

## ESTAMPA CHITA E CESURA: LINGUAGEM NÃO-VERBAL E SUAS DIVERSAS INTERFACES COMUNICACIONAIS

Emanuela Francisca Ferreira Silva<sup>1</sup>

**RESUMO:** Pela vestimenta é possível apreender fatos de uma época, bem como perceber na linguagem não-verbal que o trajar tem aspectos culturais e sócio-cognitivos de determinado espaço-tempo. Utilizando a estampa chita como linguagem não-verbal presente no cotidiano brasileiro, pretende-se enveredar pelo século XIX, no relato das impressões de viagem de Elizabeth Agassiz, na expedição Thayer, e nos registros de Gilberto Freyre, tentando encontrar novo passado percebido através do *re-olhar* que a chita provoca. Continuando por esse percurso, far-se-á análise da estampa chita presente nas saias do Boi-Bumbá, nos vestidos do estilista Ronaldo Fraga e nos motivos de decoração do *designer* Marcelo Rosenbaum, no século XX. Aproveitando os estudos de Walter Benjamin sobre literatura e história, tentar-se-á afirmar que a estampa chita possui a função de cesura, sendo capaz de trazer para o presente novo passado através do processo de rememoração nos séculos XIX e XX. Entendendo cesura no sentido benjaminiano – corte, ruptura, no tempo contínuo – poder-se-ão perceber as diversas interfaces comunicacionais que a linguagem não-verbal possui e o processo pelo qual o vestir torna-se importante objeto para os estudos da linguagem.  
**PALAVRAS-CHAVE:** Estampa chita; cesura; linguagem não-verbal.

**ABSTRACT:** Through the garment can grasp the facts of an epoch, as well as understand the non-verbal language that the dress has, aspects cultures and socio-cognitives certain space-time. Using the cheetah print as non-verbal language present in the brazilian daily life, intend to plunge into the nineteenth century in the reporting of impressions of travel by Elizabeth Agassiz in Thayer expedition, and the records of Gilberto Freyre, trying to find new past perceived by re- look at what the cheetah caused. Continuing on this path, will be far analysis of this cheetah print skirts of the *boi bumbá*, in dresses of designer Ronaldo Fraga and decorating of designer Marcelo Rosenbaum, in the twentieth century. Using on the studies of Walter Benjamin on literature and history, will attempt to assert that the cheetah print has the function of *cesura*, being able to bring of the present new past through the process of *rememoração* in the nineteenth and twentieth centuries. Understanding *cesura* as Benjamin - cutting, breaking in continuous time - if it understands the various communication interfaces that non-verbal language has, and the process by which the wear becomes an important object for studies of language. **KEY- WORDS:** Cheetah print; *cesura*; Non-verbal language.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Letras – Análise, Cultura e Discurso – pela UNINCOR - Universidade do Vale do Rio Verde, *Campus* Três Corações - MG.

## 1. A memória como manutenção de povos e da presença da linguagem não-verbal no espaço-tempo

Desde os povos sem escrita, ocorrem os mitos de origem que dão fundamento - aparentemente histórico - à existência das etnias ou das famílias. As tradições e a história da tribo eram contadas de geração em geração através da linguagem oral. Há preocupação em salvar a memória coletiva, na tentativa de eternizar a tribo e passar para as próximas gerações as experiências e a vida dos antepassados. São as narrativas orais, portanto, que vão delimitando a memória coletiva de um povo. O contar história é, pois, essa tentativa de eternizar o passado, ou seja, trazê-lo, sempre que se quiser, para o presente.

Com o passar dos séculos, continuou a existir a preocupação do homem em guardar os feitos e as tradições, prova disso são os reis, faraós e imperadores que registraram, na linguagem escrita, sobretudo por meio da narração, a memória coletiva de sua dinastia, império ou nação. Essa tentativa de deixar como legado o passado glorioso estreita a fronteira entre memória coletiva e história, pois toda a tradição de povos antigos passará a integrar a linha da história de longa duração. Nesse sentido, vê-se um estreitamento no qual a memória coletiva começa a se tornar história tradicional.

Porém, há estudiosos que questionam a veracidade dos fatos divulgados pela história tradicional e continuam a se dedicar à memória coletiva. Quais seriam os problemas encontrados na história tradicional? Que vantagens haveria em se utilizar a memória coletiva para tratar da história tradicional? Haveria algum contratempo na história tradicional que só seria resolvido em uma memória coletiva?

Hobsbawn (1998, pp. 13-21) apresentou em seu ensaio *Dentro e Fora da História*, numa conferência inaugural do ano acadêmico de 1993-4 na Universidade da Europa Central, em Budapeste, que depois recebeu o nome de *A Nova Ameaça para a História*, sendo publicado posteriormente na *New York Review of Books* (16 de dezembro de 1994, pp.62-5), que atacava diretamente a história tradicional, afirmando que “a história é matéria-prima para as ideologias nacionalistas ou étnicas ou fundamentalistas e que os historiadores podem causar tantos danos como o físico nuclear”.

De acordo com Hobsbawn, a bomba nuclear deixa tijolos e asfalto intactos, mas pulveriza o ser humano. A história preocupada com a ideologia nacionalista mantém vivo um córrego como o “famoso Rio Ipiranga”, que se encontra até em nosso Hino Nacional, mas pulveriza, extermina, o ser humano, colocando fatos deturpados em suas crenças, levando-o a um presente com nuances, no qual já não é possível enxergar, a não ser que se comece a tirar os véus.

A história tradicional a serviço dessa ideologia é perigosa, posto que já não é capaz de salvar a memória das tribos e nações. Ela deturpa, misturando ao passado o mito e o fantasioso, o que segundo Hobsbawn, acaba por determinar o que entra nos livros escolares, fazendo com que o passado estudado nas escolas seja apenas aquele ensinado

pelos padres, professores, autores de livros de História ou de artigos para revistas e programas de televisão.

Percebe-se, até aqui, que a história tradicional ou a história dos vencedores, como Benjamin a denomina, não é o melhor caminho para o conhecimento do passado e a transformação do presente em que se está inserido. Ela está permeada por ideologias nacionalistas, ficção e fundamentalismos. É por isso que a História Nova se interessará pela memória coletiva, em que parece haver solo mais fértil para se compreender o passado.

Após a Segunda Guerra Mundial, começou-se a ter nova visão da força sócioeconômica que era, então, o motor das grandes subversões das ordens política e social que tomaram conta dessa época. Muitos jovens intelectuais ficaram fascinados com essas forças, entre eles, os historiadores, que foram tentados a transportar para o passado os interesses de seu presente e nele procurar as origens (ou os atrasos) do progresso técnico (Lê Goff, 2005, p.211). É aqui que a história demográfica reintroduz os fenômenos de mentalidade na grande problemática mundial.

Esses jovens historiadores, como Lucien Febvre e Marc Bloch, não estudarão a história tradicional como sentido único. A cultura que estudam é tirada fora da história, ou melhor, nos espaços vazios dessa longa história. Eles se interessam pela sincronia, dilatando as margens desse narrar. O historiador relê a longa história, muitas vezes por meio da linguagem não-verbal, buscando acontecimentos regionais e encontrando respostas para o presente que não se encontram nos livros, mas na cultura que pode ser rural ou urbana, elitista ou popular.

Benjamin (1987, pp.197-200) preocupou-se intensamente com essas questões referentes à narração clássica, à perda da tradição do contar histórias, enfim, ele via uma nova teoria da historiografia revolucionária, que era a rememoração salvadora do passado esquecido. Por isso, a narração é fundamental para a constituição do sujeito.

“O *continuum* da história é o dos opressores. Enquanto a representação do continuum iguala tudo ao nível do chão, a representação do descontínuo é o fundamento da autêntica tradição” (GAGNEBIN, 2004, p.99). É a nova maneira de olhar a memória coletiva, só que aqui ele a procura nos espaços da história tradicional, nas suas margens. Enquanto ela é a história dos vencedores, há outra história, a dos vencidos, que continua com a missão de resguardar a memória de tribos, de tempos e de espaços.

Para Benjamin, lembrar o passado é muito mais do que um simples lembrar, é retomada, é volta/renovação, que quebra a continuidade da cronologia tranquila, imobiliza seu fluxo, instaurando o instante e a instância da salvação. Esse gesto de ruptura na linha cronológica do tempo e do espaço é chamado de cesura, isto é, a paragem e o sopro marcados que escande o uso dela ao interrompê-lo. É sabido que o termo cesura vem da literatura e significa corte, a pausa na sexta sílaba do verso alexandrino. Para Benjamin, a cesura tem dupla função: primeiro é essa crítica à história tradicional, que se diz

detentora de uma verdade absoluta no contínuo; segundo, a cesura é a ruptura no desenvolvimento da narrativa. A cesura na linguagem é o eco privilegiado da interrupção (messiânica) que destrói a continuidade e que se erige em totalidade histórica e universal e salva o surgimento do sentido na intensidade do presente.

A memória é o fio condutor que faz ocasionar cesuras na história de longa duração, e é a partir da memória da estampa chita, como linguagem não-verbal, que se tece a trama deste trabalho. O vestir pode ser utilizado nos estudos da linguagem para melhor compreender o presente por meio do *re-olhar* do passado. A estampa chita como linguagem não-verbal possui diversas interfaces comunicacionais, e é da sua memória social, que se tentará tecer argumentos que demonstrem como a estampa chita é capaz de provocar cesuras na história de longa duração.

## 2. O Brasil e as interfaces comunicacionais da estampa chita no século XIX

A estampa chita já foi vestido de escrava e já desfilou em passarelas. Chegou a ser estampa da elite com o nome de alçoçaba e foi estampa de forrar mesa de cozinha. Passou pela cultura visiva desde o surgimento da televisão no Brasil e figurou também nas telas do cinema. A chita, portanto, consegue transitar em várias circunstâncias e estar presente em cenas de momentos históricos, ora vestindo os menos abastados ora sendo resgatada pela moda.



A palavra chita deriva de *chint* em *híndi*, língua falada na Índia, derivada do sânscrito. *Chint* significa pinta ou mancha <sup>2</sup> e caracteriza, pois, a estampa predominantemente floral, tendo em vista que o hinduísmo e o islamismo, as duas religiões principais do Oriente, proibiam as representações figurativas (conforme figuras 1 a e b). Então, entre 3.000 e 5.000 a.C., já podem ser encontrados flores, galhos, folhagens, arabescos e desenhos geométricos, como o madra (listras cruzadas formando xadrez típico da região de Madras), nos tecidos que os indianos estampavam com seus cunhos, uma espécie de carimbo de madeira entalhada ou de metal, antecessor dos clichês de impressão<sup>3</sup>.

Sabe-se que Vasco da Gama, inclusive, quando ancora em Calcutá, em 22 de março de 1498, encontra tecidos de algodão estampados. E que, menos de um século depois, os conquistadores espanhóis Pizarro e Cortés descobrem, nas Américas do Sul e Central, tecidos de algodão, estampados pelos incas e astecas, em tons de vermelho, amarelo, azul, verde e preto. Mas, infelizmente, não se têm informações detalhadas sobre a utilização e confecção da chita por esses povos.

---

<sup>2</sup> Em Portugal, as estampas de chita, vindas da Índia, seriam conhecidas pelo nome de *pintado*. Na Holanda, recebe o nome de *sits* e, na Inglaterra, o tecido estampado de flores é chamado de *chintz* até hoje.

<sup>3</sup> Os anais históricos revelam ainda que os indianos acrescentavam urina a determinadas plantas tintórias para acelerar a fermentação e, com isso, produzir melhor tingimento. Por causa dessa prática, os tintureiros, que pertenciam a castas consideradas inferiores na Índia, também eram tidos como “impuros”.

	
<p><b>Figura 1 a):</b> estampa chita indiana  <b>Fonte:</b> foto produzida pela autora em 02/02/2010</p>	<p><b>Figura 1 b):</b> estampa chita brasileira  <b>Fonte:</b> foto produzida pela autora em 02/02/2008</p>

Mas, o que faz com que a estampa chita, linguagem não-verbal, seja capaz de *recontar* o passado e de comunicar facetas que não se encontram nos livros de história tradicional? Para tentar entender como a chita é linguagem que evoca várias interfaces brasileiras, serão apresentados fatos e relatos de pessoas que vestiram chita e se mantiveram ora nas margens, ora dentro do sistema da moda.

Começam-se, pois, as cesuras na história dos vencedores, o tempo cronológico é o século XIX<sup>4</sup>. Serão utilizadas duas fotos de amas que foram tiradas no final desse século, provavelmente, como encomenda dos senhores dessas amas, como recordação ou presente, pela dedicação com que as ama cuidaram e alimentaram os filhos de seus ricos senhores.

Essas duas amas de leite, retratadas no final do século XIX, aparecem, segundo Koutsoukos (2007, p.1), *muito bem vestidas*<sup>5</sup> nessas fotos. Ressalta-se que, até a abolição da escravatura (1888), essas escravas, provavelmente, eram amas-de-leite ou amas-secas - posto que as crianças da foto não estão mais em fase de amamentação - como é o caso das figuras 2 e 3.

Segundo Koutsoukos (2007, p.1):

Nos estúdios dos fotógrafos da segunda metade do século XIX, as amas foram colocadas a posar eretas, elegantemente vestidas, algumas mesmo ricamente vestidas à moda européia ou à africana, com tecidos finos, xales, às vezes portando jóias, com os cabelos e/ou turbantes arrumados, sentadas em cadeiras de espaldares rebuscados, tendo, geralmente, a criança ao colo ou ao seu lado.

<sup>4</sup> As fotografias utilizadas para essa análise foram retiradas do trabalho de Sandra Sofia Machado Koutsoukos, que é Doutora em Multimeios pelo Instituto de Artes da UNICAMP (Campinas - SP). <sup>5</sup> Grifo meu



Segundo Barthes (1990, p.36), a fotografia não é o *analogon* perfeito do real. A conotação da foto pode ocorrer por efeito de trucagem, pose e objetos. Observando bem as duas fotos e confrontando-as com a fala de Koutsoukos, é possível perceber que o fato das amas estarem bem vestidas é efeito de pose, isto é, há uma estrutura dupla, denotada - conotada. Na figura 3, aparece a ama-seca Mônica, escrava cativa, que foi colocada em pose como para demonstrar carinho e afeto. A criança repousa sobre sua ama que está sentada como uma madona; vê-se o triângulo formado por ela que está no centro da fotografia. A estampa chita aparece em ambas as fotos, para reforçar a elegância das amas.



Provavelmente, as roupas foram emprestadas das senhoras para as amas de seus filhos, fazendo parte da produção fotográfica no efeito de pose e de objeto. Há uma coluna de características grega na figura 2. Ela representa a elegância da ama com seu turbante africano, denotando suas raízes africanas e seu xale de chita e vestido de lacinho, símbolo da elegância da oligarquia pernambucana. Na figura 3, a ama está sentada em uma poltrona que é ricamente contornada por um tecido com estampa chita, novamente o objeto dá a conotação para a foto, a estampa que recobre a poltrona está em harmonia com o vestido de Mônica, também em estampa chita, adornado pela jóia que descansa em seu colo. A chita se agrega ao requinte para conotar essas duas fotos.

Ocorre nessas duas fotos – figuras 2 e 3 – a fotogenia (BARTHES, 1990), pois a mensagem contada está na imagem das amas, embelezadas por técnicas de iluminação, impressão e pelos elementos de conotação, como pose e objetos, que já referidas. Mesmo assim, as amas conseguem transmitir algo que é seu, que ultrapassa a submissão a que

estão impostas. Mônica, na figura 3, com seu olhar astucioso e sua pose ereta, parece querer conotar sua personalidade, que aqui parece marcante, imperiosa. Ela já não é só uma escrava, ela é mulher ricamente vestida para demonstrar seu poderio.

A estampa chita aparece em ambos os trajes das duas amas-secas. Na figura 2, o pano-de-costa leva a estampa dando o charme brasileiro hibridizado ao europeu (vestido) e ao africano (turbante na cabeça). Como afirma Koutsoukos (2007, p.30):

A ama, de aparência bastante jovial, posou para a foto com um vestido rodado, cheio de lacinhos, enrolada no seu pano-da-costa (com certeza, colorido) e com os cabelos escondidos sob o turbante branco bem arrumado; ela não exibiu jóias. O fotógrafo tentou equilibrar a composição, “desequilibrada” pela diferença de altura dos dois personagens retratados, colocando uma coluna no canto direito da fotografia. Um pedaço do espaldar da cadeira se insinuou atrás do braço direito dela.

A afirmação de Koutsoukos de que o pano-da-costa era colorido remete à estampa chita, que aqui aparece como indumentária elegante. As senhoras emprestavam os trajes com que as amas iriam ser fotografadas, numa tentativa de demonstrar como elas, as amas, eram bem tratadas, por serem escravas de dentro de casa e por cuidarem dos filhos dos senhores. O pano-de-costa estampado de chita é, por conseguinte, empréstimo da senhora para a ama de seu filho, é, assim, peça elegante de vestir a oligarquia pernambucana.

Mônica, a escrava da figura 3, está ricamente vestida em seu vestido de estampa chita. A chita aparece como sinônimo de luxo e ostentação. A construção dessa imagem utiliza da linguagem não-verbal para, entre outras funções, conotar a chita como artigo de luxo, que provavelmente estava dentro do sistema da moda daquela época. As duas fotos foram tiradas na mesma época, com um intervalo de aproximadamente um ano.

Ainda neste final de século XIX, acontecia a expedição Thayer, que percorreu grande extensão do território brasileiro entre 1865 e 1866, indo do Rio de Janeiro ao Amazonas. Esse tipo de expedição era comum no século XIX. Ela foi chefiada por Louis Agassiz, célebre naturalista suíço, que levou uma equipe de 12 pessoas – incluindo sua mulher, Elizabeth.

No ambiente amazônico, em que a natureza e o exótico confluem, Elizabeth retrata a mulher amazônica, a partir de sua experiência de convenções sociais e cidade grande.

O caráter indisciplinado dessa mulher pode ser sintetizado na figura da índia que recebe a expedição no sítio próximo à localidade de Januári, na Amazonas: uma índia velha, cujas jóias de ouro, gola de renda e brincos de orelha não condizem com sua camisa de algodãozinho ordinário e saia de chita. (AGASSIZ e AGASSIZ, 2000, p.251).

É o mesmo século XIX e a mesma estampa chita, só que ela está presente fora do sistema da moda, em outra interface. A chita veste uma índia brasileira, que, provavelmente, não conhece a moda e o requinte europeu. Apesar da repugnância com que Elisabeth descreve a índia, ela coloca com ênfase a estampa chita como parte da vestimenta da índia, em contraste com o ouro e as jóias que adornam a velha mulher.

A estampa chita aparece como sinônimo de vulgar, de fora da moda. Vê-se, até aqui, que a chita não tem lugar definido para si. Nas fotos produzidas, estampando vestidos de senhoras da oligarquia pernambucana, ela é linguagem não-verbal que demonstra elegância, mas, em Januari, no Amazonas, a chita é vulgarmente associada, sendo colocada fora do sistema da moda.

Associando esse pensamento de Elisabeth ao de Mrs. Kindersley (no século XVIII), citado e enfocado por Gilberto Freyre (1995) em *Casa-Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*,

Ignorantes e beatas, não sabiam vestir-se, pois se trajavam como 'macacas' – saia de chita, camisa de flores bordadas, corpete de veludo, faixa. Por cima dessas vestimentas, muito ouro, colares, pentes e braceletes.

Ambas, Mrs. Kindersley e Elisabeth Agassiz, são europeias, com isso, sua fala influencia a produção historiográfica que reforçou a imagem polarizada entre a mulher rica (senhora) e a escrava. A estampa chita recobrimo o corpo da escrava e da índia é vulgar nas falas das europeias, baseadas em suas convenções sociais. Mas, quando a estampa chita é utilizada para adornar a ama-seca no efeito de trucagem da foto em estúdio, a chita é sinônimo de requinte. O traje reflete a época. A estampa chita aparece na história tradicional com suas duas interfaces comunicacionais, dentro e fora do sistema da moda. Essa história, influenciada por relatos de viajantes e missionários do período colonial, reproduz segundo Freyre (1995), ideias preconceituosas que reafirmam esteriótipos quanto à dicotomia das mulheres brancas e negras. Ele também é a favor da construção da história social, a partir do cotidiano, como os historiadores Lucien Febre e Marc Bloch, citados anteriormente, que se interessaram pela história da família, da sexualidade, do amor, do corpo e das mulheres, defendendo a história social e valorizando, assim, a história dos vencidos.

A estampa chita está na cesura da produção historiográfica. Ela não reforça a imagem polarizada da mulher rica e escrava, ela também não é símbolo de esteriótipo definido, ao contrário, ela circula por ambos os sistemas, dentro e fora da moda, na corte e na senzala, sem perder suas características. Analisando o trajar estampado de chita, que é linguagem não-verbal, no século XIX, é possível ter impressões sobre o passado que não se encontram nos livros de história tradicional.

Caminhando para o final do século XX e início do século XXI, vê-se a chita como linguagem não-verbal novamente. Ela reaparece no cenário brasileiro, ora dentro do



sistema da moda ora fora dele, atravessando ambos os espaços, sem se prender em nenhum, permanecendo nas ruínas, nos espaçamentos da história.

### **3. Dentro e fora do sistema da moda: requinte e simplicidade na saia de chita.**

Percorrendo o Brasil à procura da estampa chita no final do século XX e início do século XXI, pode-se encontrá-la, com suas interfaces dentro e fora do sistema da moda, recontando a vida brasileira, como linguagem não-verbal.

No folclore brasileiro, há inúmeras personagens que se vestem de chita, como os palhaços da Folia de Reis e no Boi-Bumbá de Parintins, para tecer algumas considerações sobre a estampa chita e sua função cesura.

Na figura 4, encontra-se a imagem dos palhaços da Folia de Reis. Eles representam a alegria e possuem a missão de proteger a bandeira da Folia. O traje deles é em estampa chita. Neste momento, no espaço-tempo, ela, a chita, possui a interface da alegria e da religiosidade, suas cores são como armadura que apresenta os palhaços e a sua devoção ao menino Jesus, à Virgem Maria, a São José e aos Reis Magos. Como a Folia de Reis é a miscigenação de várias culturas, a chita é o ícone que melhor simboliza esse hibridismo de culturas que povoa a religiosidade brasileira.

Fato semelhante ocorre na Festa do Boi-Bumbá<sup>5</sup>, conforme figura 5, em que o boi, figura central da festa, aparece com saia de chita. O enredo dessa festa guarda sempre o núcleo semântico original, apesar da incorporação dos elementos do universo imaginário de cada região em que é apresentado.

---

<sup>5</sup> Em Parintins, o folclore do Boi-Bumbá é uma variante espetacular de um tema registrado em várias regiões do país. O tema folclórico original do Boi-Bumbá diz respeito a um vaqueiro que, para satisfazer o desejo da mulher grávida de comer língua de boi, mata o boi que um rico fazendeiro havia dado à sua filha querida. O fazendeiro descobre o crime e só suspenderá a punição ao vaqueiro de confiança, se o boi for ressuscitado. Por interferência de um padre, o boi ressuscita e o vaqueiro é perdoado. Na versão amazônica, um médico e um padre tentam ressuscitar o boi, mas fracassam. É introduzida a figura do pajé, que consegue o feito por meio de seus processos mágicos de cura que levam ao perdão do vaqueiro e a reconciliação festiva. A figura do pajé e a incorporação do tema indígena marcam a singularidade do festival de Parintins, frente à representação do boi em outros estados.



**Figura 4:** Palhaços da Folia de Reis **Fonte:**  
[http://www.rancharia.sp.gov.br/Prefeitura/website/fotos/noticias/Folia%20de%20Reis\\_01.jp](http://www.rancharia.sp.gov.br/Prefeitura/website/fotos/noticias/Folia%20de%20Reis_01.jp). Acesso em 05/05/2009.



**Figura 5:** Fotografia do Boi-Bumbá.  
**Fonte:**  
<http://www.scielo.br/img/revistas/hcsm/v6s0/4a12f08.jpg>. Acesso em 05/05/2009.

Apesar da complexidade que se tornou a Festa do Boi, em Parintins, igualando-se ao carnaval carioca, e do enorme comércio que se faz em torno da festa, o BoiBumbá continua a vestir chita, isto é, continua com sua brasilidade, não importa a que região está ligado, ou quem o ressuscitou, padre ou pajé, ele precisa ser identificado como brasileiro, por isso sua saia é de chita.

Ambos, palhaços da Folia de Reis e Boi-Bumbá vestem chita e são reconhecidos por ela, como brasileiros. Essas festas vieram da religiosidade portuguesa, porém, ao desembarcarem no Brasil, começaram a adquirir identidade brasileira. O traje, que tem por função, muitas vezes, identificar o tempo e o espaço, é aqui estampado de chita, tornando-se linguagem para identificar essas festas como brasileiras.

Verifica-se que, com a estampa chita, é possível coser o Brasil. Estilistas e *designers* do final do século XX e início do século XXI também perceberam isso e começaram a colocar em suas coleções e criações a chita, como marca, como ícone de brasilidade.

O estilista brasileiro Rosenbaum, por exemplo, busca na cultura brasileira arquétipos para suas criações. No quadro *Lar doce Lar*, do programa Caldeirão do Huck<sup>6</sup>, ele torna o *design* mais acessível, levando para a produção industrial, entre rendas e bordados, a chita, como imagem do Brasil. Ronaldo Fraga é outro nome da moda brasileira que também utiliza a estampa chita em suas produções. Como exemplo, tem-se seu trabalho de conclusão de curso em Londres: um desfile de casacos forrados de chitão.

<sup>6</sup> Programa exibido aos sábados pela Rede Globo de Televisão.

Além de Ronaldo Fraga e Marcelo Rosenbaum, outros *designers* e estilistas têm utilizado a estampa chita em suas criações, conforme figuras 6 e 7:



**Figura 6:** Sala de estar, arquiteta Gabriela Muller  
**Fonte:** <http://revistacasaconstrucao.uol.com.br/espc/>.  
Acesso em 05/05/2009



**Figura 7:** Sala de TV  
**Fonte:** <http://revistacasaconstrucao.uol.com.br/espc/>.  
Acesso em 05/05/2009

O *designer* do início do século XXI hibridiza, com seus traços retilíneos e a tecnologia contemporânea, a estampa chita. Ela parece ser utilizada como linguagem para conotar o brasileiro na moda.

#### 4. Considerações finais

Em todas as figuras apresentadas neste artigo, a estampa chita está presente. Dentro e fora da moda, a chita é linguagem não-verbal que conota a brasilidade. Essa estampa, cuja origem é pouco conhecida, é, em alguns momentos, adotada pelo Brasil, tornando-se símbolo de seu povo.

Por meio de algumas pequenas cesuras provocadas pela chita nos séculos XIX, XX e início do século XXI, pode-se perceber a vestimenta como linguagem capaz de trazer para o presente novo passado, a cada *re-olhar*. Vestir-se de chita é maneira de trazer a brasilidade para o presente. A chita é linguagem não-verbal que aparece ora no sistema da moda ora fora dele, numa tentativa de demarcar com suas interfaces a brasilidade presente neste entre-lugar.

A linguagem não-verbal possui, pois, esta vertente: comunicar por meio de formas e cores estampadas em chita, as várias facetas brasileiras que se hibridizam num processo constante, em que escravos e senhores, passarelas e folclore se tornam brasileiros e se encontram fora das convenções sociais, percebidos no espaço chamado linguagem.

## 5. Referências

AGASSIZ, Luiz; AGASSIZ, Elizabete Cary. **Viagem ao Brasil 1885-1886**. Belo Horizonte, MG: Itatiaia, 1975.

BARTHES, Roland. **O Óbvio e o Obtuso**. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1990.

\_\_\_\_\_. **O Sistema da Moda**. São Paulo: Editora Nacional. 1979.

COSTA, Shirley; BERMAN, Débora; HABIB, Roseane Luz. **150 Anos da Indústria Têxtil Brasileira**. Rio de Janeiro, SENAI – CETIQT/Texto e Arte, 2000.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. Rio de Janeiro: Record, 1995.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

HOBBSAWN, Eric J. **Sobre História**. Tradução C. K Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LE GOFF, Jacques. **A História Nova**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MELLÃO, Renata. **Que Chita Bacana**. São Paulo: Ed. A Casa - Casa Museu do Objeto Brasileira, 2005.

PORTO, Guilherme. **As Folias de Reis no Sul de Minas**. Rio de Janeiro: MEC/SEC/FUNARTE - Instituto Nacional de Folclore, 1982.

## SITES

**A CASA**. A chita na moda. Disponível em: <[http://www.acasa.org.br/ensaio.php?id=56\\$modo=>](http://www.acasa.org.br/ensaio.php?id=56$modo=>)>. Acesso em: 28/02/2009.

**FLICKR**. Folia de Reis - Reisado Minas Gerais Brasil. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/cidagarcia/3149929351/>>. Acesso em: 28/09/2009.

**REVISTA ELETRÔNICA STUDIUM**. ISSN 1519-4388. UNICAMP. Edição: Representação Imagética das Africanidades no Brasil. Campinas. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/africanidades/.html>, Acesso em 03/05/2009. [Artigo: Amas na fotografia brasileira na segunda metade do século XIX, de Sandra

Sofia Machado Koutsoukos.]

**PARINTINS.** Disponível: <http://www.scielo.br/img/revistas/hcsm/v6s0/4a12f08.jpg>.  
Acesso em: 05/05/2009.

