



INQUIETAÇÕES DO FEMININO REPRESENTADO NOS AVENTAIS DE VICTOR MEIRELLES

*CONCERNS OF THE FEMININ REPRESENTED IN
APRONS OF VICTOR MEIRELLES*

Mara Rúbia Sant'Anna¹

(Universidade do Estado de Santa Catarina)

Maria Manoela Ceolin²

(Universidade do Estado de Santa Catarina)

Resumo: A presente discussão organiza-se em torno da análise das pranchas que contêm representações do feminino, produzidas por Victor Meirelles no conjunto intitulado "Estudos de Trajes Italianos". Discute-se, mediante análise historiográfica, a condição de gênero explicitada na ilustração dos aventais e, para tanto, também inclui pesquisa acerca da história do artefato associando, ainda, as investigações quantitativas e qualitativas das pranchas da referida coleção de Victor Meirelles. Ao final considera-se a presença da peça ancestral nas pinturas do pintor catarinense, relacionando-as com a "naturalização" admitida da condição social e de gênero, secularmente atrelada à representação do feminino.

Palavras-chave: Representação de trajes; Avental; Feminino.

Abstract: This discussion focused on the analysis of the works of Victor Meirelles that contain feminine representations in the collection of Italian Costume Studies. Gender concerns are discussed in the illustration of aprons through historiographical analysis, which includes quantitative and qualitative investigation of the history of Meirelles' art pieces. At the end, the presence of the ancestral in the artist's paintings is considered, relating them to the admitted "naturalization" of the social and gender condition, always linked to the feminine representation.

Keywords: Costume representation; Apron; Feminine.

¹ Doutora em História. Professora da Universidade do Estado de Santa Catarina. E-mail: sant.anna.udesc@gmail.com

² Performance e Graduanda na Universidade do Estado de Santa Catarina. E-mail: mariamanoelalc@gmail.com

Introdução

O trabalho desdobra-se da pesquisa "Olhares Românticos Entre Cores E Traços: História, Memória e Narrativas Visuais", desenvolvido no Laboratório de moda, artes, ensino e sociedade (LabMAES) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) pelas autoras. Tal investigação dedica-se à análise da série "Estudo de Trajes Italianos", produzida por Meirelles durante sua estada em Roma, entre os anos de 1853 a 1856.

Porém, antes de avançar nas introduções sobre a pesquisa que fundamentou o presente texto, cabe salientar aos leitores, historiadores ou não, que um trabalho sobre aventais e sobre a representação artística de trajes não é, conseqüentemente, uma discussão sobre Moda. Salienta-se a questão, pois o leigo tende a fazer a generalização equivocada de que toda roupa que tenha se alterado ao longo do tempo deve ser analisada a partir de uma concepção de moda e, com bastante frequência, reclamam a presença das teorias de Bourdieu sobre *Habitus* e distinção social, convocando escritos sobre a dimensão de classes sociais e poder em relação ao assunto. Não é uma condição *sine qua non*. A definição de moda como "*ethos* das sociedades modernas e individualistas, que, constituído em significante, articula as relações entre os sujeitos sociais a partir da aparência e instaura o novo como categoria de hierarquização dos significados" (SANT'ANNA, 2007, p. 88), evidencia que a abordagem histórica de peças do vestuário, em sua materialidade, ou de representações artísticas ou mesmo imagéticas dos trajes, não exige que a concepção de Moda seja acionada para a sua compreensão. Sob determinados objetivos de pesquisa, de discussão filosófica, sociológica e até historiográfica pode ser convocada a dimensão de moda que alguns trajes possuem em delimitados contextos sociais de produção, utilização e difusão, porém isso não é algo imanente ao traje ou as suas representações.

Dito isso, estão avisados os leitores de que não se trata de objetos de moda os aventais analisados no presente texto e nem se tem a pretensão de realizar uma varredura panorâmica que reflita sobre o uso de avental, a peça em sua materialidade, em tempos e sociedades diversas, como por exemplo, em relação a questões étnicas, no Brasil escravocrata, ou sobre os distintos tecidos, formas e aplicações que o mesmo encontrou ao longo de séculos de existência. Mesmo que,

na atualidade, a peça utilitária esteja em permanente inovação por esforços de designers, seu consumo se dê em meio a significações associadas ao status social dos sujeitos portadores, e sua difusão se produza numa linguagem de sedução e promessa de diferenciação, essas dimensões não nos interessaram na presente discussão.

Por último, cabe ainda salientar que o presente artigo se centrou em Victor Meirelles por ser esse artista objeto de estudo de pesquisa maior, cujos resultados foram já publicados e, considerando o resumido número de páginas de um artigo, não seria prudente salpicar neste texto outros artistas e obras da mesma época que representaram aventais.

Por um viés mais antropológico, é considerado que a representação de aventais, em figuras femininas em trabalhos artísticos, tem significado de reafirmação de sentidos sobre o gênero, constituindo/reforçando uma suposta noção naturalizada de que o trabalho doméstico, atrelado às formas de alimentação, limpeza e cuidado com o outro se configura na peça do vestuário chamada avental e é afeito ao feminino, na medida em que se fez presente, quando figuras femininas foram compostas por linhas e cores.

Meirelles, que teve formação neoclássica pela Academia Imperial de Belas Artes, apresentou nessas obras as influências românticas e realistas que envolveram seu aprendizado, sendo assim, apesar de retratar pessoas em primeiro plano com extrema atenção ao desenho, às linhas e ao detalhado panejamento das vestimentas, colocou como temática central o regional, o peculiar e o popular (SANT'ANNA, 2020) e adicionou expressões imbuídas de carga emotiva nas figuras.

A repetição da peça que reconhecemos como avental nos desenhos de figuras femininas, levou-nos a refletir sobre o simbolismo acionado na representação do feminino por Victor Meirelles, entendido como porta-voz de uma geração, e o quanto de permanências se conservaram do passado ao presente.

Para dar início à análise, prioritariamente, executou-se uma extensa descrição das imagens quantitativa e qualitativamente, o que permitiu assimilações tanto de aspectos gerais da série, quanto de detalhes e particularidades dentre as composições.

A fim de alcançar o objetivo de analisar o avental no Estudo de Trajes Italianos de Victor Meirelles, o presente texto está dividido em cinco partes: inicialmente, aborda-se a metodologia de trabalho adotada; em seguida, apresenta-se o objeto de estudo e o recorte operado no mesmo para a presente discussão, detalhando os aspectos selecionados no estudo do conteúdo das pranchas de Meirelles; posteriormente, trata-se do avental, especulando-se sua trajetória histórica, sempre associada ao doméstico e ao feminino e sua condição reprodutora, para, então, atentarmos para os aventais de Meirelles, estabelecendo considerações sobre o estudado do percurso histórico da peça. Após, por fim, algumas ponderações sobre o uso do avental no século XX e em nossa atualidade, para concluir o texto.

Por conseguinte, desenrola-se o presente texto para além do conteúdo próprio das pranchas de Meirelles, enfatizando como a peça avental permeia continuamente temporalidades e sociedades distintas no tempo e espaço, contudo, comumente, vinculada ao espaço doméstico e à noção de servir e, como estes sentidos, reverberam culturalmente na construção dos sentidos sociais do feminino.

1 – Metodologia

Para análise das pranchas de Meirelles, utilizou-se a categorização criada por Sant'Anna (2019) para observação de cada prancha em seis pontos de análise: ambiência; corpo; posição; traje; cor e formas. Para desmembrar o estudo do traje, utilizou-se do uso de termos museológicos para identificar as peças que estão em acervo têxtil (Duflos-Priot, 1988), divididos por ordem: 1- cobertura de cabeça, 2- cobertura de tronco, 3- cobertura de pernas e 4- cobertura de pés.

Dentro de cada divisão de análise, desenrolaram-se interpretações dos dados catalogados a fim de construir diálogos referentes às inquietações plásticas que reverberam das obras.

Quadro 1: Fragmento da planilha desenvolvida

	MNBA 1578 - Camponesa com vaso
Ambiência:	Sem fundo ou localização. Sem sombra. Há dois objetos: o primeiro, um vaso, sem apoio, onde o braço da figura repousa. O segundo, uma sombra retangular abaixo da saia que sugere algo em que a figura senta, um apoio de formas retas. As ambientações que fazem parte da composição são marrons: uns tons representam madeira com pinceladas retas, e o outro, a luminosidade, sugere a textura do vaso como algo de zinco.
Posição:	Sentada sobre um "banco" marrom, com o braço esquerdo apoiado sobre um vaso e a mão direita apoiada neste, com o antebraço apoiado na região central do corpo. A figura se encontra com o tronco de frente, levemente direcionado à direita, para onde o rosto também foi projetado.
Corpo:	Pele branca, cabelos claros. A cabeça está totalmente de perfil para direita e com o olhar para baixo.
Traje:	<ol style="list-style-type: none"> 1- Cabeça: véu branco sobre a cabeça, com estrutura específica central. O véu desce para além dos ombros. As mangas são compridas. Um xale branco encontra-se sobre os braços 2- Tronco: camisa branca de gola redonda. Corpete, peça de formato próprio, amarrado por tiras que se entrelaçam nas costas. Cor verde musgo com aplicações em vermelho. Nos cotovelos, <i>mezzomaniche</i> vermelho. 3- Pernas: saia verde, longa e solta. Acima, avental grande que cobre quase toda a saia em comprimento e largura, começando na cintura bem alta, logo abaixo dos seios até abaixo. No avental, o fundo é de tom azul/esverdeado e possui faixas decorativas na horizontal por todo ele, predominando o tom vermelho. Nas faixas mais estreitas, os desenhos parecem flores e folhagens, enquanto a faixa mais larga é composta de símbolos. Há mais uma listra que completa a bainha do avental, sendo vermelha. 4- Pés: há uma ponta de pé, representada apenas por um contorno de bico quadrado com preenchimento em branco.
Cores:	A figura é branca e seu traje possui branco e tonalidades de azul/esverdeado e de vermelho.
Formas:	O busto é bem trabalhado em questão de curvas: o caimento do véu, as voltas das mangas do xale, a estrutura do corpete arredonda a sustentação dos seios; inclusive o vaso, como parte superior da imagem, tem luminosidade de volume circular. O avental cobre toda a saia, formando um cilindro consistente. Reto apenas as formas do "banco". A decoração do avental é composta por linhas orgânicas, que ilustram diversas simbologias que contrastam por cor e forma entre si.

Fonte: Desenvolvido pelas autoras, 2019.

Assim, discutimos a condição de gênero explicitada mediante a ilustração dos aventais, trazendo um esforço historiográfico advindo das pesquisas das autoras Anawalt (2011) e, principalmente, Barber (1995), cujos estudos dedicam-se à história das vestimentas e da tecelagem, desde o tempo neolítico tardio, a fim de consolidar a compreensão da extensão dos significados do avental sob a representação do feminino.

No desenrolar do texto, buscamos compreender a dimensão anacrônica das imagens e dos próprios sentidos. Desse modo, fomos motivadas a extrapolar as considerações históricas e a propormos novos sentidos aos aventais, através dos cruzamentos de referências temporais, chegando até o presente do observador, pensando nos espaços e funções ocupados pela peça na sociedade contemporânea.

2 – Série: Estudo de Trajes Italianos

A série Estudos de Trajes Italianos foi pintada por Meirelles no período em que teve a oportunidade de dar continuidade aos seus estudos na Europa por ganhar o Prêmio de Viagem da Academia Imperial de Belas Artes, com a tela “São João Batista no cárcere” (Franz, 2014). Meirelles envolveu-se nesse momento com os ideais românticos, em que escritores e pintores urbanos voltavam seus olhos para a população, buscando capturar uma suposta simplicidade da vida rural e construindo, a partir dessa imagem, elementos que compunham uma ideia de caráter nacional (Coli, 2004).

Não há exatidão quanto ao número de produções que compõem a totalidade desse trabalho, isso pelo fato de muitas pertencerem a coleções particulares. Pressupõe-se que o número de obras gira em torno de 155. Aqui usamos o acervo de 93 pranchas, sendo 72 delas localizadas no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro (MNBA), e mais 21 que estão presentes no Museu Victor Meirelles em Florianópolis (MVM).

As 72 pranchas do MNBA estudadas são compostas por 70 figuras individuais e 2 pranchas, MNBA 1579, composta por duas figuras femininas, e a MNBA 1578 por uma masculina e outra feminina, o que resultam em 74 figuras humanas. Dessas, 46 são identificadas como representações do feminino. Em relação as 21 pranchas do MVM, todas são de figuras individuais e 19 delas simbolizam o feminino. Recortamos,

então, das 93 pranchas catalogadas, as 65 que contêm figuras femininas e, destas, as 56 que são ilustradas com avental. Antecipadamente, aponta-se que somente a quantidade em que aventais são retratados, no conjunto de figuras femininas, demonstra a importância da peça na caracterização do feminino.

Ambas as coleções possuem semelhanças técnicas gerais: desenhos feitos em técnica de aquarela e pintura a óleo sobre papel; figuras trajadas indicando atividades laborais, algumas com objetos desenhados nas mãos; a maioria tem formato retangular com tamanho variável em torno de 30 cm por 25 cm.

A seguir, se esmiúça o conteúdo iconográfico das 65 figuras evidenciadas como feminino, a fim de familiarizar o leitor com a coleção, aproveitando, igualmente, para evidenciar a riqueza deste trabalho pouquíssimo conhecido de Victor Meirelles.

2. 1 – Análise das pranchas

a) Ambiência

Na ambiência foi considerado o cenário das composições e, mesmo sabendo dos trabalhos de Victor Meirelles como paisagista, neste estudo há apenas uma imagem que contém realmente um detalhamento de paisagem (MVM 065), contendo em seu plano de fundo a imagem de uma ponte, o céu e até um arbusto em primeiro plano em sua lateral esquerda. De resto, a maioria tem tons neutros do próprio papel, com exceção de oito imagens, todas estas pintadas à óleo e que possuem fundos escuros pincelados conforme a luz e sombra do ambiente.

Figura 1: MVM 065



Fonte: Acervo digital do LabMAES, 2017.

Majoritariamente, as imagens possuem sombreado, seja ele extremamente leve ou contrastante. Quase todas possuem sombras no chão que ajudam a compreender a direção da luz para construção do panejamento dos trajes e exercem função de estabilizar a figura na composição da folha. Tirando as pranchas que possuem 2 figuras na mesma folha e a com paisagem citada anteriormente, no restante das pranchas do grupo, todas as figuras encontram-se centralizadas.

Figura 2: MNBA 1582



Fonte: Acervo digital do LabMAES, 2017.

Objetos específicos ajudam a compor as cenas. São encontrados: 1 copo (MNBA 1576) que cria uma ligação entre a representação masculina e feminina; 4 vasos, 2 deles posicionados na lateral esquerda das figuras MNBA 1578 e MNBA 1584; 1 sendo carregado na cabeça (MNBA 10356) e o último apoiado no colo (MVM 009); 3 cestas vazias, a primeira é encontrada na figura 2 da prancha MNBA 1579 e depois na MNBA 1588 e na MNBA 1607; 3 pandeiros todos em encenação de uso encontrados nas pranchas MNBA 1599, MNBA 1610 e MVM 179; 3 baldes, 2 menores representados no chão ambos contendo suporte (MNBA 10354 e MNBA 10363) e o último é bem maior, tem só sua base desenhada apoiada no topo da cabeça da figura MNBA 1612; 2 pranchas contêm escapulários, MNBA 1581 e MVM 049; 2 contêm livros, MNBA 1626 e MNBA 1581; Por fim na prancha MNBA 1604 uma adaga é representada na mão da figura.

A representação do corpo vestido implica a representação num determinado código de sociedade e época e, sobretudo, de condição humana. Por interpretações simbólicas, imbuídas de uma força de convenção social, atrelamos o gênero à roupa e entendemos essas figuras como feminino. Além da vestimenta, as poses dos corpos, aliadas aos objetos encenados, colaboram para construção de uma narrativa a qual identifica além do gênero, funcionalidades, ocupações sociais, serviços, costumes.

b) Posição

Na categoria de poses foram contabilizadas 26 figuras sentadas. Importante salientar que as figuras MNBA 1613 e MVM 060 seguram crianças de colo e estão representadas em posição de amamentação. Em muitos desses desenhos, vimos um objeto para apoio dos pés, às vezes bem representado, outras vezes rapidamente ilustrado: ele resulta numa diferenciação de altura das pernas que acentua o estudo de panejamento dos trajes.

Figura 3: MNBA 1613



Fonte: Acervo digital do LabMAES, 2017.

No restante, há 39 figuras que são representadas em pé. Em alguns casos, apoiadas em superfícies cuja ilustração não é finalizada. Ressalva para a prancha MVM 009 onde a figura se apresenta parcialmente em pé, isso por conta de sua pose: uma das

pernas se mantém reta, enquanto a outra perna repousa, colocando-se parcialmente sentada de maneira a apoiar o vaso que segura em suas mãos.

Em relação à rotação da posição da figura no papel, direita ou esquerda, a análise considera o sentido para qual o peito está voltado. Pois, enquanto há corpos representados totalmente de perfil, outros estão levemente orientados para um dos lados. Generalizando os dados, contamos com uma maioria de 32 figuras voltadas para direita, enquanto aproximadamente 10 figuras se encontram num limiar frontal, somadas a 17 para esquerda e 6 figuras que, apesar de representadas de costas, visivelmente estão desenhadas as pontas ou traços de um avental. Fator perceptível da importância dada à presença da peça nessas composições de Estudos de Trajes Italianos.

c) Corpo

Ainda sobre direcionamento, em questão de corpo entra a interpretação das cabeças, as quais estão majoritariamente voltadas para direita. Destaca-se, nessa categoria, a influência do olhar nas imagens. Cinco figuras são registradas com olhar voltado ao espectador, mas na maior parte dos desenhos prevalecem os olhares desviados, perdidos no horizonte, vagos.

Ainda há uma parcela grande de desenhos onde os rostos não são finalizados, construídos por apenas uma camada de traços principais de tonalidade bege. Nessas figuras, percebem-se nitidamente as prioridades de Victor Meirelles que se atinha ao desenho dos trajes, não priorizando a composição de um personagem.

Figura 4: MVM 004



Fonte: Acervo digital do LabMAES, 2017.

As mãos, quando visíveis, na maioria das pranchas estão em repouso, ora posicionadas no colo ora apoiadas na cintura e, em alguns casos, soltas sobre a lateral do corpo. Quando há presença de objetos compondo as imagens, as figuras são desenhadas de maneira a interagir de alguma forma com tais objetos.

Todas as figuras possuem pele branca. Os cabelos se intercalam ora com pinturas escuras que contrastam com a cor da pele, ora coloridos de bege tendendo à representação ao loiro. A maioria dos cabelos se encontra dividido ao meio, presos em penteados com enfeites e, na maior parte, todo ou quase completamente cobertos por tecidos na cabeça em forma de véu ou lenço.

d) Traje

- Cobertura de cabeça

Das 65 figuras femininas, apenas 5 não possuem algum tipo de cobertura na cabeça, minoria significativa que sugere os sentidos disfóricos dos cabelos soltos para o contexto da coleção. Nas suas variedades, temos 12 acessórios compostos por laços, 4 lenços que envolvem a cabeça prendendo os cabelos, sendo que estes possuem pontas franjadas que aparecem caídas sobre a orelha.

Há uma variedade de véus: em 4 figuras a peça aparece ocupando um lado da cabeça, enquanto, do outro lado, encontra-se um laço que seguraria o tecido. Em 2 figuras uma estrutura quadrada, extremamente reta, aparece no topo da cabeça sucedida por um tecido que cai para trás, e contamos com mais 14 véus coloridos que acompanham as tonalidades do traje correspondente.

Encontram-se 24 véus brancos, dentre eles alguns detalhes valem a distinção. Dezesesseis deles são caracterizados pela parte central superior da cabeça ser mais estruturada, contendo uma dobradura do tecido. Eles se diferenciam em comprimentos e acabamentos.

Alguns diferenciais de destaque são as figuras MNBA 10356 onde a figura porta um vaso na cabeça, e a parte superior da peça aparece em formato redondo, como um suporte; na prancha MNBA 10363 são representados dois véus, um branco de textura fina que vai embaixo de um colorido mais denso. Neste caso, a figura está sentada com as mãos em frente ao corpo, direcionadas à luz, que é desenhada de baixo para cima, sugerindo a presença de uma fogueira.

Figura 5: MNBA 10363



Fonte: Acervo digital do LabMAES, 2017.

Percebe-se uma ligação das representações de texturas e acabamentos entre as coberturas de cabeça e os aventais, como nas pranchas MVM 051 e MVM 179 onde a compatibilidade se dá pela borda de ambos.

- Cobertura de tronco

Majoritariamente, as figuras retratadas por Victor possuem na parte superior uma camisa branca como base para o traje, pois, mesmo quando não se faz como peça predominante, aparece detalhes de gola ou manga que apontam sua presença. Em posição de prevalência, contabilizam-se 25 camisas brancas de aparência semelhante, decotes arredondados até o meio do colo com algum detalhe, como um babado ou bordado e mangas volumosas de punho estreito.

Em alguns trajes observa-se o desenho de *mezzamaniches* ou *soppromaniches*, mangas postiças colocadas sobre a camisa, de maneira a garantir menos desgaste da peça inferior e produzir efeito colorido e decorado ao traje. As partes de roupa representadas por cima das camisas são tipos corpetes que apresentam diferentes formas e pinturas, principalmente, traços florais no centro das peças. Nas ocasiões em que o corpete tem a mesma cor da saia, aparentemente compõe um vestido e, na maioria desses casos, não aparecem aventais na totalidade do traje.

Figura 6: MNBA 1588



Fonte: Acervo digital do LabMAES, 2017.

- Cobertura de pernas

Saias amplas e acolchoadas que cobrem totalmente os pés ou que terminam seu comprimento na altura das canelas ocupam todas as imagens. Sobre o volume das saias observado nas pranchas, em pesquisa efetuada por Sant'Anna sobre estudo dos trajes reais disponibilizados no museu romano, a autora notou que "onde se considerou anágua se reviu para o uso diverso do avental e das próprias maneiras de compor as saias" (SANT'ANNA, 2019, p. 10).

A presença de diversos aventais e sobreposições de saia, como se pode notar na prancha MVM 007, na qual Meirelles retrata a figura segurando a primeira camada de saia, deixa aparente uma saia inferior e mais duas camadas de tecido entre essas, acompanhada na altura da cintura de mais outros panos, o que, conseqüentemente, resulta num volume maior de corpo.

Figura 7: MVM007



Fonte: Acervo digital do LabMAES, 2017.

Visto que as coberturas de pernas não possuem maiores diferenciações do que cores e representações de texturas dentre as saias, concentraremos a observação específica dos aventais mais adiante, com apoio da pesquisa historiográfica em relação à peça para desenvolvimento contínuo do debate.

- Cobertura de pés

Em poucas pranchas em que aparecem os pés das figuras, notam-se sapatos fechados de cores neutras. Nas pranchas MNBA 1575 e MNBA 1594 encontramos mais especificações, pois mostram sapatilhas que contêm transpasses no peito do pé acompanhadas de meias verdes. Outra singularidade aparece na prancha MNBA 1582, onde a figura veste o que se assemelha a um chinelo, desta vez com meias brancas.

- Cores e formas

As produções em aquarelas são construídas basicamente em cores primárias, e suas variações de saturação e dessaturação da cor são condizentes à disponibilidade de cores na metade do século XIX. Assim, encontramos variações do vermelho, amarelo, tons terrosos e repetitivamente o azul escuro com suas variações pendendo

ao esverdeado. As composições são construídas com tons neutros, como branco, preto, cinza, marrom e bege.

Forma é um quesito voltado à identificação da volumetria e de que maneira foi desenvolvida essa construção de volume na imagem. Como principal destaque das pranchas, aparecem os efeitos do panejamento em corpos posicionados de diferentes maneiras. Predominam os traços arredondados e as linhas curvas, propostas que criam uma continuidade entre as peças e suas composições visuais, de uma maneira tão natural que sugere ao imaginário do observador a verossimilhança com o real, com a roupa trajada por um ser humano.

Ostrower (1990) explica essa dinâmica que é construída através de configurações de profundidade e de tempo, em que os elementos estéticos, como as linhas movimentais, serão percebidos por nós ao transpô-los do âmbito físico para o psíquico, adquirindo sentido expressivo para as formas e denotando até um estado de ser das figuras.

3 - O Avental

No capítulo “Tendências de moda em torno de 1850 na Europa: narrativas visuais, historiografia e práticas vestimentares”, do livro *Caminhos do Contemporâneo e saberes sensíveis* (2019a), a autora elabora discussões a partir das narrativas visuais mais encontradas nos livros de história da moda. Sendo produzidas no século XIX, seja por Kohler, Racinet ou Laver, as imagens estudadas servem a um grupo social elitizado, ao meio urbano e aos desejos de representação de quem tinha poder de compra para tais serviços. A autora comparou a produção desses artistas à realidade de Victor Meirelles, registrando: “Contudo, algo que drasticamente se difere de todas as imagens e descrições encontradas em Laver e Köhler é a presença dos aventais” (SANT’ANNA, 2019a, p. 15).

Se os autores fartamente citados, quando o assunto é história da moda, desprezaram os aventais em seus relatos, pesquisadoras se inquietaram sobre essa peça e foram em busca de seus primórdios em épocas remotas da humanidade. A fim de refletir sobre os sentidos que atrelam avental e o feminino, então, se dialoga com Anawalt, Baber e Schaan que, a partir da antropologia, muito elucidam a respeito dos aventais e seus ancestrais.

Segundo Anawalt (2011, p. 25) "As peças básicas que compunham o vestuário dos camponeses nos séculos XVIII e XIX eram bastante uniformes. As mulheres vestiam camisa, saia e um ou mais aventais". A autora também pesquisa sobre o surgimento do avental no período Neolítico onde a peça era conhecida como *panjova* e caracterizada por ser um tecido sólido com um padrão quadrado.

De acordo com os estudos arqueológicos em torno dos têxteis da autora Barber (1995, p. 15) a *panjova* quadriculada foi feita, exclusivamente, de lã, cuja fibra multicolorida destacava a tecelagem de quadrados, sendo assim facilmente apreciada pelas mulheres que as teciam.

A pesquisa de Barber levou em conta outras interpretações do que seria um avental ao estudar figuras femininas do período Neolítico Tardio, no qual encontrou "saías de corda" por diversas áreas da Europa e no Oriente Próximo (área correspondente ao sudoeste asiático). A autora observa que apesar de cada região ter seus próprios rituais (guiada pelos fatores místicos pertencentes aos conhecimentos da época), o tecido em torno do ventre da mulher mantinha sempre uma relação com a sua fertilidade, fator que também se relaciona aos primeiros desenvolvimentos da agricultura.

[...], mas nossa primeira evidência de vestuário europeu é bem diferente. Vem-nos de mais de 20.000 anos atrás, em que figuras de Vênus Paleolíticas esculpidas usam uma faixa fina ao redor do torso, enquanto, outras duas usam uma roupa mais complexa, a saia de corda. Estas roupas são claramente tão fracas que não podem ter servido de proteção contra os elementos naturais e, portanto, elas só podem ter sido planejadas como um sinal social de mulher. A saia de corda, em particular, parece ter marcado sua capacidade e / ou disposição para ter filhos - isto é, seu estado civil. Este "cinturão matrimonial" pode ser encontrado nas idades neolítica, bronze e de ferro em várias partes da Europa [...] (BARBER, 1994, pp. 54-69) [tradução nossa].

A construção de uma peça socialmente associada ao feminino também aparece em outras sociedades complexas: podemos comparar a utilização do avental às tangas presentes na cerâmica cerimonial Marajoara, que teve seu surgimento a partir do ano 400 A.D, segundo estudo realizado pela antropóloga Schaan (2003), mediante identificação do sexo de esqueletos em enterramentos acompanhados por tangas.

Nesse caso, as tangas são peças cerâmicas triangulares e côncavas que contêm furos nas extremidades para a passagem de cordão usado para atar a peça ao corpo. Há peças similares feitas de materiais orgânicos na cultura indígena amazônica, podendo ser decoradas ou não. As diferenças entre as tangas de cerâmica estariam, provavelmente, relacionadas a diferenças de status social entre as usuárias, segundo Schaan.

Anawalt, Barber e Schaan (2011; 1995; 2003) evidenciam que milenarmente a cultura humana produziu elementos de vestuário decorativo para envolver a cintura feminina, o que sugere o vínculo dessa parte do corpo feminino a códigos de pertencimento e função das mulheres ao grupo social em que viviam. Tais códigos e funções foram emblemáticos nos objetos destinados à colocação na região do baixo ventre, sejam eles cinturões matrimoniais, *panjovas*, tangas ou, posteriormente, aventais.

Um livro completo pode ser desenvolvido fazendo essa compilação de pesquisas diversas, ao longo dos séculos e distintas culturas, sobre a presença de peças de uso exclusivo pelo tipo humano responsável pela reprodução da espécie e que, de certa maneira, assemelha-se ao avental conhecido nos dias atuais.

Segundo Georgina O'Hara, numa versão contemporânea, avental é

Tradicionalmente, um pequeno pedaço de tecido com babadinhos, usado na frente do corpo para proteger a roupa e amarrado atrás, na altura da cintura, com tiras do mesmo tecido. No final do século XIX, aventais feitos de seda e enfeitados de renda faziam parte da roupa da moda. Depois daquela época, os aventais não mais foram usados como peça de moda. Na década de 50 [1950], surgiram versões compridas ou curtas, de algodão bem estampado. Foram populares como peças domésticas, mas não foram usados fora de casa (O'HARA, 1992, p. 27).

Levando em conta a definição de O'Hara, não fica estabelecido qualquer vínculo com a peça ancestral chamada de *panjova*, contudo, mesmo a autora inglesa não citando os termos feminino ou mulher registra, nas entrelinhas, que se trata de uma peça para uso doméstico, atrelado à delicadeza por seus babados – o que não é uma regra –, seus tecidos leves e estampados ou enfeitados, quando submetidos a um regime de moda e, sobretudo, para não serem usados fora de casa.

Ainda, O'Hara nos faz pensar que, se no fim do século XIX, os aventais compunham os trajes que seguiam as tendências de moda, quando feitos de materiais nobres, então, isso se dava ao fato de os aventais de materiais mais simples e com funções menos decorativas faziam parte do traje costumeiro. E são esses aventais ordinários que se pode observar nas pranchas de Victor Meirelles.

Num caso e noutro, o avental permanece atrelado ao feminino.

4 – Os aventais de Meirelles

Nas pranchas de Victor Meirelles, esmiuçando a presença da representação dessa peça do vestuário feminino, a análise se fez pelo quesito das cores, em suas aplicações homogêneas ou estampadas, onde flores e arabescos se sobressaem.

Em princípio, atendo-se à quantidade de aventais da cor branca, são 25 representações em branco bem variáveis tanto em forma quanto em textura. Essa diferença se acentua comparando as pranchas MNBA 1606 à MNBA 10361: nesse caso, a primeira figura aparece em pé com o corpo apoiado numa ambiência que não é precisa, sem acessórios na cabeça ou em mais partes do corpo e seu avental é estreito, contendo traços horizontais que configura um tecido puído, ideia completada pelas bordas esfarrapadas.

Figura 8: MNBA 1606



Fonte: Acervo digital do LabMAES, 2017.

Já, na segunda imagem, de margem oval e fundo pintado, a figura é representada sentada, contendo, além de acessórios que se sobressaem no cabelo, brincos e, aparentemente, um leque fechado e um lenço em suas mãos. Seu avental branco tem pintura que sugere transparência e é preso por um laço extremamente fino. Ou seja, apesar da semelhança da cor, aqui as diferenças dos aventais na composição da figura feminina funcionam para firmar distinção social.

Figura 9: MNBA 10361



Fonte: Acervo digital do LabMAES, 2017.

Outra seleção dentro dos aventais de cor branca são as figuras representadas tocando pandeiro. As 3 pranchas que contêm o objeto, MNBA 1599, MNBA1610 e MVM179, estão orientadas para o lado esquerdo com a mão na mesma posição, durante o movimento do instrumento. Apesar de possuírem a mesma estrutura, cada uma tem suas particularidades alinhadas à composição estilizada do traje, diferenciando radicalmente os aventais entre si, mas ajudando a construir uma narrativa de uniformização da ocupação doméstica a ele associada.

Retomando a divisão por cores, contabilizamos 8 figuras numa categoria de aventais terrosos, percorrendo tonalidades entre bege e vermelho. Outro grupo foi constituído de aventais azuis esverdeados, somando 11 pranchas. A imagem MNBA 1597, representada de costas, foi deixada a par da contagem, pois a representação do seu avental, além de mostrar só o verso, é muito sutil e poderia ser mal interpretada.

Figura 10: MNBA1597



Fonte: Acervo digital do LabMAES, 2017.

Em outra seleção, foram agrupados os aventais mais detalhados: são 11 tricolores unidos entre si pela similaridade dos ícones florais. As cores constituintes são o branco, vermelho e verde, com pequenas mudanças nas quais o vermelho se torna mais rosado e o verde se aproxima ou é substituído pelo azul. A composição estética desses é de um fundo liso, sempre da cor azul esverdeada, intercalado por faixas de fundo branco com pinturas de caule e flor que criam composições maiores na tonalidade vermelha.

Apesar da limitada disponibilidade de cores, as escolhidas para pintura dos aventais, unidas e dispostas como faixas, colaboram para remeter à composição da bandeira da Itália. As flores representadas são consideradas simbólicas porque aliadas a convenções socioculturais de ser um signo de beleza, delicadeza, fragilidade e, por conseguinte, de feminino. Essa qualidade visual da flor se dá por uma condição abstrata de associação à delicadeza e sensibilidade construída e presa ao estereótipo da mulher. Dentro desse grupo de 11 aventais tricolores, 6 pranchas contêm objetos como jarras ou baldes na sua ambiência, representação que personifica o papel da mulher em situações atreladas ao âmbito doméstico.

Figura 11: MNBA10356



Fonte: Acervo digital do LabMAES, 2017.

Portanto, o estudo da coleção de Trajes Italianos composta por Victor Meirelles, apenas pela observação, cotejamento e análise de uma peça, dentre tantas outras que fazem parte da composição artística, nos evidencia a importância do estudo da imagem e de seu poder de agenciar sentidos, mesmo quando as imagens se produzem alheias a uma grande circulação, como seria o caso das imagens publicitárias. Por outro lado, o estudo da coleção também coloca em xeque as narrativas lineares sobre a história do vestir humano, contada há décadas apenas a partir do guarda-roupa das pessoas de elite ou de determinados tipos sociais, iconizados como síntese de uma época.

5 – Algumas palavras finais, nada conclusivas

Saltando à contemporaneidade para fazer algumas ilações sobre o uso do avental, podemos afirmar que ainda preservamos o avental vinculado às profissões da própria empregada doméstica, das atividades gastronômicas, os jalecos nas áreas de saúde e, geralmente, nos profissionais de educação de Escolas Infantis e do Fundamental I. Todas essas ocupações estão de alguma forma atrelada ao servir e persistem como de “vocação” feminina, já que a maioria dos trabalhadores do setor são mulheres.

Disfarçados de funcionais e apropriados, os aventais contemporâneos presentes em inúmeros uniformes profissionais trazem, ainda, a simbologia da domesticidade, da obediência e submissão atrelada culturalmente ao feminino³.

Craick (2003) compreende o uniforme como uma ferramenta para educar o corpo. Nesse sentido, podemos atravessar outros momentos e locais nos quais o avental assume esse papel emblemático. Na América do Norte, momento em que veio à tona o *American Way of Life*, a tendência dos aventais foi explicitada nas publicidades de produtos voltados ao público feminino, no qual o produto se integrava às representações de feminilidade, de uma mulher dedicada e “feliz” em suas funções domésticas, do lar.

Essa composição visual e comportamental da dona de casa foi importada para o Brasil com a ascensão da ditadura militar, o que foi tema de pesquisa de Débora Morgado (2019). Ela analisou, especificamente, as imagens e os sentidos atribuídos aos aventais nas enciclopédias *Mãos de Ouro* (1967-1969) e *Bom Apetite* (1968-1972), ambas publicadas pela editora Abril Cultural. Tais publicações eram voltadas para o público feminino, ensinando sobre as práticas do vestir o corpo, decorar a casa e cuidar da família.

As mesmas concepções de domesticidade agregadas ao uso do avental nas publicidades de geladeira, máquina de lavar ou aspirador de pó de anos atrás, ou aquelas concepções dos grupos sociais do paleolítico permanecem nas narrativas visuais das imagens de Victor Meirelles, havendo em todas um vínculo entre o feminino e o avental que se naturalizaram ao longo dos séculos como algo indiscutível.

Mesmo que possamos lembrar as funções de proteção da roupa ou da praticidade do avental para as lides no espaço doméstico, a presença da peça nas pranchas de *Estudos de Trajes Italianos* – em que, em muitas composições, está combinada por suas cores e decorações com o restante da vestimenta, ou nos anúncios publicitários de eletrodomésticos, nenhuma relação há com os fins pragmáticos de seu uso.

Os sentidos simbólicos do doméstico, do feminino e do servil, presentes no avental, sobrepõem qualquer justificativa racional e ergonômica para o seu uso. No

³ Ver importantes estudos a respeito nas “Séries Históricas” produzidas pelo IBGE. Algumas tabelas disponíveis em: <http://www.fcc.org.br/bdmulheres/serie4.php?area=series> Acesso em: 06/01/2021.

caso das pranchas de Victor Meirelles, a presença da peça nas composições desenvolvidas é um fator de explicitação de gênero.

Tanto é que, no contexto do século XIX, o avental fazia parte do traje nupcial. A prancha MVM 007 (figura 7), denominada por Meirelles, "A Esposa de Almeida", assemelha-se com as vestimentas de noiva, acervadas no Museu de Artes e Tradições Populares de Roma. Ambas trazem um avental em suas composições. São referências que também se encaixam ao chamado "cinturão matrimonial" de Barber, onde o avental ocupa uma posição de sinalização dos serviços femininos, como as responsabilidades de uma esposa, ligados à fertilidade e aos encargos familiares.

Figura 12: Fotografia de peças do Museu de Tradições e Cultura Popular de Roma



Fonte: Fotografia do acervo LabMAES.

Sem a pretensão de respostas conclusivas, arriscou-se a fazer cruzamentos de referências temporais entre o avental das iconografias estudadas, com as saias de corda encontradas em figuras paleolíticas de aproximadamente há 20.000 anos, chegando até o presente do observador, para fazê-lo lembrar do avental cômico do fim de semana ou do grande avental escuro do bistrô requintado.

O objetivo do estudo foi fazer refletir em como a composição artística de um traje, trazendo traços que permitem identificar o desenho com a peça avental, permeia, continuamente, temporalidades e sociedades vinculadas à noção de servir e, tais sentidos, mesmo hoje associados a outras condições de uso e confrontando com todas as reivindicações feministas, reverberam culturalmente, ainda, na

construção dos sentidos sociais do feminino e daqueles que adotam algumas funções sociais em nosso entorno contemporâneo.

Portanto, foi discutido sobre o desenho da peça mais do que sobre esse artefato do vestir, de uso doméstico por décadas a fio. Quem deseja aprofundar as reflexões sobre a relação entre objetos domésticos e as condições de identidade de gênero, sugerimos ler o livro de Vania Carneiro (2008), resultante de sua tese, que consiste em discutir a formação de identidades sociais diferenciadas pelo gênero a partir do relacionamento simbólico entre os objetos domésticos. Vânia afirma:

No caso masculino, a relação corpo-objeto regular-se-ia segundo um princípio de auto-referência, (...) uma estrutura simbólica e funcional de natureza androcêntrica. Para as mulheres, a relação corpo-objeto caracterizaria um tipo de personalidade social alocêntrica (CARVALHO, 2008, p. 25).

Enfim, imagens operam sentidos tanto quanto os objetos em sua materialidade porque ambos são produtos e agentes socioculturais. Romper opressões e modelos convencionados de masculino, feminino, idoso, criança, adulto e de tantas outras categorias que nos cercam, começa por questionar imagens e objetos que nos acompanham “inocentemente” a cada dia.

Referências:

- ANAWALT, Patrícia Rieff, **A História Mundial da Roupas**. São Paulo: Senac SP, 2011.
- BARBER, Elizabeth J. W. **Ancient Near Eastern Fibers and the Reshaping of European Clothing**. Contact, Crossover, Continuity: Proceedings of the Fourth Biennial Symposium of the Textile Society of America, September 22–24, 1994 (Los Angeles, CA: Textile Society of America, Inc., 1995).
- CARVALHO, Vânia. **Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material: São Paulo, 1870-1920**. São Paulo: EdUSP, 2008.
- CRAICK, J. **A política cultural do uniforme**. In: Fashion Theory, v. 2, n. 2, p. 5-26, jun. 2003.
- COLI, Jorge. **Meirelles em Roma**. In: Victor Meirelles, um artista do império. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2004.
- DUFLOS-PRIOT, Marie-Thérèse (Org.). **Système descriptif du costume traditionnel français**– Musée national des arts et traditions populaires. Paris: Centre d’Ethonologie Française - CNRS, 1988.
- FRANZ, Teresinha Sueli. **Victor Meirelles: biografia e legado artístico**. Florianópolis: Caminho de Dentro, 2014.

KÖHLER, Carl; SICHART, Emma von. **História do vestuário**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MORGADO, Débora Pinguello. Vestida para o lar: moda e aventais nas enciclopédias da Abril Cultural (1968-1972). In: **Anais do 15º Colóquio de Moda**, 2019, Porto Alegre: Unisinos, 2019. p. 1 - 15.

O'HARA, Georgina. **Enciclopédia da Moda**: de 1840 a década de 80. Tradução de Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OSTROWER, Fayga, 1920-2001. **Acasos e criação artística** - 1a ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

PROUST, Marcel. **Em Busca do Tempo Perdido**. Porto Alegre: 1983.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. **Cidades capitais do século XIX**: racionalidade, cosmopolitismo e transferência de modelos. São Paulo: Edusp, 2001.

SANT'ANNA, M. R. **Coleções de trajes para além dos tecidos**. 2019. 16f. [manuscrito]. Localizado em: Laboratório Moda, Artes, Ensino e Sociedade. Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.

SANT'ANNA, M. R. Tendências de moda em torno de 1850 na Europa: narrativas visuais, historiografia e práticas vestimentares. In: **Caminhos do Contemporâneo e saberes sensíveis**. São Paulo/Barueri: Estação das Letras e das Cores, 2019a.

SANT'ANNA, M. R. **Teoria de moda: sociedade, imagem e consumo**. São Paulo/Barueri: Estação das Letras e das Cores, 2007.

SANT'ANNA, M. R. **O jovem Victor Meirelles: tempos, traços e trajes**. Florianópolis/Rio de Janeiro: Museu Victor Meirelles e Museu Nacional de Belas Artes, 2020.

SCHAAN, D. P. **A ceramista, seu pote e sua tanga**: identidade e papéis sociais em um cacicado marajoara. Revista de Arqueologia 16:31-45, 2003.

TURAZZI, Maria Inez. **Victor Meirelles**: novas leituras. São Paulo: Studio Nobel Museu Victor Meirelles, 2009.

Recebido em: 24/08/2020

Aprovado em: 16/12/2020