

## **Design de moda e brasilidade: da indumentária colonizada à expressividade de Zuzu Angel**

*Fashion design and Brazilianness: from the colonized clothing to the expressiveness of Zuzu Angel*

Mariana Tagé Verissimo Ribeiro, Cristiane Mesquita  
Escola de Arte, Arquitetura, Design e Moda – Bacharelado em Negócios da Moda  
{marianatage@hotmail.com, cfmesquita@anhembri.br}

**Resumo.** Este artigo aborda aspectos do período colonial do Brasil no século XIX e as influências europeias e colonizadoras que afetam os modos de vestir. Investiga algumas manifestações artísticas como a Semana de Arte de 1922 e o Manifesto Antropofágico que buscaram uma representatividade permeada pela cultura brasileira. Apresenta o trabalho da designer de moda Zuzu Angel que, na década de 1970, produziu coleções expressivas em relação à cultura e à realidade do país. Nesse sentido, articula três momentos históricos em relação à conservação e expressão de brasilidade.

**Palavras-chave:** Colonização. Design de Moda. Brasilidade. Zuzu Angel.

**Abstract.** *This article boards aspects about the Brazil's colonial period in the XIX century and the European colonizing influences that affects the ways of dressing. It investigates some artistic demonstrations as the Art Week of 1922 and the Antropophagic Manifest that looked for a representativeness permeated by the Brazilian culture. It presents the work of the fashion designer Zuzu Angel, in the decade of 1970, produced expressive collections regarding the culture and the reality of the country. In this sense, it articulates three historical moments regarding the conservation and expression of brasilianess.*

**Keywords:** *Colonization. Fashion Design. Brazilianness. Zuzu Angel*

**Iniciação - Revista de Iniciação Científica, Tecnológica e Artística**  
**Edição Temática em Cultura e Comportamento**  
Vol. 5 nº 2 – novembro de 2015, São Paulo: Centro Universitário Senac  
ISSN 2179-474X

Portal da revista: <http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistainiciacao/>  
E-mail: [revistaic@sp.senac.br](mailto:revistaic@sp.senac.br)

Esta obra está licenciada com uma Licença [Creative Commons Atribuição-Não Comercial-SemDerivações 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

[Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/) 

## **1. Introdução**

Este artigo tem como fio condutor os modos de vestir em diferentes períodos da história do Brasil, no intuito de relacionar a vestimenta com momentos que envolvam aspectos sócio-econômicos, políticos e culturais no país. A pesquisa contou com uma investigação bibliográfica sobre aspectos históricos, manifestações artísticas e design de moda, com a intenção de abordar o vestuário como expressão de valores culturais.

O estudo teve como ponto de partida o ano de 1808 e a chegada da família real portuguesa ao Brasil com o desembarque de europeus, que entraram em contato com a colônia e passaram a influenciar e impor seus costumes como parâmetros de civilidade. A permanência da família real no país foi de significativa importância, pois acarretou em uma readequação de espaços, de estruturas, ou seja, de todo um contexto que contemplava os costumes da aristocracia portuguesa, bem como suas raízes no modelo europeu.

Esta imposição afetou os primórdios da constituição da identidade cultural brasileira variável que anos mais tarde, seria questionada a partir de movimentos artísticos tais como: a Semana de Arte Moderna de 1922 e o Manifesto Antropófago de 1928. Ambos buscaram delinear novas perspectivas para a cultura e as artes brasileiras a partir de diferentes propostas.

No início do século XX estas manifestações artísticas tinham como ideal romper com os modos implementados no período colonial. A Semana de Arte Moderna de 1922 refletiu a insatisfação dos intelectuais e artistas da época em relação à falta de iniciativas culturais originalmente brasileiras, com o objetivo de mudar e renovar o contexto herdado do Brasil colônia.

Esse anseio por uma tradução do que fosse considerado “nacional” passou por readequações e culminou no ápice do movimento, intitulado de “Manifesto Antropófago”, que propunha uma apropriação de conceitos e propostas de modo a extrair das influências estrangeiras aquilo que fosse propício à criação de valores brasileiros.

Neste artigo a agitação antropofágica de 1928 é abordada no sentido de pontuar um momento no qual havia uma brasilidade ainda incipiente. Entretanto, em relação ao vestuário ao vestuário não são notadas manifestações que revelem aspectos de originalidade.

Décadas mais tarde, desponta como exemplo de expressão da cultura brasileira o trabalho da designer de moda Zuzu Angel. Nos anos 1970, a designer contribuiu para uma maior representatividade cultural do país no cenário da moda, com a exploração de atributos que expressavam o “genuinamente brasileiro” e conferiu a ela uma singularidade, como profissional da área. Angel traduziu em design de moda não apenas os aspectos culturais de um país repleto de riquezas e exuberantes fontes de inspiração, mas também a realidade sócio-política de uma nação marcada pela ditadura militar.

## **2. Aspectos da indumentária brasileira no contexto colonial**

O estudo da indumentária brasileira assim como da própria história do Brasil apresenta grande parte do seu conteúdo vinculado ao período de colonização do país. Sendo assim, este artigo contempla alguns dados posteriores à chegada da família real portuguesa. Segundo Braga, para se compreender questões da moda

contemporânea faz-se necessária a sua fundamentação na História à qual está vinculada (BRAGA, 2006).

No início do século XIX, os principais países europeus ainda estavam em guerra e ameaçados pelo imperialismo francês, sob o comando de Napoleão Bonaparte. Um conjunto de fatores que resultou em uma indisposição da França em relação à realeza portuguesa. Devido à eminente ameaça francesa, a corte de Portugal optou por deixar o seu país e se fixar nas novas terras brasileiras (ARRUDA; PILETTI, 2011). A partir dessa decisão, o Brasil até então uma colônia de exploração, passou a ser a nova sede da corte portuguesa. Assim sendo, precisou de mudanças estruturais para se adequar aos parâmetros europeus comuns à nobreza recém-chegada (FARIAS, 2008).

Como uma das transformações ocasionadas no período pontua-se o incentivo à cultura, devido as medidas tomadas por Dom João VI, tais como a Missão Artística Francesa no Brasil que estimulou o desenvolvimento das artes em nosso país, a criação do Museu Nacional, da Biblioteca Real, da Escola Real de Artes, além de outras ações que também alavancaram o desenvolvimento da economia nacional (SLEIMAN, 2008). A adoção de posicionamentos que auxiliassem o desenvolvimento cultural do Brasil eram chamados de "empreendimentos civilizatórios". Estes foram elaborados para a promoção da cultura europeia, na tentativa de implementar traços do refinamento e do bom gosto europeus na colônia, sob a óptica de uma visão eurocêntrica, afim de tentar infundir algum traço de refinamento e bom gosto nos hábitos atrasados da colônia (GOMES, 2008).

Por conta da permanência da corte em terras brasileiras houve a necessidade de se adequar o país às demandas do contingente populacional real, que contribuiu para acentuar o fenômeno de distinção social e a urgência para a elaboração de novos acordos políticos e econômicos. Como exemplos dessas medidas, pontua-se a abertura dos portos às nações amigas de Portugal marcando o final do pacto colonial que restringia a relação comercial apenas entre a colônia e sua metrópole; a criação do Banco do Brasil; e o auxílio do desenvolvimento das parcelas sociais mais abastadas, além de outros aspectos relacionados à estrutura física, que iriam acompanhar um crescimento repentino e exagerado da população local.

O vestuário da época representava uma forma de reflexo daquela realidade social. Apresentava-se pautada por um sistema regulado pelo status e pelos papéis sociais, pois as vestimentas serviam como elementos de constituição das identificações políticas, econômicas e sociais (CIDREIRA, 2005).

Embora predominantemente pautada pelos modelos europeus, é possível considerar naquele período uma adaptação dos trajes europeus em solo brasileiro, pois além das características climáticas de um país tropical onde não se fazia pertinente o uso dos tecidos pesados da Europa, também havia a questão dos custos para a importação desses tecidos. Ou seja, para as classes menos abastadas tornou-se necessário adaptar os modelos europeus inicialmente com a predominância do uso de tecidos de algodão.

Vale mencionar que, em relação aos trajes femininos, as mulheres "bem vestidas" eram sinônimo de mulheres "bem panejadas", especificamente no caso das peças de seda, que indicavam riqueza, devido ao elevado custo e atributos de elegância (SOUZA, 2001, p.136).

Na perspectiva da diferenciação de classes direcionada pelas vestimentas, vale pontuar que os homens vestiam fraques e polainas e as mulheres saias compridas por cima de inúmeras subsaias, conforme o padrão de elegância francês, embora a

realidade climática brasileira não fosse condizente com o referencial exportado pela França (GONTIJO, 1987).

Muitas passagens desse período também exemplificam a relação de status estabelecida pelo sistema escravocrata, que embora estivesse chegando ao seu fim no ano de 1888, ainda manteve-se como diferenciador social dentre os “donos de escravos”. Algumas ilustrações do período revelam que, ao saírem para passear, os senhores de escravos levavam consigo uma determinada quantidade de negros, com o propósito de lhe servirem. Entretanto, a forma como os escravos estavam vestidos variava conforme a importância do serviço prestado. Em outras palavras, eles deveriam estar adequadamente “panejados”: os que tivessem maior importância vestiam mais roupas, afim de se assemelhar em proporção às roupas utilizadas pelo seu dono (GOMES, 2008).



**Figura 1- Dono de escravos e sua família indo passear com escravos os acompanhando (Debret, 1817). Fonte: [www.martaansen.blogspot.com.br](http://www.martaansen.blogspot.com.br). Acesso em: 07 de maio de 2014**

Descreve-se esse período da moda no Brasil como um momento no qual “a moda francesa entra em cena” (CHATAGNIER, 2010, p.77), dadas as referências parisienses nos modos de vestir da nobreza portuguesa e sua subsequente influência nas parcelas sociais menos abastadas. Nas palavras de Chatagnier:

[...] essa foi a primeira manifestação legítima de moda no Brasil, logo copiada e usada pelas mulheres brancas de todas as faixas etárias. Não tardou muito para que as escravas alforriadas ou aquelas que recebiam roupas de suas amas também vestissem o traje do momento, o estilo favorito de nobres e plebeias. (CHATAIGNER, 2010, p.77)

Esta aproximação entre as vestimentas das escravas e plebeias relativiza as camadas sociais por intermédio da indumentária exemplificando o conceito de “moda de classe” (CRANE, 2008), estruturado em sentido descendente, ou seja, das classes superiores para as inferiores, caracterizando um processo de imitação.

Em termos gerais, as roupas foram encarregadas de evidenciar uma diferenciação social postulada pelos princípios dos “bons costumes” europeus que seriam, basicamente, os modos e hábitos comuns na Europa, compreendidos como

Iniciação - Revista de Iniciação Científica, Tecnológica e Artística - Vol. 5 nº 2 - novembro de 2015

**Edição Temática: Cultura e Comportamento**

“refinados” (GOMES, 2008). Na mesma linha, também outros tipos de expressões, relacionadas à cultura foram disseminadas no Brasil de modo a revelar uma predominância das tradições europeias nos costumes locais.

Se é visível a vigência dos preceitos europeus no século XIX, as décadas iniciais do século XX foram marcadas pelas insatisfações em relação a imposição e adoção desmedida das tendências europeias. Logo adiante, alguns movimentos tomariam forma, a partir da iniciativa de intelectuais engajados no processo de reelaboração dos entrelaçamentos artísticos e culturais entre Brasil e Europa.

### **3. Os prenúncios da “descolonização”**

Em meio aos modos europeus de civilidade instalados pelos “empreendimentos civilizatórios” trazidos por D. João VI, o Brasil perpassou o período de proclamação da Independência e da República, com significativas alterações no seu contexto socioeconômico, político e cultural (GOMES, 2008).

Entretanto, com o despontar econômico do país no decorrer dos anos seguintes e já com a virada do século XX, os seus ciclos produtivos lhes deram notoriedade mundial e renderam a inquietação da parcela intelectual brasileira, que enxergava um Brasil capaz de construir também sua própria reputação cultural mediante à sua postura tímida e submissa (ARRUDA; PILLETI, 2011).

Os anos entre 1920 e 1940, contemplam um período que é consideravelmente importante na tentativa de interpretar o paradigma da sociedade colonial brasileira e da identidade nacional (LAUERHASS; NAVA, 2007). Nessa linha de raciocínio, vale mencionar que na década de 1920, os anseios pela busca de elementos que representassem o país e identificassem o seu povo se expandiram por meio de várias vertentes artísticas, como a música, a literatura e a pintura, culminando na união de alguns ideais na renomada “Semana de Arte Moderna de 1922”.

Em fevereiro de 1922, na cidade de São Paulo, foi concretizada a “Semana de Arte Moderna”, como resultado de um grande contingente de ideias inovadoras apresentadas por artistas brasileiros. De imediato este movimento teve uma reposta negativa do público, pois tinha como cerne a ruptura dos padrões estéticos vigentes, justamente aqueles que haviam sido estipulados pelos parâmetros europeus (GONTIJO, 1987).

Dentre os idealizadores do movimento da Semana de 1922, que representou o marco inicial do modernismo no Brasil, estavam à frente o pintor carioca Emiliano di Cavalcanti (1897-1976), o poeta e escritor paulistano Oswald de Andrade (1890-1954), juntamente com o escritor paulistano Mário de Andrade (1893-1945) e o maranhense Graça Aranha (1868-1931).

A importância dessa iniciativa refere-se a ações e propostas em prol de “descolonizar”<sup>1</sup> culturalmente o Brasil, a fim de romper com os parâmetros impostos pela metrópole Portugal, ainda vigentes naquele momento. No entanto, a duradoura prevalência dos hábitos europeus de civilidade refletidos na elaboração cultural do país não permitiram que novas direções fossem instantaneamente incorporadas.

Em relação à expressão da moda de vestuário nesse contexto, vale mencionar que os mesmos representantes que defendiam o propósito de uma identidade cultural brasileira, vestiam as últimas tendências das coleções francesas de vestuário.

---

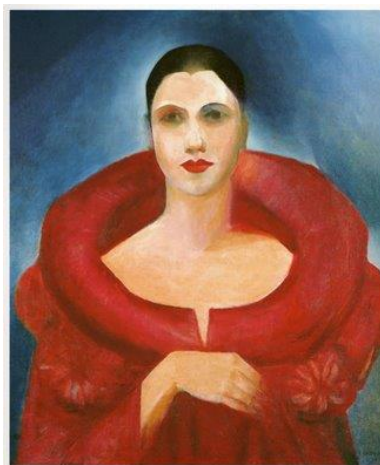
<sup>1</sup> O termo “descolonização” é aplicado como o contrário do conceito de “colonização”, que consiste na dominação política, econômica, social e cultural da metrópole sob sua colônia.

Iniciação - Revista de Iniciação Científica, Tecnológica e Artística - Vol. 5 nº 2 - novembro de 2015

**Edição Temática: Cultura e Comportamento**

Os reflexos modernistas na moda não foram de singular expressividade, pois as pequenas aplicações práticas nessa vertente ficavam bem distantes da grandiosidade dos seus preceitos e ideais tais como a defesa da liberdade da expressão artística e cultural nacional (ARRUDA; PILETTI, 2011). O movimento marcou presença com a reprodução de estampas inspiradas em pinturas do movimento, porém, não teve de fato nenhum profissional do meio agindo diretamente neste sentido (CHATAIGNIER, 2010).

Dentre a busca pelas "raízes culturais brasileiras", a moda permaneceu com o que era ditado pela França (GONTIJO, 1987). Um dos maiores nomes do movimento é o da pintora paulistana Tarsila do Amaral<sup>2</sup>, "um dos símbolos mais fortes do movimento brasileiro" (AMARAL, 2004). A artista desponta como exemplo em nosso estudo, pois em seu próprio casamento usou vestido do estilista francês Paul Poiret<sup>3</sup> (ALMEIDA, 2003). Além disso, Jean Patou<sup>4</sup> é o criador do icônico "mantô rouge", ilustrado em um dos mais emblemáticos auto-retratos de Amaral (figura 2).



**Figura 2- Auto-retrato ou "Mantô Rouge" (Amaral, 1924). Fonte: AMARAL (2004, p.16)**

Assim sendo, podemos considerar que no que diz respeito ao vestuário do período, as influências francesas ainda eram facilmente percebidas, especialmente nos trajes femininos, embora começassem a se diluir conforme as novas necessidades da mulher brasileira da época<sup>5</sup>. A inserção de peças inspiradas no guarda-roupa masculino, como o *tailleur* ou outras versões do terno, adequadas à nova postura profissional são adotadas pelo público feminino (CHATAIGNIER, 2010).

---

<sup>2</sup> Tarsila do Amaral (1886-1973) nasceu em São Paulo em uma família de classe alta e tradicional que investiu nos seus estudos artísticos na Europa e ao regressar ao Brasil participou do movimento modernista brasileiro.

<sup>3</sup> Paul Poiret (1879-1944) estilista francês, grande incentivador das artes, em especial a moderna, que era o enfoque de muitas das suas criações e também muito conhecido na Moda por libertar as mulheres do uso do espartilho (BAUDOT, 2008).

<sup>4</sup> O francês Jean Patou (1880-1936) relacionou-se com o mundo da Moda, por meio das suas criações que buscavam pela pureza de seus traçados, com motivações geométricas e preocupação com a funcionalidade de suas peças (BAUDOT, 2008).

<sup>5</sup> Alterações no cotidiano feminino aliadas à emancipação da mulher e ao seu convívio nas cidades. No contexto do final do século XIX, uma parcela das mulheres de classe média passa a se interessar pelo estudo e trabalho fora de casa, daí a necessidade de se adaptar o vestuário para essas novas atividades (SOUZA, 2001).

#### 4. Movimentação antropofágica e brasilidade

As agitações da semana de 1922 corresponderam à uma busca por “ingredientes bem brasileiros, como as cores, a luminosidade, as paisagens e personagens da vida do país” (CANTON, 2002), que pretendiam se libertar do que havia sido imposto pelos modelos e tendências artísticas europeias<sup>6</sup>.

Na tentativa de romper com o conservadorismo europeu nas artes, o modernismo brasileiro enfatizou o anseio por mudanças na arte nacional e desencadeou as bases para o surgimento de novos padrões culturais e o estabelecimento de uma nova doutrina estética (GONTIJO, 1987).

Nesse contexto, decorreu a formulação de um movimento posterior, que passou a ser considerado como o ápice da primeira parte das manifestações modernistas: o “Manifesto Antropofágico”<sup>7</sup>, idealizado pelo escritor e dramaturgo Oswald de Andrade e por Tarsila do Amaral, é considerado como uma “síntese do movimento modernista brasileiro” (AMARAL, 2004).

O manifesto consistia na ênfase do significado da palavra antropofagia como sinônimo para o ato de “comer o homem”, no sentido metafórico: uma espécie de “devoração simbólica” e cultural. Diz respeito à ideia de deglutição da imposição da cultura europeia, de modo que, após a digestão, restasse apenas aquilo que fosse relevante para ser absorvido. Segundo Katia Canton:

O movimento da antropofagia [...] pregava a ideia simbólica de que se deveriam “deglutir” todas as influências estrangeiras que fossem interessantes e “digeri-las” junto com os valores das raízes brasileiras. A ideia era formar uma linguagem inovadora capaz de retratar a identidade nacional e afinar-se com os projetos modernos da vanguarda contemporânea. (CANTON, 2002, p.91)

Por mais metafórica que a descrição antropofágica possa ser, ela também era compreendida como uma crítica aos valores simbólicos condicionados historicamente no passado colonial do Brasil, que carregava consigo um comportamento mimético em relação aos modelos europeus. Ou seja, propunha romper com o padrão de imitação e/ou reprodução dos comportamentos e diretrizes de modo idêntico. A prática da antropofagia cultural resultaria na absorção seletiva daquilo que estava imposto. Em outras palavras, ficaria a critério do povo brasileiro assimilar e formatar o que lhe fosse pertinente, constituindo assim a sua própria identidade, a partir desta mistura.

Embora ainda fosse um reflexo dos padrões franceses, procurou-se mais criatividade nas criações nacionais com isto, o estilo da década de 1920 no Brasil usou como referência os movimentos modernistas. A estamparia e os tecidos como o fustão, gabardine, algodão florido e sedas leves ganhavam espaço, afim de que prevalecesse o intuito daquilo que fosse “cem por cento verdes e amarelas” (CHATAIGNIER, 2010).

---

<sup>6</sup> Para um estudo mais detalhado ver AGRA, Lucio. História da arte do século XX: ideias e movimentos. 2. ed. rev. e atual. São Paulo: Anhembi Morumbi; 2006.

<sup>7</sup> Disponível em <http://nossabrilidade.com.br/manifesto-antropofago-oswald-de-andrade/>. Acessado em 14 de julho de 2014.

Iniciação - Revista de Iniciação Científica, Tecnológica e Artística - Vol. 5 nº 2 - novembro de 2015

**Edição Temática: Cultura e Comportamento**

Assim sendo, é possível entender que, mesmo em meio à prevalência das cópias dos modelos internacionais, começava a se instalar uma necessidade de se “abrasileirar”, seja por conta de aspectos ligados ao conforto e ao clima tropical, seja por fatores mais complexos, relacionados à busca pela singularidade no sentido de apontar uma “cultura brasileira” (CASTILHO; GARCIA, 2001).

No entanto, a representatividade de uma moda dita “brasileira”, despontará apenas décadas mais tarde, embora, de fato, a questão das referências culturais nacionais tenha tido diversas reverberações desde os agitos antropofágicos.

No decorrer do século XX, nota-se que um conceito de “brasilidade” vai sendo atrelado à definição de um modo característico de “ser brasileiro”, como resultado de fatores referentes à carga histórica da formação do seu povo. Nesse sentido, o termo envolve necessariamente aspectos de miscigenação cultural e social (FREYRE, 2009). Considera-se que o termo “identidade brasileira” é melhor interpretado quando compreendido como resultado de um processo de mestiçagem<sup>8</sup>, não apenas dos diferentes povos que compõem o histórico científico do povo brasileiro, mas também das suas diversas contribuições culturais.

Nesse caso, ao aplicar o termo “brasilidade” no que diz respeito as criações no design de moda, podemos notar uma alusão ao que se compreende como “ser brasileiro”, não apenas em termos de referências culturais, mas também no que se refere a riquezas naturais. Tanto no campo simbólico quanto na seara dos materiais, algumas singularidades podem resultar em produtos originais e diferenciados, sendo reconhecidos como reveladores de uma “brasilidade”.

Algumas dessas produções são viabilizadas devido aos recursos disponibilizados no território nacional<sup>9</sup> que resultam em produções peculiares e autênticas (ARTUSO; MASSAINI, 2012). Outras tantas são fruto do trabalho de designers que, em maior ou menor grau, trabalham com referências históricas tradicionais ou artísticas brasileiras, de modo que sua produção revela uma subjetividade reconhecidamente nacional, ou seja, um conjunto de atributos que pode ser considerado como reveladores de “brasilidade”.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Para uma melhor compreensão do conceito de mestiçagem, consultar: JÚNIOR, Ludwig Lauerhass e NAVA, Carmem. Brasil: uma identidade em construção. São Paulo: Editora Ática, 2007.

<sup>9</sup> Os recursos disponibilizados não somente no território nacional, bem como aqueles produzidos pelas indústrias têxteis estrangeiras instaladas no país inicia os esforços de abrasileirar a sua produção. Um exemplo é a empresa francesa Rhodia que, nos anos 1960, aprimora a produção de fios sintéticos, a fim de convergir com os interesses do período, que iam ao encontro do sentido mais amplo do que seria a “moda brasileira”. A empresa desenvolve editoriais e desfiles a partir do tema da brasilidade, com o intuito de correlacionar seus produtos ao contexto nacional e realçar um cenário emergente nesta direção, unindo moda e arte. (BONADIO, 2005). Para uma maior compreensão sobre o papel da indústria Rhodia no processo de criação de moda dita “brasileira”, ver BONADIO, Maria Claudia. O fio sintético é um show! Moda, política e publicidade Rhodia S.A. 1960-1970. Tese de Doutorado em História. Campinas: UNICAMP, 2005.

<sup>10</sup> É importante ressaltar que o contexto de criação da moda brasileira dos anos 1960 é permeado por diversas outras ações relevantes, levando em consideração uma abordagem sócio-histórico para o desenvolvimento da ideia de “brasilidade”. Neste artigo, o enfoque se dá a partir do trabalho de Zuzu Angel, embora diversos outros setores estivessem levando em conta questões da nacionalidade brasileira. Um exemplo é o conceituado “movimento sociopolítico-cultural do Brasil” denominado “Tropicalismo”, considerado como uma manifestação singular a favor da valorização da cultura nacional. (FAVARETTO, 2007).



## 5. O “genuinamente brasileiro” de Zuzu Angel

No contexto delineado para o termo brasilidade, este artigo enfoca sua expressividade na moda, por meio da abordagem do trabalho de Zuzu Angel<sup>11</sup> uma das mais emblemáticas estilistas brasileiras. Angel buscou, por meio das suas criações, observar as raízes do país e enaltecer as riquezas nacionais pouco exploradas (ESMANHOTO, 2006).

Angel foi considerada “a precursora da brasilidade na moda”<sup>12</sup>, pois materializava em suas criações algumas referências culturais brasileiras, tais como o cangaço e a vida de Lampião e Maria Bonita<sup>13</sup> ou os trajes típicos da Bahia (figura 3). A designer mineira costumava dizer: “eu sou a moda brasileira” (BRAGA, 2014, p.11). Isto porque sua vida e obra vincularam-se de maneira singular à história do Brasil.



**Figura 3 e 4- Coleção Zuzu Angel (1970) - "Maria Bonita e Lampião". Fonte: [www.institutozuzuangel.blogspot.com.br](http://www.institutozuzuangel.blogspot.com.br). Acesso em: 30 de junho de 2014**

<sup>11</sup> Zuzu Angel (1921-1976) nasceu em Minas Gerais e atuou como designer de moda no Rio de Janeiro. Casou-se com o canadense Norman Angel Jones com quem teve três filhos (Stuart Angel, Ana Cristina Angel e Hildegard Angel). Ao fim do seu casamento, investiu em sua profissão e abriu uma loja no Rio de Janeiro. Seu trabalho teve repercussão internacional devido a originalidade de suas criações. Sua carreira foi comprometida com questões políticas no Brasil que lhe custaram a própria vida, na busca por justiça pela morte de seu filho Stuart Angel durante o período da Ditadura Militar brasileira. (BRAGA, 2014)

<sup>12</sup> Disponível em catálogo da exposição do Instituto Itaú Cultural: Zuleika (2014).

<sup>13</sup> A coleção “Cangaço” exemplifica a adoção das temáticas brasileiras e dos referenciais da cultura do Brasil. O Cangaço surgiu aproximadamente em 1889 e era constituído por um grupo de cangaceiros caracterizados por andarem armados e resolverem, fora das leis do governo, as condições de desigualdades no nordeste. De 1920 até 1930, os cangaceiros ficaram em evidência devido ao comando de Lampião (Virgulino Ferreira da Silva) e Maria Bonita, sua esposa. O seu grupo foi morto em uma emboscada no final da década de 1930 planejada pelo governo (ARRUDA; PILETTI, 2011)

Iniciação - Revista de Iniciação Científica, Tecnológica e Artística - Vol. 5 nº 2 – novembro de 2015

**Edição Temática: Cultura e Comportamento**

Além das temáticas, sua escolha de matérias-primas e aviamentos, bem como das técnicas utilizadas na confecção de suas coleções também eram pautadas pela produção cultural brasileira. As cores, formas, estampas e bordados revelavam sua admiração pelo cenário natural e pelo folclore brasileiros.

Zuzu tornou-se uma figura emblemática no cenário da moda nacional e internacional, também pela transição do seu reconhecimento como “costureira”, para “*designer* de moda”. Isto se dá mais propriamente, pelos processos criativos que adotava e pela forma como o planejamento de suas coleções seguiam as etapas de uma linha produtiva, o que demonstra seu uso de “metodologia de projeto” (ANDRADE, 2009, p.97), uma das características mais reconhecidas ao se definir o trabalho de um *designer*.

Com esse norteamento, Angel foi capaz de tomar iniciativas para se organizar e tentar estender suas produções com a confecção de peças mais acessíveis, inseridos no modo de produção que se consolidava em diversos países, nos anos de 1960. A inserção do *prêt-à-porter*<sup>14</sup> no Brasil tinha como intenção, além de abranger um público maior, também direcionar o país e a sua produção industrial de roupas para a competitividade internacional (BONADIO, 2014).

Para uma melhor compreensão do trabalho de Zuzu Angel, é importante dividi-lo em duas fases: a primeira trata de criações voltadas para as riquezas naturais e elementos da cultura nacional; já a segunda fase faz menção ao obscuro período de repressão militar, resultando no que a própria *designer* chamaria de uma “moda política”<sup>15</sup>.

O primeiro momento enfatiza a brasilidade não apenas pelos elementos e formas anteriormente mencionados, mas também pela utilização de técnicas artesanais e mão-de-obra de rendeiras da região nordeste do país (SILVA, 2006). Nas palavras de Braga, “Zuzu Angel foi a primeira profissional de moda no Brasil a se inspirar em uma temática genuinamente nacional, deixando assim, uma das maiores contribuições autorais para a moda no país” (BRAGA, 2013, p.86)

Sua inovação no uso de materiais contribuiu para a notoriedade comercial dos produtos no exterior e também para a economia nacional, especialmente nas regiões onde suas criações eram executadas. Este era o caso de alguns estados do nordeste e de cidades no estado de Minas Gerais, de onde vinham grande parte da extração das pedras aplicadas em seus modelos (ARTUSO; MASSAINI; PORTO; SUTTER 2012).

Sua originalidade esteve orientada por “uma corrente contra a moda colonizada da época” (ANGEL, 2014). Em outras palavras, Zuzu Angel exaltou fauna e flora tropicais, personagens da história, aspectos culturais, além de ícones brasileiros, afim de que suas obras refletissem seus anseios.

---

<sup>14</sup> O termo *prêt-à-porter* refere-se ao modelo de produção em larga escala que instala-se em diferentes países, após a Segunda Guerra Mundial e consolida-se na segunda metade do século XX. Delineou importantes transformações em termos de fabricação e produção roupas e demais bens de consumo de moda, em escala industrial, a partir da inserção dos criadores na indústria (MESQUITA, 2010).

<sup>15</sup> O termo “moda política”, no trabalho de Zuzu Angel, refere-se às criações elaboradas como forma de protesto sobre o contexto da Ditadura Militar no Brasil e a repercussão em sua vida pessoal. A postura de denúncia dos abusos militares passam a ser a temática da *designer* nas coleções posteriores à morte de seu filho, Stuart Angel, pelos militares do regime. Segundo testemunhas, Stuart Angel foi torturado e assassinado no quartel da Aeronáutica no Rio de Janeiro e o seu corpo nunca foi encontrado (VENTURA, 2014).

Entretanto, sua vida particular esteve marcada por acontecimentos da ditadura militar no país. Intitulado como "os anos de chumbo"<sup>16</sup>, este período rendeu a perda de um filho e uma reviravolta na temática de suas coleções, que passaram a estar atreladas às questões políticas do país.

A partir de então, sua produção anteriormente revestida da brasilidade relativa à natureza e a cultura, passou a refletir o momento político, bem como a sua dor e revolta. Nas palavras de Ventura, "Em lugar das rendas e dos bordados de flores, frutos e borboletas as peças exibiram silhuetas bélicas, pássaros engaiolados e balas de canhão disparadas contra anjos" (VENTURA, 2014), conforme pode ser observado na figura 4.



**Figura 5- Coleção Zuzu Angel (1971) - "Moda Política" Fonte: [www.ela.oglobo.globo.com](http://www.ela.oglobo.globo.com). Acesso em: 15 de junho de 2014**

A partir deste fato que transformou sua vida pessoal, a designer não se desvincilhou mais dos aspectos sócio-políticos em sua produção. Se o nacionalismo marcou seu primeiro momento, forma as denúncias contra os abusos cometidos no período militar e a solidariedade em relação a outras famílias na mesma situação que conduziram suas últimas ações (CHATAIGNIER, 2010).

Assim sendo, consideramos que a história e o trabalho de Zuzu Angel são emblemáticos da expressão de brasilidade no Design de moda, não apenas pelo seu pioneirismo, mas também pela amplitude que os referenciais brasileiros ganharam em sua obra. Sua expressividade singular é significativa de instâncias concretas e de variáveis simbólicas, materializadas em seu trabalho.

## **6. Considerações finais**

A sociedade brasileira do século XIX, com a imposição dos costumes da metrópole procurou se equiparar ao refinamento europeu. Entretanto não conseguiu se

---

<sup>16</sup> "Os anos de chumbo" intitulam o período de maior agressividade da Ditadura Militar (1964-1985) no Brasil, que são relacionados ao governo do general Garrastazu Médici (1969-1974). Médici fazia parte da chamada "linha dura" das Forças Armadas, que eram favoráveis a aplicação de métodos de repressão mais agressivos (ARRUDA; PILETTI, 2011).

desvincular desses padrões mesmo após ter sido burocraticamente desfeito esse laço com Portugal. A identidade cultural no país nasce a partir de um sentimento de inferioridade em relação aos parâmetros europeus considerados superiores. Nesse contexto, a vestimenta também seguia esses referenciais e não apresentava expressividade significativa, a não ser por algumas adaptações.

No início do século XX, ocorrem movimentos que vão propor uma "cultura brasileira". A Semana de Arte Moderna de 1922, representada por artistas e escritores que demarcaram alguns princípios, entretanto com pouca expressividade na moda.

Nota-se, anos mais tarde, como um exemplo da busca pela presença de uma temática brasileira o nome da designer mineira Zuzu Angel, que criou e produziu roupas que expressavam uma "brasilidade". As diretrizes de seu trabalho foram permeadas por elementos da natureza, da cultura e do contexto sócio-político brasileiros.

Dessa forma, compreendemos três momentos pontuais, nos quais o grau de expressividade cultural por meio da vestimenta e da moda faz-se presente. Nesse sentido, é possível ampliar um entendimento de campo da moda, como vetor cultural, alicerçado por preceitos políticos, econômicos e sociais, ao longo da história. A moda é capaz de traduzir muitos aspectos do momento em que se situa, bem como tornar-se ela própria um campo de produção cultural.

## Referências

ALMEIDA, Denise Pitta de. **Moda e Identidade brasileira**. Relatório final de pesquisa. Universidade Paulista (UNIP), Faculdade de Moda, São Paulo, 2003. Trechos disponíveis em: <http://fashionbubbles.com/historia-da-moda/moda-e-identidade-brasileira-parte-1/>. Acessado em: 10 de abril de 2014.

AMARAL, Tarsila do. **Tarsila por Tarsila**. São Paulo: Celebris, 2004.

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. SENAC São Paulo, v2, n 2, out./dez., 2009.

ANDRADE, Priscila. **A moda de Zuzu Angel e o campo do design**. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Design) PUC-RJ, 2006.

ANGEL, Hildegard. **Zuleika**. Palestra proferida no Instituto Itaú Cultural, 9 mai. 2014.

ARRUDA, José Jobson de A.; PILLETI, Nelson. **Toda a História: História Geral e História do Brasil**. 13ª edição. São Paulo: Ática, 2011.

ARTUSO, Simone; MASSAINI, Silvy; PORTO, Maria Cecília; SUTTER, Mariana. **Estudo sobre a utilização de atributos da Brasilidade como fator de diferenciação no segmento de moda**. XV Seminário em Administração. São Paulo. USP-SP, 2012.

BAUDOT, François. **Moda do século**. São Paulo: Cosacnaify, 2008.

BONADIO, Maria Claudia. **O fio sintético é um show!** Moda, política e publicidade Rhodia S.A. 1960-1970. Tese de Doutorado em História. Campinas: UNICAMP, 2005.

BONADIO, Maria Claudia. **Moda e publicidade no Brasil nos anos 1960**. São Paulo: Editora: nVersos, 2014.

- BRAGA, João. **Reflexões sobre a Moda**. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2006.
- BRAGA, João. **Um século de moda**. São Paulo: D'Livros Editora, 2013.
- BRAGA, João. In Catálogo da **exposição Zuleika** nº1-ano 1/abril 2014. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2014.
- CANTON, Katia. **Retrato da arte moderna: uma história no Brasil e no mundo ocidental**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- CASTILHO, Kátia e GARCIA, Carol. **Moda Brasil: fragmentos de um vestir tropical**. São Paulo: Editora: Anhembi Morumbi, 2001.
- CHATAIGNIER, Gilda. **História da Moda no Brasil**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.
- CIDREIRA, Renato Pitombo. **Os sentidos da moda: vestuário, comunicação e cultura**. São Paulo: Annablume, 2005.
- CRANE, Diane. **Reflexões sobre a moda: o vestuário como fenômeno social**. Tradução: Cristiana Coimbra. In: BUENO, Maria Lucia; CAMARGO, Luiz Octávio de Lima (Org.). *Cultura e consumo: estilos de vida na contemporaneidade*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008. p. 157-178.
- ESMANHOTTO, Simone. **Zuzu Angel, uma costureira de fibra**. *Elle*. São Paulo: a.19, n.8, p.64-67, ago 2006.
- FARIAS, José Airton de. **A vinda da família real portuguesa ao Brasil**. Recife: Editora Conhecer, 2008.
- FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 1999.
- FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- GOMES, Laurentino. **1808: como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a história de Portugal e do Brasil**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.
- GONTIJO, Silvana. **80 anos de moda no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora: Nova Fronteira, 1987.
- JÚNIOR, Ludwig Lauerhass e NAVA, Carmem. **Brasil: uma identidade em construção**. São Paulo: Editora Ática, 2007.
- MESQUITA, Cristiane. **Moda contemporânea: quatro ou cinco conexões possíveis**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.
- SLEMIAN, Andréa e PIMENTA, João Paulo G. **A Corte e o Mundo: uma história do ano em que a família real portuguesa chegou ao Brasil**. São Paulo: Alameda, 2008.
- SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas: a moda do século XIX**. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- VENTURA, Zuenir. In Catálogo da **exposição Zuleika** nº1-ano 1/abril 2014. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2014.

Recebido em 28/08/2014 e Aceito em 05/11/2015.