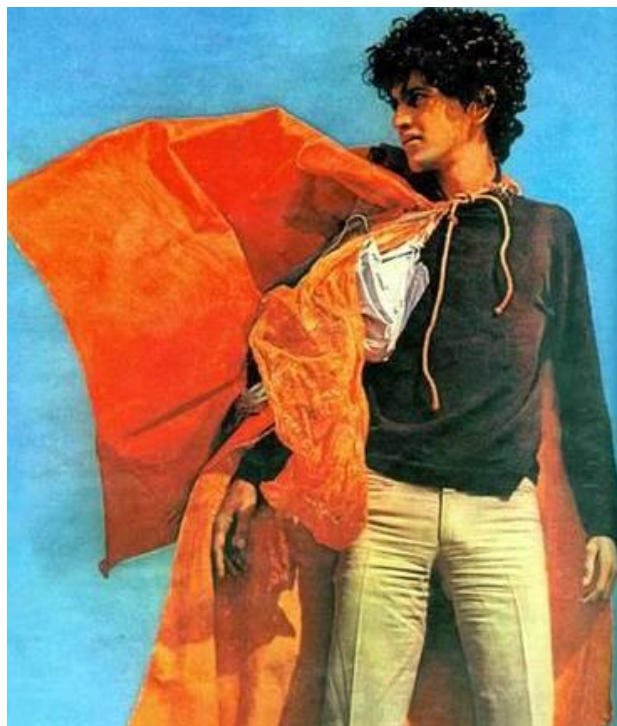
a respeito da ditadura militar, mas que acabou atingida pela violência presente naquele período, tornando-se uma militante. Posteriormente, neste estudo, serão apresentadas as histórias de outras mulheres que, assim como Angel, perderam seus familiares, desaparecidos durante a ditadura, e que lutaram por anos pelo direito de saber o paradeiro de seus entes.

Para Xavier (2014:09) esse filme “recapitula a história do sertão e sugere a dificuldade e a dignidade deste movimento dos personagens que assumem a crise para se tornarem sujeitos através da luta, algo que se dramatiza antes mesmo que se tome a ação e a palavra”. A pobreza e o abandono do sertão nordestino são denunciados por meio de imagens da natureza seca e de campos abertos a se perder a vista. Por trás dessas imagens está o objetivo do cineasta de mostrar como, utilizando a figura do cangaceiro de forma teatral, é possível criticar uma “modernização conservadora que (...) evidencia a permanência da mesma dominação dos senhores de terra, que requer agora a emergência de novos agentes históricos capazes de retomar o seu exemplo em outras bases e em outra cena”.

A partir das personalidades discutidas ao longo deste subcapítulo, é necessário pensar como a estilista Zuzu Angel se encaixa nesse cenário. Observa-se muito em comum entre Ligya Clark e Hélio Oiticica, de início, que buscam por meio de suas obras convidar o público a uma reflexão crítica a respeito dos rumos que a sociedade tomava. Junto disso, os artistas da Tropicália e Glauber Rocha: apresentam suas obras de forma a questionar a condição de vida de população, retratar a urgência de uma reflexão e de novas formas de se compreender o contexto nacional. Esses artistas se encaixam na estrutura de sentimento da brasilidade romântico-revolucionária por essa valorização do aspecto popular e da cultura que pode advir dessa parcela da população.

Havia também uma conexão entre esses artistas, e eles por vezes buscavam se referenciar, gerando metalinguagens interessantes. Um exemplo pode ser visto na Figura 06, a seguir, na qual o líder tropicalista Caetano Veloso utiliza um dos Parangolés de Hélio Oiticica, fotografado em 1968:

**Figura 06** – Caetano Veloso veste um Parangolé



**Fonte:** Acervo O Globo, 2021

Angel, assim como esses artistas, acreditava na importância de se valorizar a história popular brasileira, e um exemplo disso é a forma como a designer de moda fez uso de tecidos considerados pouco nobres, como a chita, comumente utilizada por pessoas de origem menos abastada. Havia uma valorização por parte de Angel também das rendas artesanais e técnicas como o crochê e o macramê, que apesar da origem europeia, tornaram-se populares no interior brasileiro e costumam ser tradicionalmente ensinadas entre mulheres. Trazer esses elementos para roupas mais elaboradas é uma forma de ir contra preconceitos estéticos, comuns no mundo da moda.

Para amarrar melhor as atitudes dos artistas aqui apresentados, relacioná-los a Zuzu Angel e justificar a importância de apresentá-los nesta pesquisa, recorre-se a teoria da estrutura de sentimento de Raymond Williams anteriormente discutida. É necessário considerar o efeito que situação tem nos indivíduos de uma forma mais complexa, uma vez que existe entre esses indivíduos uma visão organizadora de mundo que põe o indivíduo a refletir de maneira semelhante a outros sobre a sociedade.

Mais do que um convite à reflexão, esses artistas entendiam que suas manifestações não bastavam por si só e que a participação popular seria necessária para que houvesse mudanças estruturais efetivas que beneficiassem a população para além das elites. Entretanto, nem todas as manifestações se mostraram capazes de atingir grandes públicos, permanecendo restritas a

círculos menores. Nesse sentido, os objetivos de Zuzu Angel se diferem pois não se tratava de uma conscientização popular, uma vez que a criadora de moda buscava denunciar internacionalmente as barbáries ocorridas no país. Ainda que ela seguisse uma linha de criação semelhante àquela dos artistas aqui citados, Angel expandiu o território de sua denúncia<sup>12</sup>.

Williams explica que

A relação de conteúdo pode ser mero reflexo, mas uma relação de estrutura, muitas vezes ocorrendo quando não há uma relação aparente de conteúdos, pode mostrar-nos o princípio organizador pelo qual uma visão específica do mundo e, em decorrência disso, a coerência do grupo social que a mantém realmente atuam na consciência (Williams, 2002: 32).

Entretanto, essa criação de uma consciência não se torna necessariamente um inconsciente coletivo porque “um grupo social é geralmente limitado pela sua própria consciência, e isto inclui muitos tipos de incompreensão e ilusão” (WILLIAMS, 2002: 33). Existia uma limitação para o alcance da conscientização que esses artistas buscavam gerar na população que é sociologicamente explicado por Williams.

Por isso, entende-se aqui que os impactos sociais que as obras produzidas por esse grupo de artista, que compartilha de uma mesma estrutura de sentimento, tiveram não foram gerais e nem consensuais, e dificilmente seriam. Sobre as limitações que um grupo social que gera uma consciência, o autor afirma que

Há também um máximo de consciência possível: a visão de mundo erguida ao seu patamar mais elevado e coerente, limitada apenas pelo fato de que ir além significaria que o grupo teria de superar a si mesmo e transformar-se em um novo grupo social, ou ser substituído por ele (WILLIAMS, 2002:33).

Ainda assim, existe uma relevância pois souberam representar o pensamento de um grupo significativo de pessoas da sociedade no recorte aqui estudado. Junto disso, considera-se neste estudo que, apesar de criar peças de roupa com fins comerciais, Angel possuía em seu processo criativo aspectos que permitem que ela seja considerada uma artista. Especialmente após a morte de seu filho, é visível em seu trabalho um conceito, um objetivo, que é gerar reflexão e denúncia. Suas criações foram, antes de tudo, uma forma de expressar sua dor, sua inconformidade e seu luto, e contemplavam aspectos estéticos e de comunicação.

Em sua definição mais simplória, o artista seria aquele que cultivava as artes, e Angel as cultivou ao fazer uso de diferentes técnicas para exprimir sensações pessoais e dividi-las com

---

<sup>12</sup>O filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, de Glauber Rocha, estreou durante o festival de Cannes, na França, em 1964. O filme, entretanto, não é aqui considerado uma denúncia diretamente ao regime pela data em que foi realizado, por ter sido escolhido pelo próprio governo federal para ser inscrito no festival. Apesar de possuir profundas denúncias sociais, o filme não trata do regime militar por não ser contemporâneo a ele.

um público, fazendo uso – em referência a Oiticica – de um objeto, a roupa, e de um não-objeto, a experiência ambígua de ver um desfile de roupas com peças delicadas que carregavam um significado violento, e a experiência de usar essas roupas, vesti-las e levar essa história e esse significado adiante. Contudo, Angel se destaca nesse grupo social da estrutura de sentimento romântico-revolucionária brasileira, e as características que levam a presente pesquisa a compreender isto serão mais bem descritas no capítulo a seguir.

### **3 CAPÍTULO III – A TRAJETÓRIA DE ZUZU ANGEL NA MODA BRASILEIRA E SEU ENVOLVIMENTO POLÍTICO A PARTIR DO DESFILE DE 1971**

#### **3.1 PRIMEIROS ANOS E INÍCIO DA CARREIRA**

Em um primeiro momento, a trajetória de Zuzu Angel se assemelha a de muitas mulheres brasileiras contemporâneas à estilista. Isso ocorre porque Angel carregava consigo a história que não era aquela dos grandes costureiros, mas das mulheres que aprendiam a costurar em suas casas, carregando tradições e ensinamentos passados de mãe para filha. Em sua trajetória, aprendeu muito na prática, considerando-se uma autodidata, e sua criatividade fez com que ela se popularizasse aos poucos, costurando para conhecidas com o intuito de ter sua própria renda, enquanto trabalhava também com figurinos. Seu caminho no mundo da moda começou no ambiente doméstico, sem o glamour dos grandes desfiles (PRADO e BRAGA, 2011: 356-8).

Zuleika de Souza Netto nasceu em 1921 em Curvelo, no estado de Minas Gerais, tendo passado a maior parte de sua infância na capital do estado, Belo Horizonte. Ao longo de sua adolescência e juventude, nunca chegou a aprender formalmente sobre corte e costura. Quando jovem, ela trabalhou como taquigrafa em inglês. Casou-se com apenas vinte e dois anos com o canadense-estadunidense Norman Angel Jones, que veio ao Brasil a serviço do governo dos Estados Unidos para comprar cristais de rocha. Após conhecer o marido por intermédio dos tios, casou-se e aos poucos aprendeu a costurar sozinha, fazendo roupas para si e para os três filhos, Stuart, Hildegard e Ana Cristina, prática comum na época. Depois de casada, Zuzu Angel chegou a viver em Salvador, Bahia, antes de fixar residência no Rio de Janeiro, onde viveu até sua morte, em 1976 (PRADO e BRAGA, 2011: 356-357; LACERDA, 2011: 18; ANDRADE, 2009: 88).

Apesar de ter sua imagem relacionada à política principalmente devido seu envolvimento na luta contra a ditadura, Angel já havia demonstrado interesse em ações sociais anteriormente. Durante o governo do presidente mineiro Juscelino Kubistchek, entre 1956 e 1961, a costureira teve a oportunidade de participar do projeto “Pioneiras Sociais”, comandado pela então Primeira Dama, Sarah Kubistchek. A família de Angel possuía alianças políticas em Minas Gerais e, graças a uma indicação feita pela tia da estilista, ela ingressou nesse grupo de mulheres para se dedicar a confeccionar uniformes para crianças em situação de vulnerabilidade, aprendendo de forma mais técnica o ofício do corte e costura (DUARTE, 2018:

19-20).

Apesar de já trabalhar vendendo algumas de suas criações, especialmente saias amplas e rodadas, a costura se tornou o sustento de Angel após se divorciar, em 1960. A princípio, suas poucas clientes eram atendidas em seu próprio apartamento, sendo que seu nome começou a se tornar conhecido graças às recomendações de suas compradoras. Angel tinha boa fama e recebia elogios por seu talento na criação e sua costura impecável, e foi nesse período que começou a ser carinhosamente chamada de Zuzu por amigos, clientes e conhecidos (DUARTE, 2018: 19). Seu crescimento na moda se deu em um momento bastante propício devido às políticas de industrialização e modernização que cresciam no país.

A década de 1960 representou, no Brasil, uma década de surgimento de grandes estilistas e costureiros de luxo, contrariando aquilo que acontecia em outros países do mundo ocidental. Essa movimentação fez com que o mercado de moda crescesse bastante, e com isso, profissionais de áreas relacionadas à moda começaram a surgir também. Alguns anos antes, grandes indústrias têxteis de fios sintéticos haviam chegado ao Brasil, e foram elas responsáveis por boa parte dos investimentos em estilistas e publicitários. O intuito dessas indústrias era ter criadores brasileiros famosos para que as roupas mais caras e elaboradas também fossem feitas no Brasil (PRADO e BRAGA, 2011: 271).

Como no Brasil não havia desfiles nem semanas de moda, as coleções sazonais desses criadores eram apresentadas na Feira Nacional da Indústria Têxtil (Fenit), criada em 1958 pelas indústrias locais. Como não havia nenhuma associação ou órgão regulador para a moda produzida no país, essa feira foi uma estratégia para reunir e divulgar os criadores nacionais (PRADO e BRAGA, 2009: 271). Fica claro que havia um conjunto de empresários interessados em aprimorar a produção de roupas brasileiras, ansiosos também por aplicar as novas tecnologias do ramo que surgiam no período (VASQUES, 2018: 23).

A ideia de valorizar a produção nacional e torná-la competitiva internacionalmente demandou a união de diversos setores, desde a indústria química até os profissionais de propaganda, além de um grande investimento em pesquisa e desenvolvimento, fruto majoritariamente de empresas privadas. Por isso, foram fundadas também muitas escolas para capacitar os profissionais da área, bem como mídias impressas para auxiliar na divulgação dessa nova moda brasileira. Culturas de fibras naturais, como algodão e linho, que até a primeira metade do século XX eram feitas em pequena escala, precisaram crescer para atender a demanda dessa movimentação (VASQUES, 2018: 23-24).

Para Mello e Novais (2002: 570) uma grande mudança dessa década foi o crescimento

do uso de materiais sintéticos na indústria têxtil, que, diferente da seda e do linho, eram mais baratos e geravam roupas mais acessíveis à população. Isso implicava, e permanece até a atualidade, que tecidos feitos com essas fibras geravam roupas mais caras que, conseqüentemente, se tornaram um privilégio que poucos podiam pagar. Nota-se que Angel ficou conhecida por buscar materiais diferentes para suas criações, por vezes considerados pouco nobres, possivelmente para fugir daquilo que era convencional nas casas de alta-costura. A estilista seguia os moldes do *pret-a-porter* (do francês, pronto para usar) e defendia o papel do designer de moda na criação e execução da peça de roupa, a qual o consumidor já compraria pronta (LACERDA, 2011: 19).

Além das casas de alta-costura, as roupas de confecções produzidas em altas quantidades também se popularizaram, e o mercado da moda se aproveitou da mudança de postura dos industriais da época para se firmar (VASQUES, 2018: 31). É inegável que essa mudança de postura tem uma relação profunda com a instauração da ditadura. Com os anos economicamente favoráveis e um grande estímulo à modernização do país, empresários e industriais investiram, ainda que de forma conservadora, em meio a uma moda muito guiada pelo mercado, atendendo a demanda tanto dos grupos mais discretos e elitistas, quanto das juventudes mais transgressoras (PRADO e BRAGA, 2009: 274).

Vale ressaltar que essa produção nacional não implicava necessariamente em um estilo novo, caracteristicamente brasileiro. Hildegard Angel valoriza o estilo de sua mãe ao afirmar que a demanda existente naquele momento era de peças que reproduzissem o estilo francês, principalmente nas casas de Alta Costura (2011: s/p). Era bastante referenciado também o vestir estado-unidense, que influenciou a produção em massa não somente com os procedimentos e hábitos de consumo, como também na estética do vestir.

Além de sua clara habilidade, Angel também possuía um estilo único em suas criações, que divergiam bastante daquilo que era oferecido no momento, uma vez que a estilista buscava referências brasileiras tradicionais para suas peças, enquanto outros estilistas buscavam na moda europeia a inspiração para seus trabalhos. O fato de se tratar de uma mulher crescendo dentro da alta costura brasileira também era notável, visto que, até o período, era muito comum encontrar homens cuidando da criação de modelos, e mulheres trabalhando apenas com a parte da costura. Para muitos dos estilistas homens da época, as criações de Zuzu Angel eram por demais regionais, consideradas de mau gosto. A valorização do regional que ela inseria em suas criações era apreciada em outros países, mas parecia gerar pouca inspiração nos estilistas brasileiros. Ainda assim, a proposta de uma moda com identidade brasileira que Angel difundia

acabou se tornando muito influente com o passar das décadas (PRADO e BRAGA, 2011: 310-1).

Para Hildegard Angel (2011: s/p), filha da designer de moda, a mãe foi a primeira estilista brasileira a inserir esse elemento tipicamente brasileiro nas roupas e torná-lo comercial. A filha da estilista descreve a mãe como uma profissional imaginativa, que sabia como incorporar todos os tipos de elementos em suas peças: “Os panos de colchão de suas primeiras saias depois viraram moda, bem como o zuarte, as fitas de gorgorão. Tudo ela usava como recursos imaginativos, já que não dispunha de capital para comprar tecidos caros” (ANGEL, 1986 apud VALLI, 1986: 21).

Essa relação com a brasilidade faz referência à estrutura de sentimento estabelecida por Marcelo Ridenti, discutida anteriormente, sobre a tendência da brasilidade romântico-revolucionária. Esse resgate dos ideais mais tradicionais brasileiros não era uma característica única de Zuzu Angel enquanto artista, mas sim enquanto estilista, e é nesse âmbito que seu destaque dentro da moda brasileira é bastante especial. Apesar de não estar sozinha em sua visão sobre arte, criação e relação com o público e com a cultura brasileira mais popular, Angel certamente inovou ao incorporar isso no vestir.

Entretanto, é preciso pontuar que, assim como nos casos dos artistas anteriormente discutidos, suas criações não atingiam o grande público e pessoas de condições mais humildes. No caso da estilista, a roupa se relaciona com questões de mercado, e é importante compreender que suas criações certamente não eram acessíveis a todas as camadas da população. Ainda assim, seu discurso é profundamente relevante porque demonstra que era possível fugir do convencional, do tradicional e de uma forma de vestir mais conservadora e se manter competitivo no mercado nacional e internacional.

### 3.2 O TRABALHO DE ANGEL EM MEIO À MODA DAS DÉCADAS DE 1960 E 1970

Ao longo desta pesquisa não foram encontradas informações que deixassem claro que havia uma norma quanto ao vestir imposta pelo conservadorismo militar. Não existiam regras ou leis que determinassem como os cidadãos deveriam se vestir e não foram encontrados registros de punições aplicadas exclusivamente dada a roupa que algum indivíduo utilizava. Por outro lado, percebe-se que havia uma clara noção do que era aceitável no vestir e daquilo que era subversivo na visão dos militares e da parcela da população que corroborava com essa visão e com os valores propagados pelo regime.

Um exemplo desse modelo de comportamento - que incluía o vestir - subversivo é apresentado no texto de Maria do Carmo Rainho (2014) que analisa a arte e o estilo do tropicalista Caetano Veloso, já citado no segundo capítulo deste trabalho, para demonstrar como o uso de roupas não tradicionais auxiliava na construção dessa persona que se opunha ao regime por diferentes ângulos. A autora aponta que

Suas músicas logo se revelaram crônicas sofisticadas da situação política do Brasil, dos comportamentos libertários, da atmosfera cultural e das mudanças de sociabilidade que afetavam os vários cantos do mundo. Letras criativas e arranjos refinados, que incluíam guitarras elétricas, incorporando a cultura norte-americana, mas que revelavam igualmente a influência da bossa nova e de outros ritmos da canção tradicional brasileira. Essa faceta experimental do cantor ficou evidenciada, aos poucos, também em sua indumentária, nos cabelos longos, no corpo magro em ampla exposição, que transgrediam padrões de sexualidade e gênero. Usando roupas coloridas e estampadas, figurinos produzidos com materiais exóticos, casando-se em trajes inusuais, ele fez do corpo uma mídia poderosa para suas ideias (RAINHO, 2014: 127).

Em seu texto, a autora descreve uma lacuna nas análises da chamada “Revolução Comportamental” trazida pelos tropicalistas, dirigindo-se mais especificamente ao cantor Veloso, alegando que o vestir é por vezes deixado de lado em análises sobre a vida do cantor, tecendo uma importante crítica também aos pesquisadores do campo da moda, que por vezes limitam suas pesquisas ao relacionar moda e arte limitando-se ao uso dos Parangolés de Oiticica por Veloso. Nesse sentido, o presente trabalho busca tecer uma série de relações entre a moda de Angel e da década de 1960 com as diferentes formas de arte em Veloso, Oiticica e outros para demonstrar a complexidade das relações estabelecidas naquele momento.

A respeito dos estudos da moda, Rainho (2014) concorda com Monneyron (2010) que a moda não deve ser tratada como um aspecto secundário dentro da conduta desses artistas e militantes, seja qual fosse a forma como estes se vestiam, conferindo à moda um caráter fundador “que ilumina comportamentos individuais e coletivos e que, muitas vezes, subverte as estruturas sociais, constituindo uma via de acesso às rupturas e revoluções que abalam as sociedades em diferentes tempos e lugares” (RAINHO, 2014: 128; MONNEYRON, 2010: 10).

Para Rainho (2014: 129) a década de 1960 trouxe uma série de revoluções quanto ao vestir e às relações de gênero dentro da moda, especialmente devido às mudanças que as grandes guerras trouxeram, inserindo mulheres no mercado de trabalho e trazendo uma geração de indivíduos que questionam as limitações impostas pelas noções do que deveria ser masculino e/ou feminino. O conservadorismo e o apego à tradição, disseminados pelos militares, reforçavam comportamentos e estéticas que pactuavam com papéis de gênero estabelecidos, sendo que uma transição, principalmente estética, entre esses papéis não poderia ser vista com bons olhos.

Ainda assim, os questionamentos a respeito do vestir geraram alguma liberdade para a juventude na incorporação de elementos mais femininos no vestir masculino, e vice-versa. Em especial para músicos, como os tropicalistas, essa diferenciação era também uma forma de se ter um figurino que funcionasse nos palcos e influenciasse o público. Isto não significa, entretanto, que não havia limites nesse vestir. O próprio Caetano Veloso era por vezes criticado por suas vestes alegóricas. Além disso, a produção em massa talhava qualquer elemento mais extravagante das roupas, e, por ser mais acessível, oferecia à grande parte da população produtos mais heterogêneos, limitando a extravagância àqueles que poderiam pagar por ela (RAINHO, 2014: 129).

Um exemplo de como o trânsito entre feminino e masculino se deu na moda do ocidente é o surgimento do conceito de unissex, cujo maior exemplo é a calça jeans, peça utilizada tanto por homens quanto por mulheres que se mostrou socialmente aceita desde a década de 1960, funcionando como uma possibilidade para ambos os sexos que foi rapidamente absorvida pelos designers de moda da época (RAINHO, 2014: 129).

Na década de 1960, a forma como as roupas eram vendidas também começou a mudar. Enquanto os grandes estilistas de alta costura recebiam suas clientes, normalmente mulheres da elite, lojas menores surgiram com a intenção de atender a classe média. As chamadas butiques eram pequenas lojas charmosas, que exibiam em suas vitrines o que era considerado “última moda” e ofereciam uma experiência de venda mais íntima, uma vez que a própria dona do negócio atendia suas clientes, auxiliando na escolha das peças de *prêt-à-porter* e dando sugestões de uso (CHATAIGNIER, 2010: 139-140).

Ironicamente, grandes personalidades que se opunham à ditadura influenciaram a moda da época, e forçaram muitas indústrias a atender a demanda desses jovens que se empenhavam na luta pela democracia. Enquanto nos Estados Unidos artistas como Janis Joplin e Jimmy Hendrix ditavam comportamentos, atitudes e vestimentas, no Brasil foram os tropicalistas, discutidos no segundo capítulo desta pesquisa, que se tornaram grandes fontes de referência para a juventude. Entretanto, é importante ressaltar que essa juventude também consumia muitos itens de vestuário importados, e graças a eles o jeans se popularizou no país (PRADO e BRAGA, 2009: 272-4; VASQUES, 2018: 38-40).

Nessa década, a exposição do corpo feminino foi alvo de grandes escândalos e de grandes discussões. A criação da minissaia, por exemplo, representava uma “estética arrojada e revolucionária em relação aos moldes da época”, mas que foi bem recebida no Brasil devido ao clima tropical. Junto do encurtamento das saias, houve também um encurtamento dos

cabelos, que as mulheres brasileiras utilizavam no intuito de “rejuvenescer” (CHATAIGNIER, 2010: 140). Junto das minissaias, os maiôs e biquínis eram desfilados nas praias do Rio de Janeiro, e o gosto por essas peças trouxe o para o Brasil o mercado da moda praia. Essa exposição do corpo feminino foi também resultado da luta dos movimentos feministas, sendo o surgimento da pílula anticoncepcional outro fato marcante do período (VASQUES, 2018: 40-42).

O clima animado do avanço da indústria têxtil diminuiu com a chegada da década de 1970. A crise econômica do petróleo trouxe uma grande tensão social, e o discurso de valorização nacional difundido pelos militares já não era capaz de mascarar as atrocidades cometidas pelo regime. A indústria de consumo e os movimentos culturais estavam gerando uma sociedade mais tolerante em relação à moda, à exposição do corpo, com valores redefinidos (PRADO e BRAGA, 2009: 274). O consumo excessivo e a produção em massa já não atendiam os desejos de uma sociedade cada vez mais próxima dos ideais *hippies*.

Segundo Chataignier (2010: 147) “parcela considerável da sociedade desprezava a indústria massificada da moda pronta-para-usar que representava falta de identidade para os usuários”. Essa recusa fez surgir um resgate de roupas de épocas passadas, sem datas específicas, o que fez com que as pessoas se sentissem mais livres em suas escolhas. Uma série de elementos estéticos passou a influenciar a moda, tornando aquele período bastante anticonvencional, e esteticamente diverso. A proposta de liberdade no vestir era muito difundida, e todos os elementos da aparência tinham uma variedade imensa de possibilidades (CHATAIGNIER, 2010: 148-150).

Essa nova percepção do que a moda poderia ser chamou a atenção de nichos da indústria têxtil, que foram sagazes o suficiente para atender essa nova demanda. Foram os fabricantes de roupas para trabalhadores, mais básicas e rústicas, que se prontificaram a adotar o jeans entre suas matérias-primas e a fabricar camisetas básicas de algodão, atendendo a uma juventude mais desiludida, com uma proposta de revolução menos utópica, e um comportamento muito mais rebelde, fazendo alusão ao vestir utilizado décadas antes por grandes símbolos da Juventude Transviada estado-unidense, como o ator James Dean, por exemplo. Um exemplo dessa mudança produtiva é a Hering, empresa de Santa Catarina que ficou famosa por suas camisetas básicas de todas as cores (PRADO e BRAGA, 2009: 388-9).

No começo da década de 1970, o foco do mercado têxtil passou a ser o conforto. Enquanto malharias do sul do país focavam nas malhas de algodão, as regiões mais centrais focavam na produção de fibras sintéticas. Com o crescimento da década anterior, a indústria

têxtil e o mercado da moda se tornaram mais dinâmicos, e por isso suas estruturas começaram a se separar. A tecnologia também permitiu novas formas de tingimento, estamparia e acabamento, tornando as indústrias muito mais mecanizadas (VASQUES, 2018: 96).

É perceptível que Zuzu Angel se insere em um contexto de grande avanço da moda brasileira. Ao inovar na forma como inseria a brasilidade em suas roupas, Angel conseguiu renome internacional e teve influência suficiente para realizar seu desfile-protesto nos Estados Unidos. Ainda que houvesse outros estilistas que buscavam criar produtos com uma identidade nacional, eles ainda eram profundamente influenciados pela moda europeia, algo de que Angel buscou se distanciar. Não se pode negar que a estilista usufruiu dos avanços que a moda brasileira teve, especialmente na década de 1960, porém Angel buscou ser bastante única em suas criações, ficando na contramão de muito do que fora instituído naquele momento.

### 3.3 AUGE DA CARREIRA, DESTAQUE INTERNACIONAL E O DESFILE-PROTESTO DE 1971

Lacerda (2011: 20-21) aponta que a ascensão profissional de Angel se deu por ela “conseguir estampar em suas vestes aspectos típicos da história, da cultura, costumes, fauna, flora, entre outros quesitos importantes e que, como um todo, refletiam um desejo pessoal de evidenciar as características, então consideradas, típicas do Brasil através da roupa”. Seu crescimento se deu concomitantemente ao enrijecimento do regime militar no país.

Ainda que tivesse sido casada com um cidadão estadunidense, Angel se popularizou internacionalmente por ter atraído a atenção de grandes celebridades, especialmente modelos norte-americanas, que se interessaram por suas criações. Um marco para seu destaque fora do Brasil foi vestir a atriz canadense Yvonne de Carlo, graças à indicação de uma amiga. De Carlo gostou tanto das roupas de Angel que passou a indicá-la para várias amigas estrangeiras (LACERDA, 2011: 18; DUARTE, 2018: 18). Grandes atrizes de Hollywood, como Kim Novak e Joan Crawford, visitaram pessoalmente o ateliê de Angel, que dominava o inglês e se comunicava sem maiores problemas (ANDRADE, 2009: 90).

O primeiro desfile internacional de Angel não foi o evento de 1971. Na verdade, a estilista exibiu uma coleção pela primeira vez nos Estados Unidos em 1968. Lacerda (2011: 19) aponta que Zuzu Angel possuía grande afinidade com o país por dominar a língua. Em 1970 aconteceu em Nova Iorque um de seus desfiles de maior sucesso, o *Internacional Dateline Collection I*, que contou com uma série de referências da história brasileira, como os cangaceiros do sertão nordestino e a indumentária típica da Bahia, e ampliou as vendas da

modista no país (LACERDA, 2011: 19).

Ao longo desta pesquisa, não foram encontrados textos com informações sobre algum tipo de manifestação, por parte de Zuzu Angel, contra a Ditadura antes do desaparecimento de seu filho mais velho, Stuart. Em sua dissertação, Duarte (2018: 23) aponta, a partir do depoimento de uma amiga de Stuart Angel Jones cedido a um documentário produzido pela Globo News, que a mãe do militante do MR-8 não era favorável à participação do filho nos protestos e movimentos sociais.

Apesar de, antes do desaparecimento do filho, Angel não parecer ter sido atingida diretamente pelo regime e nem ter se colocado abertamente contra os militares, não é correto afirmar que ela não se importava com a situação do país, tão pouco colocá-la como favorável à ditadura. Fica claro, por outro lado, que o sequestro e a morte do filho transformaram profundamente sua vida. Diversos textos sobre sua biografia relatam como criticar o regime e exigir explicações sobre o desaparecimento do filho se tornaram parte do cotidiano de Angel.

Stuart Angel Jones foi sequestrado em maio de 1971, transformando profundamente a vida de sua mãe. A mulher que antes parecia não querer se envolver com a situação política do país passou seus últimos anos de vida exigindo explicações sobre o sumiço de seu filho e desejando ter a chance de sepultar o filho. Seu nome já era bastante conhecido no país por ter vestido primeiras-damas como Sarah Kubitschek e Yolanda Costa e Silva, esposa do presidente militar Artur da Costa e Silva. Andrade (2009: 91) cita em seu trabalho uma entrevista com a filha de Zuzu Angel, Hildegard, que afirma que “sua mãe via a aproximação com a primeira-dama, como uma espécie de segurança para o filho Stuart que já estava na militância contra o regime da ditadura militar”.

Foi por meio de um telefonema anônimo que a designer de moda soube que seu filho havia sido preso pelos militares e levado para ser interrogado e torturado na Base Aérea do Galeão. Angel passou meses sem saber do paradeiro do filho, peregrinando por órgãos públicos à procura de qualquer informação, tendo qualquer demanda negada. Com o passar do tempo, a estilista desistiu de encontrar o filho com vida, e passou a lutar pelo fim da ditadura. Descrito pela mãe como um homem gentil e bondoso, de boa índole, interessado em esportes e idealista, sua morte violenta fez com que Zuzu Angel nunca mais fosse a mesma. Para ser vista e ouvida, a estilista recorreu aos recursos que possuía para buscar justiça (LACERDA, 2011: 20-21; DUARTE, 2018: 24).

Sem respostas do governo brasileiro e sendo constantemente censurada e silenciada, Angel decidiu usar sua influência internacional para recorrer aos governos estrangeiros, para que estes de alguma forma pressionassem o regime militar por satisfações. Muitos dos contatos

da estilista nos Estados Unidos vinham de grupos e associações das quais ela participava. Ela esperava que a imprensa internacional noticiasse o desaparecimento de seu filho, que possuía cidadania norte-americana, visto que a mídia brasileira sequer o fazia. Graças às suas boas relações, conseguiu desfilarm sua coleção na casa do Cônsul brasileiro nos Estados Unidos, Lauro Soutello Alves, um território neutro no qual ela provavelmente não sofreria represálias, em 13 de setembro de 1971, na cidade de Nova Iorque (LACERDA, 2011: 21; DUARTE, 2018: 25; ANDRADE, 2009: 98).

Imprimir em suas criações o sofrimento da perda do filho foi um recurso interessante que mostra como a designer de moda foi capaz de misturar sua dor com sua criatividade. Nas palavras da própria Zuzu Angel, presentes no livro escrito por sua irmã, Virginia Valli, temos uma carta escrita pela estilista ao Sr. Thomas Dine, secretário do senador estadunidense Frank Church:

Há quatro meses, quando comecei a pensar nela (a coleção), eu me inspirei nas flores coloridas e nos belos pássaros do meu país. Mas, então, de repente, esse pesadelo entrou em minha vida e as flores perderam o colorido, os pássaros enlouqueceram e produzi uma coleção com enredo político. É a primeira vez, em toda a história da moda, que isto acontece. Assim, espero que essa noite conseguirei fazê-los pensar no assunto, com esta Coleção. Peço que me perdoe por esta longa carta, (...) eu tinha muitos amigos lá na América que admiravam meu trabalho. Achei que o prestígio de toda essa gente me apoiando ia abrir a boca dos militares (ANGEL, 1971 apud VALLI, 1986: 50-51).

No momento do desfile, Angel ainda não tinha certeza da morte do filho, mas suas suspeitas eram grandes<sup>13</sup>. A mãe do militante passava os dias angustiada e com muito esforço concentrou suas forças no desenvolvimento da coleção da temporada de 1971. Nem todos os modelos desfilados naquele dia se dedicavam ao protesto de Angel: a estilista guardou o momento para o final. Denominada *International Dateline Collection III – Holiday and Resort*, a coleção foi apresentada em dois momentos, sendo que no primeiro foi desfilada a seção Resort, e na segunda, a seção Holiday, que contava com roupas de festa pensadas para o fim de ano (LACERDA, 2011: 23).

Nesse segundo momento Angel surpreendeu o público com peças que continham os mais diferentes bordados de traços pueris apresentando figuras cotidianas, como casas, sóis e flores, misturadas com temas mais densos, como vestimentas militares. Lacerda (2011: 23) aponta que as roupas da moda-protesto desfiladas foram prontamente compreendidas pelo público como uma manifestação do luto de sua criadora, assim como a mídia norte-americana também assimilou a informação de que aquelas roupas eram um manifesto de oposição ao

---

<sup>13</sup> A confirmação da morte de Stuart Angel Jones chegou a sua mãe apenas em 1975, a partir de uma carta escrita por Alex Polari de Alverga, colega de prisão de Stuart em maio de 1972 (LACERDA, 2011: 22)

violento regime militar brasileiro.

Havia diferentes elementos no show que reforçavam o conceito por trás das criações. As modelos das roupas-protesto, por exemplo, utilizavam faixas pretas em seus braços. Além disso, a própria Zuzu Angel apareceu vestindo trajes pretos, também desenhados por ela, que continham crucifixos bordados e pingentes de anjos, explicitando o luto por seu filho. O traje de luto passou a ser utilizado em diversas aparições públicas da estilista, mostrando que seu protesto não se encerrou com o desfile de 1971 (ANDRADE, 2009: 98). Este, na verdade, foi apenas o começo de uma série de ações por parte da costureira que uniam a moda e a política. Ainda que todas as suas criações sejam relevantes, o foco deste trabalho permanece sendo o desfile selecionado dada sua inovação.

A repercussão do desfile foi grande, sendo que diferentes jornais dos Estados Unidos e do Canadá noticiaram o evento da designer estrangeira de luto pelo filho. Enquanto a mídia internacional legitimava a luta da estilista, louvando sua criatividade, a mídia brasileira pareceu ignorar seu clamor, publicando poucas notícias sobre seu desfile e deixando de fora o aspecto político de suas criações, bem como a crítica positiva que estas receberam. Não se pode afirmar que os jornalistas nacionais desprezavam as conquistas de sua conterrânea, mas sabe-se que eram fortemente censurados e proibidos de publicar detalhes do desfile (ANDRADE, 2009: 99).

Várias informações falsas a respeito da coleção apresentada em Nova Iorque foram publicadas, declarando que a inspiração para os vestidos da estilista se tratava de livros infantis e ressaltando as estampas de pássaros como o aspecto mais importante de seu desfile (ANDRADE, 2009: 100). O capítulo 4, a seguir, apresenta as análises das peças do desfile, apresentando, primeiramente, uma construção a respeito de como a moda foi estudada em diferentes momentos no campo sociológico, com o intuito de estabelecer relações entre a proposta identitária da moda e o aspecto pessoal e personalizado que Angel atribuía às suas criações.

## 4 CAPÍTULO IV – ANÁLISE SOCIOLÓGICA DO DESFILE-PROTESTO DE 1971

### 4.1 OS CAMINHOS DA SOCIOLOGIA DA MODA: DA NOÇÃO DE DISTINÇÃO ÀS PROPOSTAS IDENTITÁRIAS

Ao longo da história, grandes sociólogos como George Simmel e Pierre Bourdieu se interessaram pelo campo da Moda e teceram estudos a respeito dessa área. A proposta para este ítem é trazer algumas dessas reflexões, bem como discorrer a respeito de como uma visão sociológica da moda pode contribuir na análise do desfile protesto de Zuzu Angel e seus desdobramentos. A estilista apresentava uma visão bastante singular do que a moda poderia ser, tanto que demonstrou grande inovação ao realizar seu desfile-protesto. Contudo, é necessário compreender que houve um caminho a ser percorrido para que a vestimenta fosse entendida da forma como era nas décadas de 1960 e 1970 – recorte temporal deste trabalho – bem como na atualidade – momento em que este trabalho é escrito.

Conforme apresentado na introdução deste estudo, parte-se do entendimento histórico sobre a moda apresentado por Simmel, que toma tal fenômeno como uma condição constante da espécie humana, cujo ato de imitar é característico de nossa busca por integração social, da nossa necessidade de nos fundirmos com a generalidade. O próprio sociólogo, entretanto, afirma a ambiguidade da moda, relatando como ela, simultaneamente, integra socialmente e ainda assim, distingue.

Essa ambiguidade de pertencimento e distinção é mais bem estudada por Cibele Martins (2019), que inicia sua discussão sobre a situação da moda atual retomando a origem do próprio termo: Moda origina-se do latim *Modu*, que pode ser traduzido como modo, hábito, uso ou costume. Enquanto fenômeno, a Moda influencia e, ao mesmo tempo, é influenciada por culturas, sociedades e acontecimentos históricos, sendo, assim como a arte, um reflexo de seu meio e contexto. Historicamente, as roupas dizem muito sobre aqueles que as vestiram (MARTINS, 2019: 157).

A autora compreende o indivíduo como o “artífice articulador da história”, sendo a partir dele que a Moda se expressa no momento da escolha do vestuário para traduzir “o meio ao qual ele pertence, sua cultura, sua personalidade e até mesmo seu gênero”. Nesse sentido, a Moda como se conhece na atualidade é um fenômeno de origem ocidental, advindo do capitalismo e que, mesmo sendo considerada parte de um desejo de pertencimento natural do ser humano,

vem sendo usada há séculos como “instrumento de distinção, tanto social quanto economicamente”, sendo que o conceito de sazonalidade no qual as coleções contemporâneas se pautam é fruto histórico da cópia de estilo que a classe burguesa costumava fazer da aristocracia, forçando os nobres a renovarem de forma constante seus trajes (MARTINS, 2019: 158-9).

Simmel também aponta a relevância da Moda para diferenciação social e histórica. O autor discute em um artigo, intitulado *Fashion*, escrito inicialmente em 1904 e publicado pelo *The American Journal of Sociology* em 1957, sobre como o ser humano é um ser em conflito, com forças internas direcionando-o para lados opostos, apontando que essa natureza dualística é parte do “bicho homem” e que este se divide entre a necessidade do convívio social e a crença na própria singularidade. Essa dualidade reflete na história e é nela que entra a questão da imitação, uma forma mais confortável, segundo o autor, de se encaixar em um grupo, rendendo-se à generalidade (SIMMEL, 1957: 541-2).

Por outro lado, essa facilidade da imitação também isenta o indivíduo do uso da criatividade e do peso das responsabilidades. O aspecto da imitação é bastante presente na infância, quando a criança repete atitudes que ela observa nos adultos e repete atividades que ela aprecia com pequenas variações, de forma que existe ação, no entanto sem individualidade. Simmel nota que, enquanto a repetição tem uma relação com o passado – e no caso de crianças ela estabelece uma noção de tempo – a quebra das imitações tem uma relação com o futuro, na busca de se saber o que acontecerá a partir do momento em que houve essa quebra (SIMMEL, 1957: 543).

O indivíduo teleológico, como denomina o autor, é então aquele que rompe com a passividade da imitação, que se desprende das similaridades sociais e que, para Simmel (1957: 543) “está sempre experimentando, sempre incansavelmente se esforçando, e que confia em suas próprias convicções”. Essa proposta de indivíduo vai ao encontro da visão que se tem de Zuzu Angel enquanto pessoa e criadora: uma mulher dividida entre a perda de seu filho e a repressão militar, que opta por ter ação diante da sua situação e usar sua criatividade para demandar justiça, com atitudes que tiveram impactos sociais, mas também pessoais.

Nessa linha de pensamento, Simmel aponta que a Moda é mais uma forma de se buscar ajuste social, com uma diferenciação que não é precisamente individual, mas uma diferenciação de classe, que se pauta em uma constante distinção e demanda uma efemeridade, uma vez que a indumentária das elites precisa se renovar assim que ela se populariza (1957: 543-7). É preciso considerar que mais de sessenta anos se passaram entre a escrita do autor e os acontecimentos

aqui tratados, e ao longo desse período outros autores trataram do assunto.

Pierre Bourdieu é outro cientista social que se dispôs a discutir a Moda em seus escritos. O autor utiliza a teoria dos campos para estabelecer uma relação entre a moda e a cultura, estabelecendo semelhanças sobre a busca por legitimação existente em ambos. Para ele, existe uma homologia entre os criadores de bens de luxo da moda e os criadores de bens de cultura legítima (filosofia, poesia, música clássica etc.), considerados por ele também como bens de luxo. Ele compreende a importância do estudo da Moda e seu pertencimento na cultura de uma sociedade, afirmando que discutir alta costura é discutir cultura de alguns grupos sociais abastados (BOURDIEU, 1983: 154).

Ao longo de uma comunicação feita no Centro Cultural de Noroît, em Arras, França, o autor discorreu sobre as disputas por legitimação e a necessidade de distinção presentes no campo da moda, e com base nessa discussão, é possível estabelecer algumas similaridades com os escritos de Simmel. Segundo Bourdieu, um campo é “um espaço de jogo, um campo de relações objetivas entre indivíduos ou instituições que competem por um mesmo objeto”, e os diversos campos identificados possuem normas, uma vez que “os detentores da posição dominante, os que têm maior capital específico, se opõem por uma série de meios aos entrantes” (1983: 155).

Em relação à moda não seria diferente. “Neste campo particular que é o campo da alta costura, os dominantes são aqueles que detêm em maior grau o poder de constituir objetos raros pelo procedimento da ‘griffe’; aqueles cuja ‘griffe’ tem o maior preço” (BOURDIEU, 1983: 155), sendo que aqueles que não possuem uma tradição nessa construção de objetos de luxo detêm menor capital. Isto ocorre pois, segundo ele

Os antigos possuem **estratégias de conservação**<sup>14</sup> que têm por objetivo obter lucro do capital progressivamente acumulado. Os recém-chegados possuem **estratégias de subversão** orientadas para uma acumulação de capital específica que supõe uma inversão mais ou menos radical do quadro de valores, uma redefinição mais ou menos revolucionária dos princípios da produção e da apreciação dos produtos e, ao mesmo tempo, uma desvalorização do capital detido pelos dominantes (BOURDIEU, 1983: 155).

Dessa forma, haverá sempre uma clara separação entre esses indivíduos, criadores de peças de roupa, cujo resultado da criação é visualmente diferente, uma vez que uma roupa possui uma série de características estéticas. Essa distinção entre dominantes e recém-chegados no mercado da moda tem consequências no produto final que são facilmente identificáveis, conforme explica o autor:

---

<sup>14</sup> Grifo do autor.

pode-se prever, e em todo caso compreender, suas tomadas de posição estéticas, tais como elas se exprimem nos adjetivos empregados para descrever seus produtos ou em qualquer outro indicador: quanto mais se vai do polo dominante ao polo dominado, maior é o número de calças compridas encontrado nas coleções, menos provas, o carpete chama a atenção e os monogramas são substituídos por vendedoras em minissaias e pelo alumínio (BOURDIEU, 1983: 157).

Destaca-se, em meio às citações, como o sociólogo chama as estratégias dos recém-chegados de *estratégias de subversão*, descrevendo a busca de valores diferentes daqueles que os dominantes possuem, em uma inversão. Para o autor, essas estratégias “visam inverter os próprios princípios do jogo”, e para tal elas “consistem em opor aos dominantes os próprios princípios em nome dos quais estes justificam sua dominação” (BOURDIEU, 1983: 157). Essas mudanças, revoluções e questionamentos podem até destruir hierarquias, sem que, entretanto, destruam o jogo que existe dentro do campo e destoe daquilo que é considerado pertinente (BOURDIEU, 1983: 157-8).

Bourdieu destaca que as mudanças propostas pelos produtores recém-chegados não são aleatórias e nem sincronizadas, mas pertencentes a um contexto. Nesse sentido, uma revolução, uma ruptura “é a sincronização de uma necessidade interna com algo que se passa fora, no universo que o engloba” (BOURDIEU, 1983: 158). Essa disputa existente dentro do campo é essencial porque garante seu funcionamento, e aqui Bourdieu se aproxima de Simmel ao apontar que, quando o produto do dominante, que é distinto, se populariza, é necessário uma renovação, para que o dominante permaneça exclusivo (BOURDIEU, 1983: 158).

As perspectivas de Simmel e Bourdieu tratam das competições existentes entre indivíduos na busca pela chamada “última moda”, a qual funcionaria como uma garantia de *status*, ou, no caso de Bourdieu, de capital. Essa corrida pelo que há de mais novo entre os lançamentos, garante um funcionamento de mercado, permeado pela sazonalidade das coleções de moda. Enquanto campo de estudo, a Moda também foi pensada por outros estudiosos, e é possível discutir tanto as relações sociais que ela demarca quanto à expressão individual perante a sociedade.

O teórico da modernidade Gilles Lipovetsky, em sua obra *O Império do Efêmero*, publicada pela primeira vez em 1989, discorda dos autores anteriormente citados, afirmando que

O esquema de distinção social que se impôs como a chave soberana da inteligibilidade da moda, tanto na esfera do vestuário como na dos objetos e da cultura moderna, é fundamentalmente incapaz de explicar o mais significativo: a lógica da inconstância, as grandes mutações organizacionais e estéticas da moda. (...) Retomando em coro o refrão da distinção social, a razão teórica erigiu em motor da moda o que na realidade foi sua apreensão imediata e ordinária, permaneceu prisioneira do *sentido vivido* dos agentes sociais, colocou como *origem* o que não é senão uma das *funções sociais* da

moda (LIPOVETSKY, 2009: 11).

Para o autor, essa associação da moda à noção de distinção e de classes se tornou um obstáculo para uma verdadeira compreensão histórica da moda, e aponta que na história da moda, “foram os *valores* e as *significações culturais modernas* (...) que tornaram possíveis o nascimento e o estabelecimento do sistema da moda” (LIPOVETSKY, 2009: 11-12). A visão teórica de Lipovetsky é interessante por dar um passo além do que Simmel e Bourdieu fizeram. Isto não significa que não existe aproveitamento nas teorias anteriores, mas é interessante ter pontos de vista diferentes sobre a moda para tecer relações e divergências entre elas.

A moda na modernidade está nos comandos de nossas sociedades, sendo que sua sedução e efemeridade se tornaram “princípios organizadores da vida coletiva moderna”, de forma que “vivemos em sociedades de dominante frívola, último elo da plurissecular aventura capitalista-democrática-individualista” (LIPOVETSKY, 2009: 13). Isto não significa, para o autor, que o auge da moda indica um declínio da sociedade ocidental.

A frivolidade, segundo Lipovetsky, vista no mundo da moda e parte da sociedade moderna, afeta a democracia. Isto é bastante interessante para este estudo. Segundo ele, “o reino último da sedução, diz-se, aniquila a cultura, conduz ao embrutecimento generalizado, à derrocada do cidadão livre e responsável” (2009: 13). Nessa etapa de seu texto, o autor associa a moda à política de uma forma intrigante, identificando, no império da moda, problemáticas que influenciam o processo democrático, sem que, entretanto, a moda sozinha seja apontada como uma culpada.

A respeito da questão democrática, Lipovetsky explica que essa frivolidade moderna “tem como alimentar certo número de inquietações: a sociedade por ela delineada está bem longe do ideal democrático e não permite abordar nas melhores condições a saída do marasmo econômico em que estamos mergulhados” (2009: 14). Essa explicação sobre o comportamento humano em sociedades modernas não se aplica à situação do Brasil durante a Ditadura Civil-Militar uma vez que o país não vivia sob um regime democrático.

Ainda assim, a forma como o autor relaciona os potenciais da moda a uma democratização mostra que, apesar daquelas denominadas “democracias frívolas”, existem ainda possibilidades de reivindicação, definidas pelo autor como um “‘material’ humano mais flexível do que se pensa, tendo integrado a legitimidade da mudança, tendo renunciado às visões revolucionário-maniqueístas do mundo” (LIPOVETSKY, 2009: 14). Essa descrição de um indivíduo com capacidade de mudança vai ao encontro dos pensamentos e das propostas dos artistas estudados no capítulo anterior, bem como da própria Zuzu Angel.

Além dessa *persona* com capacidade de mudança, o autor coloca a moda como um reino repleto de fatores de coesão social, no qual “as democracias gozam de um consenso universal e torno de suas instituições políticas”, trazendo solidez institucional e “realismo” modernista e, mais do que isso, a moda “não faz desaparecer as reivindicações e a defesa dos interesses particulares, ela os torna negociáveis” de modo que estes, em uma condição democrática, não ameaçariam a ordem e a continuidade da república (LIPOVETSKY, 2009: 15).

Para além da relação com a democracia, Lipovetsky descreve a moda do mundo moderno como a *moda consumada*, no sentido de que ela já não pertence a uma elite social, mas a todas as classes existentes, visto que todas estas se deixam levar pela “embriaguez das mudanças e das paixões” (LIPOVETSKY, 2009: 180) e, principalmente, todas estão, de alguma forma, conectadas à vastidão de seu processo produtivo. “Ela não é mais tanto um setor específico e periférico quanto uma *forma* geral em ação no todo social. Estamos imersos na moda, um pouco em toda parte” e, por isso, são necessárias mudanças na forma como tratamos a moda: “é preciso deslocalizar a moda, ela já não se identifica ao luxo das aparências” (LIPOVETSKY, 2009: 180).

Nessa perspectiva de realocar a moda, Frédéric Godart traz os estudos mais recentes apresentados neste trabalho. A partir do livro *Sociologia da Moda*, publicado em 2010, o autor pensa a Moda na contemporaneidade analisando suas diversas repartições. Inicialmente, o autor aponta que as características da moda variam conforme a forma como ela é definida e entendida. Nem por isso, deixa de associá-la ao surgimento do capitalismo e da Idade Moderna, com a emergência burguesa e sua “competição” com a aristocracia. Nesse sentido, Godart concorda com a dinâmica de busca por distinção propostas por Simmel e por Bourdieu (GODART, 2010: 22).

A grande diferença trazida por Godart é a consideração da ação do indivíduo e da construção de sua identidade. Para o autor, “os indivíduos assinalam suas diversas inclusões sociais por meio de sinais identitários, dos quais as vestimentas constituem um elemento central, mas não o único” (GODART, 2010: 24). Esses sinais constituem formas de afirmação e de demonstração de um potencial, e são costumeiramente comunicados com ênfase, por pessoas ou grupos, de formas mais ou menos explícitas (GODART, 2010: 24).

Por isso, a moda é tida como algo que “nutre-se desses sinais identitários, pois é a partir deles que se desenvolvem seus fenômenos fundamentais de imitação e diferenciação” (GODART, 2010: 24). Esse aspecto social da moda é relevante na presente pesquisa porque, dentro do recorte temporal, considera-se o trabalho de criação de um indivíduo, que é a estilista

Zuzu Angel. A moda é uma atividade artística, de transformação de materiais e criação de símbolos (GODART, 2010: 14) e dessa forma, existe um aspecto pessoal no processo criativo, que pode ser considerado também uma forma de afirmação de identidade, por ser o reflexo dos pensamentos, inspirações, sentimentos e expressões de um indivíduo.

#### 4.2 O USO DA TEORIA DE ROLAND BARTHES NA ANÁLISE DO VESTUÁRIO

Esse aspecto artístico é fundamental para se compreender as ações da estilista Zuzu Angel em um contexto macro, no qual suas intenções vão ao encontro daquelas de tantos outros artistas. Afirmar que havia uma total coerência de pensamento entre todos os artistas apresentados neste trabalho não seria correto, contudo, demonstrar que Angel não agia de forma desconectada da realidade e que havia uma corrente de pensamento e comportamento na qual ela de alguma forma se encaixava. Junto disso, a discussão sociológica aqui detalhada demonstra a evolução da moda como área de estudo, reafirmando seu importante papel na história e tornando ainda mais relevante a militância da designer de moda.

Conforme descrito anteriormente, o presente trabalho se trata de uma pesquisa documental a partir de peças do vestuário. Para auxiliar o processo de análise dessas peças, foi selecionada a obra de Roland Barthes intitulada *Sistema da Moda* (2009), teoria publicada inicialmente em 1967 que trata de imagens e textos presentes em revistas de moda francesas para estabelecer relações de sentido e significado a partir de uma roupa. Para a presente pesquisa, foram estudados os dois primeiros capítulos do livro mencionado, que trata especificamente do método de análise. De maneira simplificada, pode-se dizer que Barthes divide a Moda em três diferentes, porém interdependentes, estruturas<sup>15</sup>, sendo elas: o vestuário real, o vestuário-imagem e o vestuário escrito.

O vestuário real se refere à roupa em si, em seu aspecto material, construtivo, em seus processos de produção e naquilo que é tangível. No caso desta pesquisa, o vestuário real é o documento com o qual se trabalha. O vestuário imagem inclui as representações imagéticas da roupa, em especial fotografias, que possuem códigos próprios de produção e que aqui serão utilizadas para ilustrar o trabalho e para que se desenvolva a terceira estrutura, o vestuário escrito (BARTHES, 2009: 19-22). Por se tratar de uma dissertação que utiliza a escrita como

---

<sup>15</sup> Não confundir com as estruturas de sentimento da teoria de Raymond Williams. Barthes destaca que, em sua teoria, estruturas são tratadas como nos estudos linguísticos, consideradas entidades autônomas que possuem dependências internas (2009: 20).

veículo de comunicação, faz sentido que as peças de roupa tenham suas características e detalhes traduzidos em palavras.

Para caracterizar esses processos em que uma estrutura “se transforma” em outra, Barthes utiliza o termo *shifter*, que designa a translação de estruturas. A mais pertinente e que será aqui utilizada é aquela que traduz a representação, a estrutura icônica, imagética, para a estrutura falada, a descrição (BARTHES, 2009: 25). Esse processo é importante e deve ser ricamente explorado, com uma descrição dos mínimos e mais sutis detalhes presentes nas imagens, para que a análise documental seja bem construída. Evidentemente, uma análise com acesso ao vestuário real, que é o documento de fato, seria ideal, mas esta situação não foi possível devido ao cenário pandêmico em que a pesquisa foi desenvolvida.

Contudo, Barthes atribui um destaque ao estudo do vestuário escrito, colocando-o como “inteiramente constituído em vista de uma significação”, ou seja, ele tem sentido por si só, com “maiores possibilidades de encontrar a pertinência semântica em toda a sua pureza” (BARTHES, 2009: 27). O autor ainda argumenta que o uso da semiologia na criação do vestuário configura também um fato social, diferentemente da Moda (que é o conjunto das três estruturas apresentadas). Nesse sentido, a semiologia

Descreve um vestuário que fica o tempo todo no imaginário ou, se preferirem, puramente intelectual; não leva ao reconhecimento de práticas, mas de imagens. A sociologia da Moda está inteiramente voltada para o vestuário real; a semiologia, para um conjunto de representações coletivas. A escolha da estrutura oral, portanto, não leva à sociologia, mas à *sócio-lógica*, postulada por Durkheim e Mauss; a descrição de Moda não tem função apenas de propor um modelo à cópia real, mas também e sobretudo de divulgar amplamente a Moda como um *sentido* (BARTHES, 2009: 29).

Enquanto a teoria de Barthes trata da análise de textos já construídos, feitos por outros autores e disponibilizados ao público através de revistas de Moda, no presente trabalho a própria pesquisadora irá desenvolver os textos com base nas percepções que o teórico francês apresenta em sua obra, fazendo uma espécie de caminho inverso. A leitura do livro de Barthes colaborou para apresentar os aspectos essenciais que devem estar presentes em um texto descritivo de Moda, e como essas características podem auxiliar em uma boa compreensão da peça e de seus detalhes, enriquecendo a análise a ser feita.

Ao longo de seu texto, Barthes descreve as vantagens de se utilizar o vestuário escrito para a análise, apontando que a linguagem verbal fornece uma objetividade que não é igualmente fornecida pela imagem, uma vez que o espectador desta “dispõe de certa liberdade na escolha do nível no qual se detém” (BARTHES, 2009: 34). Além disso, o autor argumenta que “a linguagem possibilita transmitir informações que a fotografia transmite mal ou simplesmente não transmite” (BARTHES, 2009: 35). A linguagem também permite que seja

dada ênfase nos aspectos considerados mais importantes, revelando parte da visão do pesquisador sobre a roupa e fragmentando em detalhes o conjunto da peça (BARTHES, 2009: 37).

Para a compreensão da dinâmica do texto, Roland Barthes sugere que se estabeleçam as chamadas *classes comutativas*<sup>16</sup>, com o objetivo de observar como a variação dos termos usados influenciam a compreensão do sentido. Dentro dos estudos da Moda, o autor divide essas classes em duas principais: a do *vestuário* (que se refere às características físicas das peças de roupa); e a do *mundo* (que atribui características às condições de uso dos trajes, definindo o momento mais adequado e o tipo de pessoa que o usaria, por exemplo), sendo que a variação provocada em uma afeta também a outra, e vice-versa (BARTHES, 2009: 44-45). Para uma melhor compreensão dessa dinâmica e da relação com a *classe da Moda* (a imaterialidade que permeia as outras), Barthes explica que

Toda descrição de vestuário está submetida a certa finalidade, que é manifestar, ou melhor, transmitir a Moda: todo vestuário comentado coincide com o ser da moda. Segue-se que, provocando-se a variação de alguns elementos do vestuário descrito, determina-se uma variação concomitante na Moda; e, como a Moda é um todo normativo, uma lei sem grau, fazer a Moda variar é sair dela; mudar um enunciado de Moda (pelo menos em sua terminologia) (...) é passar correlativamente da Moda ao fora-de-moda. É provável que a classe *Moda* só comporte uma única variação (*Moda/fora-de-moda*); mas isso basta para validá-la, pois essa variação, por mais pobre que seja, possibilita a prova de comutação (2009: 47).

Compreender essas divisões entre classes e como elas se referem à materialidade ou imaterialidade das peças de roupa é essencial para a análise semiológica. Barthes faz uso dos termos cunhados por Ferdinand de Saussure e explica que todo texto de moda configura um “sistema de significações, composto por um significante, de termos discretos, materiais enumeráveis e visíveis – o vestuário -, e um significado imaterial, que, segundo o *caso*, é o mundo ou a Moda” (BARTHES, 2009: 52).

Chama-se de *signo* a correlação entre *significante* e *significado*, e essa correlação só pode ocorrer entre o material e o imaterial, uma vez que é a imaterialidade que atribui profundidade à descrição (BARTHES, 2009: 53). A construção do texto de análise dos documentos, portanto, deve considerar não somente as características físicas da peça de roupa, mas seu contexto perante o mundo, numa observação mais subjetiva de sua existência e essência, de modo que haja um desmembramento mais detalhado do processo criativo das roupas, ou documentos, analisados.

---

<sup>16</sup> Para Barthes, as classes comutativas são resultado das provas de comutação, definidas por ele como a experiência de fazer com que algum termo da estrutura dada varie artificialmente, a fim de observar “se essa variação introduz alguma mudança na leitura ou no uso da estrutura” (2009: 44).

Ainda que a obra de Barthes apresente uma discussão muito mais aprofundada, apenas aquilo que se refere a uma construção objetiva do texto de análise foi incluída na pesquisa. A análise semiótica de roupas rende grandes discussões, porém já existem trabalhos do tipo em cima da obra de Zuzu Angel. Por isso, na presente pesquisa optou-se por buscar outros métodos de análise visual, limitando a vertente semiológica à construção dos textos.

#### 4.3 ANÁLISE PRELIMINAR: EXAME E CRÍTICA DO DOCUMENTO

Conforme descrito na introdução deste trabalho, a metodologia escolhida para a análise documental é aquela teorizada por André Cellard. A primeira etapa, denominada análise preliminar, tem elementos-chave que já foram apresentados ao longo da fundamentação teórica desta dissertação, mas que serão esquematizadas a seguir para facilitar tanto a análise quanto o entendimento do leitor. O Quadro 1 apresenta as etapas da análise preliminar e as informações necessárias que preenchem os requisitos de cada etapa:

<b>Quadro 1 – Análise Preliminar</b>	
Contexto	Os documentos foram produzidos no ano de 1971, na cidade do Rio de Janeiro, no Brasil. Naquele momento, o país se encontrava em um regime político autoritário, antidemocrático, comando por grupos militares. Ações violentas eram praticadas contra aqueles que se manifestavam publicamente contrários ao governo vigente. A censura era comumente aplicada por grupos de policiamento e havia desaparecimentos, assassinatos e torturas sendo praticados. Foi um momento de forte investimento nas indústrias, especialmente na indústria têxtil. Os documentos foram apresentados ao público pela primeira vez em setembro daquele ano, na cidade de Nova Iorque, Estados Unidos.
Autora	A designer de moda Zuleika Angel Jones, nascida em Curvelo, Minas Gerais, era mãe do militante político Stuart Angel Jones, sequestrado, torturado e assassinado por militares. Sem saber o que havia acontecido com seu filho, a estilista conhecida como Zuzu Angel buscou respostas de todas as formas possíveis antes de criar as peças apresentadas no primeiro Desfile-Proteto da história da moda brasileira, no intuito de expor as barbáries que aconteciam em seu país para a mídia internacional e pressionar o governo por respostas sobre o paradeiro de Stuart.
Autenticidade e Confiabilidade	Os documentos (peças de roupa) desenvolvidos por Angel vão além da esfera política porque são fruto dos anseios particulares da estilista, fazendo com que esses documentos sejam a tradução

	física dos impactos emocionais e psicológicos que o contexto de tensão política gerou em parte da população. Além disso, a estilista caminhava em concordância com produções de outros artistas do período, que também se manifestavam de forma contrária ao regime militar.
Natureza	Trata-se de três vestidos, apresentados no desfile-protesto, e de um conjunto de três peças utilizadas por Zuzu Angel ao fim do desfile de 1971. São peças do vestuário criadas pela designer e confeccionadas no ateliê da estilista, juntamente com sua equipe. São feitas com tecidos diferentes e contam com adornos e bordados de figuras que remetem à infância, ao militarismo e ao luto.
Conceitos-Chave e Lógica Interna	Todas as peças a serem analisadas representam, de modos distintos, o pesar e o luto da estilista, que naquele momento já não tinha mais esperanças de encontrar seu filho com vida. Enquanto as peças do desfile se voltam ao público e são menos explícitas, as vestes que a estilista portava naquele dia explicitavam o aspecto pessoal de sua criação, por contar, entre seus elementos, com a cor preta, associada no ocidente ao luto. Ainda que as peças dialoguem entre si em seu conceito, os resultados são bastante diferentes do ponto de vista estético.

#### 4.4 A PSICOLOGIA DAS CORES NA ANÁLISE DA INDUMENTÁRIA

Conforme apontado anteriormente, para a análise das peças será utilizada a obra da socióloga e psicóloga Eva Heller. O livro *Psicologia das Cores: Como as cores afetam a emoção e a razão* é o resultado de uma pesquisa feita na Alemanha com cerca de dois mil voluntários, que responderam questões sobre preferências de cores e sentimentos associados a elas. A pesquisadora ofereceu treze cores diferentes para serem associadas a cento e sessenta emoções, e a partir desses resultados, Heller estabeleceu conjuntos de cores, chamados de acordes cromáticos, que se combinam para construir cartelas que especificam esses sentimentos.

Segundo a autora, “cores e sentimentos não se combinam ao acaso nem são uma questão de gosto individual – são vivências comuns que, desde a infância, foram ficando profundamente enraizadas em nossa linguagem e em nosso pensamento” (HELLER, 2013: 17). Ressalta-se, no entanto, que cada cor pode produzir muitos efeitos e que estes por vezes são contraditórios, por isso é primordial observar como as cores atuam de forma conjunta. Esses acordes cromáticos estabelecidos a partir da pesquisa de Heller representam um “efeito conjunto imutável” (HELLER, 2013: 18).

Dentro da análise de peças de roupa, temos que “não existe cor destituída de significado. A impressão causada por cada cor é determinada por seu contexto, ou seja, pelo entrelaçamento de significados em que a percebemos” (HELLER, 2013: 18). Isso significa que não se pode analisar as cores das peças do desfile de Zuzu Angel desconsiderando seu contexto e/ou desconsiderando o fato de que são roupas e foram feitas para serem vestidas. “A cor num traje será avaliada de modo diferente do que a cor num ambiente, num alimento, ou na arte” (HELLER, 2013: 18).

O uso da teoria de Eva Heller se justifica pelo aspecto psicossocial de seu trabalho, que avalia a subjetividade das cores em um grupo populacional e traduz os resultados em dados. Com isso, o presente trabalho espera compreender quais foram as diferentes percepções e sentimentos gerados naqueles que viram essas roupas. Isso deve ser possível porque, segundo Heller, “os antecedentes psicológicos e históricos esclarecem a conformidade das impressões obtidas” (2013: 19).

Como a pesquisa de Heller foi realizada no ocidente, mais especificamente no continente europeu, é importante pontuar que seus resultados são aplicáveis à sociedade ocidental contemporânea, de forma que não se pode afirmar que todas as culturas existentes terão a mesma leitura que aquela presente no livro aqui utilizado.

#### 4.5 Análise das Peças do Desfile-Proteto

Para compreender as diferentes sensações e sentimentos que as peças desfiladas por Angel em 1971 causaram, foram selecionados dois vestidos utilizados por modelos e as vestes que a própria estilista vestiu naquele dia. Além de estarem bem conservadas, essas roupas são mantidas pelo Instituto Zuzu Angel, no Rio de Janeiro, e existem imagens em boa qualidade disponíveis no acervo on-line do instituto. São três modelos bastante diferentes entre si, e por isso devem render impressões diferentes um do outro.

Ressalta-se que as análises são feitas com base nas pesquisas e nos conhecimentos adquiridos pela autora ao longo de seu percurso, e não correspondem necessariamente às intenções de Zuzu Angel em seu processo criativo.

Para facilitar a compreensão do leitor, as imagens das peças serão apresentadas com uma descrição ao lado, utilizando a teoria de Barthes anteriormente apresentada para construir esse texto da forma mais abrangente possível, incluindo detalhes de composição e produção presentes no site do Instituto Zuzu Angel e explorando a materialidade da peça, uma vez que os aspectos imateriais serão contemplados ao longo do texto, inseridos na análise. As análises

seguirão em parágrafos de texto em prosa, discorrendo sobre as peças e relacionando-as àquilo que foi discutido ao longo do trabalho.

Carla Lacerda (2011), autora que também analisa o desfile-protesto de 1971, cita o livro que a própria Zuzu Angel começara a escrever, intitulado *My Way of Death*, e demonstra como as palavras da própria estilista traduziam seus sentimentos enquanto criava sua coleção. Esse livro, não finalizado, foi incorporado à obra de Virgínia Valli, irmã de Angel, chamada *Eu, Zuzu Angel Procuero Meu Filho*, que consiste em uma biografia da estilista e que foi publicado pela primeira vez em 1986. As falas de Angel por vezes colaboram com a contextualização de seu trabalho, mas parece não revelar grandes detalhes do processo criativo da estilista.

A primeira peça a ser analisada é um dos vestidos mais famosos apresentados no desfile e conta com os bordados coloridos que são amplamente referenciados quando se discute a obra de Angel.

**Figuras 07 e 08** – Frente e Costas do Vestido de Noiva



Vestido de Noiva longo e com mangas volumosas longas, confeccionado em Linho branco e com bordados manuais coloridos distribuídos ao longo da peça. O decote da peça concentra desenhos de bonés militares, enquanto ao longo do vestido podem ser vistos desenhos variados que representam temas militares e cotidianos, misturados de forma desorganizada. A parte de trás conta com fechamento em zíper de metal e o corpo do vestido tem silhueta simples, sem recortes nem outros recursos de ajuste ao corpo. O decote é redondo e fechado, chegando à base do pescoço. O punho das mangas conta com um elástico franzido que gera volume na parte inferior dos braços. Os únicos elementos decorativos da peça são os bordados, que possuem aspecto pueril, com formas arredondadas e cores irrealistas. O vestido possui forro também em linho.

**Fonte:** Instituto Zuzu Angel (2021).

O vestido apresentado nas Figuras 07 e 08 é descrito como um vestido de noiva, caracterizado pelo uso da cor branca. No entanto, pode parecer contraditório um vestido de noiva carregar elementos associados à violência. A respeito de trajes de casamento, Heller afirma que o branco é comumente associado à pureza e à virgindade da noiva, que normalmente é uma mulher jovem e costuma ser a pessoa mais bem vestida do evento (2013: 176).

O branco é também a cor da pureza e da inocência, daquilo que é isento de pecados (HELLER, 2013: 163). Esse sentido pode representar a forma como Angel via seu filho, como um indivíduo que não era merecedor do fim que teve. Essa cor é considerada também a cor do sacrifício, associada ao cordeiro branco sacrificado pelos Hebreus, limpo de defeitos e pecados, que é oferecido da mesma forma como o profeta Jesus Cristo se sacrifica pela humanidade (HELLER, 2013: 163), e da mesma forma como Stuart Angel Jones foi sacrificado pelos pecados de outros.

Por outro lado, o branco é também a cor do bem e da paz. Assim como é associado à limpeza e à falta de pecados, é uma cor que segundo as pesquisas de Eva Heller traduz a bondade, a honestidade, a perfeição e a verdade. No cristianismo, é a cor da pomba branca do Espírito Santo e a cor das batinas e dos anjos, enquanto na Mitologia grega é a cor de Zeus, o chefe dos deuses. De maneira geral, no ocidente, o branco é uma cor capaz de tornar coisas ruins positivas (HELLER, 2013: 157-8). Parece bastante sugestivo, portanto, que o uso dessa cor seja referência à forma injustiçada como Angel enxergava seu filho.

Em partes do oriente o branco é associado ao luto, em oposição ao preto, comumente utilizado no ocidente para se referir à morte. O vestido feito em linho apresenta um branco opaco, e Heller (2013: 164) afirma que o branco opaco é associado ao luto por ser destituído de cor e de brilho, imprimindo “a renúncia da imagem por parte de quem o usa” e sendo ligado à crença na reencarnação e na morte não como um fim, mas como um recomeço.

Historicamente, a Europa antiga também considerou o branco como a cor do luto. “Em muitas regiões, as mulheres usavam nos funerais longos panos brancos (...). Rainhas e princesas se enlutavam trajando branco. Seu *status* não permitiria que usassem preto, como o comum dos mortais” (HELLER, 2013: 164). Essa divisão do branco entre cor do casamento e cor do luto é interessante porque demonstra uma ambiguidade na leitura do vestido, dividida entre alegria e tristeza.

Considerando que existem bordados coloridos sobre o fundo branco, o uso desta cor poderia ser associado a uma página em branco, na qual uma criança poderia traçar seus desenhos e colori-los. Interessantemente, o ideal de um casamento é que ele resulte em filhos,

e colocar desenhos infantis pode ser uma forma de projetar na veste de casamento esse ciclo que termina com a maternidade e que é socialmente imposto às mulheres. O anseio da maternidade como realização, porém, é quebrado pela morte do filho e pelo luto que essa perda gera, e que ali é representada pelas imagens daqueles que tiraram a criança de sua mãe.

A Figura 09, a seguir, apresenta alguns dos bordados aplicados pela estilista em suas peças. É possível verificar os detalhes e tecer algumas ideias a respeito das escolhas de Angel:

**Figura 09 – Bordados de Zuzu Angel**



**Fonte:** SILVA (2006).

Para Heller, o uso de cores vibrantes diferentes, combinadas em um mesmo elemento, traz sensações positivas ao espectador, como alegria, simpatia e amabilidade (2013: s/p). Nota-

se que os bordados de Angel apresentam formas diversas, algumas mais infantis, outras militares. O estilo de desenho é pueril e propositalmente feito desta forma, conforme aponta Lacerda:

Ela parece ter se inspirado, de fato, em brincadeiras infantis de meninos e, provavelmente, nas do seu próprio filho Stuart. Além disso, os símbolos militares aí presentes parecem englobar as três forças armadas: o “barquinho” provavelmente representando a Marinha; os canhões numa referência ao Exército e os aviões designando a Aeronáutica. A essa altura, após tantas peregrinações internas sem resultado, em busca do filho, ela já não devia confiar em qualquer um desses segmentos (2011: 28).

A respeito das escolhas estilísticas de Angel, Priscila Silva afirma que a mistura de elementos também tinha relação com a censura. A designer de moda compreendia que seus protestos precisavam passar despercebidos, a princípio, para que seu trabalho não fosse destruído antes de ser apresentado nos Estados Unidos. Nesse sentido, Silva (2006: 110) afirma que “alguns desenhos talvez estivessem ali mais para reforçar a ideia de um universo infantil, como as árvores, flores, casas de campo com chaminé, passarinhos, tambores, que parecem não remeter claramente a um significado específico”.

Lacerda (2011: 28) e Silva (2006: 110) concordam que o estilo dos bordados do vestido se relaciona com a arte *naïf*, um estilo espontâneo ligado à ingenuidade e que não possui pretensões acadêmicas. Além disso, as autoras concordam também que o uso desse estilo é pertinente uma vez que Angel buscava chamar atenção não apenas para a situação política do país, mas para o desaparecimento de seu filho, trazendo o espectador do desfile para o universo que Stuart havia vivenciado na infância.

Existem, em meio aos bordados, elementos menos literais que também traduzem a repressão sofrida pela população que se opunha ao regime, como as cercas e gaiolas ali colocadas. Para Lacerda (2011: 29) fica claro que tais desenhos remetem à privação da liberdade sofrida pelos presos políticos, incluindo o filho da criadora das peças. Existem também símbolos que remetem à fé católica, como a pomba que carrega o ramo de oliveira (apresentada nos bordados nas cores branca, como é tradicionalmente retratada, e na cor preta, demonstrando uma subversão nos conceitos previamente estabelecidos).

Cita-se a afirmação de Lacerda a respeito dos bordados, cuja observação é perspicaz:

Há ainda que se comentar que ao visualizarmos mais uma vez os vestidos e os bordados sobre eles, percebemos que estes não foram aplicados em intervalos regulares no espaço em branco. Em outras palavras, há espaços com maior concentração de bordados, como o caso do entorno da gola, no primeiro vestido, e outros em que o tecido branco fica vazio, por assim dizer. (...) Essa aparente aleatoriedade (...) parece refletir uma estratégia pensada no sentido de transmitir a ideia de que algo foi acidental. Contudo, isso pode ser conscientemente feito, tendo em vista alcançar um resultado anteriormente planejado. Os bordados elaborados por Zuzu e que foram aplicados sobre os vestidos no desfile protesto de 1971 foram, portanto,

bastante eficientes, pois destacaram-se sobre o tecido, refletindo a simplicidade das formas e o contraste das cores, além de denotar símbolos significativos e portar mensagens, algumas implícitas e subjetivas e outras decodificadas com mais clareza, ao confrontarmos com o momento histórico e com o drama pessoal que a estilista Zuzu Angel vivenciava naquela época (2011: 35-36).

Outro elemento importante é o anjo. O desenho tornou-se um grande símbolo para a marca de Zuzu Angel, se referindo tanto ao seu sobrenome quanto à sua coleção de protesto. “A partir da *International Dateline Collection III*, o anjo passou a ser explorado de forma mais abrangente, em diferentes aplicações e desenhado de diversas formas” (ANDRADE, 2009: 101). Os anjos dos bordados seguiam sempre o estilo *naif* atribuído pela designer de moda, indo ao encontro de diferentes peças que utilizavam tal elemento, como, por exemplo, o segundo vestido a ser analisado neste trabalho.

A letra da canção intitulada Angélica, de Francisco Buarque de Holanda e Milton Filho, traduz e sintetiza o significado das imagens em geral e do Anjo em particular na obra de Zuzu Angel.

Quem é essa mulher  
 Que canta sempre esse estribilho  
 Só queria embalar meu filho  
 Que mora na escuridão do mar  
 Quem é essa mulher  
 Que canta sempre esse lamento  
 Só queria lembrar o tormento  
 Que fez o meu filho suspirar  
 Quem é essa mulher  
 Que canta sempre o mesmo arranjo  
 Só queria agasalhar meu anjo  
 E deixar seu corpo descansar  
 Quem é essa mulher  
 Que canta como dobra um sino  
 Queria cantar por meu menino  
 Que ele já não pode mais cantar  
 (FRANCISCO BUARQUE DE HOLLANDA; MILTON LIMA DOS SANTOS  
 FILHO, 1981)

A canção, escrita como uma homenagem à estilista anos após sua morte, tem elementos que se relacionam aos bordados presentes no vestido de noiva. Os autores dizem que o filho mora na escuridão do mar, o que pode remeter tanto à morte de Stuart Angel quanto às práticas comuns no período da ditadura de se jogar os corpos dos presos políticos assassinados no mar a partir de um avião – elemento presente no vestido, bem como os barcos, que poderiam estar também à procura desses desaparecidos jogados no mar.

Indo ao encontro da ideia do corpo do filho, que não pode ser encontrado, existe uma outra referência, que é o dizer “só queria agasalhar meu anjo/ e deixar seu corpo descansar”,

que fala sobre o anjo presente nas criações da estilista e traduz seu desejo de ter o corpo do filho para sepultá-lo devidamente.

A **Figura 10**, a seguir, apresenta os variados usos da identidade visual da marca Zuzu Angel, aplicado em diferentes objetos:

**Figura 10** – Objetos com a Identidade Visual da Marca Zuzu Angel



Fonte: ANDRADE (2009).

O desenho que se popularizou como identidade visual da marca de Angel também foge uma série de convenções a respeito da representação de anjos. A pele clara e os cabelos louros encaracolados podem parecer mais tradicionais, mas as vestes cor-de-rosa fogem da cor tradicional da batina branca, comumente associada a seres celestiais e a líderes católicos. Para Heller (2013: 218), o rosa é uma cor que pode representar sentimentalismos, gentilezas e romantismo, sendo uma cor fantasiosa, onírica e distante da realidade, e que alude a um olhar otimista da vida.

Na tradição católica, o rosa passou a ser considerado uma cor litúrgica em 1729, a partir de uma tradição na qual a nobreza doava suas roupas antigas ao clero. Para que as vestes cor-de-rosa fossem também aproveitadas, a cor passou a incluir a lista de cores clericais. Desde então, a cor é utilizada no terceiro domingo do Advento e no terceiro domingo da Quaresma (HELLER, 2013: 218).

O rosa é também a cor dos milagres. “Nas pinturas da Idade Média que retratam o lar ou o modo de vida dos santos, algumas vezes estão representadas cidades inteiras e, em meio a

elas, em destaque, casinhas cor-de-rosa”, algo que, segundo estudiosos da História da Arte europeia, indicava lares onde o espírito santo agiria e milagres aconteceriam (HELLER, 2013: 218).

As asas amarelas e de formato arredondado também são curiosas. O amarelo é uma cor ambígua, que representa de um ângulo, otimismo, e de outro a acidez. É também uma cor instável no círculo cromático, pois se altera fortemente quando outros pigmentos são adicionados. Além disso, é uma cor cujo significado varia fortemente quando outras cores são associadas a ela. Próximo ao cor-de-rosa, por exemplo, sugere jovialidade, recreação e otimismo (HELLER, 2013: 85).

Sugere-se que Angel possuía uma forte ligação com o catolicismo, não necessariamente adotando tal fé, mas utilizando símbolos da crença para transmitir sua mensagem. Não é correto, entretanto, pontuar que a estilista buscava de alguma forma confrontar a Igreja Católica, instituição cujo apoio ao regime militar variou ao longo dos anos. Segundo a Comissão Nacional da Verdade (2014: 384) “O golpe militar de 1964 correspondeu aos desejos de um grupo numeroso da hierarquia e do clero católicos”, contudo, essa relação se transformou:

O equilíbrio de forças na Igreja, em benefício do regime militar, começou a mudar diante da evidência dos expurgos coercitivos da ditadura. Em 1967, a prisão dos monges beneditinos do Mosteiro do Vinhedo, em Campinas, onde se havia realizado o encontro clandestino da União Nacional dos Estudantes e a invasão policial do Convento das Perdizes, em São Paulo, marcaram o início da espiral de tensões entre parte da Igreja e militares, o que conduziu ao progressivo envolvimento do clero católico na proteção dos perseguidos políticos. A resposta dos religiosos foi clara: não aceitavam jurisdição dos militares sobre o apostolado; a prisão de padres, por qualquer razão, tornaria muito difícil o diálogo entre Igreja e Estado, mas foi a constatação da tortura como política de Estado que levou parte da hierarquia católica a evoluir de uma posição neutra ou conservadora para a denúncia sistemática da violência da ditadura e a firme defesa dos direitos humanos (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014: 384).

O filme *Zuzu Angel*, de 2006, dirigido por Sérgio Rezende, apresenta uma cena em que a estilista procuraria conforto e apoio na Igreja Católica para que obtivesse ajuda na busca por seu filho. O filme, entretanto, mostra que não houve nenhuma ação por parte dos padres em apoio a Angel. Não se pode afirmar a veracidade da cena, mas vários autores relatam que a mãe do militante torturado e assassinado não obteve apoio nem respostas das instituições às quais recorreu, fossem elas governamentais ou não.

O simbólico anjo estampa também outras roupas, como o segundo vestido a ser analisado, um traje de gala que foi a última roupa a ser apresentada no desfile de 1971, presente nas Figuras 11 e 12, a seguir:

**Figuras 11 e 12 – Frente e Costas do Vestido de Gala**



Vestido de Gala sem mangas, ajustado à parte de cima do corpo e com saia godê. O modelo possui recortes na cintura e na saia, que ajudam a dar forma à peça. O decote é arredondado e termina poucos centímetros abaixo do pescoço e cava cobre apenas metade da parte de cima do ombro. O fechamento é feito por meio de um zíper de metal presente nas costas da peça. O tecido utilizado na confecção é um gorgorão de algodão vermelho escuro, que dispensa o forro. O principal detalhe da peça é o anjo de estilo infantilizado, que foi bordado manualmente no centro da parte frontal do corpo do vestido, desenhado com paetês predominantemente prateados e dourados.

**Fonte:** Instituto Zuzu Angel (2021).

Antes de iniciar a análise da peça, é importante deixar claro que a peça será analisada considerando a cor descrita no site do Instituto Zuzu Angel. Imagens digitais podem trazer variações de cores, e no caso do Vestido de Gala nas Figuras acima, o tom da peça parece transitar entre o vermelho escuro e o roxo. A pesquisa, entretanto, focará na descrição fornecida pelo instituto, considerando que a equipe possui acesso à peça original e pôde ver sua cor presencialmente.

O vestido mostrado nas figuras 11 e 12 é descrito como um vestido de gala, e sua cor forte e o *shape* com a cintura marcada (que se tornou sinônimo de feminilidade graças ao *New Look* de Christian Dior, lançado em 1947) atribuem modéstia e elegância à peça. O bordado feito com paetês brilhantes o consagra como um traje para a noite. É uma roupa que, de fato, poderia ser tranquilamente utilizada em um evento, sem que houvesse grandes suspeitas a

respeito do que ela representa. O adorno de anjo poderia gerar interesse e questionamentos, mas não entrega necessariamente uma denúncia explícita. Apesar do Vestido de Noiva também não possuir algo que deixe claro a crítica ao regime, ele possui mais elementos que remetem aos militares.

O vermelho é uma cor profunda e bastante simbólica por ser a cor do sangue, sendo por isso, associada tanto à vida quanto à morte. Essa relação se mostra muito enraizada na cultura ocidental, atribuindo um aspecto existencial a essa cor. Além disso, o vermelho também remete ao fogo e ao calor, trazendo novamente a ideia daquilo que é vital, sem o qual não existiria vida humana no planeta Terra. É a cor da intensidade das emoções, que pode transmitir tanto o amor quanto o ódio (HELLER, 2013: 53-55).

Segundo Heller (2013: 55) “o sangue, em muitas culturas, é o domicílio da alma”. Apesar de não ser uma cor tradicionalmente vinculada ao luto, sua relação com o sangue coloca tal cor próxima também da violência e da morte. Considerando que Angel lidava com o violento assassinato de seu filho, a cor parece ser pertinente à temática do desfile-protesto. Por outro lado, também é uma cor associada à guerra, às batalhas travadas por guerreiros, que se pintavam com tons de vermelho escuro para ganhar força e coragem (HELLER, 2013: 66).

Nesse sentido, é interessante que a estilista tenha escolhido uma cor que lhe trouxesse força para lutar, uma vez que ela certamente tinha consciência de que seu confronto com o regime traria consequências. Lacerda (2011: 39) afirma que Angel “não demonstrava medo de represálias e, muitas vezes, recebe telefonemas anônimos ameaçadores ou percebe estar sendo seguida. Mas não se deixa intimidar”.

De maneira curiosa, o vermelho também é a cor da justiça: “durante séculos, as sentenças haviam estabelecido que sangue com sangue se paga. Nas cidades medievais, bandeiras vermelhas eram içadas no dia que fosse acontecer algum julgamento. O juiz assinava as sentenças de morte com tinta vermelha” (HELLER, 2013: 72).

Isso não implica, entretanto, que Zuzu Angel tivesse inclinações violentas, tampouco incentivasse ações do tipo. As fontes consultadas para a presente pesquisa mostram que a costureira buscava questionar órgãos e instituições em busca de respostas sem que haja relatos de posturas mais agressivas. Tanto que ela buscou apresentar sua coleção protesto internacionalmente numa manobra política para que houvesse pressão externa sobre o governo brasileiro de forma coerciva.

Suas artimanhas foram tamanhas que, já em seus últimos dias, a mãe do militante assassinado chegou a montar um dossiê complexo com uma série de documentos que comprovavam que o governo brasileiro legitimava o uso da tortura nos presos políticos. Angel

vaijou aos Estados Unidos com o intuito de entregar esse dossiê às autoridades. Duarte descreve que “quando o Secretário de Estado Americano, Henry Kissinger chega ao Brasil, Zuzu invade o Hotel e entrega o *dossier* a ele. A organização dos documentos apresenta-se como a última alternativa de pressionar os órgãos de segurança brasileiro” (2018: 25).

Essa correlação do vestido de gala com uma veste de batalha se torna ainda mais interessante dado o posicionamento do bordado de anjo, colocado no centro da parte superior do corpo. Esse elemento pode ser comparado às armaduras romanas antigas e às armaduras medievais, porque era comum que estas carregassem em seus peitorais desenhos, pintados, recortados ou forjados, com representações da família dos cavaleiros, de sua nação ou da causa pela qual se guerreava.

**Figura 13** – Armadura Italiana do Século XVI



**Fonte:** The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque (2021).

**Figura 14** – Detalhe do Bordado do Vestido de Gala

Fonte: Instituto Zuzu Angel (2021).

Dado o estado de conservação da armadura presente na Figura 13, não é possível visualizar os detalhes presentes na inscrição presente no peitoral. Ainda assim, segundo o site do Metropolitan Museum of Art da cidade de Nova Iorque, o detalhe consiste em uma inscrição em latim com uma frase bíblica e, acima dela, estão desenhos que mostram a Virgem Maria com o menino Jesus. A forma da armadura, que cobre o pescoço e se ajusta na cintura, lembra o formato do vestido de gala, cujo detalhe de anjo pode ser mais bem observado na Figura 14.

O anjo bordado foi bordado com cores metálicas, com o prateado em sua túnica e o dourado em suas asas. São cores que *a priori* remetem ao luxo, à riqueza e à preciosidade. Heller (2013: 227) ressalta que, do ponto de vista simbólico, a cor do ouro e da prata possuem significados diferentes de seus correspondentes cromáticos, o amarelo e o cinza, respectivamente. Retomando o conceito das batalhas, temos que na heráldica, o dourado é a cor mais importante, e todo brasão de família deve conter desenhos dourados ou prateados, indispensavelmente (HELLER, 2013: 239).

A cor do ouro é considerada um símbolo de felicidade e bem-aventurança, segundo Heller (2013: 230). Pode-se deduzir, portanto, que um anjo que voa com asas douradas fará um

bom voo. Na química, o ouro é um metal resistente, que não se combina a outros elementos da tabela periódica a não ser que esteja fundido. É também resistente a ácidos e a alcalinos, além de não oxidar. Por isso, possui grande durabilidade e pode ser derretido e reciclado (HELLER, 2013: 233).

A autora Eva Heller afirma que o ouro é o metal do poder político, já que se entende que este deve perdurar. Da mesma forma, alianças de casamento são feitas de ouro porque ele é um metal que não perde seu brilho com o passar dos anos: bodas de ouro, por exemplo, são comemoradas após cinquenta anos de casamento como um sinal de sucesso (HELLER, 2013: 233). Pode-se afirmar que o anjo de asas douradas traz certo otimismo perante situações, ou voos turbulentos, uma vez que estas asas foram feitas para resistir ao tempo e às adversidades.

Do ponto de vista de acordes cromáticos, nota-se que existe uma ideia de recompensa associada, já que “o ouro pertence às virtudes que se consolidam com o passar dos anos: lealdade e amizade, honestidade e confiança. Mas o ouro nunca é a cor dominante dessas qualidades, pois está vinculado de maneira por demais inequívoca às recompensas materiais” (HELLER, 2013: 233). Para Zuzu Angel, a recompensa material de sua luta seria o corpo de seu filho, para que ele pudesse ter os devidos ritos fúnebres.

A respeito do prateado presente na túnica do anjo do bordado, nota-se que “as propriedades conferidas à prata frequentemente não são características dela, mas apenas contrastes em relação ao ouro” (HELLER, 2013: 243), que, no bordado, encontra-se ao lado dela. Nesse sentido, uma comparação interessante presente na pesquisa de Eva Heller (2013:243) afirma que “em virtude de se saber que o ouro é mais macio e que as coisas macias são associadas a formas arredondadas, a prata, em comparação, é considerada uma cor dura e será associada a formas pontiagudas”. Essa associação pode ser confirmada ao observa que as asas arredondadas do anjo no bordado são douradas, enquanto sua veste de forma trapezoidal é prateada.

Dentro da Química, a prata é considerada um metal prático, abundante, que se liga a vários outros metais e não-metais e que tem grande maleabilidade e ductilidade. Contudo, não é um metal tão associado à riqueza quanto o ouro, tanto que seu uso na joalheria e na fabricação de utensílios é baixo, quando comparado ao uso industrial. Enquanto o ouro lembra tesouros, a prata lembra os valores e dívidas que precisam ser pagos (HELLER, 2013: 245-6). No vestir, o prateado representa uma ostentação mais discreta que a do ouro, e se torna um atributo de elegância, intelectualidade, humildade, austeridade e temperança, sendo que “o ouro demonstra seu próprio valor. A prata ocupa um lugar de subordinação, realçando o valor da personalidade de quem o usa” (HELLER, 2013: 251).

Representar um anjo com vestes prateadas, portanto, pode ser uma forma de mostrar um indivíduo consciente de que é único e valioso. Nota-se que as virtudes representadas por essa cor não se vinculam a atitudes de guerreiros, apesar de esta ser a cor dos metais utilizados nas armaduras mais tradicionais da Idade Média (HELLER, 2013: 251). É possível que esse anjo virtuoso exprimisse a forma como Angel enxergava o filho: um guerreiro não-violento, mas bondoso, preocupado com o futuro do país, que lutava por aquilo que acreditava e que tinha boa índole, que seria para sua mãe um eterno símbolo de bravura e coragem e que está estampado em seu peito para ser carregado como um emblema.

Para complementar essa proposta, tem-se a afirmação da própria Zuzu Angel:

Se Stuart até morreu por suas idéias, é que eram justas. Ele foi um menino bom, estudioso, manso, uma doçura de pessoa. Sempre pedindo perdão de tudo, em suas cartinhas, em cartões de aniversário, ou no Dia das Mães. [...] Ele entrou na luta porque a violência foi imposta aos infelizes jovens desta época negra. A violência das leis, a violência da PM nas Faculdades, eles apanhando, passando pelo corredor polonês aos pontapés, todo mundo espichado no chão de barriga para baixo e mãos na nuca (apud VALLI, 1986: 34)

Na declaração acima, fica evidente que, além da impressão positiva que Angel tinha de seu filho, ela também acreditava na legitimidade de sua luta, e seu trabalho pode ser também visto como uma forma de dar continuidade ao legado de Stuart Angel Jones. O símbolo do anjo foi de tamanha importância que a designer nomeou sua coleção internacional seguinte como *Dateline Collection IV- The Helpless Angelou Anjo Desamparado*, e continuou “mantendo os símbolos usados anteriormente, como os desenhos em ‘estilo *naif*’ e muitos anjos” (LACERDA, 2011: 39).

Entretanto, as vestes que a estilista utilizou ao aparecer ao público no fim de seu desfile não transpareciam precisamente sua batalha por justiça pelo filho, mas o luto e a tristeza da perda. As roupas pretas que Zuzu Angel vestiu no dia em que apresentou sua coleção eram pretas e carregavam uma série de crucifixos pendurados, referenciando mais uma vez a fé cristã. Sua feição ao fim do desfile era séria, sem sorrisos ao receber os louros por seu brilhante trabalho, ao lado de modelos que parecem felizes com o sucesso de Angel. A Figura 15, a seguir, mostra os momentos finais do desfile de 1971:

**Figura 15** – Zuzu Angel no final do Desfile-Protesto de 1971



**Fonte:** Instituto Zuzu Angel (2021)

O traje de luto se difere das peças apresentadas não apenas pelas cores e complexidade das peças, mas pelo intuito de seu uso. Essas roupas não foram feitas para serem utilizadas por modelos, mas pela própria criadora das peças, e por isso carrega valores muito mais íntimos. Era uma roupa da própria estilista, utilizada em outros momentos após o desfile de 1971, que fazia com que ela se destacasse em meio às modelos de vestidos mais leves e coloridos, com detalhes brilhantes e formas curiosas. Uma vez que a demanda pelo paradeiro de seu filho era algo pessoal, faz sentido que suas roupas fossem diferenciadas das demais.

As Figuras 16 e 17 mostram a roupa utilizada por Angel:

**Figuras 16 e 17 – Frente e Costas do Traje de Luto de Angel**



Vestido longo de seda lavrada preta, com mangas compridas e um xale do mesmo tecido amarrado na cintura, que possui longas franjas também pretas. O decote é em formato de coração, com um corpo acinturado e saia reta com pouca amplitude. As mangas possuem detalhe franzido no ombro, que confere algum volume à região. O fechamento é feito por meio de um zíper nas costas do vestido. A seda lavrada tem textura de losangos com uma figura florida dentro, e transita entre trechos foscos e brilhantes. Além do xale, o traje se complementa com um lenço de musselina preta enrolado no pescoço, que cobre um pedaço do colar de prata com um grande pingente de anjo rodeado de flores. Na cintura, sobrepondo o xale, está um cinto prateado de corrente com crucifixos de igual desenho, porém de diferentes tamanhos pendurados e presos uns aos outros. A parte central do cinto conta com três partes retangulares que ficam acima dos crucifixos.

No ocidente, o preto é costumeiramente associado à morte e ao luto. Dentro do espectro da luz visível ao ser humano, o preto corresponde à ausência de luz, e, portanto, à ausência de cor, o que faz com que muitos artistas e estudiosos desconsiderem preto como uma cor. No cotidiano, e no presente trabalho, considera-se preto como uma dentre tantas cores possíveis, carregada de simbolismos normalmente melancólicos.

Para Heller, o preto corresponde ao fim, ao momento em que já não se tem acesso à luz e à vida. “Tudo termina em preto: a carne decomposta fica preta, assim como as plantas podres e os dentes cariados” (HELLER, 2013: 129). Dentro da própria língua portuguesa (e outras línguas latinas), é possível observar como o preto remete àquilo que é negativo, ou seja, à escuridão, em oposição ao branco, que remete àquilo que é positivo porque representa a luz.

Heller (2013: 129-130) descreve que “é disseminado o costume do descuido exterior como sinal de luto” porque “o luto pelos mortos faz com que nos esqueçamos da própria vida”. Esse sentido de negação se traduz no corpo, no ambiente no vestir, e o sentido é semelhante em culturas que adotam o preto ou o branco para o luto:

Em muitas culturas, o branco também é usado como cor de luto. Nesse sentido, o branco é considerado como não cor, mas como a ausência de todas as cores. A vestimenta branca de luto é feita com tecido não tingido, simples, jamais brilhante ou luminoso. Assim como o preto, o branco quer significar renúncia à própria vaidade. Se é o preto ou o branco a cor do luto, isso naturalmente é determinado também por ideias religiosas. (...), porém, há uma regra internacional: quanto mais o pensamento religioso desaparece, mais o preto fica oficializado como a cor do luto (HELLER, 2013: 130).

A escolha do preto para seu traje de apresentação pode ser compreendida como uma forma de Angel deixar claro para diferentes pessoas que aquele não era um momento de exaltação, mas de tristeza, frustração e pesar pelo desaparecimento de seu filho. Dessa forma, não restariam dúvidas de que o intuito de seu desfile-protesto era externalizar sua dor, estreitando a interpretação de suas criações.

O preto também é a cor do conservadorismo cristão, remetendo aos hábitos modestos de monastérios, que renunciavam à própria vida e vaidade como um sinal de comprometimento com a Igreja (HELLER, 2013:134). Junto disso, é também uma cor que transmite autoridade. Essa tradição surgiu na reforma protestante graças ao monge Martinho Lutero, que se pôs contra o comércio de indulgências, prática comum da Igreja na época, e disseminou o protestantismo pelo mundo. Segundo Heller:

Lutero dava mostras de sua convicção de que pobres e ricos são iguais perante Deus também pelo fato de não usar nenhuma cor litúrgica em seus sermões. Ele pregava totalmente vestido de preto. Sua batina sem adornos era um tipo de manto que se usava na época, e o preto era, na lei do vestuário, uma cor que todos podiam usar. Diante de Deus são todos iguais – também no vestir. A batina preta de Lutero tornou-se o traje de todas as autoridades civis. Durante séculos foi a vestimenta dos professores. Ainda hoje, a batina preta de Lutero é a vestimenta cerimonial dos alcaides e o traje oficial dos juízes (2013: 140).

Quando posto em meio a uma ambiente colorido, o preto causa um forte contraste e atrai as atenções para ele, causando a impressão de ser algo rígido, duro (HELLER, 2013: 149). Em uma analogia que não representa necessariamente o pensamento de Angel, tem-se que esta também buscou desafiar um grupo dominante para responsabilização deles, de modo a mostrar que os militares não deveriam estar isentos de punições por seus crimes e que não deveriam ser vistos ou tratados de forma diferente da população, especialmente, daquela que se opunha ao regime.

No entanto, em meio a grande peça escura que Angel vestia no desfile, dois elementos brilhantes se destacavam: seu suntuoso colar com um anjo branco em meio a flores coloridas e seu cinto cheio de crucifixos prateados.

**Figura 18** – Detalhe do Colar de Zuzu Angel

**Fonte:** Instituto Zuzu Angel (2021).

O grande pingente de querubim utilizado pela estilista consistia em um ponto de contraste com as roupas pretas. Localizado próximo ao seu coração, o colar mostra um anjo deitado de bruços em um jardim, oferecendo flores azuis e lilases a quem o vê. Conforme discutido anteriormente, o branco é uma cor que refere pureza e inocência, e diferente do anjo estilizado presente nos bordados, este é mais realista e se assemelha a uma criança. Não foram encontradas informações a respeito da autoria do colar.

As flores em tons pastéis são suaves e trazem delicadeza à joia. Heller (2013:23-27) descreve o azul como a cor da harmonia, da calma, da lealdade e da simpatia, sendo também uma cor que remete à intelectualidade masculina. Ao lado do azul, tem-se o lilás, cor da feminilidade, do esoterismo e da magia, ligado à beleza e à vaidade, tanto que é uma cor tradicionalmente colocada em identidades visuais de produtos destinados a mulheres (HELLER, 2013: 206-210). Diferentemente do colar decorado com flores suaves, o cinto de crucifixos trazia apenas a cor prata, e sua estrutura é bastante interessante:

**Figura 19** – Detalhe do cinto de Zuzu Angel

**Fonte:** Instituto Zuzu Angel (2021).

Os crucifixos presentes no cinto circundam a cintura do vestido e aparecem presos à corrente e entre si. Possuem tamanhos diferentes, mas todos apresentam o Cristo crucificado. Não foram encontradas informações a respeito de qual metal foi utilizado na confecção do cinto, que conta com correntes com elos de diferentes formatos e um detalhe com um fecho em cima de uma das cruzes. Segundo informações do site do instituto Zuzu Angel, atrás das cruzes menores está escrito o nome “Fátima”, possivelmente uma referência a Nossa Senhora de Fátima, uma das aparições atribuídas à Virgem Maria, mãe de Jesus Cristo.

Outra perspectiva possível para a presença dos crucifixos é a respeito da crucificação enquanto pena de morte e punição. Consciente de que seu filho havia sido perseguido e sequestrado por trabalhadores a serviço do Estado, Angel poderia ter atribuído àqueles que tiraram a vida de seu filho o castigo máximo do Império Romano. A pena de crucificação era um castigo severo e humilhante, na qual o condenado era torturado e exposto à execução pública. Por isso, era reservado apenas a escravos e cidadãos não-romanos. Essa prática, entretanto, não é originalmente romana, tendo sido levada do oriente médio aos imperadores.

Os registros mais antigos de crucificações provêm da Pérsia, e um dos aspectos mais marcantes dessa penitência é a exposição do condenado. Palma (2011:26-27) descreve que foram vários os povos da antiguidade que fizeram uso da crucificação como pena de morte, sendo utilizada até pelo conquistador Alexandre, O Grande. Na Roma antiga, o martirizado deveria carregar a cruz até o local onde ela seria erguida com seu corpo. Além disso, ele tinha

seu crime inscrito na cruz escrito em diferentes línguas, para que todos compreendessem o que ele havia feito, e agonizava publicamente, como um aviso aos outros.

De fato, muitos dos castigados pelos imperadores e conquistadores eram pessoas que desafiavam a liderança e não se submetiam à dominação de seus invasores, e as atitudes de Stuart Angel Jones, bem como seu assassinato, se encaixam nessa narrativa. Contudo, é possível que existisse juntamente uma intenção por parte de Zuzu Angel de atribuir um castigo também aos assassinos de seu filho. Não pela violência do castigo, mas pela exposição ao mundo daquilo que praticavam e para que fossem também execrados por suas ações.

Contudo, ainda que fossem expostos, os militares detinham grande poder político, e Angel provavelmente percebeu o quão difícil seria um real castigo a esses homens. Agregado a essa punição terrena, então, haveria também uma punição divina reservada a eles. Nesse sentido, se a crucificação fora a pena máxima no mundo físico, o inferno seria a pena máxima no mundo divino. Os crucifixos podem representar um aviso aos assassinos de seu filho, como se a estilista dissesse “você vão para o inferno pelo que fizeram”. Essa suposição faz sentido porque a própria Angel encontrou diversas resistências enquanto procurava informações sobre seu filho, o que certamente a fez perceber que fazer justiça sozinha seria um desafio.

Os três vestidos apresentados no presente trabalho mostram diferentes faces do luto e formas de representação. A singularidade de cada um deles demonstra a habilidade de Zuzu Angel enquanto criadora de moda. É comum que se estabeleçam ritos de passagem após a perda de um ente querido, e ao longo de seu processo criativo, a costureira parece ter se dedicado a elaborar parte desse luto. A filha caçula de Angel, Ana Cristina, cantou a música “Tristeza”, de Haroldo Lobo e Niltinho, sendo que esta música “ajuda a compor o cenário de protesto, luto, mas também de criatividade e desejo de retorno a momentos de maior alegria” (LACERDA, 2011: 38).

A avaliação das criações de Angel reforça seu comprometimento com seu trabalho e com seu país. As formas, cores e símbolos utilizados em suas criações demonstram a complexidade de sua relação com o filho e os diferentes sentimentos que a estilista provavelmente experimentou com a partida prematura dele. Sua arte evoca a infância de uma família simples e feliz, a luta por afirmar a integridade do filho e o pesar por saber que ela não o veria novamente. Nesse sentido, a presente análise, tomando a influência das cores das peças em um contexto social como ponto de partida, colabora para mostrar as possibilidades existentes dentro da moda, reafirmando a possibilidade de se entender o vestir como um ato que também pode ser político.

A autora Ivana Simili afirma que, “denúncia, manifestação da dor e de fé de uma mãe materializam-se nas roupas e ganham expressão simbólica por meio das cores - do branco e do preto – e de representações figurativas da religião - anjos e crucifixos” (2014: 166). Ao estudar a questão religiosa por trás das criações de Angel, Simili aponta que, a respeito do vestido branco e dos bordados contidos nele que “as cores das linhas matizam o tecido com imagens e representações que caracterizam os atos de denúncia e das crenças da mãe e da estilista na paz”, sendo que “os desenhos de pombas claras carregando ramos verdes, as figuras angelicais são exemplares” dessa crença (SIMILI, 2014: 166).

Esse apelo por uma resolução o mais pacífica possível, que desvia de caminhos violentos e utiliza a arte e a criatividade como forma de protesto, foi pontuada anteriormente, nas descrições a respeito dos artistas brasileiros que também buscavam induzir a população a um pensamento mais crítico a respeito da sociedade e das condições de vida de muitas pessoas. Cada artista, à sua maneira, busca trazer sua visão ao público daquilo que poderia melhorar no país.

Nesse contexto, porém, Angel se destaca dada a forma como foi atingida pessoalmente pela perseguição contra militantes. Simili resume de maneira sagaz a representatividade que o manifesto de Angel trouxe, ao afirmar que as

roupas-documentos de Zuzu Angel, são vias para o acesso à cultura das mulheres na vivência do luto decorrente da perda de um filho de forma violenta, com requintes de crueldades e que pôs fim a uma história entre mãe e filho. São roupas-testemunhos da dor, escritas com bordados e costuradas para narrar uma história (2014: 167).

Permeando essa questão de como Angel representou a luta de várias mulheres que perderam seus parentes para a repressão militar, trazem-se as reflexões da autora Diana Crane. Segundo Crane, a escolha do vestuário propicia um campo de estudo bastante rico, a partir do qual é possível entender como as “pessoas interpretam determinada forma de cultura para seu próprio uso, forma essa que inclui normas rigorosas sobre a aparência que se considera apropriada num determinado período” (CRANE, 2006: 21).

Nesse sentido, o vestir permite também que o indivíduo apresente e deduza marcas a respeito de si mesmo e dos outros. A partir do vestir, é possível determinar diferentes aspectos de uma pessoa, como por exemplo, sua época, classe social, crenças religiosas e identidade regional (CRANE, 2006: 21). Esses elementos permitem também a identificação entre grupos, e a inserção de elementos de seu luto em suas criações fez com que outros indivíduos, sejam artistas, intelectuais, jornalistas ou civis, enxergassem na dor da estilista um pouco de seu próprio pesar. Além disso, artefatos do vestuário exercem um “poder” cultural, capaz de

influenciar comportamentos e atitudes sociais de forma por vezes imperceptível. Isso acontece porque a moda é capaz de impor identidades sociais latentes, o que por um lado pode limitar o indivíduo e, por outro, oferecer um repertório de ressignificações. Nas sociedades pós-industriais e pós-modernas, as relações humanas se transformaram e existem mais possibilidades de expressão para os indivíduos, de maneira despreendida das limitações de classes (CRANE, 2006: 22-23).

Essas novas possibilidades demonstram que o vestir passou por um processo de democratização que permanece em curso (CRANE, 2006: 24). Para as mulheres, que historicamente tiveram inúmeras limitações com suas vestimentas, esse processo significou uma série de libertações das limitações que lhes foram impostas, além da oportunidade do consumo sem as limitações que a moda estratificada impunha. Fatores como as Grandes Guerras, a inserção da mulher no mercado de trabalho e o surgimento de mulheres criadoras de roupas trouxeram à tona a necessidade de praticidade no vestuário feminino.

Assim sendo, a coleção de moda-protesto de Zuzu Angel representa muito mais do que o sucesso da primeira mulher a receber destaque dentro da indústria da moda brasileira, mas o sucesso ao transpor no vestir o sentimento, a subjetividade e a individualidade do ser. É justamente a personalidade, presente nas peças de moda política de Angel, que fazem seu trabalho ser tão marcante historicamente, demonstrando que é possível apresentar seu verdadeiro eu, marcado por traumas, ao mundo e ainda assim receber honrarias por isso.

Esse aspecto identitário é destacado por Crane, que acredita que muitos dos teóricos sociais que estudaram a moda focaram na questão da dominância e das classes, sem considerar como os “discursos marginais sobrevivem e continuam a exercer certa influência” (CRANE, 2006: 197), focando apenas em discursos mais homogêneos, que se opõe à diferenciação pela qual a moda passou a partir da segunda metade do século XX, processo do qual Angel parece ter feito parte, especialmente para a moda brasileira.

#### 4.6 REPERCUSSÃO DO DESFILE-PROTESTO E O LEGADO DE ZUZU ANGEL

Ainda que não fosse esse seu objetivo primário, o desfile-protesto de 1971 alavancou ainda mais a carreira internacional de Zuzu Angel. Suas vendas mantiveram-se elevadas por anos e seu reconhecimento no Brasil e fora dele apenas cresceu. Ela continuou lançando coleções internacionalmente, e pôde abrir novas lojas e escritórios em diferentes cidades. Além de ser uma grande designer de moda, Angel soube administrar bem seus negócios e conseguiu

ampliar os produtos de sua marca, passando a vender também “camisetas, roupas de dormir, *lingeries*, bolsas, lenços, entre outros utensílios. Neles, sempre impressos, em diferentes formatos e cores, os anjos, que se tornaram o símbolo preferido da sua logomarca” (LACERDA, 2011: 39).

A mídia internacional recebeu com críticas positivas o desfile e as criações de Angel, mas a pressão internacional que ela esperava que recaísse sobre o governo brasileiro não aconteceu. Por isso, Angel seguiu, após o evento de 1971, com seu compromisso de denunciar os crimes cometidos pelo governo militar, o que culminou em sua morte, em um acidente de carro, em 1976. Seu compromisso com sua ocupação e com a representação da brasilidade também permaneceram, incorporando aquilo com o que ela havia trabalhado no desfile-protesto. Lacerda afirma que

Ela mantinha-se fiel, mesmo após ganhar fama e reconhecimento externo, ao uso dos materiais considerados brasileiros, como o algodão, pedrarias, conchas, entre outras matérias-primas. Contudo, após o incidente do desaparecimento de seu filho, incorpora definitivamente à sua moda, o que ela mesma designou como seus “símbolos guerreiros” (2011: 39).

Essa característica em suas criações faz com que Angel seja referenciada até na atualidade. Ao longo de seus anos de trabalho, a costureira trazia não apenas materiais inesperados, como tecidos utilizados em roupas de cama, mesa e banho, mas também elementos do folclore. Enquanto Glauber Rocha evidenciava o Nordeste e o cangaço com o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Angel fazia coleções temáticas com *Lampião* e *Maria Bonita* como inspiração. Enquanto o movimento Tropicalista influenciava a música, Angel celebrava os mesmos temas através de suas criações (SILVA, 2006: 99-102).

Essas “coincidências” reforçam a proposta da estrutura de sentimento romântico-revolucionária brasileira e, mais importante, comprovam que Zuzu Angel era uma mulher preocupada com a cultura brasileira e em sintonia com o aquilo que era produzido por diferentes campos da arte brasileira. De maneira semelhante, sua fama perante artistas de sua época era notável, e um exemplo é a canção “*Angélica*”, anteriormente citada, escrita por Chico Buarque, cantor e compositor que conheceu Angel e com quem teve grande amizade.

Lacerda descreve que foi no começo do ano de sua morte que Zuzu Angel providenciou o dossiê sobre tortura e entregou às autoridades estado-unidenses. A partir desse momento, as ameaças a sua vida teriam aumentado, e percebendo o risco que corria, a estilista escreveu cartas a vários amigos (entre eles Chico Buarque), deixando claro que, se algo lhe acontecesse, seria obra da repressão militar. Mesmo conhecendo os riscos, Angel continuou firme em sua militância, até sua morte, em abril de 1976 (2011: 41).

Em sua dissertação, Ana Paula Duarte discute a forma como jornais representaram a mulher que Zuzu Angel foi após o fim da ditadura, e como essas reportagens colaboraram na construção do mito que a estilista se tornou. Uma vez que, após 1985, era comum que a mídia questionasse as práticas violentas utilizadas pelo regime, os jornais da época puderam escolher a forma como Angel seria representada. Esses discursos a colocavam como uma mulher corajosa e genuinamente brasileira, colaborando com o destaque que ela recebeu postumamente (DUARTE, 2018: 119-120).

A respeito do mito que Angel se tornou, Priscila Andrade Silva avalia, em sua dissertação, a construção que a levou a esse status. A autora afirma que

Zuzu Angel já recebeu diversas homenagens, inspirou estilistas, escritores, compositores e seu nome batizou escolas, ruas e até mesmo um túnel. A ocorrência de todas essas manifestações celebra sua personalidade e comprova que existe a memória do seu nome. As publicações na imprensa, a produção audiovisual e as narrativas biográficas a seu respeito, associadas aos comportamentos e depoimentos fornecidos inclusive pela própria Zuzu, modelam progressivamente sua imagem como símbolo da mulher corajosa, autêntica, inovadora e avançada para sua época. Sua vida, marcada por diversas singularidades, inspira a construção de um mito, que, por definição, tende a selecionar e valorizar certos eventos de sua trajetória (SILVA, 2016: 17).

Esse mito construído em torno da estilista parece fazer justiça àquilo que ela representou em sua época, e, também, à forma como ela mesma se enxergava, reconhecendo o potencial daquilo que produzia. Além de homenagens no âmbito cultural, é importante pontuar os estudos acadêmicos feitos sobre a vida, o trabalho e a repercussão que a estilista teve. Esses estudos foram referenciados nesta dissertação e tem origens em diferentes áreas do conhecimento, como a moda, a sociologia, a história e a comunicação, por exemplo. Na atualidade, o estilista Ronaldo Fraga se destaca como um dos nomes da moda brasileira que mais presta homenagens à Zuzu Angel.

Ressalta-se também a importância do Instituto Zuzu Angel na manutenção do legado da designer de moda, dando o devido tratamento às roupas ali presentes, armazenando documentos da época em que ocorreram os fatos e disponibilizando boa parte deste conteúdo on-line, algo que facilitou a realização desta pesquisa. O instituto também colabora na promoção de exposições sobre a estilista, trazendo ao grande público mais informações sobre sua vida e sua trajetória.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pesquisar uma figura tão importante para a moda e a cultura brasileira como Zuzu Angel é se inserir em um universo profundo e complexo, que une uma fascinação com a criatividade da estilista a sentimentos pesarosos, por ter conhecimento da tamanha tristeza pela qual ela passava quando desenvolveu suas peças. Sob a aura criada em torno de Zuzu Angel, estudar sua trajetória é compreender que por trás dos mitos havia um ser humano enfrentando seus próprios traumas e partilhando, com os demais membros da sociedade, as circunstâncias sociais e políticas de um regime autoritário. Havia um sofrimento individual como mãe que tinha tido um filho assassinado e um sofrimento social partilhado com outras pessoas que haviam sido atingidas pelos processos ditatoriais e repressivos de um dado momento histórico.

Ao contemplar o luto de Angel, ressurgem afirmações muito ditas a respeito de momentos de extrema violência, como a ditadura militar. A socióloga Elizabeth Jelin, em entrevista, fala sobre o “‘Nunca Mais’. ‘Nunca Mais’ tem um forte componente de memória. Ao dizer ‘lembrar para não repetir’. Que era outra das grandes consignas. Que envolve toda uma questão sobre se o ato de recordar ajuda ou não a não repetir” (2019: 05).

Esse reforço da memória é também um dos intuitos deste estudo, ao se voltar para algo brutal que ocorreu durante a ditadura. Duarte afirma que “A construção da memória do regime militar é algo em movimento. (...) Compreendemos que a memória é algo construído, que de acordo com o lugar e o tempo de sua produção, influencia na forma como determinado acontecimento deve ser lembrado.” (2011: 14) e por isso esse é um período que se mantém carente de novos estudos.

Não se pode desconsiderar que a conjuntura política nacional mudou fortemente desde as eleições de 2018 e a crescente onda conservadora, que se apropria da memória da Ditadura Civil-Militar Brasileira para criar uma narrativa negacionista. Jelin (2019: 07) justifica que esse fenômeno é inevitável pois “as memórias, a maneira como um mesmo acontecimento passado é interpretado cinco, dez ou vinte e cinco anos depois vai mudando porque a memória tem relação com a conjuntura na qual a mesma está sendo expressa ou silenciada”. Dessa forma, autora afirma que “nunca se encerra a luta pelo passado” (2019:11).

Essa disputa pela memória também justifica associar o trabalho de Angel ao de outros artistas, e mostrar que havia um inconformismo perene em muitos indivíduos, ainda que os caminhos escolhidos para o enfrentamento do regime por vezes se confrontassem. Muitos militantes e manifestantes buscaram formas diferentes de lutar contra a ditadura, mas frisa-se, aqui, que é possível fazê-lo de forma não violenta, e que a arte pode ser tão relevante no combate

às opressões quanto tantas outras formas de oposição. Além disso, essa relação entre manifestações mostra que a luta de Zuzu Angel não era estritamente pessoal, mas fruto de uma preocupação com as circunstâncias do país.

Para além da noção da memória, Angel é uma mulher relevante para o presente trabalho por sua atuação na esfera pública. Por meio de sua criatividade, ela foi capaz de transpor um drama pessoal, privado, para o âmbito público, rompendo com a imposição de que os efeitos da repressão política do regime militar, sofridos pelas tantas famílias que perderam seus entes, deveriam permanecer silenciados. Angel exigiu um direito humano que fora tirado dos presos políticos, que é o de ser tratado com dignidade, tanto em vida quanto na morte. Seu pedido pelo sepultamento do filho nos moldes tradicionais, com um velório, sepultamento e lápide, pode ser visto também como uma forma de reconhecê-lo como um cidadão, mesmo dada sua morte violenta por desafiar o regime militar.

Dentro desse impasse entre público e privado, é interessante citar a pesquisa de Maria Vitória Martins Vieira (2017), que compara a estilista Zuzu Angel à princesa Antígona, personagem da tragédia de Sófocles, que luta pelo direito de sepultar o irmão. Em dado momento de seu texto, a autora afirma que

Antígona e Zuzu defendem, contra a pretensão totalitária do Estado, a existência de uma lei natural, anterior e mais ampla que a lei positiva. Essa lei natural seria inata à condição humana, não podendo ser desrespeitada sob pena de inviabilizar a própria ideia de humanidade. Essa noção de que todo ser humano é detentor, pelo simples fato de existir, de certos direitos básicos naturais é um tema que sempre desafiou pensadores, juristas e homens de Estado, de todos os tempos e lugares (2017: 20).

Essa comparação mostra que os direitos que Angel exigia não eram algo simplório ou sem fundamento. Esse direito da lei natural humana que a designer de moda evocava parece ser validado pelos elementos presentes nas peças de roupa analisadas neste trabalho. Conforme apontado anteriormente, a presença dos crucifixos nas roupas como um aviso sobre a punição divina e a presença dos anjos em seus bordados parece colaborar com essa ideia de que sepultar seu filho não era um privilégio, mas algo que deveria ser naturalmente atribuído a alguém que sofre com uma perda, com o luto.

Seu percurso foge às ideias do que uma mulher deveria ser e de como deveria se comportar, e nesse sentido ela alcançou um sucesso em sua carreira que não parecia possível a uma brasileira, se inserindo não apenas em um mundo da moda que era muito masculino, mas também um mundo político que não esperava presenciar uma mulher usando de sua influência para enfrentar o governo. Nesse sentido, Vieira reforça que existe também um legado de Angel para a igualdade de gênero, que questiona o papel social da mulher ao afirmar que suas ações configuram “o reflexo das mudanças que a mulher conquistou durante décadas, e também,

revelou a força e a coragem de uma guerreira que se opôs aos critérios do passado que aliava a figura feminina à fragilidade, ao temor e, até mesmo, à futilidade” (VIEIRA, 2017: 18).

O orgulho de suas raízes se traduziu na inovação na costura e no desafio dos padrões pré-estabelecidos, sobre os quais a autora Maria Rúbia Sant’Anna comenta que, ao longo da história da indumentária tradicional brasileira, a aparência era “uma instância social bastante superficial, numa configuração em que a posse da terra, a legitimidade da força física e a suposta ancestralidade com os descobridores eram decantadas em razão do ser” (2016: 193). Pode-se dizer que Angel buscou desafiar essa atenção demasiada às aparências e trouxe uma profundidade às suas criações que talvez não fosse possível sem que ela tivesse percorrido o caminho que percorreu.

Outro aspecto importante de ser frisado é que a militância da estilista não se limitou aos desfiles-protesto. Além disso, sua demanda por justiça não foi um caso isolado. Em sua comparação entre Zuzu Angel e Antígona, Vieira reforça que na América latina, a presença mulher na política em oposição ao autoritarismo colabora com a “construção do imaginário cultural. Elas são as que lutam pela dignidade dos povos contra a opressão” (2017: 21).

Em uma comparação entre diferentes países da América Latina que passaram por regimes autoritários contemporâneos à Ditadura Civil-Militar Brasileira, é possível observar como existem semelhanças nos papéis desempenhados por mulheres nesses períodos. Na Argentina

as mulheres tiveram, então, um desempenho fundamental. *Las Madres de la Plaza de Mayo* lutaram não apenas pelas vidas de seus filhos, mas também pela participação no espaço discursivo da sociedade. No Chile, o sangrento golpe militar de 1973, depõe o presidente Salvador Allende. (...) As mulheres se organizam e se aliam em movimentos sorrateiros, mas audazes, à procura dos seus desaparecidos, assim como no Peru, quando do golpe militar nacionalista em 1968. Ao massacre aos opositores, as mulheres enfrentaram a força do poder exigindo os corpos dos filhos e maridos (VIEIRA, 2017: 21).

Mesmo havendo outros casos de mulheres lutando por justiça em ditaduras, Zuzu Angel parece se destacar pela forma como fez seu protesto. O uso da moda como forma de falar sobre política era um feito até então pouco comum, quase inédito. Apesar de sua importância industrial e econômica, as roupas eram tidas por muitos como um mero item de necessidade e/ou de luxo, e a moda, enquanto campo de tendências, disputas e distinção social, foi por muito tempo vista como uma área de frivolidades que não possuía muito a oferecer. A estilista ainda colaborou para desmitificar a relação de dependência e subordinação que as mulheres têm com a moda.

Assim sendo, Angel fez muito mais do que usar sua arte para protestar. Ela apresentou novas possibilidades para a moda, demonstrando que seu trabalho ia muito além de algo fútil

ou sem grande importância social. A profundidade tem influência ainda na atualidade, uma vez que

A atuação e a bravura aliadas a excelência de sua moda criativa serviram de inspiração para vários artistas, autores, escritores, músicos e personalidades da vida civil brasileira. Instigados pela audácia e ações isoladas de Zuzu Angel, criaram obras que não só são documentos da história como homenageiam e perpetuam uma lembrança (VIEIRA, 2017: 23)

Um dos objetivos desta pesquisa foi conhecer como a cultura foi tratada no começo da ditadura, para que junto disso fossem apresentadas as manifestações culturais contra o regime. Houve outras estratégias de oposição à ditadura, mas não seria pertinente discuti-las porque o foco era apresentar como a criatividade pode ser uma arma importante para combater a repressão, e como a arte contemporânea não se apega somente ao belo, mas pode ser um mecanismo educativo para a conscientização da população.

Com o fim desta análise documental, buscou-se demonstrar a importância política que a vestimenta de protesto possuiu e valorizar o legado que a estilista Zuzu Angel deixou tanto no âmbito da moda quanto da militância e do engajamento políticos. Fica evidente que a estilista deu início a uma cadeia de protesto dentro da moda que influenciou estilistas brasileiros a fazerem o mesmo, mesmo com o passar dos anos. Junto disso, é válido defender como Angel influenciou também muitos artistas de sua época, que naquele momento já reconheciam a importância de sua manifestação.

Ainda que os artistas citados no segundo capítulo desta pesquisa não tenham sido diretamente influenciados pelo trabalho de Angel, mesmo sendo contemporâneos, houve muitas outras homenagens ao longo das últimas décadas, vinda de escritores, cineastas, de escolas de samba, de outros designers de moda, mostras e exposições, entre outras, bem como inúmeros trabalhos acadêmicos que se dedicam a conhecer melhor a história dessa fascinante mulher. Muitos desses trabalhos contribuíram na construção desta pesquisa, e a presente autora reconhece a importância deles.

“Essa memória de uma mãe que lutou contra o regime militar só foi possível ser dita e construída quando as demandas do presente questionaram e autorizaram a divulgação de notícias voltadas para as práticas de cerceamento da liberdade durante a ditadura” (DUARTE, 2018: 141). Nesse sentido, mesmo sem ter se filiado a partidos políticos nem ter participado de lutas armadas, Angel foi uma importante militante dos direitos humanos durante a ditadura, tendo atuado ativamente por cerca de cinco anos até sua morte, vítima daqueles que buscava combater.

As inúmeras homenagens mostram que a militância da estilista não foi em vão. Apesar

de, em vida, não ter conseguido a justiça por seu filho, ela se tornou um símbolo que estimula até a atualidade o questionamento a respeito do que aconteceu durante a Ditadura Civil-Militar brasileira e a busca por reconhecimento das práticas autoritárias, repressivas e dos crimes cometidos naquele período. Dessa forma, estudar o período da ditadura e manter viva a memória do que a repressão significou para a população descontente com o regime é também uma forma de homenagear e manter viva a memória da própria Zuzu Angel.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e oposição no Brasil: (1964-1985)**. Bauru: Edusc, 2005.

ANDRADE, Priscila. A Marca do Anjo: A trajetória de Zuzu Angel e o desenvolvimento da identidade visual de sua grife. **IARA Revista de Moda, Cultura e Arte**, São Paulo, V.2 No.2 out./dez. 2009.

ANGEL, Hildegard. **Zuzu Angel, a Primeira a chutar a bola da Brasilidade!** Coluna da Hilde. Disponível em: <http://www.hildeangel.com.br/zuzu-angel-a-primeira-a-chutar-a-bola-da-brasilidade/>

BARBALHO, Alexandre. Políticas Culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença. In: **Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, n. 3, 23-25 maio 2007, Salvador.

BARTHES, Roland. **Sistema da Moda**. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

BRASIL. **Comissão Nacional da Verdade**. Mortos e desaparecidos políticos / Comissão Nacional da Verdade. Brasília: CNV, 2014. 1996 p.

BRASIL, Ministério da Educação e da Cultura. **Plano Nacional de Cultura**. Departamento de Documentação e Divulgação: Brasília, 1975.

BRASIL. Portal da Legislação. **Atos Institucionais**. [2020?]. Disponível em: <<http://www4.planalto.gov.br/legislacao/portal-legis/legislacao-historica/atos-institucionais>>. Acesso em 23 ago. 2020.

BOONE, Silvana. Arte Brasileira em Transe: Anos 60. In: DE CARLI, Ana Mery Sehbe; RAMOS, Flávia Brochetto. (organizadores). **Tropicália: Gêneros, Identidades, Repertórios e Linguagens**. Caxias do Sul: Educs, 2017. P 199-211.

BOURDIEU, Pierre. Alta Costura, Alta Cultura. In: BOURDIEU, Pierre. **Questões de Sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. P. 154-161.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.308-345.

BOSI, Viviana. Tendências da poesia e de outras artes no Brasil a partir dos anos 1960: o disco voador, o pau a pique, o parangolé. In: **MERIDIONAL Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos**, n. 11, out. 2018 – mar 2019, P. 97-122.

CALADO, Carlos. Tropicália: O avesso da bossa nova. In: DE CARLI, Ana Mery Sehbe; RAMOS, Flávia Brochetto. (organizadores). **Tropicália: Gêneros, Identidades, Repertórios e Linguagens**. Caxias do Sul: Educs, 2017. P 34-51.

CASTELLO BRANCO, Humberto de Alencar. **Discursos: 1964**. Rio de Janeiro: Secretaria de Imprensa, 1964.

CAYSES, Julia Buenaventura Valencia de. Isto não é uma obra: arte e ditadura. In: **Revista Estudos Avançados**, v. 28, n. 80, 2014. P. 115-128.

CELLARD, André. A Análise Documental. In: POUPART, Jean et al. **A Pesquisa Qualitativa**: enfoques epistemológicos e metodológicos. Tradução de Ana Cristina Arantes Nasser. 3 ed. – Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012 p. 295-316.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1996.

CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CHAIA, Miguel; ESTEVINHO, Telmo Dinelli. Glauber Rocha: entre a liderança cultural e as lideranças políticas. In: **Aurora**: revista de arte, mídia e política, São Paulo, v.13, n.37, p. 5-26, fev.- mai.2020.

CHAIA, Miguel. Intensidades Políticas na Arte: apontamentos. In: **Aurora: revista de arte, mídia e política**, São Paulo, v.12, n.34, p. 25-36, fev.-mai.2019

CHATAIGNIER, Gilda. **História da Moda no Brasil**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

CLEMENTE, Rafael Willian. Eram os Revolucionários Românticos? O Romantismo Revolucionário em meio à arte engajada no período pós-1964. In: **Cadernos UniFOA**. Volta Redonda, Ano V, n. 13, agosto 2010.

COHN, G. A concepção oficial da política cultural nos anos 70. In: MICELI, S. (Org.) **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo, Difel, 1984.

CRANE, Diana. **A Moda e seu Papel Social**: classe, gênero e identidade. Tradução: Cristiana Coimbra. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2006.

DEBRUM, Michel. A Identidade Nacional Brasileira. In: **Revista Estudos Avançados**, v. 4, n. 8, 1990. P. 39-49.

DUARTE, Ana Paula Moreira Pinto. **“As Vidas de Zuzu”**: as memórias construídas sobre Zuzu Angel nos jornais Folha de São Paulo e o Globo (1985-1998). Dissertação (mestrado). Brasília: Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, 2018.

FABBRINI, Ricardo. Poética do Gesto: Arte e política em Lygia Clark. In: EGG, André; FREITAS, Arthur; KAMINSKI, Rosane. **Arte e Política no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2014. P. 81-100.

FERNANDES, Florestan. **O que é revolução?** São Paulo: Brasiliense, 1981.

FERNANDES, Natalia Ap. Morato. A política cultural à época da ditadura militar. In: **Contemporânea** – Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, v. 3, n. 1, jan-jun 2013, pp. 173-192.

GABARDO, Emerson; NEVES, Ozias Paese. O Estado de Exceção e as Normas Aprovadas por Decurso de Prazo: uma história da exacerbação do poder executivo na ditadura de 1964. In: **Cadernos da Escola de Direito e Relações Internacionais**, UNIBRASIL, Curitiba, vol.

3, n. 26, dez. 2016, P. 66-80

GALVÃO, Walnice Nogueira. As falas, os silêncios (literatura e imediação: 1964–1988) In: SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKI, Saul (Org.). **Brasil: o trânsito da memória**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 185–95.

GASPARI, Elio. **A Ditadura Envergonhada**. 2 ed. rev. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014a.

GASPARI, Elio. **A Ditadura Escancarada**. 2 ed. rev. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014b.

GAZETA do Povo. **Glauber Rocha: cineasta perseguido pela ditadura elogiou mentor do golpe de 64**. Jornal Online, 23 jul. 2019. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/republica/breves/glauber-rocha-cineasta-perseguido-ditadura-elogiou-mentor-golpe-64/> Acesso em 06 mar. 2021.

GIDDENS, Anthony. **Sociologia**. Tradução por Sandra Regina Netz – 4ª Ed. – Porto Alegre: Artmed. 2005. 600p.

GODART, Frédéric. **Sociologia da Moda**. Tradução por Lea P. Zylberlitch. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2010.

GOLDMANN, Lucien. A sociologia na literatura: status e problemas de métodos. In: GOLDMANN, Lucien. **Crítica e dogmatismo na cultura moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973. p. 41-74.

GONÇALVES, Vanessa; RODRIGUES, Alana; CALDAS, Edson. AI-5 Implantou terror e censura à imprensa. **Portal Imprensa**. 11 nov. 2013. Disponível em: <<https://portalimprensa.com.br/noticias/brasil/62744/especial+ai+5+implantou+terror+e+censura+a+imprensa>> Acesso em 10 dez. 2020.

HALL, Stuart. A centralidade da Cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. In: **Educação & Realidade**, v. 22, n. 2, jul-dez 1997, p. 15-46.

HÉLIO Oiticica. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural** de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa48/helio-oiticica>>. Acesso em: 03 de Mar. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

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

JELIN, Elizabeth. [Entrevista concedida à] **Cadernos NUPPOME**, ano 1, número 2, agosto de 2019.

JOFFILY, Mariana. **No centro da engrenagem: os interrogatórios da Operação Bandeirante e do DOI de São Paulo (1969-1975)**. 2008. Tese (Doutorado em História) – Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e Revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa**. 2ª Ed. São Paulo: Edusp. 2001.

LACERDA, Carla Cristina Delgado. **Moda como Forma de Protesto em Desfile de Zuzu**

**Angel:** Nova York, setembro de 1971. Monografia (Especialização). Juíz de Fora: UFJF, Instituto de Artes e Design, Especialização em Moda, Cultura de Moda e Arte, 2011.

LAVER, James. **A Roupas e a Moda:** Uma História Concisa. Tradução por Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

LYGIA Clark. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural** de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1694/lygia-clark>>. Acesso em: 02 de Mar. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero:** A moda e seu destino na sociedade moderna. Tradução por Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LOBO, Clara. Mulheres ainda lutam por cargos de chefia na indústria da moda. **Capital do Entorno.** On-line, 21 nov 2019. Disponível: <http://www.capitaldoentorno.com.br/mulheres-ainda-lutam-por-cargos-de-chefia-na-industria-da-moda/> Acesso em 09 mar 2021.

LOIZOS, Peter. Vídeo, Filme e Fotografias como Documentos de Pesquisa. In: BAUER, Martin W; GASKELL, George. **Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som:** um manual prático. 2ª Ed – Petrópolis: Editora Vozes, 2003. Pt. 2 Cap 6, p. 137-155.

LOURENÇO, Iolando. Há 30 anos o Poder voltava aos Civis no Brasil. In: **Agência Brasil.** Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2015-03/ha-30-anos-poder-votava-aos-civis-no-brasil>>. Acesso em 27 ago. 2020

LÖWY, Michael & SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia:** o romantismo na contramão da modernidade. Petrópolis: Vozes, 1995.

MARTINS, Cibele Cristina. A Moda e o Coletivo, A Roupas e a Individualidade. In: SCOZ, Emanuella (org.). **A Roupas:** a evolução da roupa em sua relação com a sociedade, do ano 1000 d.C até o século XX. Blumenau: Editora AmoLer, 2ª Ed, 2019.

MAY, T. Pesquisa documental: escavações e evidências. In: MAY, T. **Pesquisa social:** questões, métodos e processos. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2004. cap. 8, p. 205-230.

MELLO, João Manuel Cardoso; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). **História da Vida Privada no Brasil – Vol. 4:** Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. P. 440-658.

MELO, Patricia Bandeira de. A intervenção cultural do discurso cinematográfico: Os sentidos da ditadura militar no Brasil. In: **Revista FAMECOS:** mídia, cultura e tecnologia, v. 17, n. 2, mai-ago, 2010, pp. 68-80, Porto Alegre.

MONNEYRON, Frédéric. **La photographie de mode:** un art souverain. Paris: PUF, 2010.

MORAES, Denis. **O Rebelde do Traço:** a vida de Henfil. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

MICELI, Sérgio. O processo de “construção institucional” na área cultural federal (anos 70). In: MICELI, Sérgio. (org). **Estado e cultura no Brasil.** São Paulo: Difel, 1984.

NAPOLITANO, Marcos. Arte e Política no Brasil: história e historiografia. In: EGG, André; FREITAS, Arthur; KAMINSKI, Rosane. **Arte e Política no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2014. P. XV-XLVI.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PETIT, Pere; CUELLÁR, Jaime. O golpe de 1964 e a instauração da ditadura civil-militar no Pará: apoios e resistências. In: **Revista Estudos Históricos**, v. 25, n. 49, p. 169-189, Janeiro-Junho de 2012.

PRADO, Luís André; BRAGA, João. **História da Moda no Brasil: das influências às autorreferências**. 2ª Ed - São Paulo: Disal Editora, 2011.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Identidade Cultural, Identidade Nacional no Brasil. In: **Tempo Social**, Revista de Sociologia da Universidade de São Paulo, v.1, n.1, 1989. P. 29-46.

QUEM FOI STUART ANGEL, HOMENAGEADO POR TORCEDORES DO FLAMENGO NO DOMINGO. **O GLOBO**, 01 de Abril de 2019. Esportes. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/esportes/quem-foi-stuart-angel-homenageado-por-torcedores-do-flamengo-no-domingo-23565804>. Acesso em 29 nov 2021.

RAGO FILHO, Antonio. Sob este signo vencerás! A estrutura ideológica da autocracia burguesa bonapartista. In: **Caderno AEL**, vol. 8, n. 14/15, 2001. P. 155-200.

REIMÃO, Sandra. **Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar**. São Paulo, USP, 2011.

REZENDE, Maria José de. **A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade: 1964-1984** [livro eletrônico] / Maria José de Rezende. – Londrina: Eduel, 2013.

\_\_\_\_\_. A Simultaneidade de Processos Civilizacionais e Descivilizacionais no Brasil após a década de 1950. In: **Nômadias: Revista Crítica de Ciências Sociais e Jurídicas**. v. 27, n. 3, jul-dez. 2010.

REZENDE, Paula Cristina Medeiros; OLIVEIRA, Tamara Rossi de. Parangolé: arte, infância e educação. In: **Revista Pró-Posições**. v. 25, n. 2 (74) | p. 255-271 | maio/ago. 2014

RIBEIRO, Darcy. **Teoria do Brasil**. Petrópolis: Vozes, 7 ed, 1983.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e Intelectuais no Brasil pós-1960. In: **Tempo Social** Revista de Sociologia da USP, v. 17, n. 1, 2005. P. 81-110.

ROLLEMBERG, Denise. A ALN e Cuba: apoio e conflito. In: **Caderno AEL**, vol. 8, n. 14/15, 2001. P. 207-252.

SÁ-SILVA, Jackson Ronie; ALMEIDA, Cristóvão Domingos de; GUINDANI, Joel Felipe. Pesquisa Documental: pistas teóricas e metodológicas. In: **Revista Brasileira de História**. Ano I, Número I – Julho de 2009.

SANT'ANNA, Maria Rúbia. **O Brasil por suas Aparências – Sociabilidades Coloniais: entre o ver e ser visto**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.

- SANZ, Beatriz; MENDONÇA, Heloísa. O lado obscuro do ‘milagre econômico’ da ditadura: o boom da desigualdade. In: **El País Brasil**. Online. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/29/economia/1506721812\\_344807.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/29/economia/1506721812_344807.html). Acesso em 15 nov 2020
- SALES, Jean Rodrigues. O Partido Comunista do Brasil nos Anos 60: estruturação orgânica e atuação política. In: **Caderno AEL**, vol. 8, n. 14/15, 2001. P. 15-48.
- SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: qual é o parangolé?** 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco. 2003.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sobre o Autoritarismo Brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política 1964-1969. In: **O Pai de Família e Outros Estudos**. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1978. (Nova edição Paz e Terra/ Secretaria de Estado da Cultura, 1992).
- SHAPIRO, Harry L. Origens do Homem. In: SHAPIRO, Harry L. (org.). **Homem, Cultura e Sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1982. P 1-21.
- SILVA, Michel Goulart da. Os Militares e as Representações acerca da Ditadura Militar. In: **RELIGACIÓN: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades**. Vol 1, n. 4, Quito, dez 2016, P. 127-140
- SILVA, Paulo Renato. Povo, Revolução e Brasil, por Dias Gomes (1962-1966). In: **Caderno AEL**, vol. 8, n. 14/15, 2001. P. 119-149.
- SILVA, Priscila Andrade. **A Moda de Zuzu Angel e o Campo do Design**. Dissertação (mestrado) – Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Artes & Design, Programa de Pós-Graduação em Design, jun. 2006.
- SIMILI, Ivana Guilherme. Memórias de Dor e Luto: as indumentárias politico-religiosas de Zuzu Angel. **Revista Brasileira de História das Religiões**. ANPUH, Ano VI, n. 18, v. 06, Janeiro de 2014.
- SIMMEL, George. Fashion. In: **The American Journal of Sociology**, v. 62, n.6, mai 1957. P. 541-558.
- SIMMEL, George. **Filosofia da Moda e outros escritos**. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2008.
- SOARES, Alessandro O.; TAUIL, Rafael M.; COLOMBO, Lucélia. O bipartidarismo no Brasil e a trajetória do MDB. In: **Revista Sinais**, n. 19. Vitória: jan-jun 2016. P. 07-29.
- SOARES, Cristiane Rodrigues; GUERRA, Fabiana de Paula; DINIZ, Leudjane M. V. Nuances da Relação entre Cultura e Política no contexto da Ditadura Militar no Brasil. In: **Outros Tempos**, UEMA, vol. 1 esp., 2007, p. 64-76.
- SOARES, Thiago Nunes. COMO ELES AGIAM: a atuação do DOPS-PE na vigilância, censura e repressão ao Movimento Estudantil em Recife nas décadas de 1970/80. **XXVIII Simpósio Nacional de História**, 27 a 31 de Julho, Florianópolis, SC: 2015

STARLING, Heloísa. Órgãos de Informação e Repressão da Ditadura. In: **Brasil Doc. Arquivo Digital**. [2020?] Disponível em: [https://www.ufmg.br/bra\\_sildoc/temas/2-orgaos-de-informacao-e-repressao-da-ditadura/](https://www.ufmg.br/bra_sildoc/temas/2-orgaos-de-informacao-e-repressao-da-ditadura/). Acesso em 14 nov. 2020.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. **Censura no regime militar e militarização das artes**. Porto Alegre: Edipucrs, 2001. 328 p. (Coleção História, 44).

VALLI, Virgínia. **Eu, Zuzu Angel, procuro meu filho**. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.

VANNUCCHI, Aldo. **Cultura Brasileira: o que é, como se faz?** São Paulo: Edições Loyola Jesuítas, 5ed. 2011.

VASQUEZ, Ronaldo Salvador. **A Indústria Têxtil e a Moda Brasileira nos anos 1960**. Curitiba: Appris, 2018.

VELOSO, Fernando A.; VILLELA, André; GIAMBIAGI, Fábio. Determinantes do “Milagre” Econômico Brasileiro (1968-1973): Uma Análise Empírica. In: **Revista Brasileira de Economia**, v. 62 n. 2, Rio de Janeiro Apr./June 2008. P.221-246.

VIEIRA, Maria Vitória Martins. Zuzu Angel: Antígona Moderna e Inspiradora. **Achiote.com** – Revista Eletrônica de Moda. Belo Horizonte, Vol.5, nº1, p. 16 -32, jan./jul. 2017.

WERNECK, Gustavo. Estilista Mineira Zuzu Angel enfrentou os militares em busca do filho. In: **Jornal O Estado de Minas**. Edição On-line – 2014. Disponível em: <[https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2014/03/26/interna\\_politica,511884/estilista-mineira-zuzu-angel-enfrentou-os-militares-em-busca-do-filho.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2014/03/26/interna_politica,511884/estilista-mineira-zuzu-angel-enfrentou-os-militares-em-busca-do-filho.shtml)> Acesso em: 26 maio 2019

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Materialismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

XAVIER, Ismail. A Invenção do Estilo em Glauber Rocha e seu Legado para o Cinema Político. In: EGG, André; FREITAS, Arthur; KAMINSKI, Rosane. **Arte e Política no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2014. P. 03-13.