

Entre remendos, marcas do tempo e corpos vestidos: a biografia cultural de um traje três vezes campeão do concurso Rainha das Rosas e Flores de Barbacena, MG

Glauber Soares Junior

Doutor em Processos e Manifestações Culturais/Universidade Feevale

<https://orcid.org/0000-0001-9902-9740>

glaubersoares196@hotmail.com

Claudia Schemes

Doutora em História/Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

<https://orcid.org/0000-0001-8170-9684>

claudias@feevale.br

Primeiros alinhavos

[...] as roupas não são superficiais, elas são o que faz de nós o que pensamos ser [...] (Miller, 2013, p. 22-23).

Como já discutido por Crane (2006), Carvalho (2008), Svendsen (2010), Miller (2007; 2013), Rochedo (2015) e outros pesquisadores que estudam as inter-relações dos indivíduos com os seus artefatos, ao longo da história, as roupas serviram e ainda servem como uma maneira de diferenciar pessoas: homens e mulheres, ricos e pobres, culturas, ocupações, educação, entre outras bifurcações que conformam o devir social. Nessa lógica, a roupa, ao ser investigada de forma contextualizada, pode ser compreendida como uma expressão do eu e de uma coletividade.

Assim como Menezes (1998) já evidenciava que os objetos possuem informações, trajetórias, funções, sentidos e significados que são atribuídos a eles, as roupas possuem circulação social. Por conseguinte, seus cortes, costuras, bordados, acabamentos, o contato com o corpo de quem veste, as motivações, finalidades de uso e as marcas transitórias conferidas pelos deslocamentos e pelo tempo fazem com que elas possuam biografias culturais. Conforme Kopytoff (2021), os objetos possuem trajetórias de vida que fazem

emergir aspectos socioculturais – memórias, localidades, significações, relações e contatos sociais. Assim, ao reconstruir e estudar a biografia cultural de um artefato, são investigadas situações de uso, finalidades, dinâmicas, deslocamentos, subjetividades e, portanto, pelo material, estuda-se a sua imaterialidade.

Essa construção biográfica é complexa, pois, conforme Appadurai (2021), ao mesmo tempo em que os artefatos ganham significado pelas pessoas, suas circulações, movimentos e transitoriedade conferem sentidos para as vivências humanas e seus contextos socioculturais. Nesse contexto, a investigação da materialidade dos objetos se torna significativa, uma vez que, como salientado por Andrade (2008), as biografias pessoais se entrelaçam com as coisas que possuímos ao longo de determinado período.

Esse entrelaçamento biográfico, como destacado por Rochedo (2015), singulariza transformações simbólicas, pois, ao falar sobre seus objetos, o indivíduo revela aspectos de si mesmo. A roupa, por exemplo, carrega significados que falam tanto sobre seu criador quanto sobre seu usuário. Entretanto, as trajetórias desses objetos podem divergir, como no caso de itens herdados, roupas de brechó ou artefatos que já pertenceram a outros donos e, portanto, circulam de forma complexa, cabendo em diferentes sonhos, contextos e modos de uso.

Dizer que uma peça de vestuário possui uma biografia cultural, como destacado por Oliveira (2015), significa desnudar as experiências humanas por meio de suas relações com esses objetos que os acompanham durante toda sua vida social e cotidianidade. “[...] Nessa perspectiva, o significado das coisas não está necessariamente inserido nas formas e, sim, no modo como nos relacionamos com as coisas e, especialmente, nas distintas posições sociais que as coisas ocupam em nossas trajetórias e vidas [...]” (Oliveira, 2015, p. 30).

Se nas roupas são atribuídos significados, marcas e sentidos, esse estudo se propõe a analisar um traje utilizado por três diferentes mulheres que foram campeãs – nos anos de 2007, 2011 e 2019 – do concurso de beleza Rainha das Rosas e Flores, do município de Barbacena, Minas Gerais. A escolha desse objeto de pesquisa foi motivada pela percepção de que os trajes típicos usados nesse evento cristalizaram no imaginário social do contexto estudado um sentimento de continuidade e tradição. O concurso está inserido na Festa das Rosas e Flores, que acontece no município desde o ano de 1968 e que possui relação direta com a produção e comercialização de rosas, questão que foi um motor econômico para a cidade até o final da década de 1980. Após 17 anos desde sua criação, o traje ainda é mantido pela costureira que o concebeu e o ajustou para se adaptar a diferentes corpos. Dessa forma, as marcas presentes nessa vestimenta são portadoras de histórias e

memórias vivenciadas no evento. Consoante as preposições de Menezes (1998) e Kopytoff (2021), por esse traje é testemunhado o devir sociocultural do certame, em uma biografia que urde a história das pessoas e os significados atribuídos ao objeto.

Ao compreender que esse traje materializa a história de quem o criou e das mulheres que tiveram seus corpos vestidos, busca-se essencialmente responder a duas questões: qual a relação dessa vestimenta com a cultura do município de Barbacena? Qual a biografia cultural desse traje?

Assim, nosso objetivo principal foi reconstruir e analisar a biografia cultural desse traje, compreendendo a história, as memórias, as transformações e as marcas dessa vestimenta com relação à sua configuração visual, simbólica e sociocultural ao longo da existência do certame.

Na busca por investigar as marcas desse evento, os trajes, em sua materialidade, são vestígios essenciais para a compreensão das narrativas tecidas. A ideia inicial era a de analisar sete trajes – pelo menos um de cada década pela qual o concurso tenha adentrado. Contudo, essa investigação poderia ser meramente descritiva e repetitiva, assim, camadas mais profundas dessa investigação poderiam não ser descobertas. Para além, a busca desses artefatos foi dificultosa, quando muitas das antigas competidoras se desfizeram deles. Ao ler o texto de Paolucci e Rossi (2023), que fizeram uma catalogação das 54 mulheres eleitas rainhas das rosas, um traje em especial chamou atenção: um mesmo vestido trajou os corpos de três mulheres que se sagraram vencedoras do certame. Assim, buscamos construir a biografia cultural desse traje que teve uma circulação diferenciada, sendo adaptado, incrementado e transformado para ornamentar diferentes corpos.

Essa questão nos leva à consideração de que quando investigamos as coisas estamos, na realidade, nos debruçando sobre os restos: os restos de um traje inicial que, ao longo dos anos, se transformou em outro. Por isso, aproximamo-nos dos estudos da cultura material, respaldando-se em autores como Menezes (1998), Taylor (2002, 2004), Kopytoff (2021), Andrade (2006, 2008, 2012), McCracken (2007, 2010), Miller (2007, 2013), Rochedo (2015), Appadurai (2021), e em especial, para além da antropologia das coisas, tento me debruçar sobre antropologia dos restos, como conceituado por Debary (2017).

Nesse prisma, o interesse de investigação parte de um “[...] empirismo de proximidade, do desvio a curta distância [...]” cuja atração é cultivada “[...] pelo próximo, o muito próximo na verdade [...]” (Debary, 2017, p. 12). Assim, o interesse inicial pelo desenvolvimento desta pesquisa parte da relação direta de um dos autores deste artigo com o objeto estudado, por ser natural do município e ter participado de diferentes edições da festividade.

Entendemos que os fenômenos e os objetos perdidos de uma sociedade e seus restos são transfigurados em narrativas, transmitindo histórias, sendo protagonistas de situações sociais. Assim, os trajes não presentes também auxiliam na construção da nossa argumentação, afinal, qual destino foi dado a esses objetos? E, nessa lógica, pesquisamos por meio da “[...] indiferença dos objetos, seus silêncios. [Retomando] a palavra a partir do que resta”. Essa perspectiva faz uma interpretação da memória como uma recuperação, uma reciclagem do passado (Debary, 2017, p. 22).

Essa analogia dos restos é alusiva tanto aos objetos utilizados como documento quanto pela própria temática trabalhada: o vestuário como material analítico foi por muito tempo desconsiderado e subjugado – e, muitas vezes, ainda é. Esse aspecto se intensifica quando esse vestuário está correlacionado a um concurso de beleza. Nesse caso, estamos buscando “[...] acomodar os restos da História [...]” (Debary, 2017, p. 17).

PesPontos metodológicos

Em relação à análise do traje, as bases teórico-metodológicas buscam a compreensão e interpretação da circulação sociocultural do traje do concurso analisado. Assim, exploramos as trajetórias desse artefato, abarcando questões como confecção, material e pessoas que o vestiram. Isso pois, quando se desenvolve pesquisas relativas ao vestuário, utilizando-se da roupa – no caso específico do traje – como um método interpretativo da história, precisa-se pensar, para além das instâncias a que foram criadas, no percurso que ela perpassa, influenciando em modificações no que tange às suas estruturas (Andrade, 2006, 2008, 2012). Com esse entendimento, “[...] as roupas e tecidos podem ser agenciadores de sentidos, [e são, portanto] objetos densamente culturais [...]” (Andrade, 2008, p. 11).

Nas especificidades desse texto, uma das trajetórias sobrelevadas diz respeito ao próprio tempo, já esse evento vem sendo realizado há mais de 50 anos. Ao analisar um traje que perpassou diferentes anos e corpos, poderão ser constatadas modificações nos elementos que compõem sua estrutura, como as suas modelagens, as cores, os adornos, os tecidos utilizados, as marcas deixadas pelo uso e os significados atribuídos por cada mulher que o utilizou.

É nessa perspectiva que nos aproximamos dos estudos de Andrade (2006, 2008, 2012), pois, para ela, as roupas são artefatos que possuem circulação social. De modo geral, peças de vestuário possuem maior durabilidade que a vida humana. Esse fato propicia que elas passem por distintas temporalidades e espaços. Por esse ângulo, ao utilizar da roupa pela ótica histórico-cultural, faz-se necessário apegar-se a um contexto específico, sendo então o concurso Rainha das Rosas e Flores. Os trajes são assimilados como fontes históricas, sendo assim:

[...] priorizar a roupa como fonte histórica dentro de um trabalho de pesquisa é reconhecer, finalmente, o papel fundamental e central desta fonte na história e no cotidiano de artefatos têxteis e da moda. A roupa nesse tipo de metodologia é entendida como um documento histórico, e assim, poderemos iniciar a cultura de conservação de nossa memória e história através das roupas e tecidos atuais. A reflexão a respeito do riquíssimo valor histórico que está naquilo que vestimos é um excelente caminho no estudo e na preservação do nosso patrimônio cultural brasileiro através das roupas e tecidos (Andrade, 2006, p. 6).

Nessa perspectiva, Andrade (2012) apresenta referenciais teóricos para a construção de uma metodologia adequada para estabelecer uma análise da roupa em sua materialidade. A autora cita os trabalhos de Taylor (2002, 2004), considerados de grande referência para pesquisas que utilizam o vestuário e tecidos, pois são entendidos como fontes documentais apropriadas para explicar questões sociais e histórico-culturais de um contexto específico. Nessa direção,

Estudar objetos, como as roupas e os tecidos de que são feitas, exige certas habilidades que diferem do modo de análise de outros tipos de documentos, como os textuais e iconográficos. Analisar um vestido não é o mesmo que analisar a sua fotografia, assim como não seria o mesmo analisar a sua descrição. O vestido enquanto objeto material, enquanto coisa tem uma série de características que lhe são próprias, e cuja articulação constitui um artefato singular (Andrade, 2012, s.p).

Nessa direção, ainda, para Andrade (2012, s.p), peças do vestuário possuem dois sentidos: um físico e um cultural. Por meio disso, o percurso de artefatos têxteis – matéria-prima básica da roupa – possibilita que os rastros deixados “[...] em seus muitos estados transitórios fiquem impregnados”. Mediante isso, a metodologia apresentada por Andrade (2006, 2008, 2012) é construída por uma corrente teórica pautada na ótica da cultura material. Assim, a autora elenca cinco etapas a serem seguidas para efetivar esse tipo de análise, que serão adotadas para a realização da presente pesquisa: I) observação das características físicas – conexão com o objeto e percepção sensorial; II) descrição ou registro – descrição geral e sistematização dos detalhes; III) identificação – interpretação e reconhecimento de materiais; IV) exploração ou especulação do problema – discussões e questionamentos; e V) pesquisa em outras fontes.

A etapa de pesquisa em outras fontes, para além da bibliográfica, foi efetuada pela realização de entrevistas individuais – ocorridas entre os meses de março e maio do ano de 2024 –, realizadas a partir de um roteiro de perguntas semiestruturadas com duas mulheres que utilizaram esse traje e com a responsável por sua criação e posteriores

adaptações. A ideia original seria entrevistar as três candidatas que competiram com essa vestimenta, entretanto, uma delas – a que competiu no ano de 2007 – preferiu não participar da pesquisa. A amostragem é, portanto, não probabilística e intencional e, conforme Neto (2016), por meio desse recurso são alcançadas falas dos atores sociais envolvidos no evento, assim, são obtidos dados objetivos e subjetivos dessas pessoas.

No Quadro 1 são apresentados os dados básicos referentes às pessoas entrevistadas. Importante salientar que, como previsto pelo Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – TCLE – desse estudo, para garantir o sigilo das pessoas que cederam informações, os nomes das entrevistadas são fictícios e remetem a nomenclaturas de flores, fazendo alusão direta à temática da festividade investigada.

Nome	Idade	Relação com a festa
Margarida	80	Costureira
Iris	28	Campeã de 2011
Lavanda	22	Campeã de 2019

Quadro 1. Mulheres entrevistadas.
Dados da pesquisa (2024).

Pelo conjunto de dados analisados, esta pesquisa possuiu abordagem qualitativa e os dados foram organizados e analisados por uma perspectiva exploratório-descritiva e interpretativa. Com esses pressupostos, é importante situar que as análises aqui propostas foram realizadas em um prisma micro e não sistêmico, cuja centralização se deu na busca por inferir sobre a dimensão cultural dos trajes.

Para organização e investigação dos dados das entrevistas, foi realizada uma análise qualitativa como postulado por Minayo (2016), em que, ao trabalhar com o universo de significados, busca-se responder a questões muito particulares, compreender os sentidos das experiências vivenciadas por sujeitos no contexto estudado, suas ações e relações com os artefatos. Optou-se por analisar o conteúdo dessas entrevistas apoiando-se em Gomes (2016), buscando conhecer o que está por trás dos conteúdos manifestados. Dessa maneira, analisou-se as falas das entrevistadas considerando o contexto estudado. A análise foi realizada em três etapas: I) pré-análise, compreendendo a organização, seleção, marcação e realização das entrevistas; II) exploração do material, em que foram realizadas a transcrição, leitura, categorização e identificação de subtemas; e III) tratamento e interpretação dos resultados, efetivando a inferência sobre o conteúdo – tendências e especificidades – das falas.

Pesquisa por e pelas coisas: culturas manifestadas nas roupas

Quando falamos de cultura, ou melhor, dos repertórios e das lentes pelas quais os indivíduos se enxergam no mundo, é importante ter em mente que nem elas nem seus objetos são estáveis. Por isso, os artefatos podem ser compreendidos como indicativos das mudanças e das transgressões. Os objetos possuem uma trajetória, tendo, portanto, vida social (Kopytoff, 2021), e são utilizados como suporte, mediando as relações humanas com o ambiente, consigo próprio e com os outros (Debary, 2017).

Ao ter como objeto de pesquisa um ou mais artefatos, quase de imediato, a cultura material emerge como uma categoria de análise, podendo ser entendida como a manifestação de culturas por meio de artefatos materiais (Viduka, 2012). Por isso, ela é abrangente e propicia investigações múltiplas e observações particulares (Miller, 2013). São elementos constituintes da cultura material os objetos produzidos e usados por um grupo específico.

O termo cultura material surgiu no século XIX, sendo originado pelos estudos do antropólogo britânico Edward Tylor em 1871 (Farias, 2010), e foi na década de 1990 que as pesquisas acerca dessa temática se ampliaram, sendo analisadas as associações entre a materialidade das coisas com as relações sociais que se sucedem, sendo ponderadas também sensações, vivências e lembranças que circundam os artefatos (Rede, 2003). A partir disso, os objetos também são analisados como peças potencializadoras das construções sociais – de gênero, de classe entre outras questões –, nas quais há uma focalização no estudo da própria sociedade (Farias, 2010).

Ao utilizar a cultura material como um campo de estudo, tem-se uma maneira de explorar, por meio de artefatos, as significações de quem o produziu e de quem o utilizou. Através disso, com a materialidade dos objetos, busca-se compreender ações e pensamentos da humanidade, de um período e local do qual se aspira explorar (Glassie, 1999; Gies, 2013).

Consoante a essa questão, se faz importante salientar que, em uma conjuntura similar, alguns estudiosos da cultura material dizem que o campo material – e por consequência, as práticas de consumo –, mesmo que dentro de um contexto de cultura hegemônica, fornece condições para que a subjetividade, ou seja, a individualidade humana seja expressada (McCracken, 2010; Miller, 2013).

Para Appadurai (2021), os objetos – que ele denomina de mercadoria –, além de possuírem valor econômico, possuem também um poder político. Ou seja, os objetos influenciam e expressam relações de poder no contexto de uma identidade cultural. Ao possuírem significados que extrapolam o caráter de uso, as circulações e movimentos

auxiliam na construção e transformação de identidades que são atravessadas por disputas de poder. Esse poder político é percebido pela forma como os objetos moldam comportamentos, hierarquias e relações sociais. Nessa lógica, o poder político diz respeito à capacidade de um objeto simbolizar, mediar e influenciar as relações humanas, assim, além de serem um bem de consumo, tornam-se agentes que impactam a dinâmica da vida social.

Por essa ótica, a partir do estudo da cultura material, tem-se possibilitado a compreensão dos modos de produção e de uso dos artefatos de diversas culturas, em que se pode assimilar que os valores culturais das sociedades são distintos e mutáveis. Nesse sentido, tais valores estão em constantes transformações, intermediados por individualidades e coletividades, conferindo significação aos artefatos. Assim, os valores de um mesmo artefato podem ser diferentes, a depender do contexto e temporalidade, detendo de distintas significações, de acordo com quem o produz e o utiliza (Svendsen, 2010; Gies, 2013).

Se estamos falando sobre objetos, Miller (2007) traz contribuições importantes quando pondera que a cultura material possui grande relevância para os estudos do consumo. O ato de consumir, pela perspectiva do autor, representa aspectos da humanidade e da cultura, por isso, é necessário pensar na relação existente entre as dimensões de produção e consumo.

A relação entre consumo e cultura material – incluindo a dimensão da produção – evidencia também as diferenças regionais, em que práticas de significados podem ser específicas de certas localidades, desafiando a ideia de que a globalização cria uma cultura única e homogênea. Mesmo ícones globais podem ser adaptados de formas distintas em contextos locais. Nesse sentido, o consumo é influenciado por fatores locais, estruturando-se a partir de interesses regionais. A globalização, por meio do consumo, produz uma diversidade cultural complexa, na qual elementos globais são inseridos e reinterpretados em contextos locais, promovendo uma interação dinâmica entre o global e o local – questão particularmente relevante para esse estudo, tendo em vista que analisamos uma manifestação cultural que tem origem em práticas desenvolvidas por imigrantes europeus. Dessa forma, o sistema de consumo pode ser visualizado como uma expressão de identidades culturais, refletindo como os indivíduos se relacionam com seus objetos e os significados construídos nessa relação (Miller, 2007).

Ao analisar a trajetória, circulações e deslocamentos de um objeto – das roupas, e mais especificamente do traje – investigamos a forma pela qual o artefato age sobre os sujeitos e também o contrário em um processo dialético (Appadurai, 2021). Dessa maneira,

os objetos, como constatado por Rochedo (2015), não são neutros, pois desencadeiam sentimentos, sensações e ações; são indicativos de gostos. Essa dualidade homem-artefato expõe as características humanas enquadradas nas coisas e os objetos que complementam a ação individual.

As roupas fazem parte da cultura material ao expressarem signos distintos e contextuais, o que permite com que elas sejam estudadas por diferentes perspectivas (Crane, 2011). Dessa forma, pelo estudo de vestimentas históricas, são assimiladas significações de valores que eram partilhados em determinados contextos culturais, temporais e locais (Gies, 2013).

O vestuário tem, então, um importante significado cultural ao sobreviver às forças da natureza e do tempo (Taylor, 2002), e isso faz com que o seu estudo seja ainda mais significativo. Assim, “[...] a roupa, elemento da cultura material, tem textura, cheiro, rasgos, manchas e vestígios de corpos que já a usaram como casca de sonhos, pele de inserção social, do pertencer aos tempos e espaços que contornam a sua trajetória” (Andrade, 2008, p. 27).

O interesse pelas roupas foi – e é – considerado por algumas pessoas algo trivial e superficial. Miller (2013), ao investigar a comunidade de Trindade, destacou a importância de compreender como diferentes pessoas, inseridas em contextos sociais distintos, veem e se enxergam no mundo e, naquele contexto, a preocupação com as roupas e com a aparência é tido como algo muito sério, em que os habitantes locais depreendiam grande esforço: as roupas, sob esse olhar, não representam as pessoas, mas sim constituem-nas. A magnitude da importância das roupas – dos penteados e dos acessórios – era tamanha que a realização de desfiles de moda improvisados era tida como prática de lazer. Na circunstância observada pelo autor, “[...] o que mais preocupava os trinitários não era a moda, o ato de seguir coletivamente uma tendência, mas o estilo, a construção individual de uma estética baseada não apenas no que você está vestindo, mas em como você o veste [...]” (Miller, 2013, p. 25). Por essa lógica, a liberdade do vestir conforma o estilo individual.

De acordo com Andrade (2006, 2008, 2012), as roupas são consideradas os produtos mais relevantes do campo da moda. Citando Preciosa (2015), essa argumentação é complementada quando se destaca que a roupa é entendida como um aspecto *sui generis* que combina concepções e emoções, afeiçoando a contemporaneidade. Para Andrade (2012, s.p), a roupa ainda pode ser percebida como uma “[...] encarnação da funcionalidade dos movimentos do corpo que trabalha, adoece e morre. A roupa é uma maneira de dar e fazer sentido ao mundo”. Através desses apontamentos, consegue-se assimilar que elas possuem atribuições ligadas a suas funcionalidades – enroupar o corpo –, e no decorrer histórico da sociedade recebem novas funções, usabilidades e simbologias.

As roupas integram o arcabouço da vida cotidiana e possuem trajetórias, circulações, pois uma peça de vestuário pode ser mais longa do que a vida humana e, devido a isso, ela consegue atravessar temporalidades e espacialidades. A análise histórico-cultural das roupas precisa ser feita com a compreensão do contexto no qual estão inseridas e os deslocamentos que podem transfigurar tanto a materialidade quanto os modos de utilização (Andrade, 2008). Elas nos apresentam vestígios em detalhes e, por isso, podem ser compreendidas como documentos que auxiliam na reconstrução e interpretação de fenômenos históricos e socioculturais (Taylor, 2004).

Ao transitarem por temporalidades distintas, as roupas perpassam por contextos sociopolíticos, históricos, econômicos e subjetivos (Appadurai, 2021). Nesse devir, algumas peças vão possuir narrativas singulares, ao tocarem na sensibilidade humana, ao conectarem passado e presente, e por isso, estimularem a curiosidade sobre futuros possíveis (Rochedo, 2015). Esse aspecto das circulações é também acionado pelas argumentações de Williams (2011), pois para o autor, as pesquisas que investigam manifestações culturais precisam refletir sobre os movimentos vivenciados pelos indivíduos e os objetos produzidos por eles. Então, pelos trajes – que são uma forma de linguagem – são despetaladas questões oriundas do tempo vivido, bem como as dinâmicas ressoadas por esse artefato.

As roupas, além de carregarem as marcas deixadas pelos corpos que as vestem – os odores, os resquícios de transitoriedade, rasgos, desgastes, entre outras –, em uma ótica que pode considerá-las como um artefato impuro (Douglas, 2020), carregam também sentidos simbólicos. Nesse segundo olhar, a composição vestimentar demarca fronteiras e lutas de classes, sobretudo pela dimensão do consumo, em que se tem algo ou não, e esse “ter” configura também a dimensão de “pertencer” que condiciona a participação no jogo social da vida cotidiana. Nesse jogo no qual os indivíduos expressam a maneira que enxergam e se veem no mundo, o vestuário é localizado no entrelugar da utilidade e da fantasia (Noronha, 2019).

Essas são questões muito caras para a compreensão das relações estabelecidas entre as pessoas com as suas coisas, ou melhor, para desnudar a forma pelas quais dão sentido às coisas. No caso das roupas, um dos aspectos mais marcantes evidenciados por Miller (2013) diz respeito ao caráter transitório, na medida em que elas podem ser utilizadas como uma maneira de celebrar um momento, um evento, uma ocasião. Partindo desses pressupostos, a próxima seção apresenta a (re)construção da biografia cultural de um traje que vestiu diferentes corpos e participou de distintas edições de um mesmo concurso de beleza.

Entre marcas e adaptações: a trajetória de um traje

O concurso Rainha das Rosas e Flores iniciou-se e se estabeleceu na comunidade local de Barbacena como uma tradição que foi inventada como conceituado por Hobsbawm (2008) – ou como uma representação da tradição daqueles que idealizaram o evento. Ao longo dos anos prevaleceu uma tentativa de significar o evento como sendo tradicional, sobretudo nos signos que foram criados e aplicados ao traje utilizado pelas competidoras.

Ao possuir como temática o estudo desses trajes, buscando (re)construir as circulações sociais desses objetos, muitas camadas de histórias são reveladas. Compreendendo esse traje como uma mercadoria, apoiando nas noções de Kopytoff (2021), Appadurai (2021) e nos estudos de Rochedo (2015), buscamos olhar para esse objeto nas mais diferentes fases que integram sua trajetória. A primeira é respaldada pela perspectiva daquela que projetou e confeccionou muitas dessas vestimentas: Dona Margarida, a costureira.

Como destacado por Kopytoff (2021), a exploração das dinâmicas e relações socioculturais podem seguir caminhos alternativos. Dessa maneira, ao iniciar as buscas pelo objeto, ou melhor, pelo traje, perpassamos pela história de vida de Dona Margarida, uma das responsáveis pela criação de variados vestidos para incontáveis participantes de diversas edições. A história de Margarida atravessa a do concurso, pois ela foi a responsável por costurar muitos trajes ao longo de décadas de existência do certame. Ao realizar uma visita em seu ateliê, logo na entrada já se pode observar a importância que esse concurso teve para ela: nas paredes do local são dispostas fotografias de competidoras trajando suas criações e recortes de revistas e jornais que exibem seu trabalho (Figura 1).



Figura 1. Sala de entrada do ateliê.
Acervo pessoal (2024).

Dona Margarida é costureira e atua no segmento de festas. Seu ateliê é dividido em 4 espaços distintos: um ambiente reservado para guardar tecidos e materiais; um espaço para o acervo de vestidos noivas e madrinhas; outro onde ficam separados os trajes confeccionados para a festa das rosas; por fim, existe um pequeno cômodo onde ficam dispostos seus instrumentos de trabalho (Figura 2), destacando-se uma máquina de costura reta caseira e um manequim de modelagem.



Figura 2. Itens utilizados pela costureira. Acervo pessoal (2024).

O trabalho da costureira, que divide parte de sua casa para integrar seu ateliê, remete a questões histórico-sociais tidas como tradicionais. Margarida diz que já trabalhou como telefonista por 21 anos em um hospital, mas que sempre costurou, sendo responsável inclusive por costurar os jalecos dos médicos. Seu ateliê existe há mais de 35 anos, e os saberes e as técnicas de costura foram repassados por gerações de sua família, pois em suas palavras “aprendi [a costurar] com minha mãe e a esposa do meu primo que dava aula de corte e costura” (Margarida, 80 anos). Essa questão nos leva a refletir sobre a práxis da costura, que se arraigou por muito tempo como atividade de destreza feminina. Segundo Matos e Borelli (2012), tecer, fiar, bordar e costurar, os tidos trabalhos de agulha, eram considerados de vocação feminina e integravam o arcabouço de funções reprodutivas e de cuidado dos membros de sua família. De costureiras domésticas, empregadas na indústria têxtil e proprietárias de seus próprios negócios, esse trabalho circundou e ainda faz parte do cotidiano de muitas mulheres que viram e veem no ofício, entre outras coisas, uma forma de ter remuneração.

Assim sendo, essa discussão evidencia o que Maleronka (2007) já destacava quando analisou o ofício de costureira em São Paulo entre 1920 e 1940: esse olhar para o outro lado da produção do vestuário/moda, já que muitas vezes o trabalho da costureira é invisível, sendo ao longo da história operárias desconhecidas. Então, se na historiografia da moda a maior parte das pesquisas se detém sobre grandes estilistas e criadores de moda, trazer as percepções de Dona Margarida, uma costureira doméstica, para o texto clarifica as dinâmicas dessa profissão: de mulheres que costuram para sobreviver, resgatando o saber fazer dessa profissão executada por mulheres desconhecidas. Essa análise enfatiza também a forma pela qual o consumo de moda – nesse caso, dos trajes típicos – estimulou a abertura de pequenos empreendimentos e ateliês.

À luz dessa abordagem, ao trazer parte das vivências de Margarida para essa tese, como propõe Miller (2007), há certa ruptura com o que vem sendo tradicionalmente estudado no campo do vestuário: a busca por designers e estilistas que já são conceituados e que são aqueles compreendidos como os criadores da moda – sobretudo os da alta-costura. Assim, com as falas aqui trazidas, tentamos considerar o que Miller (2007, p. 49) considera como “os efeitos do vestuário sobre os usuários”. Essa corrente investigativa dá conta do vestuário como algo que se usa, assim, o estudo da cultura material auxilia na ampliação desse paradigma, em que o papel da materialidade é compreendido, entre outras aspectos, pelas implicações da sociabilidade.

Voltando as atenções para as especificidades do traje, pela forma muito específica dessas vestimentas, dificilmente seriam encontrados vestidos prontos para a compra. Dessa maneira, havia uma necessidade de que essas peças fossem confeccionadas. Tendo a compreensão de que a aquisição da vestimenta era de responsabilidade das candidatas – mas como elucidado pelas antigas competidoras, a prefeitura municipal e patrocinadores auxiliavam nos pagamentos –, muitas dessas buscavam por costureiras domésticas, geralmente de suas próprias famílias – mães, avós e tias – ou que fossem ao encontro de ateliês que produziam roupas sob medida, como o caso do traje analisado.

Nos anos de existência do concurso, Dona Margarida foi reconhecida como uma das costureiras preferidas para a confecção dos trajes, pois, segundo as entrevistadas, os organizadores e os patrocinadores do evento a indicavam. Essa fama foi corroborada por Lavanda (22 anos), ao elucidar que “ela [Margarida] aluga há anos para as meninas da Festa das Rosas e de outras festas que usam esses vestidos tradicionais. Ela é bem conhecida na cidade por isso”. Essa preferência foi visualizada no dia da visita em seu ateliê, já que, somente em seu acervo destinado para as peças confeccionadas especificamente para concursos de beleza, existiam guardados 60 trajes (Figura 3). Embora exista um padrão, as peças são das mais variadas e possuem cores e texturas distintas. Uma questão interessante

de ser observada é que, a partir das conversas realizadas, foi revelado que havia uma prática em relação à produção dos vestidos, em especial quando esses eram alugados: eram reutilizadas partes de trajes que foram originalmente construídos para edições anteriores para a confecção de novos. Margarida diz que reaproveita principalmente “os veludos, porque não acha mais pra comprar; esse alemão aí [referindo-se ao tecido] tem que ser o que eu tenho”. Então, a biografia desses trajes é ainda mais complexa, pois certas partes deles vestiram corpos de mais de uma mulher.



Figura 3. Trajes confeccionados pela costureira. Acervo pessoal (2024).

No que diz respeito ao padrão de construção dessas roupas, todas as entrevistas foram direcionadas para o mesmo ponto central: os trajes remetiam aos modos de vestir das camponesas europeias. Quando foi apresentar o acervo desses vestidos, esse aspecto de imediato chamou atenção: Dona Margarida denomina esses trajes como “*de camponesa*”. Esse imaginário está entranhado nas falas das competidoras entrevistadas.

Segundo Iris (28 anos), “as referências para as criações dos trajes eram mesmo das camponesas, porém com muito mais glamour, é claro, cada uma escolhe o vestido que mais agrada, e no fim todas ficam lindíssimas”. Lavanda (22 anos) complementa essa afirmação quando diz que:

A gente usou um traje tradicional, que são aqueles vestidos gigantescos de camponesa, que na minha opinião são lindíssimos. Os trajes, pra mim, eles significam realmente o traje de uma camponesa, né? Tanto é que ele tem que ser curto, ele tem que ser acima do sapato, ele não pode arrastar no chão. E por isso que eles têm os aventais, as saias rodadas, aquelas mangas fofinhas que geralmente... era o que era usado antigamente, né? Então por isso que eles são daquele jeito. Porque é como se fosse realmente uma camponesa colhendo ali, no meio, pisando na grama e tudo. Ele é um traje que ele é com os princípios antigos, né?

À vista disso, é importante observar que, como ponderado por Paolucci e Rossi (2022) ao rememorarem a história das rainhas eleitas nesse evento, os trajes seguem essa forma nomeada camponesa, o que pode ter referência com o vestuário das mulheres camponesas italianas, muito comum no século XVIII¹. Esses trajes possuíam como configuração um conjunto de três peças: tratava-se de um vestido simples e longo, um corpete que possuía fechamento em botões alocados em vertical e um avental amarrado na cintura. Esses atributos são observados no traje aqui analisado, trazendo as adaptações tidas como necessárias para as festividades, podendo-se destacar sobretudo as mangas bufantes, os babados do avental e da saia e as aplicações de flores, todos esses elementos confeccionados em tecido tule.

Entre esse mundo de vestidos, um evoca atenção – não apenas minha, mas de muitas antigas participantes. Um dos trajes (Figura 4) foi utilizado em diferentes edições e, em associação com os corpos que por uma noite vestiu, tornou-se campeão por três anos distintos. Na fala de Iris (28 anos): “olhamos para ele e amamos, quando experimentei ele não precisava sequer de ajustes, então não foi experimentado mais nenhum, aquele era o vestido. Aquele vestido era mesmo para ter sido o meu”. Lavanda (22 anos) foi em direção similar quando disse que:

Eu, no dia, me apaixonei por esse traje. Na verdade, eu fiquei entre dois. En tre o que eu usei, que era um preto com laranja, e um preto e verde. Porque eu não queria aquele tradicional, né? Que era o vermelho. Geralmente, as meninas usam o vestido vermelho. Eu não queria, por justamente ser mais comum. Eu queria uma cor diferente. Então, eu fiquei entre esses dois, que eram cores mas is diferentes. E no dia, assim, ele é o que ficou mais certo no meu corpo, que precisaria fazer menos modificações de altura, de cintura, de tudo. Então, acabou que eu me apaixonei por ele, adorei as flores dele, o veludo preto. Então, assim, realmente foi eu que escolhi, não teve palpite de ninguém, assim, foi algo bem pessoal mesmo. E eu não me arrependo, eu acho ele lindo e escolheria ele de novo.

1 Algo que tem relação com o marco histórico-social atrelado à plantação e comercialização de flores e rosas no município de Barbacena, que teve essa força produtiva inicializada por imigrantes europeus, destacando-se os alemães e italianos, sobretudo os que chegaram no município na década de 1940.



Figura 4. Traje tricampeão.
Acervo pessoal (2024).

A participação no concurso, bem como a materialização das flores na forma como os trajes são configurados na fala das entrevistadas, tem uma relevância histórica relacionada a essa tradição inicializada outrora: nos trajes são representados traços da história barbacenense.

A festa das rosas vai além de um concurso de beleza, né? Ela é um marco na história da cidade que faz a gente buscar um pouco da origem do por que Barbacena é chamada de cidade das rosas. E vem lá de trás com os italianos que chegaram na região trazendo as rosas, né, plantando pra revender e conseguir ter a renda deles no país. E com isso a gente conseguiu ter o título de cidade das rosas pela grande exportação que Barbacena gerava a o Brasil mesmo. Então o concurso foi criado nessa época e ele é importante pra gente buscar essa história, porque às vezes muitas das pessoas não sabem disso, acham que às vezes é só pelas rosas que a gente faz, que ainda produzem hoje em dia, não se interessam por isso, então o concurso faz aguçar essa curiosidade, então ele é muito importante pra resgatar realmente a história da nossa cidade. Então, eu acho que o concurso foi a forma de eu também entender um pouco mais da minha origem, que é de família italiana, apesar da minha família não mexer com o plantio de rosas atualmente. Então, assim, querendo ou não, buscar os meus ancestrais, saber um pouco mais disso, de onde eu vim também, porque os meus sobrenomes são de origem italiano, então tem ligação com as pessoas que trouxeram as rosas aqui pra cidade (Lavanda, 22 anos).

É principalmente nesse contexto de ter o vestido como um vestígio da história – com apoio nas presunções de Debary (2017) – que conseguimos investigá-lo pelas lentes da cultura material. Assim, esses trajes podem ser compreendidos como representações materiais de histórias e culturas sociais, evidenciando permanências, mudanças e

transgressões que ocorrem ao longo do tempo. Esses artefatos, que possuem trajetórias e vidas sociais próprias, medeiam as relações humanas com o ambiente e uns com os outros. É assim que as roupas não servem apenas para vestir os corpos, mas constituem identidades, estilos e contextos, atravessando temporalidades e espacialidades e conferindo significado às práticas sociais (Andrade, 2008; Kopytoff, 2021; Svendsen, 2010; Crane, 2011; Miller, 2013; McCracken, 2007, 2010; Rochedo, 2015; Appadurai, 2021).

Outra questão histórica que pode ser sinalizada por essas vestimentas diz respeito à silhueta que esse traje forma nos corpos das mulheres que o vestiram. O vestido produzido para um concurso de beleza segue o que Sorger e Udale (2009) assinalam ser uma construção histórica dos modos de vestir femininos ocidentais: a roupa, ao longo do tempo, é produzida para idealizar e acentuar as formas humanas e, assim, são ressaltadas e escondidas partes do corpo. Nesse contexto, por muito tempo, a forma considerada como mais bela e ideal era a ampulheta, na qual a cintura é afinada e as curvas do corpo ressaltadas. Embora esse traje não se utilize de *corsets* – usados desde o século XVI –, como as típicas vestimentas da Era Vitoriana, o corpete com amarrações também molda e afina as cinturas, ressalta os quadris e seios dos corpos. Essa composição de linhas curvas em conjunto com os elementos destacados pode ser interpretada como uma tentativa de significar nos trajes o exercício da feminilidade, demarcando nos modos de vestir a tradicionalidade criada pelo evento e, apoiando-se em Roche (2007), pode-se salientar a vestimenta como uma estratégia de expressão de uma estética moral de bom gosto e convencionalidade.

Esse aspecto é latente nas falas das competidoras que trajaram a vestimenta, já que, para Iris (28 anos), é “um vestido simples e extremamente glamouroso, elegante e sofisticado. É sem dúvida um vestido digno de uma rainha”. Para Lavanda (22 anos), “usar o traje é uma coisa muito engraçada, porque ele é muito grande. O vestido é lindo, então ele é muito rodado, são muitas saias, então acaba que você se sente realmente uma princesa assim com ele”.

Existe uma tentativa de concretizar essa convencionalidade e elegância nos materiais pelos quais o traje é produzido. Conforme as falas da costureira, o uso do veludo – que ela intitulou como alemão – como matéria-prima principal foi estimulado pela compreensão de que se trata de um tecido nobre, e a relevância desse material é histórica.

Segundo Pezzolo (2021), o veludo é originário da Índia, que exportou suas produções durante muitos anos para os países da Europa, sendo que passou a ser produzido na Itália nos séculos XIV e XV, representando o incremento de texturas em relevo para a indústria da tecelagem, e até meados do século XIX possuía como base a seda, sendo amplamente

utilizado para confecção de vestuário e decoração. No período do Renascimento, esse tecido era ornamentado com motivos florais, sendo também utilizado para a criação de roupas e itens decorativos. Já Lopes (2023), ao analisar a estética vestimentar feminina da elite carioca do século XIX em aquarelas do pintor francês Jean-Baptiste Debret, observou a presença dos veludos, sobretudo nas saias que compunham os trajes de luxo.

Como característica física, o veludo possui uma superfície peluda, macia e brilhante, elementos percebidos no traje aqui analisado. Por meio do toque, o veludo utilizado nesse traje é sintético, parecendo ser do tipo cristal, tendo como base a malha, o que faz com que o material possua maciez e caimento.

Já em relação aos bordados, é sabido que desde o antigo Egito a ornamentação de tecidos é feita pela utilização de técnicas de bordados para conferir motivos nos têxteis, pois, ao longo da história, os tecidos bordados indicavam requinte e luxo (Pezzolo, 2021). Para além de fazer uma indicação direta à temática do evento, os bordados de motivos florais – assim como o próprio ato de bordar – estão historicamente associados à mulher. Conforme Carvalho (2008), os motivos florais aproximam as mulheres da natureza, relacionando-as a características como delicadeza, juventude e destreza. Nesse contexto, o uso de veludo e os motivos florais aproximam as mulheres da domesticidade, amalgamando no corpo tensões histórico-sociais de gênero, ao representar na figura feminina as aspirações de camponesas, princesas e rainhas.

Os aspectos materiais e visuais do traje direcionam nossas análises para as marcas e transformações nas quais esse traje passou. O traje foi confeccionado originalmente no ano de 2007, completando 17 anos em 2024. Embora o design original tenha sido preservado, alguns elementos, destacando-se as cores da saia interna, das mangas e dos babados, foram modificados. Na Figura 5 essas modificações podem ser observadas.



Figura 5. Rainhas de 2007, 2011 e 2019.

Fonte: acervo pessoal das candidatas; Paolucci & Rossi, 2022.

A permanência desse traje específico ao longo das edições – e, possivelmente, o uso repetido de outras vestimentas – é então uma fixação do passado no presente que provê esse sentimento de continuidade. Reside nesse ínterim o que McCracken (2010) teoriza sobre o deslocamento de significados, que faz com que os artefatos que integram o arcabouço da cultura material tornem-se canais mensageiros. O traje é composto de tecidos, aviamentos, linhas e demais materiais que delimitam sua forma e visualidade. Esses elementos isolados do contexto possuem significados diversos – que se relacionam com as concepções que o visualizador tem do mundo, e mesmo dentro do concurso, as interpretações variam. Isso posto, o traje ganha um índice de poder que advém das concepções que os organizadores, a costureira e as competidoras possuem do universo cultural que o traje representa e os valores que ele evoca. Assim, ainda com apoio em McCracken, o traje é uma manifestação material que conecta passado e presente, que é recriado, reinterpretado e composto pelas subjetividades de quem interage com ele. Com essa convergência de visões, usos e significados atribuídos, a vestimenta é um canal da memória cultural e da identidade representada.

Seguindo essa linha teórica, os trajes ao mesmo tempo incorporam e suscitam significados, pois esses significados estão em trânsito. “[...] De modo geral, o significado cultural é absorvido do mundo culturalmente constituído e transferido para um bem de consumo [...]” (McCracken, 2007, p. 100). Nessa ótica, o significado construído por uma narrativa é transferido do objeto para o seu portador, em um processo em que dispor

de determinado artefato distingue um indivíduo dos demais, auxiliando, portanto, na produção de classificações. Morgado (2021, p. 193), ao se apoiar na teoria de McCracken percebe que os objetos incorporam significados mediante ao “[...] deslocamento daquilo que habita o mundo culturalmente constituído, como as categorias de tempo, espaço, pessoa e natureza, e também os princípios que geram valores e organizam os fenômenos culturais, para os bens materiais e de consumo [...]”. Os trajes usados pelas competidoras já funcionavam como um mecanismo classificador, já que poucas eram as mulheres que conseguiam participar do concurso e portar, ainda que momentaneamente, esses artefatos. A vestimenta tricampeã potencializa essa classificação, pois, quando as mulheres tomam conhecimento desse feito, a escolha pela indumentária poderia ser pautada nesse retrospecto.

É a partir desses elementos que se tem essa dualidade dos artefatos: ao mesmo tempo em que se acessa o mundo constituído culturalmente pelos objetos consumidos, os valores e classificações são apregoados nos bens. Com essa compreensão, os artefatos situam-se entre a realidade material e o campo das ideias (McCracken, 2011; Morgado, 2021). Dessa forma, “[...] como ideias norteadoras do pensamento e da ação, os princípios culturais encontram expressão em todos os aspectos da vida social, e não menos nos bens [...]” (McCracken, 2007, p. 103). É nesse prisma analítico que esse traje é relacionado com a realidade sociocultural – não só do evento, mas também das mulheres que possuem condições materiais de consumirem-no – e ele atua como um artefato que incorpora e constrói identidades e valores culturais.

Em relação às marcas visíveis deixadas pelo uso repetitivo no decorrer dos 17 anos de existência desse traje, as adaptações para que esse vestido coubesse em corpos distintos são demasiadamente percebidas em seu avesso. A transformação mais significativa foi realizada pela substituição do tule, que, segundo Margarida, foi trocado com o passar dos anos, pois o original se desgastou excessivamente pela força do tempo. É importante observar que foram feitas modificações apenas para o traje servir em corpos distintos, pois, segundo Margarida (80 anos), em relação à composição visual, “elas [as candidatas] queriam do mesmo jeito”. Andrade (2008, p. 85) elucida esse aspecto quando diz que é pelo avesso das roupas que conseguimos constatar “escolhas de acabamento e marcas de tempo que nos permitem investigar modos de pensar e vestir”. Assim, na Figura 6 são unidas fotos do interior desse traje.



Figura 6. Detalhes internos do traje.
Acervo pessoal (2024).

Bojos duplos presos por costuras alinhavadas, múltiplas costuras que se sobrepõem nas laterais, pences e ilhoses com regulagem de tamanho por fita são os elementos que demonstram as técnicas inventivas para que esse traje pudesse ser utilizado por três diferentes mulheres. Costuras feitas à mão e acabamentos em ponto overloque – maquinário que costura, chuleia e recorta bordas de tecidos – validam um encontro entre o artesanal e o uso de técnicas mecanizadas, entre a tradição e a contemporaneidade.

Essas reformas também são observadas nas partes visíveis do traje, como pelo uso de passamanaria, nas flores aplicadas e nos bordados. Embora o traje tenha sido utilizado para competir em três anos, ele foi utilizado em mais momentos. Para além das provas realizadas antes da competição, que, segundo Iris (28 anos) e Lavanda (22 anos), chegavam a ser realizadas entre duas e três vezes, o traje era utilizado em eventos sociais realizados no município no período do reinado, cujas rainhas eram convidadas. Isso foi constatado principalmente pela fala de Lavanda (22 anos), ao dizer que “eu já utilizei ele novamente em outras ocasiões, assim, de eventos da prefeitura ou situações, assim, de aniversário da cidade”.

Esse aspecto das modificações da peça também sobleva a costura como uma prática doméstica, algo observado por Andrade (2008) quando analisou as receitas de

reformas de roupas veiculadas em manuais e revistas destinadas a mulheres, como a *Revista Feminina*. Para além da funcionalidade e rejuvenescimento das peças, o processo de adaptar esse traje, bem como a escolha dele por diferentes competidoras, pode ter relação com a afetividade, enquanto o design original da vestimenta é preservado. A afetividade foi um elemento ressaltado pelas candidatas, já que para Iris (28 anos) “foi amor à primeira vista e vestida (risos)”. Para Lavanda (22 anos), “o meu vestido, na época, eu não sabia, mas depois, quando eu já estava quase prestes a usar ele no concurso, eu descobri que ele já tinha elegido duas rainhas das rosas, então ele era muito especial, assim, eu fiquei apaixonada por ele”.

O uso repetido desse traje e a força do tempo – afinal, passaram-se 17 anos entre a confecção e o ano de 2024 – deixaram marcas que se sobressaem nos detalhes observados do traje: as costuras desmanchando, os ladrilhos soltos e o veludo descascando (Figura 7) são os sinais mais evidentes da ação da passagem temporal. Como bem observado por Andrade (2008), essas marcas são evidências intrínsecas das propriedades físicas e químicas dos materiais pelos quais as roupas são feitas.



Figura 7. Detalhes externos do traje.
Acervo pessoal (2024).

Nas entrevistas também ficou evidenciada a relação efetivada entre as candidatas com a costureira. Isso pode ser notado nas observações de Lavanda (22 anos), quando ressaltou que “a dona do vestido, ela na época falou ‘olha, quando você precisar, é só me avisar, que eu te empresto ele novamente pra você usar’. Ela é ótima, super solícita, foi na minha eleição me ver com o vestido dela”. Como o traje precisava ser utilizado novamente pelas rainhas ao participarem de eventos sociais da cidade, a proprietária do vestido emprestava-o sem cobrar novamente o aluguel.

As análises da materialidade do traje, complementadas pelas perspectivas da costureira e das mulheres que o vestiram, revelam camadas da subjetividade humana em

sua relação com os objetos que criam e que ganham sentido nas práticas socioculturais. Conforme destacado por Debary (2017), os vestígios das ações humanas tangibilizados nos artefatos construídos são traços de narrativas históricas, manifestando-se através das memórias reconstruídas do passado. Essas memórias podem ser transmitidas e compartilhadas oralmente, como nas entrevistas, ou pelos vestígios deixados por cheiros, texturas, visualidades e outras características que marcam a intervenção humana na natureza e a ação da natureza nos objetos produzidos pelo homem.

Nessa linha interpretativa, os trajes típicos extrapolam a utilidade da vestimenta que, de forma dialética, é um dispositivo construído de materiais, e pelos modos de vestir, são atribuídos significados e poderes capazes de influenciar nas experiências vivenciadas pelas competidoras. Mary Douglas (2020) contribui nessa discussão quando enfatiza que os símbolos construídos em rituais – o que inclui as vestimentas – podem desempenhar um poder mágico na vida social e individual. Assim, o traje tricampeão pode ser compreendido pela égide do poder cultural, em que os símbolos possuem significados socioculturais e, adentrando na teoria da autora, até mágicos.

Ainda seguindo as concepções de Douglas (2020), o uso do traje típico em um concurso de beleza pode ser considerado como um ritual associado à identidade cultural do evento. Se, para a autora, a magia está relacionada aos papéis sociais que estruturam a sociedade, o traje pode ser interpretado como uma expressão dessa identidade cultural, simbolizando a posição de soberania dentro da estrutura do evento. Dessa forma, a maneira pela qual esse traje é percebido e utilizado pelas competidoras associa-se com a tradição do evento, e o poder mágico – capaz de ser manifestado nos domínios da psicologia individual ou da vida social – pode estar situado no status que é conferido às mulheres que o trajaram. Nessa lógica, a crença no êxito desse traje pode ter impactado a confiança das participantes e também a maneira como elas foram vistas pelo público e pelos jurados do concurso.

Essas incursões teóricas fazem emergir uma questão: de que forma o mundo material, ou melhor, o contexto de consumo dessas mulheres influenciou na escolha por esse traje em específico? McCracken (2010) fornece algumas ponderações que estabelecem caminhos para possíveis respostas. Para o autor, a identidade é formada frente aos significados que estão imbricados aos artefatos que são consumidos. Nesse quadro, os objetos escolhidos materializam os desejos que expressam a forma como as pessoas se enxergam no mundo. Então, a escolha por esse traje pode ter sido efetivada pela compreensão que se tinha de seu percurso vencedor.

Tramando uma aproximação com os estudos de Rochedo (2015) e seus percursos teóricos, essencialmente ancorado em Appadurai (2021), o traje pode ser observado como um objeto de valor ao ter adentrado em eventos cíclicos definidos culturalmente e que fogem das dinâmicas rotineiras da vida cotidiana. Então, a participação e o êxito desse traje em diferentes edições do concurso são entendidos como um privilégio por parte das usuárias – e também da costureira –, pois as mulheres, em conjunto com seus trajes, ocuparam uma posição de destaque e poder social, ainda que disputando com outras pessoas que dispunham de status similares.

Costuras finais

Por meio das análises aqui realizadas, conseguimos reconstruir a trajetória, as circulações sociais, ou melhor, a biografia cultural de um traje que vestiu os corpos de três mulheres eleitas Rainhas das Rosas em anos distintos da festividade de Barbacena. Assim, temos como temática central um traje em sua materialidade, bem como as relações efetivadas por meio da perspectiva de quem o criou e dos corpos que vestiram. Nesse diálogo de fontes e pontos de vista, tentamos alcançar os impactos desse vestuário pelos prismas da cultura material, das experiências vividas por esse conjunto de atores sociais. O concurso Rainha das Rosas e Flores se estabeleceu e se cristalizou como uma tradição local que representa valores culturais da comunidade, destacando-se a força produtiva de flores e rosas, que tem como marco histórico a imigração europeia na região. Os trajes utilizados pelas competidoras, confeccionados por costureiras como Dona Margarida, são símbolos e materializam essa ideia de tradição. Margarida, uma figura central na criação dos vestidos, utilizou de suas técnicas de costura transmitidas por gerações de sua família para atender às necessidades das mulheres que competiram nesse concurso.

Esses trajes, que foram construídos a partir de referenciais visuais no vestuário de camponesas europeias, são confeccionados com materiais que possuem relevância na história do vestir feminino – podendo-se destacar o veludo como tecido principal –, decorados com motivos florais, refletindo uma estética que conforma um sentido de feminilidade e elegância.

O traje analisado foi utilizado em várias edições do concurso – e em eventos sociais municipais –, tem uma história atrelada à reutilização e adaptação, aspectos que tangenciam a importância da costura na criação, preservação e transformação das tradições culturais. Nesse contexto, as marcas das costuras sobrepostas são indícios das necessidades de metamorfoses para o vestido poder trajar corpos distintos; os rastros como descosturas e a decomposição do tecido indicam a ação do tempo, designando

elementos que fogem do controle humano. As adaptações feitas no traje ao longo dos anos indicam a dinâmica entre permanência e mudança, demonstrando como elementos materiais podem ser reutilizados e transformados sem perder sua essência simbólica.

As reflexões desencadeadas por este estudo fornecem subsídios sobre a trajetória e o significado cultural do traje utilizado no concurso. Por meio da análise da biografia cultural do traje, percebemos que ele não apenas veste, mas carrega a história, a tradição e a identidade não só da comunidade, mas principalmente e mais diretamente das mulheres que participaram do processo de confecção e uso.

Entre marcas e adaptações, a trajetória desse traje pela ótica das mulheres que o vestiram evidencia que essa vestimenta simboliza a elegância, a feminilidade e parte da história de Barbacena, mostrando que a roupa – nesse caso, o traje – faz parte da construção de uma narrativa de identidade e memória cultural.

Assim sendo, fazendo mais uma vez alusão à teoria de Douglas (2020), considerando as características visuais do traje, ou seja, as cores, formatos e texturas, e principalmente os significados culturais e simbólicos produzidos pela confecção, modificação e uso, esse artefato no contexto ritualístico adquiriu uma dimensão “mágica” quando se tornou representação da identidade cultural e do status social conferido. Por conseguinte, esse traje tricampeão congregou esses valores culturais e também emocionais, o que pode ter ressoado na escolha das competidoras e na perspectiva dos jurados do concurso.

Então, ao ser utilizado repetidas vezes e conquistar vitórias, foi construída uma reputação e um poder simbólico, que Douglas (2020) associaria à “mágica social”. Portanto, o traje extrapola a ideia de vestuário, passando a ser um símbolo de vitória, de pertencimento a uma tradição, e para as competidoras uma fonte de confiança. Ao trajarem essa vestimenta, as participantes passaram a pertencer a uma linha histórica de êxito, conferindo uma espécie de poder que pode ter influenciado na maneira como eram percebidas e avaliadas. Essa interrelação entre a configuração visual distinta e o poder simbólico conferido pelo traje fez com que ele se destacasse entre os demais, tornando-se um dispositivo que transforma a percepção da realidade, fortalecendo a construção da identidade de quem veste, em uma relação que pode ter contribuído para o seu sucesso iminente.

Uso de Inteligência Artificial

Foi utilizada a ferramenta ChatGPT (OpenAI, modelo GPT-5.5) exclusivamente para apoio na revisão ortográfica, gramatical e de aspectos de clareza textual do manuscrito.

Referências

- Andrade, Rita Morais de (2008). *Boué Soeurs RG 7091: A biografia cultural de um vestido*. Tese de Doutorado, PPGH/Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/13076>
- Andrade, Rita Morais de (2006). Por debaixo dos panos: Cultura e materialidade de nossas roupas e tecidos. In T. C. T. de Paula (Org.), *Tecidos e sua conservação no Brasil: Museus e coleções* (pp. 72–76). Museu Paulista da Universidade de São Paulo.
- Andrade, Rita Morais de (2012). Roupas e tecidos: Notas sobre moda e cultura material. In R. H. Monteiro & C. Rocha (Orgs.), *Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual*. Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás. https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2008.GT3_rita_andrade_ok.pdf
- Appadurai, Arjun (2021). *A vida social das coisas: As mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Rio de Janeiro: Eduff.
- Carvalho, Vânia Carneiro de. (2008). *Gênero e artefato: O sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870–1920*. São Paulo: Edusp.
- Crane, Diana (2006). *A moda e seu papel social: Classe, gênero e identidade das roupas* (2ª ed.). São Paulo: Senac.
- Debary, Octave (2017). *Antropologia dos restos: Da lixeira ao museu* (M. L. M. Ferreira, Trad.). UM2 Comunicação. <https://wp.ufpel.edu.br/ppgmp/files/2016/11/Antropologia-dos-Restos.pdf>
- Douglas, Mary (2020). *Pureza e perigo*. Perspectiva.
- Farias, Rita de Cássia Pereira (2010). *Entre a igualdade e a distinção: A trama social de uma grande empresa corporificada no uniforme de trabalho*. Tese de doutorado, PPGAS/ Universidade Estadual de Campinas. http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/280377/1/Farias_RitadeCassiaPereira_D.pdf.
- Gies, Sheila (2013). Design de moda brasileiro: Uma abordagem da cultura material. *Arcos Design*, 7(2), 113–127. <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign/article/view/12186>.
- Glassie, Henry (1999). *Material culture*. Indiana University Press.
- Gomes, M. C. de S. (2016). Análise e interpretação de dados de pesquisa qualitativa. In: M. C. de S. Minayo, S. F. Deslandes, & R. Gomes (orgs.), *Pesquisa social: Teoria, método e criatividade* (pp. 67–80). Vozes.
- Hobsbawm, Eric J. (2012). Introdução: A invenção das tradições. In E. J. Hobsbawm & T. Ranger (Orgs.), *A invenção das tradições* (6ª ed., pp. 9–24). Paz & Terra.
- Kopytoff, Igor (2021). A biografia cultural das coisas: A mercantilização como processo. In A. Appadurai, *A vida social das coisas: As mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Eduff.

Lopes, Charles Roberto R. (2023). A nova estética vestimentar feminina da elite carioca nas aquarelas de Debret (1817–1827). *Modapalavra e-periódico*, 16(39), 1–26. <https://doi.org/10.5965/1982615x16392023e0006>.

McCracken, Grant (2007). Cultura e consumo: Uma explicação teórica da estrutura e do movimento do significado cultural dos bens de consumo. *Revista de Administração de Empresas*, 47(1), 99–115. <https://doi.org/10.1590/S0034-75902007000100014>

McCracken, Grant (2010). *Cultura & consumo: Novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e das atividades de consumo* (2ª ed.). Mauad X.

Maleronka, Wanda (2007). *Fazer roupa virou moda: Um figurino de ocupação da mulher*. Senac.

Matos, Maria Izilda, & Borelli, Andrea (2012). Espaço feminino no mercado produtivo. In: C. B. Pinsky & J. M. Pedro (orgs.), *Nova história das mulheres no Brasil* (pp. 126–147). São Paulo: Contexto.

Meneses, Ulpiano T. Bezerra de (1998). Memória e cultura material: Documentos pessoais no espaço público. *Estudos Históricos*, (21). <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2067>

Miller, Daniel (2007). Consumo como cultura material. *Horizontes Antropológicos*, 13(28), 33–63. <https://doi.org/10.1590/S0104-71832007000200003>

Miller, Daniel (2013). *Trecos, troços e coisas: Estudos antropológicos sobre a cultura material* (R. Aguiar, Trad.). Zahar.

Minayo, M. C. de S. (2016). Ciência, técnica e arte: O desafio da pesquisa social. In: M. C. de S. Minayo, S. F. Deslandes, & R. Gomes (orgs.), *Pesquisa social: Teoria, método e criatividade* (pp. 9–29). Vozes.

Morgado, Débora Pinguello (2021). *Domesticidade e consumo: Experiências modernizantes nas enciclopédias femininas da Abril Cultural (1967–1973)* Tese de doutorado, PPGH/ Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis. [https://www.udesc.br/arquivos/faed/id_cpmenu/6403/1 TESE D bora Pinguello Morgado 16363795172693 6403.pdf](https://www.udesc.br/arquivos/faed/id_cpmenu/6403/1%20TESE%20D%20bora%20Pinguello%20Morgado%2016363795172693%206403.pdf)

Neto, Otavio Cruz (2016). O trabalho de campo como descoberta e criação. In: M. C. de S. Minayo, S. F. Deslandes, & R. Gomes (orgs.), *Pesquisa social: Teoria, método e criatividade* (pp. 51–66). Petrópolis: Vozes.

Noronha, Renata Fratton (2019). *As memórias alinhavadas de Rui Spohr: Moda e distinção a partir de Porto Alegre* Tese de doutorado, PPGH/Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. <http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/8741>

Oliveira, Maria Amália Silva Alves (2015). “Biografia cultural das coisas”: Aporte metodológico para o estudo do turismo. *Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura*, 23(2), 29–42. <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8645804>

- Paolucci, Isabella & Rossi, Thiago (2022). *O reinado da rosa: A história das rainhas de Barbacena*. Barbacena: Gráfica e Editora Cidade de Barbacena.
- Pezzolo, Dinah B. (2021). *Tecidos: História, tramas, tipos e usos* (6ª ed.). São Paulo: Senac.
- Rede, Marcelo (2001). Estudos de cultura material: Uma vertente francesa. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, 8-9(1), 281-291. <https://doi.org/10.1590/S0101-47142001000100008>
- Roche, Daniel (2007). *A cultura das aparências: Uma história da indumentária (séculos XVII e XVIII)* (A. Kfoury, Trad.). São Paulo: Senac.
- Rochedo, Aline Lopes (2015). *Do croqui à academia: A biografia cultural de um vestido* Dissertação de mestrado, PPGAS/Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/131647>
- Sorger, Richard & Udale, Jenny (2009). *Fundamentos de design de moda*. Porto Alegre: Bookman.
- Svendsen, Lars (2010). *Moda: Uma filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Taylor, Lou (2002a). *Establishing dress history*. Manchester: Manchester University Press.
- Taylor, Lou (2002b). *The study of dress history*. Manchester: Manchester University Press.
- Viduka, Andrew J. (2012). *Material culture analysis*. UNESCO. <http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/images/630X300/UNIT15.pdf>
- Williams, Raymond (2011). *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora Unesp.

Recebido em 08 de janeiro de 2026.

Aceito em 22 de maio de 2026.

Entre remendos, marcas do tempo e corpos vestidos: a biografia cultural de um traje três vezes campeão do concurso Rainha das Rosas e Flores de Barbacena, MG

Resumo

Este estudo visa construir e narrar a biografia cultural de um traje utilizado por três diferentes mulheres que foram eleitas Rainha das Rosas e Flores nos anos de 2007, 2011 e 2019, no município de Barbacena, Minas Gerais. Fundamentado nos estudos da cultura material e na perspectiva da biografia cultural das coisas, o trabalho investiga as trajetórias, circulações, transformações e significados atribuídos a essa vestimenta ao longo de sua existência. Metodologicamente, a pesquisa possui abordagem qualitativa, apoiando-se na análise material do traje, em revisão bibliográfica e na realização de entrevistas semiestruturadas com a costureira responsável pela criação e adaptação da peça e com duas das mulheres que a utilizaram. Os resultados evidenciam que o traje ultrapassa sua função utilitária, constituindo-se como um artefato portador de memórias, identidades, valores e representações socioculturais relacionadas à Festa das Rosas e Flores. As adaptações realizadas ao longo do tempo, as marcas deixadas pelo uso e a permanência de sua configuração visual são indícios das tensões entre tradição e transformação, demonstrando como a materialidade do vestuário participa da construção e preservação de narrativas culturais. Assim, a trajetória desse traje articula experiências individuais e coletivas, funcionando como um símbolo de pertencimento, continuidade histórica e poder simbólico no contexto do concurso e da cultura local.

Palavras-chave: Cultura Material; Biografia Cultural; Vestuário; Traje Típico; Memória Cultural; Barbacena.

Between patches, traces of time, and clothed bodies: the cultural biography of a costume worn by three winners of the Queen of Roses and Flowers pageant in Barbacena, Minas Gerais, Brazil

Abstract

This study aims to construct and narrate the cultural biography of a costume worn by three different women who were crowned Queen of Roses and Flowers in the years 2007, 2011, and 2019 in the municipality of Barbacena, Minas Gerais, Brazil. Grounded in material culture studies and the perspective of the cultural biography of things, the research investigates the trajectories, circulations, transformations, and meanings attributed to this garment throughout its existence. Methodologically, the study adopts a qualitative approach, drawing upon the material analysis of the costume, a literature review, and semi-structured interviews conducted with the seamstress responsible for the creation and adaptation of the garment, as well as with two of the women who

wore it. The findings reveal that the costume transcends its utilitarian function, constituting an artifact that embodies memories, identities, values, and sociocultural representations associated with the Roses and Flowers Festival. The adaptations made over time, the traces left by use, and the persistence of its visual configuration provide evidence of the tensions between tradition and transformation, demonstrating how the materiality of clothing participates in the construction and preservation of cultural narratives. Thus, the trajectory of this costume articulates individual and collective experiences, functioning as a symbol of belonging, historical continuity, and symbolic power within the context of the pageant and local culture.

Keywords: Material Culture; Cultural Biography; Clothing; Traditional Costume; Cultural Memory; Barbacena.