

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
BACHARELADO EM MODA**

Iasmim Millena Martins Silva

A moda no interior de Minas Gerais: uma análise de Lavras na década de 1980 e seus diálogos com a novela *Roque Santeiro*.

Juiz de Fora
2025

Iasmim Millena Martins Silva

A moda no interior de Minas Gerais: uma análise de Lavras na década de 1980 e seus diálogos com a novela *Roque Santeiro*.

Trabalho de Conclusão de Curso submetido à Comissão Examinadora do Curso de Bacharelado em Moda, do Instituto de Artes e Design, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em Moda.

Orientadora: Dra. Laise Lutz Condé de Castro

Juiz de Fora

2025

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Silva, Iasmim Millena Martins.

A moda no interior de Minas Gerais: uma análise de Lavras na década de 1980 e seus diálogos com a novela Roque Santeiro. / Iasmim Millena Martins Silva. -- 2026.

67 p.

Orientadora: Laise Lutz Condé de Castro

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Biológicas, 2026.

1. O ESTILO DA DÉCADA DE 1980 E O FIGURINO DE NOVELA.
2. A CIDADE DE LAVRAS NOS ANOS DE 1980. 3. ENTRE LAVRAS E ASA BRANCA: DIÁLOGOS COM O FIGURINO DE ROQUE SANTEIRO.. I. Castro, Laise Lutz Condé de , orient. II. Título.

Iasmim Millena Martins Silva

A moda no interior de Minas Gerais: uma análise de Lavras na década de 1980 e seus diálogos com a novela *Roque Santeiro*.

Trabalho de Conclusão de Curso submetido à Comissão Examinadora do Curso de Bacharelado em Moda, do Instituto de Artes e Design, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em Moda.

Aprovado em 27 de janeiro de 2026.

BANCA EXAMINADORA:

Dr^a Laise Lutz Condé de Castro – Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Dr^a. Ana Paula Dessupoio Chaves
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.^a Dr^a. Elisabeth Murilho da Silva
Universidade Federal de Juiz de Fora

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a minha mãe, minha maior inspiração, que sempre me incentivou e me resgatou dos momentos de desespero. Este trabalho é pra ela, sempre foi dedicado a ela. Agradeço também ao meu pai, um homem de coração imenso, que mesmo sem entender o que é moda, fez questão que eu me dedicasse às minhas paixões . Agradeço às minhas irmãs, sem elas eu jamais seria quem eu sou hoje.

Um agradecimento especial a todos os amigos que fiz ao longo do curso, sem eles nada disso seria possível. Com isso, dedico este trabalho a toda comunidade “Meninas burras de moda”, a nossa união produz e ainda irá produzir muitas coisas lindas. Não posso deixar de mencionar minhas parceiras de casa, que dividiram teto e a vida comigo nesta cidade desconhecida, mas que se transformou no meu lar. Deixo meu muito obrigada também, a meu benzinho, que nunca soltou minha mão durante todo este processo de escrita.

Por fim, agradeço a todos os professores que estiveram presentes nestes quatro anos, sou grata por tudo que me ensinaram e por me ajudarem a ter a certeza de que fiz a escolha certa de estudo. Em particular, agradeço a Dr^a. Laise Lutz, por ter aceitado me orientar e ter ajudado a me encontrar no meu próprio tema. Muito obrigada também à Prof.^a Dr^a. Elisabeth Murilho, que foi fundamental para o encaminhamento desta pesquisa, e um obrigada a Dr^a. Ana Paula Dessupoio Chaves que se disponibilizou a participar da banca examinadora.

RESUMO

Este trabalho, parte da compreensão da moda como um fenômeno dinâmico, que vai além dos grandes centros urbanos, sendo influenciado por aspectos políticos, econômicos e culturais. A pesquisa apresenta um panorama da moda na década de 1980, considerando o papel da televisão como importante difusora de comportamentos e estéticas de consumo, especialmente em um contexto marcado pela redemocratização brasileira. Nesse cenário, as telenovelas emergem como elementos centrais na construção de imaginários, valores e desejos relacionados à moda. O estudo investiga o contexto da cidade de Lavras, em Minas Gerais, durante os anos 1980, analisando os diálogos estabelecidos entre a moda local e aquela apresentada na telenovela *Roque Santeiro* (1985), exibida pela Rede Globo de Televisão em 1985. A pesquisa adota uma metodologia qualitativa, com ênfase na análise documental e na pesquisa histórica, fundamentando-se na leitura de artigos, revistas de moda da época e na análise de figurinos da telenovela selecionada. Além disso, recorre a acervos familiares e institucionais, como o do Museu Bi Moreira, a fim de investigar de que maneira as tendências veiculadas pela mídia foram apropriadas, reinterpretadas ou resistidas pelas populações locais.

Palavras-chave: Interior Mineiro. Telenovela. Década de 1980. Roque Santeiro. Lavras.

ABSTRACT

This work stems from an understanding of fashion as a dynamic phenomenon that extends beyond large urban centers, being influenced by political, economic, and cultural aspects. The research presents an overview of fashion in the 1980s, considering the role of television as an important disseminator of consumer behaviors and aesthetics, especially in a context marked by Brazilian redemocratization. In this scenario, telenovelas emerge as central elements in the construction of imaginaries, values, and desires related to fashion. The study investigates the context of the city of Lavras, in Minas Gerais, during the 1980s, analyzing the dialogues established between local fashion and that presented in the telenovela *Roque Santeiro* (1985), broadcast by Rede Globo de Televisão in 1985. The research adopts a qualitative methodology, with an emphasis on documentary analysis and historical research, based on the reading of articles, fashion magazines of the time, and the analysis of costumes from the selected telenovela. Furthermore, it draws on family and institutional collections, such as that of the Bi Moreira Museum, in order to investigate how trends conveyed by the media were appropriated, reinterpreted, or resisted by local populations.

Keywords: Interior of Minas Gerais. Telenovela. 1980s. *Roque Santeiro*. Lavras

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 : Matéria da revista <i>Manequim</i> intitulada “O sul entra na meia - estação”	13
Figura 2 : Editorial ilustrativo de três vestidos confeccionados a partir dos moldes da revista.....	14
Figura 3 : Capa da revista <i>Manequim</i> de agosto de 1981.....	15
Figura 4 e 5 : Matéria e editorial sobre a jornalista Marília Gabriela.....	16
Figuras 6 e 7 - Matéria da <i>Manequim</i> sobre o uso de flores nas roupas, anunciando a volta do romantismo na moda.....	17
Figuras 8 e 9 - <i>Manequim</i> : “Feminilidade à flor da pele” e “Sensualidade à luz do dia”.....	18
Figura 10 - Texto da seção “Última moda” da revista <i>Modas e Moldes</i>	18
Figura 11: Seção da <i>Manequim</i> intitulada “É novo, jovem,divertido. É curto”.....	19
Figura 12 - Revista <i>Manequim</i> - “Jeans. O camaleão da moda.”.....	20
Figura 13 - Capa da revista <i>Manequim</i> com Ana Paula Arósio usando jaqueta jeans da <i>Zoomp</i>	20
Figura 14: Sinhozinho Malta e Viúva Porcina, Roque Santeiro (1985).....	20
Figura 15: Regina Duarte como Viúva Porcina, Roque Santeiro (1985).....	27
Figura 16: Madonna durante a <i>Virgin Tour</i> 1985.....	27
Figura 17: Madonna no filme <i>Procura-se Susan desesperadamente</i>	28
Figura 18: As personagens Matilde, Ninon e Rosaly em Roque Santeiro.....	29
Figura 19: Ninon, Rosaly e Matilde vestindo roupas de ginástica.....	29
Figura 20: Tânia e Padre Albano (Cláudio Cavalcanti).....	30
Figura 21: Personagem Tânia, interpreta por Lúcia Brondi (Roque Santeiro, 1985).....	31
Figura 22: José Wilker como Roque Santeiro.....	31
Figura 23: Roque Santeiro e Viúva Porcina.....	31
Figura 24 e 25: Personagem Sinhozinho Malta em Roque Santeiro.....	32
Figura 26: Escola de Samba “Suvaco de Cobra”, década de 1980.....	34
Figura 27: Escola de Samba “Suvaco de Cobra”, 1981.....	34
Figura 28: Escola de Samba “Goiabeira”, década de 1980.....	34
Figura 29: Folião fantasiado de Miss Minas Gerais, carnaval em Lavras, 1982.....	34
Figura 30: Comunicado sobre o desfile organizado pelo bloco “Suvaco de Cobra”.....	35
Figura 31: Recorte sobre a parceria entre o “Clube dos comerciantes” e o “Suvaco de Cobra”.....	35
Figura 32: Anúncio sobre a volta da “Boutique Benigna” no desfile.....	35

Figura 33: Pannel iconográfico de Carla Emerich no concurso “Miss Minas Gerais”.....	36
Figura 34: Passeata em Lavras em comemoração a Carla Emerich eleita miss Minas Gerais 1981.....	36
Figura 35: Recorte do Tribuna de Lavras anunciando as roupas desenhadas por Carla Emerich.....	37
Figura 36: Recorte do Tribuna de Lavras sobre um desfile realizado na cidade.....	38
Figura 37: Matéria “TV: Interferências continuam”.....	41
Figura 38: Carta de leitores sobre os problemas de recepção de sinal de televisão.....	41
Figura 39: Matéria “TV: Comissão agradece ao prefeito Maurício”.....	42
Figura 40: Reclamação na seção “K entre nós” sobre o estado do sinal de televisão.....	42
Figura 41: Texto da seção “K entre nós” sobre a posição de um vereador sobre os sinais de televisão.....	42
Figura 42: Foto de um concurso de fotografia de 1989.....	46
Figura 43: Matéria escrita por um reverendo da igreja presbiteriana discutindo o papel da televisão.....	46
Figura 44: Exposição sobre plantas ameaçadas de extinção na Igreja do Rosário. Lavras, 1986.....	49
Figura 45: Alunos do II curso de especialização em produção animal por tutoria a distância da ESAL.....	50
Figura 46: Corte da imagem focado em alguns homens da fotografia.....	50
Figura 47: Sinhozinho Malta utilizando óculos aviador.....	51
Figura 48: Personagem Maverick de Tom Cruise no filme <i>Top Gun</i> de 1986.....	51
Figura 49: Alunos da escola Instituto Presbiteriano Gammon em uma apresentação escolar (1985).....	52
Figura 50: ESAL em 1987.....	52
Figura 51 e 52: Jovens carregando faixa da “II calourada 86” e ampliação da imagem focando em uma mulher.....	54
Figura 53 e 54: Estudantes da Esal e ampliação da imagem focando em uma mulher.....	54
Figura 55: Tânia em Roque Santeiro usando um casaco branco e suéter azul.....	55
Figura 56: Tânia vestindo calça e colete jeans com uma camisa estampada.....	55
Figura 57: Casamento em Lavras, 1985.....	55

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	7
2	O ESTILO DA DÉCADA DE 1980 E O FIGURINO DE NOVELA	12
2.1	NOVELAS E O INTERIOR: RELAÇÕES ENTRE INFLUÊNCIA E CONSUMO	21
2.2	A MODA EM ROQUE SANTEIRO	25
3	A CIDADE DE LAVRAS NOS ANOS DE 1980	31
3.1	CULTURA, ARTE E MODA EM LAVRAS	32
3.2	A TELEVISÃO NA CIDADE DOS IPÊS E DAS ESCOLAS	38
4	ENTRE LAVRAS E ASA BRANCA: DIÁLOGOS COM O FIGURINO DE ROQUE SANTEIRO.	43
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	59
	REFERÊNCIAS	61

1 INTRODUÇÃO

A moda como sistema precisa ser compreendida como um organismo vivo e em movimento, que se transforma conforme aspectos sociais, culturais e políticos.

Nesse sentido, é verdade que a moda, desde que está instalada no Ocidente, não tem conteúdo próprio; forma específica da mudança social, ela não está ligada a um objeto determinado, mas é, em primeiro lugar, um dispositivo social caracterizado por uma temporalidade particularmente breve, por reviravoltas mais ou menos fantasiosas, podendo, por isso, afetar esferas muito diversas da vida coletiva. (Lipovetsky, 2009, p. 25)

Mesmo dentro de um único país e em um período histórico específico, é possível observar a coexistência de distintas formas de uso, consumo e performance do vestuário. Sob essa perspectiva, os estudos de moda que se restringem aos grandes centros urbanos revelam-se, em certa medida, insuficientes. Embora a concentração de recursos, acervos e produções nas capitais favoreçam uma compreensão mais ampla do sistema de moda dominante, não se pode negligenciar as dinâmicas próprias de produção e consumo que se desenvolvem em contextos periféricos ou interioranos. Tais manifestações, embora frequentemente invisibilizadas pelas narrativas hegemônicas, compõem um campo legítimo de investigação e são fundamentais para uma abordagem mais ampla e plural da moda enquanto fenômeno sociocultural.

Nesse sentido, este trabalho busca compreender um desses contextos adjacentes da moda, adentrando no interior de Minas Gerais, mais especificamente na cidade sul mineira de Lavras. A fim de reconhecer o contexto geral da moda nos anos 1980, a cultura e hábitos locais, o vestuário presente em fotos do cotidiano e as trocas com produções televisivas. Destaca-se como recorte temporal os anos de 1985-86, período em que a novela *Roque Santeiro* foi ao ar, e que será um objeto de análise e comparação com a moda lavrense da época.

Esse recorte temporal se faz relevante também por ser um período de consolidação da indústria de moda mineira, colocando Minas na posição de um dos maiores polos do setor no Brasil (De Noronha, 2018). Foi no final da década também, entre 1987 e 1988, que a primeira faculdade de moda foi fundada no país, a Santa Marcelina (FASM) em São Paulo, porém antes mesmo da criação do curso de graduação na FASM, uma das primeiras iniciativas reconhecidas pela academia no Brasil foi o curso de extensão em Estilismo e Modelagem do Vestuário, oferecido pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em 1984.

Paralelamente, nos anos 1980, surgiram diversas associações de moda que possuíam o intuito de desenvolver estratégias para auxiliar o posicionamento das marcas brasileiras no

mercado, dentre essas associações despontou o “Grupo Mineiro de Moda”, fundado em 1982, e que reuniu os principais nomes do período, como Art-I-Manha (hoje Mabel Magalhães), Allegra, Art Man, Bárbara Bela, Comédia, Femme Fatale (depois Eliana Queiróz), Frizon (depois Mônica Torres), Patachou, Pitti (depois Renato Loureiro), Straccio (substituída, mais tarde, pela IBZ), Printemps (de Sônia Pinto), (Almeida, 2015; Bonadio e Penna, 2016; Guerra, 1997), promovendo eventos que divulgavam seus trabalhos e os aproximavam do público.

Compreende-se, portanto, que na década de 1980 em Minas Gerais, originou-se um sistema de moda mais estruturado, com avanços tanto nos processos produtivos quanto na inserção do campo da moda no meio acadêmico, elevando-o à condição de objeto legítimo de estudo e análise. No entanto, cabe questionar até que ponto esses avanços se disseminaram territorialmente. Isto é, de que maneira e em que medida essas transformações alcançaram as regiões interioranas do estado. Partindo deste pressuposto, é levantada a questão: como as tendências de moda, se prolongavam fora das capitais, tendo em vista, que os mecanismos de divulgação do período eram mais limitados.

Nesse sentido, um componente relevante foi a expansão televisiva no Brasil. No livro *A história da televisão no Brasil* (2010), organizado por Ana Paula Goulart Ribeiro, Igor Sacramento e Marco Roxo, a história da televisão é dividida em décadas. Nos anos 1950, é quando se tem o seu surgimento, com a primeira transmissão realizada em setembro de 1950, sendo este um período de formação, em que ocorrem as primeiras transmissões e a TV começa a penetrar no imaginário brasileiro e se tornar objeto de desejo.

A década de 1960 é marcada pela popularização da televisão no Brasil. Trata-se de um período de consolidação de certas práticas e abandono de outras, em que cada vez mais famílias passaram a ter aparelhos televisivos em casa, embora o acesso ainda estivesse concentrado no eixo Rio de Janeiro–São Paulo.

Até setembro de 1969 a TV brasileira era local. Quatro anos após o golpe (e dezenove anos após o início das transmissões televisivas), as primeiras transmissões em rede nacional foram ao ar. Entretanto, somente algumas capitais participavam do que se denominou desde o início rede nacional. Nas cidades que contavam com o sinal, as restrições se davam por conta do número limitado de domicílios que possuíam ao menos um aparelho de TV. A instituição dos chamados “televizinhos” potencializava o número de espectadores por aparelho, mas, ainda assim, a televisão era um meio quantitativamente limitado. (Hamburger, 2011, p. 65)

Nesse contexto, ainda assim, a televisão foi responsável por popularizar novos ídolos, especialmente ligados à música popular brasileira, através dos festivais da canção da TV Record. Por outro lado, o período também foi marcado pela repressão política, com a

implementação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), que instituiu a censura prévia à imprensa e às produções artísticas.

Já a década de 1970 foi marcada pela hegemonia da Rede Globo. A emissora, que havia surgido na metade da década anterior, adotou um modelo de produção mais tradicional, investiu em uma dramaturgia clássica e trouxe para seu elenco vários “animadores de auditório” como eram conhecidos os apresentadores de programas de variedades e, aos poucos, tornou-se o principal expoente do mercado televisivo nacional. A Rede Globo, também, demonstrou apoio ao governo militar e recebeu benefícios por isso. Em contraste, a TV Excelsior também lançada nos anos 1960, com uma linha editorial mais “nacionalista-democrática” e vida curta. Sofreu com boicotes e forte censura, sendo encerrada em 1970 após a cassação de sua concessão, assinada pelo então presidente Emílio Garrastazu Médici (Ribeiro, Sacramento e Roxo, 2010).

A Globo, desenvolveu uma programação de sucesso, com uma variedade de programas de entretenimento, telejornais e novelas, contudo, em alguns momentos, os conteúdos apresentados feriam as “diretrizes” do governo militar ditatorial atuante, provocando reação nos órgãos federais, de modo que a emissora assinou um protocolo de conduta que limitava os temas abordados em sua programação.

Chegando aos anos 1980, a televisão, mais uma vez, passou por um período de mudanças, com a transição democrática em andamento, e o processo de popularização dos aparelhos se intensificando.

A década do recomeço da democracia no Brasil também foi a de uma nova popularização da televisão. O afrouxamento da censura trouxe de volta os programas populares. Os formatos foram muitos: jornalísticos, humorísticos, de auditório [...] Depois das conquistas modernizantes da década de 1970, temia-se o retrocesso. As emissoras, então, combinaram o popular ao moderno [...] A TV Globo apostou em narrativas pop para se conectar à juventude dos anos 1980. (Ribeiro, Sacramento e Roxo, 2010, p.157)

Partindo deste panorama, entende-se que desde o seu surgimento, a televisão acompanhou as mudanças sociais, políticas e culturais, participando do cotidiano e se tornando, ao mesmo tempo, lançador e indicador de comportamentos e tendências. Neste âmbito, um estilo de produção que se destaca são as telenovelas, visto que a ficção tem o poder de transmitir além da “realidade”, abordando anseios, desejos, medos... Ela mergulha no imaginário dos telespectadores e submerge como uma projeção da realidade, mas também como um mundo oculto do “que poderia ser”.

Assim, podemos considerar que o que passa na televisão, com foco aqui nas telenovelas, influenciam diretamente no consumo. Principalmente, a partir da década de 1970,

como é discutido no texto “A moda brasileira e a telenovelas: consumo e visualidade” (1978 - 2001) de Maria Cláudia Bonadio e Maria Eduarda Araujo Guimarães (2019). De acordo com as autoras, algumas mudanças nas narrativas e nos modos de produção das telenovelas, como a modernização e a nacionalização das histórias, a introdução da televisão em cores e a profissionalização do trabalho de figurinista foram fundamentais para as novelas nacionais se tornarem ponta de lança da moda brasileira.

No início da década de 1970, a Rede Globo, atualmente emissora líder de audiência no país, criou um departamento de figurino. Até então, um mesmo profissional cuidava da cenografia e da caracterização dos personagens. A contratação da figurinista Marília Carneiro, em 1973, marca uma transformação nos figurinos das telenovelas da Globo, que ao menos nas tramas que se passam na contemporaneidade deixam de lado a retórica do excesso, com roupas, maquiagens e penteados extremamente luxuosos e que remetiam ao cinema hollywoodiano da década de 1930, que até então caracterizava a composição visual dos personagens. (Bonadio e Guimarães, 2019, p. 156)

Bonadio e Guimarães (2019), destacam que a aproximação entre o figurino das telenovelas e o cotidiano está relacionada à inserção do *merchandising*, transformando as novelas em espaços de promoção de produtos. Esse processo permitiu aos figurinistas maior autonomia para dialogar com a moda internacional sem depender totalmente dela. Paralelamente, ocorreram mudanças na difusão da moda: a Alta Costura perdeu centralidade, os estilos tornaram-se mais variados e o vestuário cotidiano passou a ser influenciado por culturas jovens, urbanas e populares. No contexto brasileiro, revistas e anúncios reforçam uma nova lógica de consumo, favorecendo a rápida circulação das modas lançadas nas novelas, que passaram a ser copiadas pela indústria de confecção e incorporadas pelos figurinos televisivos. Portanto, cria-se o vínculo entre a expansão da moda em Minas Gerais nos anos 1980 e as novelas como mecanismo de disseminação de tendências para um público mais amplo.

Dado estes fundamentos, o trabalho, utilizando de metodologia qualitativa com ênfase em análise documental e pesquisa histórica teórica, se ergue em três pilares; o primeiro, parte de uma análise documental da moda dos anos 1980 descrita em artigos, revistas e canais de moda, para tanto é realizado a análise de periódicos de 1980 a 1988, em especial a 20 publicações da revista “Manequim” pertencentes a um acervo pessoal. A “Manequim”, foi escolhida como fonte principal, por em certa medida ter contribuído para a democratização da moda, disponibilizando referências das tendências do momento e moldes prontos. Dado este ponto de partida, é delineado o segundo eixo que busca compreender a performance do

vestuário nos figurinos das novelas, os identificando como disseminadores e criadores de tendências para o público.

Por fim, o terceiro pilar envolve uma pesquisa histórica orientada por fontes primárias, como acervos familiares e registros do Museu Bi Moreira, localizado em Lavras (MG). O objetivo é investigar como a moda divulgada nas revistas e nas novelas, em especial a produção *Roque Santeiro*, era apropriada e interpretada pela população do interior mineiro, possibilitando uma leitura mais localizada e concreta da recepção dessas tendências fora dos grandes centros urbanos.

Com isso, o trabalho se divide em três capítulos, o primeiro deles contextualiza a moda dos anos de 1980 de modo geral, compreendendo o processo de transição política como um forte influenciador. Neste momento, é aliado o conteúdo das revistas com referencial teórico advindo de livros e artigos que propõe uma análise do vestuário do período. Ainda no processo de contextualização, é apresentado algumas das principais características do figurino de personagens marcantes da novela *Roque Santeiro*, e como esta, se organiza em um sistema de consumo e influência.

O segundo capítulo é dedicado à análise das relações entre a moda e cultura presente na cidade de Lavras, em meados dos anos de 1980, e a expansão televisiva. A investigação se inicia com uma contextualização etnográfica da cidade, abordando aspectos socioculturais, econômicos e históricos que caracterizavam a região naquele período. Esse panorama inicial é fundamental para compreender de que forma as tendências midiáticas dialogavam com a realidade local. Chegando ao terceiro capítulo, construído através do levantamento iconográfico realizado por meio de acervos fotográficos familiares e do museu Bi Moreira que permitem um diálogo entre as roupas utilizadas no cotidiano da cidade e o figurino de *Roque Santeiro*, comparando as dinâmicas de recepção e reelaboração das tendências midiáticas.

2 O ESTILO DA DÉCADA DE 1980 E O FIGURINO DE NOVELA

Assim, como houve mudanças significativas na televisão entre a transição da década de 1970 para os anos 1980, na moda não foi diferente. A abertura política, as inovações tecnológicas e o enfraquecimento de alguns movimentos culturais, como movimento *hippie* ou dos “desbundados”¹, significaram também, necessidades diferentes na moda, alterando formas de expressões e maneiras de portar.

Diversos grandes nomes da moda internacional surgiram e/ou ganharam mais notoriedade. Na Inglaterra Vivienne Westwood crescia com o estilo *punk*. Em 1983, John Galiano se formou na St. Martin’s School of Art e no ano seguinte fundou sua própria grife. Nessa mesma época um dos principais nomes da moda masculina despontou, o estilista Paul Smith. A Inglaterra também recebeu um ícone da moda inesperado, diretamente da realeza britânica: Lady Diana Spencer tornou-se uma referência global. Estilistas dos EUA e da Itália, mergulharam na produção de linhas mais acessíveis. Em Nova Iorque, *Ralph Lauren*, *Calvin Klein* e *Donna Karan*, encaminharam suas marcas para organizações de difusão internacional. O mesmo ocorreu com as italianas *Armani*, *Fendi*, *Valentino* e *Versace*. Também foi nos anos 1980 que uma nova geração de estilistas japoneses ganharam espaço na cena internacional, com os criadores Rei Kawakubo, Yohji Yamamoto e Issey Miyake.

Ao mesmo tempo, tais mudanças no cenário da Alta Costura dialogavam com um contexto sociocultural mais amplo. Os anos 1980 também trouxeram mudanças para a já consolidada moda francesa “no início da década de 1980, alguns estilistas franceses recém-estabelecidos além de nomes famosos disfarçados haviam começado a desafiar o chic parisiense.” (Mendes e La Haye, 2009). Esta foi uma década de destaque para Jean Paul Gaultier, Thierry Mugler e Emanuel Ungaro. A *Channel*, sob a consultoria de Karl Lagerfeld, traduziu seus modelos em uma linguagem mais contemporânea, reforçando o dinamismo e as transformações desse período.

No Brasil, a década de 1980 foi caracterizada pela instabilidade econômica, devido a uma crise iniciada ainda nos anos 1970, sobretudo devido aos efeitos dos choques do petróleo, em 1973 e 1979, e do aumento dos juros internacionais, entre 1978 e 1982 (Felipe e Vargas, 2015), o início dos anos 1980 foi marcada por forte recessão econômica. O que passou a

¹ “Desbunde” foi o nome dado a um movimento de contracultura brasileira, se trata de um termo pejorativo dado por grupos de esquerda para indicar o ato de priorizar os interesses pessoais ao interesse coletivo. Este conceito “acabou sendo apropriado e, em certa medida, positivado pelos jovens no começo dos anos 1970. Desta forma, desbunde passava a denominar tanto um novo estilo de vida quanto a estética ligada a ela e as novas formas de resistência cotidiana” (Kaminski, 2016)

melhorar a partir de meados da década, mas ainda apresentando números bem baixos se comparados ao que foi registrado no período compreendido entre o “milagre econômico” e o final da década de setenta, “em suma, o Brasil apresentou recessão entre 1981/83, recuperação/retomada do crescimento entre 1984/86 e estagnação entre 1987/89”(Felipe e Vargas, 2015) . O momento de inconstância e insegurança, ecoou de diferentes formas na moda. Os primeiros anos do período foram marcados, em diversos aspectos, por um acentuado conservadorismo cultural, no qual predominava um forte sentimento de nostalgia. Elementos associados ao passado ou considerados “tradicionais” adquiriram maior valor e reconhecimento. Nesse sentido, observa-se alguns aspectos da moda dos anos 1940, evidenciado em peças utilizadas em editoriais da revista *Manequim* , como silhueta estreita e ajustada, ombros pronunciados e cintura marcada, saias retas e indo até abaixo da altura do joelho, entretanto, diferentemente dos anos 1940, os tecidos tendem a ser coloridos e as composições são mais românticas e dispõe de mais acessórios.

Figura 1 : Matéria da revista *Manequim* intitulada “O sul entra na meia - estação”



Fonte: Revista *Manequim* n 245 / maio de 1980

Figura 2 : Editorial ilustrativo de três vestidos confeccionados a partir dos moldes da revista.



Fonte: Revista *Manequim* n 260 / agosto de 1981

O desencanto em relação às condições sociais e políticas do presente, bem como a desconfiança generalizada diante das inovações tecnológicas e estéticas, manifestaram-se de forma evidente nas coleções de moda internacionais - e consequentemente na moda nacional também - que privilegiavam estilos clássicos ou releituras retrô, vistas como alternativas seguras. Paralelamente, os aspectos mais críticos e adversos desse contexto histórico estimularam o desenvolvimento de manifestações culturais de caráter radical, entre as quais se destaca a permanência do movimento *punk*, iniciado nos anos 1970 (Mendes e La Haye, 2009)

Na década de 1980, porém, ocorreu um deslocamento para modas mais caras e ostensivas, que refletiam uma época mais obcecada pelo dinheiro e com consciência de imagem. Tornou-se chique assinalar a própria riqueza usando roupas e acessórios de grife caros. As grifes proliferaram. As malas e bolsas de Louis Vuitton, cobertas com seus padrões, as fivelas e botões grandes de Moschino, as jóias e bolsas de Chanel tornaram-se acessórios altamente desejáveis. Os organizadores pessoais Filofax, as canetas Mont Blanc e os relógios Rolex surgiram como cobiçados símbolos de status. As finanças eram notícia, e os meios de comunicação glorificavam os estilos de vida e enormes salários dos jovens corretores de ambos os sexos. O guru de estilo Peter York inventou a palavra que seria usada ao longo de toda a década para descrever essa raça competitiva yuppie [young urban professional - profissional urbano jovem]. (Mendes e La Haye, 2009, p. 227 - 228)

Nesse cenário de transição e contrastes estéticos, a passagem das décadas de 1970 para 1980 também se tornou visível nas capas das revistas de moda brasileiras. Na edição de agosto de 1981 da revista *Manequim*, por exemplo, Marília Gabriela² posa na capa com um

² Marília Gabriela Baston de Toledo nasceu em Campinas, interior de São Paulo, em 31 de maio de 1948. Em 1969, formou-se professora na Escola Normal Sagrado Coração de Jesus, em Ribeirão Preto (SP). Naquele ano, já em São Paulo (SP), iniciou a carreira no Jornalismo, como estagiária do *Jornal Nacional*, da Rede Globo.

vestido floral acompanhado da chamada: “este modelo lindo, estilo folk, tem esquema”. Essa peça específica ainda traz muitas características de uma moda tipicamente associada aos anos 1970, mas é colocada em uma composição mais glamourosa. No entanto, na matéria especial feita sobre a Marília, ela aparece usando principalmente calças, em duas das composição são utilizados blazers, em uma delas uma jaqueta esportiva com o personagem *Mickey* estampado nas costas combinada com uma gravata e calça social e o único vestido que aparece é sóbrio, na cor preta, utilizado em uma pose sedutora. Contudo é justamente o vestido folk, que possui destaque na capa e o molde incluso nesta edição, talvez por este ser um estilo já consolidado na década anterior e bem aceito, diferente de algo de última moda, que ainda é distante do público em geral, mas que já começa ser incorporados por pessoas da mídia como a jornalista, que no editorial possui um visual mais fashionista e, portanto, mais experimental para grande parte das leitoras.

Figura 3 : Capa da revista *Manequim* de agosto de 1981.



Fonte: Revista *Manequim* n 260 / agosto de 1981

Figura 4 e 5 : Matéria e editorial sobre a jornalista Marília Gabriela

Marília se tornou uma das maiores jornalistas do Brasil, estando à frente de programas como o “Fantástico” da rede Globo, o “Cara a Cara” da Bandeirantes e o “De frente com Gabi” do SBT. No período de publicação desta revista *manequim*, Marília Gabriela apresentava o “TV Mulher”, importante programa da grade da rede Globo que pretendia discutir temas relacionados ao mundo feminino.



Fonte: Revista *Manequim* n 260 / agosto de 1981



Fonte: Revista *Manequim* n 260 / agosto de 1981

No texto “Moda na saia justa”, a jornalista Luciana Rosar Fornazari Klanovicz, analisa a seção de moda da revista *Veja* no período da redemocratização brasileira dos anos 1980. O principal ponto levantado por ela foi a manutenção da diferenciação de gênero, se contrapondo à moda andrógina dos anos 1970. “Em 1988, foi utilizado o termo “fim da androginia da moda”. Assim, as tentativas de terminar com a influência andrógina na moda, ensaiadas desde o final de 1985, mostraram-se vitoriosas no início de 1988.” (Klanovicz, 2008). Contudo, não se pode ignorar de que a ideia de uma moda verdadeiramente andrógina só existe a partir de uma leitura muito superficial do que se vestia durante os anos 1970, e que a experimentação maior no vestuário masculino e a “masculinização” do guarda-roupa feminino presentes na década não significam a homogeneização da moda dos sexos, uma vez que a diminuição dos extremos que sinalizam uma “roupa de mulher ou de homem” não excluem detalhes menores que distinguem as peças pertencentes a cada gênero (Lipovetsky,

2009). Assim, o que realmente ocorreu foi a retomada de signos mais claros de oposições distintivas dos sexos, isto é, trata-se menos de um rompimento com a androginia e mais um embaçamento das fronteiras de gênero, em que o vestuário feminino adere a influência de peças masculinas, enquanto o contrário não ocorreu.

Nesse âmbito, a moda passa a valorizar de maneira explícita as formas femininas, através de roupas sensuais, com decotes profundos e coladas. Muitas peças passaram a ser confeccionadas em malhas de cores fortes, concentrando todo o olhar nas formas acentuadas do corpo. No vestuário masculino também foram incorporadas cores, mas de modo a não “ferir a masculinidade” como foi pontuado pela autora.

De acordo com o semanário, tal mudança de estilo apontava para um maior interesse dos homens pela aparência pessoal. Para tanto, a revista recorria à fala do editor da revista Playboy como forma de mostrar o crescimento desse interesse: “nunca os homens se interessaram tanto por sua aparência. [...] Existem até homens que se cuidam mais do que as mulheres.” Rapidamente a revista avisava, em tom pedagógico, que essa mudança de estilo, “segundo os especialistas na área, ocorreu sem qualquer arranhão na masculinidade.” (Klanovicz, 2008, p. 194)

Nas páginas das revistas de molde e costura, *Manequim* e *Moda e Moldes*, as palavras da vez na primavera-verão de 1987 foram feminilidade e sensualidade, destacando o uso de flores, babados, balonês e peças curtas e apertadas.

Figuras 6 e 7 - Matéria da *Manequim* sobre o uso de flores nas roupas, anunciando a volta do romantismo na moda.



Fonte: Revista *Manequim* n 336 / dezembro de 1987

Figuras 8 e 9 - *Manequim* : “Feminilidade à flor da pele” e “Sensualidade à luz do dia”.



Fonte: Revista *Manequim* n 335 / novembro de 1987

Figura 10 - Texto da seção “Última moda” da revista *Modas e Moldes*.



Fonte: Revista *Moda e Moldes* n 156 / setembro de 1987

A inserção na moda de peças com modelagens mais ajustadas veio acompanhada da tendência das roupas curtas, o que tornava inevitável a maior exposição do corpo. Nesse sentido, não é coincidência que, durante os anos 1980, tenha ocorrido uma expansão significativa das práticas esportivas, amplamente divulgadas pela mídia como fundamentais não apenas para a saúde, mas também para a conquista do chamado “corpo ideal”. Esse ideal, que tradicionalmente recai sobretudo sobre as mulheres, passou a abarcar de maneira intensa os homens, que agora também eram pressionados a apresentar um corpo definido e em boa forma para serem bem vistos — e, sobretudo, para vestir adequadamente as roupas em voga naquele momento. Em nossa cultura, é típico transformar o corpo por meio da moda, atribuindo-lhe novos sentidos ao apresentá-lo de maneiras variadas, ora escondendo, ora destacando determinadas partes, e assim ampliando continuamente sua capacidade de produzir significados (Castilho e Galvão, 2002).

Figura 11: Seção da *Manequim* intitulada “É novo, jovem, divertido. É curto”.



Fonte: Revista *Manequim* n 1/ Janeiro 1988

Nestas páginas da *Manequim*, a tendência de roupas que evidenciam o corpo é claramente ilustrada, com roupas curtas e justas que delineiam bem as formas da modelo. O próprio título da matéria, arremata resumindo bem o que é essa estética: “É novo, jovem, divertido. É curto!”.

A onda de cuidados com a saúde, também foi responsável pela popularização de roupas esportivas, não somente durante a prática das atividades, mas também no cotidiano, o que foi muito bem retratado no início da década, na novela *Baila Comigo* de 1981, que possuía, por exemplo, um figurino repleto de agasalhos esportivos de malha de algodão confeccionado em diferentes cores que fugiam dos tons neutros tradicionais (Silva, 2019).

A moda desta segunda metade da década, conforme retratado em revistas e na mídia televisiva, se apoiou no exagero, desenhando formas ampliadas, com grandes ombreiras, tecidos cintilantes, estampas e cores fortes. O maximalismo esteve presente através de composições carregadas de acessórios e informação. Peças confeccionadas em jeans também foram sucesso no período, sendo incorporadas por grandes marcas, o tecido que antes era ligado à rebeldia e pertencimento a subculturas, passou a ser associado a posição de status e sensualidade. (Guimarães, 2024).

No caso do corpo feminino vestido com jeans, a influência da mídia, desde as décadas de 1970/80, tem sido significativa. O ideal do corpo, da beleza saudável, é sutilmente embutido na publicidade, que mostra a mulher cada vez mais fetichizada e objetificada. O que mostra que a mulher ainda não se desvencilhou das amarras da dominação do sexo oposto, da idealização de ser e agir sob o olhar do outro. Neste contexto, Lipovetsky (2020, p. 149) acrescenta que a roupa da moda, aqui se referindo ao jeans, erotiza a aparência feminina ao desnudar sem realmente mostrar,

desvela ocultando a pele, mas realçando as formas. (Guimarães, 2024, p. 15).

O jeans, realmente passou a ser trabalhado em modelagens mais ajustadas e com recortes que expõe regiões como ombros, barriga e pernas, estando presente em todo guarda-roupa feminino, assumindo formas nas mais diversas peça, como vestidos, saias, jaquetas, coletes e calças, sendo chamado pela *Manequim* de “o camaleão da moda”.

Figura 12 - Revista *Manequim* - “Jeans. O camaleão da moda.”



Fonte: Revista *Manequim* n 2 / fevereiro de 1988

Figura 13 - Capa da revista *Manequim* com Ana Paula Arósio usando jaqueta jeans da Zoomp.



Fonte: Revista *Manequim* n 343 / julho de 1988

A capa da edição de número 343 da revista *Manequim*, estampa a atriz Ana Paula Arósio usando uma jaqueta jeans da marca *Zoomp*, com o texto no canto da imagem “Esta jaqueta é da Zoomp: você já pode cortar!”, indicando que na revista acompanhava o molde da peça. O interessante desta jaqueta é a modelagem, com um decote aberto que destaca o colo e uma gola Dior, como é chamada na revista. Essa peça é uma boa mostra da incorporação da

sensualidade até mesmo em tecidos mais rústicos como o jeans, e somente isto, mas também revela uma colaboração entre a indústria e a revista, neste caso, a marca *Zoomp* que forneceu os moldes a *Manequim* supondo que uma pessoa comum poderia executá-la.

Com isto, nota-se o quanto a moda dos anos 1980 foi plural, com diferentes vertentes de estilo e expressão coexistindo durante todo o período, encontrando nas revistas um canal de propagação. Contudo, como defende-se aqui, os periódicos não são os únicos mecanismos de divulgação de moda, sendo as novelas, também, um meio muito relevante.

2.1 NOVELAS E O INTERIOR: RELAÇÕES ENTRE INFLUÊNCIA E CONSUMO

Seguindo essa linha, os figurinos das novelas acompanham as mudanças políticas e sociais e por consequência as tendências de moda. A telenovela no Brasil pode ser descrita como uma “narrativa da nação” (Lopes, 2003). Elas atuam, em alguns casos, como registro da história do país, e o figurino como parte dessa linguagem transcreve esse processo para um plano estético e simbólico.

Se torna relevante, todavia, pontuar que as novelas possuem um peso ainda maior para o público feminino, pois, segundo Esther Hamburger (2005), as mulheres constituem o principal público-alvo das telenovelas, uma vez que demonstram maior envolvimento com as tramas e, conseqüentemente, são mais suscetíveis às suas influências. Tendo em vista, ainda, que os enredos foram estrategicamente adaptados para atender às demandas e expectativas femininas.

De tal maneira, as temáticas relacionadas às mulheres foram se moldando com o tempo e, nos anos 1970, as telenovelas retrataram o “novo papel” da mulher na sociedade. Narrativas assinadas por autores como Janete Clair e Lauro César Muniz, não só colocaram personagens femininas no centro das tramas, como também discutiram esse novo posicionamento da mulher. Contudo, temas como, as relações sexuais entre solteiros, o adultério - por parte da mulher - e a pílula anticoncepcional, foram proibidos pela ditadura (Fadul, 2000).

Chegando aos anos 1980, “os temas sobre a família e a mulher continuaram a ser discutidos, agora num clima de maior liberdade diante das relações amorosas e sexuais” (Fadul, 2000), outro ponto importante tratado nestas produções da década, foi o *status* que as mulheres passaram a possuir no mercado de trabalho, se afastando do cenário do começo da década de 1970, em que o mercado ainda estava se abrindo para essas profissionais.

Teresa de Lauretis elenca em seu livro *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction* (1987), o conceito de Tecnologia de gênero. Ela retoma, em especial, os argumentos desenvolvidos por Michel Foucault em *História da sexualidade: A vontade de saber*. Nessa obra, Foucault sustenta que a sexualidade não constitui uma essência natural, mas sim o resultado de dispositivos sociais, que operam por meio de instituições e discursos que incitam, regulam e classificam os corpos e os prazeres. Entre seus principais mecanismos destacam-se: o dispositivo da confissão, que estimula os indivíduos a renunciarem seus desejos; o dispositivo médico-biológico, responsável pela patologização e normatização das condutas sexuais; o dispositivo pedagógico, que vigia e disciplina os corpos no espaço escolar; o dispositivo jurídico-político, que governa a sexualidade através de leis e políticas públicas; e o papel normativo da família burguesa na gestão dos comportamentos sexuais. Com base nessa perspectiva foucaultiana, Lauretis propõe compreender o cinema como uma "tecnologia de gênero", uma vez que repercute construções e representações de masculinidade e feminilidade. Em sua análise, o gênero não é concebido como uma característica inata ou essencial, mas como efeito de representações discursivas. Tais representações detêm o poder de materializar normas sociais e moldar subjetividades, definindo social e culturalmente o que significa “ser mulher” ou “ser homem”.

A partir dessa leitura proposta por Lauretis, e permitindo a apropriação de suas definições, as novelas também podem ser entendidas como uma Tecnologia de Gênero levando em conta sua expressiva influência no imaginário brasileiro. Podendo ser consideradas, um importante artefato para o registro da história nacional, envolvendo em suas tramas aspectos específicos dos períodos em que são produzidas. No caso, dos figurinos, essa aproximação com a realidade e o cotidiano, ocorreu a partir da década de 1970, e com a chegada da figurinista Marília Carneiro, como narra Laise Lutz Condé de Castro (2023). Proprietária de uma boutique na Zona Sul do Rio de Janeiro, Marília foi contratada pela Rede Globo em 1973, especialmente para produzir o figurino da telenovela *Os Ossos do Barão*, de autoria de Jorge Andrade, com o propósito de atualizar e alinhar os modelos da novela com a realidade.

Com isso, a novata ficou com a incumbência de transpor para a televisão uma linguagem de moda. De acordo com Fernanda Junqueira Rodrigues (2009), a produção dos figurinos, nos primórdios da Globo, acontecia na fábrica da emissora, a partir de costureiras e alfaiates 167 direcionados pelos croquis elaborados pelos figurinistas. Entretanto, a partir da década de 1970, esse esquema muda, com os profissionais responsáveis por vestir os atores e atrizes voltando-se para as ruas, para a aquisição de roupas prontas, se tornando “caçadores de tendências” que viam nas vitrines das lojas um

mundo de possibilidades. E foi Marília Carneiro que inaugurou e consolidou essa mudança. (Castro, 2023, p.166 - 167)

Cria-se, portanto, a ideia de aproximação da realidade, porém como é pontuado por Castro (2023), esse “realismo” ainda é pautado em um olhar de uma mulher branca de classe média alta, situada na Zona Sul do Rio de Janeiro. É a partir desse enquadramento que se propõe, neste trabalho, a compreensão das novelas, e inevitavelmente, de seus figurinos, enquanto elementos narrativos fundamentais, responsáveis por contribuir para a construção das histórias, tanto no âmbito ficcional da teledramaturgia quanto na dimensão da chamada “vida real”.

As novelas, em especial as produzidas pela Rede Globo, atuam como fortes indicadores sociais. A televisão “possui uma penetração intensa na sociedade brasileira, devido a uma capacidade peculiar de alimentar um repertório comum por meio do qual pessoas de classes sociais, gerações, sexo, raça e regiões diferentes se posicionam e se reconhecem umas às outras.” (Lopes, 2003), entende-se que a televisão, tem poder de influenciar comportamentos e também refleti-los.

Assim, ao compreender o papel central da televisão na formação de um imaginário coletivo e na influência sobre comportamentos sociais, é possível entender como certas novelas se destacam não apenas pelo conteúdo narrativo, mas também por sua capacidade de se tornarem verdadeiros fenômenos culturais. É nesse contexto que Maria Cláudia Bonadio (2018) emprega o termo “novela-acontecimento” para caracterizar produções marcadas por um forte apelo publicitário, capazes de mobilizar intensamente o público e incentivá-lo ao consumo. A autora adapta o conceito de “cinema-acontecimento”, desenvolvido por Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2010), segundo os quais tais obras configuram-se como espetáculos imperdíveis, assistidos por todos. Bonadio, discute esse conceito através da novela *Dancin’ Days* sucesso de 1978, que conta a história da ex-presidiária Júlia Matos e sua tentativa de se reaproximar de sua filha. Sua história é embalada por um cenário *disco*, com figurinos marcantes. “A grande diferença entre *Dancin’ Days* e suas antecessoras é que, nesta, tudo parece ter sido cuidadosamente pensado para “vender” a novela sob os mais diversos aspectos” (Bonadio, 2018).

Esse modelo de produção e recepção mobilizado por *Dancin’ Days* abriu caminho para que outras novelas, pudessem se aprofundar nessa lógica do espetáculo de consumo. Nos anos 1980, muitas novelas construíram esse sistema publicitário levando a um público diverso a possibilidade de consumir, mesmo que em um campo simbólico, diferentes itens de moda. As vidas na teledramaturgia também impactam na vida do público, que esperava

ansiosamente pelo próximo drama, reviravolta, intriga, romance, mas também por qual roupa o personagem usaria e com qual acessório iria compor.

Muitos estudos ressaltam como a televisão foi no Brasil o meio ideal para se promover – a partir dos anos 60 – a formação do mercado consumidor no país. Pelo seu modelo comercial, a televisão ampliou o mercado publicitário – foi o veículo ideal para uma série de anúncios, e ajudou a estabelecer um padrão profissional no mercado publicitário. (Almeida, 2001, p. 6 -7)

O que se observa, é que o desenvolvimento de novas necessidades - e tratamos aqui de necessidades específicas de consumo relacionadas ao que é despertado de algum modo pelas telenovelas - faz com que o “universo das pequenas cidades” não consiga suprir todas as demandas. Nesse sentido, essas novas necessidades, criam ou intensificam vínculos com a vida das cidades, e destroem, assim, a autonomia interiorana, intensificando a ligação com a economia geral da região (Cândido, 2001).

Apesar da influência evidente nos costumes - principalmente das jovens - do interior, as novelas gravitam em um eixo temático predominantemente urbano, não só no sentido de representá-lo diretamente, mas também de utilizar seu olhar para encenar outras realidades.

A televisão deu uma forte contribuição às visões de sexo e gênero – independentemente de outras variáveis como gênero, educação e renda. Os telespectadores brasileiros assíduos foram surpreendentemente mais liberais – menos tradicionais nas suas opiniões sobre assuntos como, se as mulheres “devem ficar em casa”; se devem trabalhar quando seus maridos ganham bem; se devem abandonar um marido a quem não amem mais; se devem trabalhar quando grávidas; se devem ir a bares; se devem procurar os homens de que gostem; se os homens devem cozinhar e lavar roupas; e se os pais devem falar de sexo a seus filhos e filhas. Todas essas questões trazem à tona respostas influenciadas pela TV, sendo que as mensagens transmitidas pela televisão brasileira (particularmente pelas telenovelas da Globo) são embasadas na realidade urbanamoderna em que os papéis de sexo e gênero são realmente menos tradicionais do que em comunidades pequenas (Kottak, 1993, p. 3).

Assim, mais do que um retrato direto da vida interiorana, as novelas desempenham a função de vitrine, retratando a cultura mas com os devidos enfeites da espetacularização. Tratando das dinâmicas do interior e suas relações com a teledramaturgia, Heloisa Buarque de Almeida (2001) analisa em sua tese de doutorado “*Muitas mais coisas*”: *telenovela, consumo e gênero*, a recepção da novela *Rei do Gado* na cidade de Montes Claros, no norte de Minas Gerais, fazendo uma relação entre telenovela, formação de hábitos de consumo e construções de gênero.

Apesar da tese de Almeida, se situar em uma posição geográfica do estado oposta ao lugar onde focaremos o estudo aqui e de suas pesquisas estarem mais avançadas na linha do tempo, muitas de suas observações se repetem no sul do estado já no final dos anos 1980. Entre elas, destaca-se a percepção de que “A televisão é constantemente mencionada como via de acesso a coisas modernas, especialmente pelos bens de consumo. Essa comparação gera inclusive a sensação de um aqui mais pobre, que não tem acesso a certos bens” (Almeida, 2001, p. 29). Portanto, a reprodução nas roupas do cotidiano a partir do figurino das novelas não se limita apenas a um plano estético, mas envolve o sentimento de pertencimento à realidade projetada nas televisões, criando um vínculo entre o público e seus personagens queridos.

2.2 A MODA EM ROQUE SANTEIRO.

Algumas novelas foram particularmente relevantes para a moda, tornando-se referências estilísticas marcantes, como *Vale Tudo* (1988), *Tieta* (1989), *Rainha da Sucata* (1990), entretanto uma que tem verdadeiro destaque e servirá aqui como parâmetro de comparação com a moda de Lavras é *Roque Santeiro* (1985). Elenca-se aqui, portanto, breves observações de seus figurinos, com foco em alguns personagens mais emblemáticos, cujo vestuário contribuiu para consolidar tendências e expressar características sociais e culturais da época.

Roque Santeiro foi exibida entre 24 de junho de 1985 a 22 de fevereiro de 1986, mas sua história vem muito antes disto. A trama de Dias Gomes, começou como uma peça escrita em 1963, que inicialmente recebia o título de “O berço do herói” e teria sua primeira apresentação em 1965, mas foi proibida pela censura do governo militar logo na sua noite de estreia. Anos mais tarde, em 1975, Dias Gomes tentou adaptar o texto teatral para a televisão, modificando não somente o nome dos personagens e aspectos narrativos, mas também o próprio título da produção, agora nomeada de “Roque Santeiro”. Contudo, ela também foi censurada pelo regime ditatorial, só indo ao ar em 1985. A novela que satirizou a exploração política e comercial da fé popular, atingiu uma enorme audiência, chegando a alcançar 100 pontos no Ibope³, marcando a história da televisão.

³ O Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (Ibope) constituiu-se como uma das principais instituições brasileiras dedicadas à realização de pesquisas de opinião voltadas aos setores midiático e mercadológico. Fundado em 1942 pelo empresário Auricélio Penteado, então proprietário da Rádio Kosmos, o instituto desempenhou um papel central na produção e análise de dados sobre audiência e comportamento do público ao longo de aproximadamente oito décadas. Suas atividades foram oficialmente encerradas em 2021.

A trama se passa na cidade fictícia de “Asa Branca”, que atua como um microcosmo do Brasil, onde os habitantes vivem em torno da crença nos milagres atribuídos a Roque Santeiro (José Wilker), um coroinha e artesão de imagens sacras, considerado mártir por supostamente ter morrido ao enfrentar o temido bandido Navalhada (Oswaldo Loureiro) em defesa da cidade. No entanto, 17 anos depois, Roque reaparece vivo, abalando a cidade e colocando em risco o poder e os interesses de algumas figuras influentes. Entre os mais afetados por seu retorno estão o tradicional padre Hipólito (Paulo Gracindo), o prefeito Florindo Abelha (Ary Fontoura), o comerciante Zé das Medalhas (Armando Bógus) e o poderoso fazendeiro Sinhozinho Malta (Lima Duarte), amante de Porcina (Regina Duarte), que era tida como a viúva de Roque. Porcina, incentivada por Sinhozinho, propagou a história falsa de que fora casada com o santo – mesmo sem nunca tê-lo conhecido – e acabou se tornando uma figura de relevância na cidade. Com o retorno de Roque, ela o conhece e se apaixona de verdade por ele, formando com Sinhozinho um triângulo amoroso.

Entrando no figurino da produção - criado pelo figurinista Marco Aurélio com assistência de Lessa de Lacerda - a personagem mais marcante nesse sentido e que mais se utilizou da moda foi a viúva Porcina. Na peça original a personagem é descrita como uma “mulher de trinta e cinco anos, aproximadamente, de beleza um tanto vulgar. Toda ela, aliás, recende a vulgaridade, ostentação e cafonice” (Gomes, 1985) . O que de certo modo foi mantido na concepção da personagem da novela, principalmente no que se refere ao vestuário versado a ostentação. A essência do que é vulgar e cafona, no entanto, se transforma entre uma produção e outra e a moda de 1985 se inclina para a exposição corporal de forma muito mais aguda do que em 1975, deixando mais difuso do que pode ser considerado vulgar com o que poderia ser apenas um registro da moda do período. O traço cafona também é mantido no sentido de ser um vestuário espalhafatoso, mas que novamente, também se entrelaça de forma mais harmoniosa com as tendências do seu ano de produção. Sendo assim, o seu visual era repleto de cores, texturas, estampas e sempre carregado de acessórios se alinhando e ampliando o maximalismo do período. As suas peças preenchiam a cena, em um figurino que por vezes beirava o caricato, e que expressavam a sua personalidade controversa, mas também carismática.

Figura 14: Sinhozinho Malta e Viúva Porcina, Roque Santeiro (1985).



Fonte: Acervo/Globo. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/roque-santeiro/noticia/curiosidades.ghtml>

Nessa linha, talvez o elemento de vestuário mais lembrado da personagem de Regina Duarte foram os laços de diferentes cores e tamanhos usados como adereço de cabeça. Maria Claudia Bonadio (2016) os compara com os laços da cantora Madonna. Tida como um dos maiores símbolos da década de 80 e um importante ícone da moda, as roupas usadas pela cantora viraram referência e eram amplamente copiadas, mas no Brasil, os laços realmente se tornaram conhecidos nos cabelos de Porcina.

Figura 15: Regina Duarte como Viúva Porcina, Roque Santeiro (1985)



Fonte: Divulgação/TV Globo. Disponível em: <https://gshow.globo.com/meu-proximo-look/noticia/2015/03/inesqueciveis-tina-pepper-porcina-copelia-e-bebel-em-looks-bem-extravagantes.html>. Acesso: 25 de nov. 2025.

Figura 16: Madonna durante a *Virgin Tour* 1985.



Fonte: Today in Madonna History. Disponível em: <https://todayinmadonnahistory.com/tag/the-virgin-tour/>. Acesso em: 25 de nov. 2025.

Figura 17: Madonna no filme *Procura-se Susan desesperadamente*.



Fonte: IMDB. Disponível em: <https://www.imdb.com/pt/title/tt0089017/>. Acesso em: 25 de nov. 2025.

Dessa forma, entende-se as novelas como possíveis canais tradutores de moda, que capturam tendências globais já difundidas em outras mídias, e as colocam na tela da televisão aberta (Bonadio, 2016), adentrando a casa do cidadão comum e incorporando seus telespectadores a um mesmo referencial. Lessa Lacerda, em uma entrevista realizada para o jornal *Extra* em 2010 juntamente com Yoná Magalhães, a Matilde de Roque Santeiro, declara que o figurino de Roque Santeiro foi um dos primeiros a lançar moda, e que todo sucesso foi

responsabilidade de “Marquinho”, como ele chama Marco Aurélio. Segundo ele, o figurinista não tinha preocupação em fazer moda, mas compreendia o gosto do brasileiro pelo exagerado. Lessa fala também como os laços da personagem remetem a Carmem Miranda: “Como não podia carregar frutas, talvez fosse uma releitura de uma coisa exótica, popular, grande. As pessoas iam vestidas de Porcina buscar os filhos nos colégios, com laçarotes e turbantes. Uma loucura!” (Lacerda, 2010).⁴

A dupla de dançarinas da boate *Sexus* de Matilde, Ninon (Cláudia Raia) e Rosaly (Isis de Oliveira), performaram na trama duas personagens de extrema sensualidade, que foram muito julgadas pelas “beatas” da cidade, utilizando roupas ousadas e que colocavam o corpo em evidência, mas que também tiveram um apelo com o público. Lessa destaca a popularidade da *lycra* nos anos 1980, e que a maioria das peças utilizadas por elas eram confeccionadas por este material, bem justas ao corpo, decotadas e muitas vezes coloridas e estampadas.

Figura 18: As personagens Matilde, Ninon e Rosaly em Roque Santeiro.



Fonte: Acervo/Globo - Memória Globo. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/roque-santeiro/noticia/personagens.ghml>. Acesso em: 26 de nov. 2025.

Figura 19: Ninon, Rosaly e Matilde vestindo roupas de ginástica.

⁴ LASKIER, Fernanda. “Roque Santeiro”: Yoná Magalhães e Lessa de Lacerda relembram figurino. Disponível em: <<https://extra.globo.com/tv-e-lazer/roque-santeiro-yna-magalhaes-lessa-de-lacerda-relembra-figurino-368741.html>> . Acesso em: 19 jan. 2025 .



Fonte: Print Screen do capítulo 6 de Roque Santeiro. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/9492007/?s=0s>. Acesso em: 26 de nov. 2025.

Outra personagem que teve em suas roupas uma ferramenta importante para construção de sua personalidade é a Tânia (Lídia Brondi), filha de Sinhozinho Malta e da falecida Margarida (Lilian Lemmertz), a personagem, que fora criada no Rio de Janeiro, retorna à cidade fictícia de Asa Branca após a morte da mãe, desenvolvendo a suspeita de que o seu falecimento não ocorreu de forma acidental como contam. Sua chegada coincide com a presença de uma equipe de cinema que se instala no local para realizar uma produção cinematográfica sobre Roque Santeiro, o que a leva a se envolver com o ator Roberto Mathias (Fábio Júnior), mais tarde também desenvolve um relacionamento com Padre Albano (Cláudio Cavalcanti). A personagem tem uma relação complexa com o pai, oscilando entre desconfiança e afeto. Além disso, assume o papel de principal contraponto à figura de Porcina.

Seu figurino é bem mais simples em relação às outras personagens femininas, ele carrega um viés mais jovem, descolado, até mesmo despretenso. Mistura uma estética típica do ambiente agrário - como botas e cintos de couro, camisas xadrez, coletes, lenços - junto com uma estética mais urbana - jeans de modelagem modernas, suéters, camisas, estampas e texturas. Os cabelos lisos e com franja também reforçam o visual juvenil, mantido sempre solto e em alguns momentos até desalinhado. A maquiagem é sempre muito leve, às vezes até imperceptível. Este estilo mais discreto reforça sua oposição à viúva Porcina.

Figura 20: Tânia e Padre Albano (Cláudio Cavalcanti).



Fonte: Geraldo Modesto/ Memória Globo. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/roque-santeiro/noticia/tramas-paralelas.ghtml>. Acesso em: 26 nov. 2025.

Figura 21: Personagem Tânia, interpreta por Lídia Brondi (Roque Santeiro, 1985)



Fonte: Memória Teledramaturgia. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C9Qc3jgSoEC/?img_index=3. Acesso em: 26 nov. 2025.

No guarda roupa masculino o figurino também foi cuidadoso, Lessa Lacerda expõe que Marquinhos pensou para Roque um figurino que envolvia roupas de linho e chapéu panamá, que lembram Tom Jobim, mas com a diferença de que o personagem de José Wilker usava ternos escuros, o que não era um estilo muito comum, mas que deu certo.

Figura 22: José Wilker como Roque Santeiro.

Figura 23: Roque Santeiro e Viúva Porcina.



Fonte: Foto de Nelson Di Rago/ Memória Globo. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretimento/novelas/roque-santeiro/noticia/roque-santeiro.ghtml> . Acesso em: 26 nov. 2025.

Por outro lado, Sinhozinho Malta expunha a vaidade masculina, carregado de colares, pulseiras, óculos e o famoso relógio, que ao ser chacoalhado era acompanhado do barulho de uma cascavel. Na cabeça vinha um chapéu inspirado no seriado americano *Dallas*, e como no caso de Porcina e Madonna, foi o acessório de Lima Duarte que virou referência, não a produção internacional. Contudo, foi seus cabelos que chamaram mais atenção, na realidade as suas perucas, de acordo com o *Memória Globo* a novela foi responsável por aumentar em 80% as vendas de perucas masculinas no país.

Figura 24 e 25 - Personagem Sinhozinho Malta em Roque Santeiro.



Fonte: Memória Globo. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/roque-santeiro/noticia/personagens.ghtml> . Acesso em: 26 nov. 2025.

3 A CIDADE DE LAVRAS NOS ANOS DE 1980

A origem da cidade data de meados de 1720, quando os primeiros bandeirantes apareceram pela região. No início o local foi nomeado como Campos de Santana das Lavras do Funil e pertencia ao município de São João del-Rei e à freguesia de Carrancas. Seus primeiros habitantes estavam empenhados na busca pelo ouro. No entanto, a escassez do metal fez com que a agricultura e a pecuária despontassem como as principais atividades da região, o que permanece até a atualidade. O desenvolvimento da cidade se deve principalmente à fundação da ESAL (Escola Agrícola de Lavras) em 1908 pelo Dr. Samuel Rhea Gammon⁵, que em 1994 se tornaria universidade, hoje conhecida como Universidade Federal de Lavras (UFLA).

Nos anos de 1980, a ESAL contava com os departamentos: Fitossanidade, Ciência do Solo, Biologia, Educação Física, Ciência dos Alimentos, Química e Ciências Florestais. Em 1983 é inaugurado na instituição o Museu Bi Moreira (o primeiro museu da cidade) no mesmo ano é criado o Coral da Escola Superior de Agricultura de Lavras, em 1987, é instalada a Rádio Universitária, demonstrando que a Escola, estava se encaminhando para além do ensino ligado à agropecuária, para se tornar também um centro cultural e de convivência do município. Neste período, a cidade já havia passado por um considerável desenvolvimento. Conhecida como a cidade dos ipês e das escolas, sua população em 1985, segundo dados do IBGE, era de 60 857 habitantes.

3.1 CULTURA, ARTE E MODA EM LAVRAS

A partir da análise do Jornal *Tribuna de Lavras* entre os anos de 1980 a 1986, dois grandes eventos anuais eram plenamente divulgados e causavam comoção na cidade, de formas diferentes, mas que tinham forte ligação com a moda e com representação da cultura da cidade: o carnaval e os concursos de miss. Durante muitos anos a cidade celebrou o carnaval com diversos blocos, com destaque para o “Suvaco de Cobra” e o “Mocidade Alegre”, que todos os anos se apresentavam com pequenos carros alegóricos e muitas fantasias reunindo diversas pessoas da cidade. Gilda de Mello e Souza trata no *Espírito da*

⁵ Dr Samuel Rhea Gammon nasceu em 30 de março de 1865, em Bristol, West Virginia, EUA. Chegou a Lavras junto com grupo de missionários presbiteriano a qual fazia parte, foi responsável por fundar também a escola “Instituto Presbiteriano Gammon” em 1908. A chegada destes missionários foi responsável por disseminar o presbiterianismo na cidade.

Roupas (1987) as festas como um momento de exceção da vida cotidiana, um conceito que pode se expandir para os eventos de carnaval nos anos 1980. É nas festividades que elementos sociais e da própria personalidade dos indivíduos são exaltados. “Nada esclarece melhor o sentido profundo da moda que a função que ela desempenha neste momento agudo da vida dos indivíduos e dos grupos” (Souza, 1987). A partir dessa perspectiva, o carnaval lavrense da década de 1980 pode ser compreendido como um espaço de expressão estética e social, no qual a moda operava não apenas como ornamento, mas como linguagem simbólica capaz de revelar pertencimentos, aspirações e identidades coletivas. São em eventos como este que se torna aceito roupas mais chamativas e que tenham uma exposição maior do corpo, algo que não é tão facilmente encontrado no cotidiano.

Figura 26: Escola de Samba “Suvaco de Cobra”, década de 1980.



Fonte: Livro *Memórias e praças históricas de Lavras: uma paixão* (2021) de Alessandra Teixeira Silva.

Figura 27: Escola de Samba “Suvaco de Cobra”, 1981.



Fonte: Livro *Memórias e praças históricas de Lavras: uma paixão* (2021) de Alessandra Teixeira Silva.

Figura 28: Escola de Samba “Goiabeira”, década de 1980.



Fonte: Livro *Memórias e praças históricas de Lavras: uma paixão* (2021) de Alessandra Teixeira Silva.

Figura 29: Folião fantasiado de Miss Minas Gerais, carnaval em Lavras, 1982.



Fonte: Print Screen de vídeo do carnaval de Lavras de 1982.

Essa ligação com a moda chegou a se expandir para o pré carnaval, com o bloco “Suvaco de Cobra” promovendo, em 1985, um desfile que reuniu as maiores marcas de vestuário da cidade como uma forma de arrecadar fundos para o bloco.

Figura 30: Comunicado sobre o desfile organizado pelo bloco “Suvaco de Cobra”.

No dia 30 deste mês, uma noite de elegância e alegria no Clube dos Comerciantes, onde a sociedade lavrense marcará presença para aplaudir o grande desfile de modas que será apresentado por Lucia e Jorginho, com renda para o G.R.E.S. Suvaco de Cobra. Após o desfile, será servido um lauto jantar e os convites podem ser procurados com os dois promotores da festa.

Fonte: Tribuna de Lavras, 16 de março de 1985.

Figura 31: Recorte sobre a parceria entre o “Clube dos comerciantes” e o “Suvaco de Cobra”

A turma da Suvaco de Cobra, muito felizes com a disponibilidade e cortesia do presidente do Comerciantes — Sr. Zito. Sempre amável, ele colocou o clube à disposição sem cobrar um tostão qualquer. Isto realmente é digno de registro, pois a escola precisa angariar seu dinheiro e desta maneira, está economizando bem mais.

Fonte: Tribuna de Lavras, 23 de março de 1985.

Figura 32: Anúncio sobre a volta da “Boutique Benigna” no desfile.

BOUTIQUE BENIGNA, retornando ao seu espaço social, depois de um breve descanso. Ela volta com força total na moda masculina, feminina e infantil. Boutique Benigna estará presente no desfile do dia 30 no Clube dos Comerciantes. Sua reinauguração será no dia 1º de Abril. Mais uma oportunidade para você escolher o seu guarda roupa.

Fonte: Tribuna de Lavras, 23 de março de 1985.

Por outro lado, os concursos de miss, circulavam nos jornais de Lavras, com a expectativa de eleger a garota que representaria a cidade. Diferente do carnaval, este era um evento mais seletivo, com um público menor, sem a intenção de uma celebração conjunta em que todos ativamente pudessem participar. No caso dos concursos, a ideia é de eleger a nova celebridade temporária da cidade, uma garota que pudesse não só representar as lavrenses, mas também ser um modelo, uma inspiração - eram elas que usavam as melhores roupas, que se portavam da maneira correta, etc. Todos os anos acontecia na cidade o concurso de “Miss

Lavras”, e a campeã participaria do “Miss Minas Gerais”, em 1982. Carla Emerich ganhou o concurso estadual e sua vitória foi comemorada nas páginas do jornal e também nas ruas. Depois de seu sucesso, Carla se tornou uma figura respeitada na moda da cidade, trabalhando como estilista e chegando a abrir uma boutique.

Figura 33 : Pannel iconográfico de Carla Emerich no concurso “Miss Minas Gerais”.



Fonte: Acervo do Museu Bi Moreira.

Figura 34: Passeata em Lavras em comemoração a Carla Emerich eleita miss Minas Gerais 1981.



Fonte: Acervo do Museu Bi Moreira.

Figura 35: Recorte do Tribuna de Lavras anunciando as roupas desenhadas por Carla Emerich.



Fonte: Tribuna de Lavras, 6 de abril de 1985.

Essa valorização de figuras públicas e eventos sociais convivia, no cotidiano da população, com um conjunto diversificado de práticas de entretenimento. Enquanto a alta sociedade frequentava casamentos, aniversários, coquetéis e saraus — anunciados regularmente na coluna “K entre nós” e “Jornal da Joyce” do *Tribuna de Lavras* — outros espaços também desempenhavam papel relevante na vida cultural da cidade. O tradicional “Clube de Lavras” dinamizava a cena noturna, enquanto o “LTC” (Lavras Tênis Clube) era frequentado pelos sócios durante as tardes. Um evento peculiar que se destaca aqui, tendo em vista o eixo temático deste trabalho: um desfile organizado em 1985 na cidade, para um público limitado a elite, que contou com a presença de um maquiador de Belo Horizonte, o Lula, que já havia trabalhado na TV Manchete do Rio⁶, e que teve um capricho tão grande com as modelos que acabou atrasando o desfile.

Este evento demonstra dois aspectos interessantes. Primeiro a agregação de valor a um profissional por ter vindo de outra cidade, uma capital, e por ter em seu currículo a participação em uma emissora televisiva. Segundo, a forma como é reforçado que este se trata de um evento de elite, destinado a um público exclusivo, utilizando da moda como uma forma de distinção social e cultural. Partindo do conceito de capital simbólico de Bourdieu (2007), um evento como este, pautado na afirmação da elite, opera como um sistema simbólico que instrumentaliza e legitima a segregação social promovida pela moda. Pensando nas definições de classe traçadas por Bourdieu, em que essas não são divididas simplesmente por uma

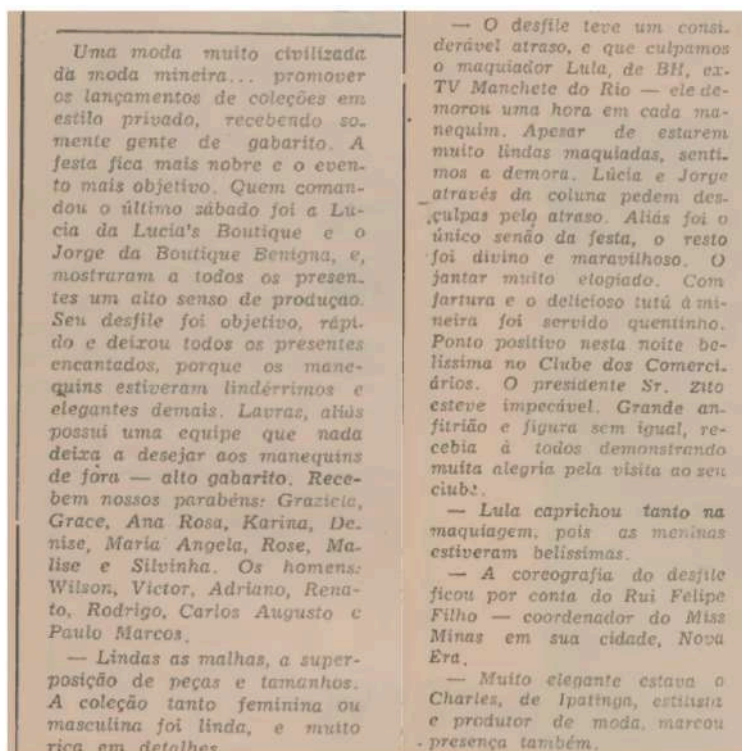
⁶ A Rede Manchete foi uma emissora televisiva lançada em 5 de junho de 1983, criada por Adolpho Bloch. Teve como um dos principais programas o “Jornal da Manchete”, contando com a exibição de novelas como *Pantanal*, *Tocaia Grande*, *Xica da Silva* e *Mandacaru* e também na transmissão de eventos do carnaval do Rio de Janeiro. Na segunda metade dos anos 1990, a Rede Manchete enfrentou forte crise financeira. Mesmo com tentativas de recuperação, a situação se agravou e, em 1999, a emissora entrou em colapso, perdendo condições de manter sua grade no ar. Nesse mesmo ano, suas concessões foram transferidas ao Grupo TeleTV, que criou a RedeTV!.

propriedade, isto é, o que estabelece as classes sociais vai além de aspectos econômicos, mas também do capital social, cultural e simbólico.

A classe social não é definida por uma propriedade (mesmo que se tratasse da mais determinante, tal como o volume e a estrutura do capital), nem por uma soma de propriedades (sexo, idade, origem social ou étnica - por exemplo, parcela de brancos e de negros, de indígenas e de imigrantes, etc. remunerações, nível de instrução, etc.), tampouco por uma cadeia de propriedades, todas elas ordenadas a partir de uma propriedade fundamental - a posição nas relações de produção -, em uma relação de causa a efeito, de condicionante a condicionado, mas pela estrutura das relações entre todas as propriedades pertinentes que confere seu valor próprio a cada uma delas e aos efeitos que ela exerce sobre as práticas. (Bourdieu, 2007, p. 101).

Dessa forma, a moda se articula às estruturas sociais e passa a ser um símbolo de distinção, aspecto que não apenas é assumido, mas também enfatizado na matéria publicada pelo *Tribuna de Lavras*.

Figura 36: Recorte do *Tribuna de Lavras* sobre um desfile realizado na cidade.



Fonte: *Tribuna de Lavras*, 6 de abril de 1985.

Contudo, um dos principais e mais populares locais de lazer até meados da década de 1980 foi o cinema. Lavras contou com três salas que marcaram sua história: o *Cine Brasil*, o

Cine Ipê e o *Cine Rio Grande*. O *Cine Brasil*, localizado na Praça Doutor Augusto Silva e inaugurado em 28 de janeiro de 1962, possuía dois andares e capacidade para mil pessoas, servindo inclusive de espaço para cerimônias de formatura da ESAL nos anos 1960. Durante décadas, foi um dos principais pontos de encontro da população, embora tenha enfrentado dificuldades financeiras na década de 1980, levando à sua venda em 1985. À época, difundiu-se a ideia de que apenas João Batista, grande admirador e frequentador assíduo, poderia preservá-lo, o que, de fato, prolongou seu funcionamento até 1996, como o próprio João conta em uma matéria de 2012 para a TVU Lavras. Já as salas *Cine Ipê* e *Cine Rio Grande* encerraram suas atividades um pouco antes, marcando o fim de uma era importante para o lazer local.

O *Cine Ipê*, localizado na zona norte, era conhecido como o “cinema das pulgas”, o mais antigo dos três, foi fundado em 1949, como é contado no livro *Memórias e praças históricas de Lavras: uma paixão*” (2021) de Alessandra Teixeira Silva. No livro, também, tem-se um relato de João Batista, que apesar de ter gerido o Cine Brasil por anos, mostra a sua predileção pelo Cine Ipê, dizendo que este se tratava de um cinema menor, mais aconchegante e de pessoas mais simples e humildes. Já o Cine Rio Grande teve sua estreia em 1968, com o filme *Por um punhado de dólares* (1964) de Sérgio Leone, entretanto ambas as salas encerraram suas atividades na noite de 31 de janeiro de 1983. Este movimento de queda do cinema de rua percorreu o país todo, levando inúmeras salas a se fecharem.

As cidades do interior do Brasil parecem ter sentido mais essa mudança de comportamento. O número de salas decresceu, principalmente no interior, onde chegou a índices de mais de 50% de diminuição (Ramos, 1987). Paulo Sérgio Almeida e Pedro Butcher afirmam que cidades pequenas que tinham apenas uma ou duas telas ficaram sem nenhuma, a ponto de apenas 7% dos municípios brasileiros possuírem salas. (Musse, Neto e Henriques, 2021, p.28)

As transformações decorrentes das novas práticas de consumo e das dinâmicas mercadológicas alteraram de maneira significativa a forma de consumir produções audiovisuais, especialmente a partir da década de 1980. Nesse período, a difusão do videocassete, somada à crescente popularização da televisão, consolidou formas de entretenimento mais íntimas e domésticas, oferecendo ao público uma alternativa de lazer considerada mais confortável e segura (Musse, Neto e Henriques, 2021). Essa expansão da televisão no Brasil, entretanto, foi antecedida por processos locais de experimentação e adaptação técnica, ocorrendo de forma desigual em diferentes regiões do país. Nesse sentido, a introdução da televisão em Lavras ilustra esse movimento.

3.2 A TELEVISÃO NA CIDADE DOS IPÊS E DAS ESCOLAS.

A “televisão” chegou em Lavras de maneira improvisada pela iniciativa de alguns moradores da cidade, como é relato Vanda Amâncio Bezerra Mendes de maneira fabulosa no livreto “Primórdios da televisão em Lavras” distribuído em algumas escolas da cidade. De acordo com a autora, a ideia surgiu de seus três irmãos: José Maria dos Santos, Ruy Mendes dos Santos e Rafael Mendes dos Santos conhecidos como “Os Mendes” que mantinham uma pequena oficina de conserto de rádios e eletrodomésticos. Em 1958 chegou a eles a notícia de que na cidade de Brazópolis, estavam sendo realizadas, com êxito, experiências televisivas. Rafael Mendes viajou até lá e trouxe consigo um aparelho televisivo e um direcionamento para implantar a primeira antena em Lavras.

Inicialmente, os irmãos construíram uma longa haste no bairro de Nova Lavras, onde perceberam sinais fracos. Após alguns meses sentiram a necessidade de instalar a antena em um lugar mais alto e sem interferências, o lugar escolhido, então, foi a serra da Bocaina, no entanto, esta região possuía uma mata densa e ainda pouco explorada. Os Mendes iniciaram o trabalho a pé, subindo a serra fazendo estrada e carregando o material para confecção da torre. Após alguns meses no projeto eles conseguiram ajuda de alguns fazendeiros da região no transporte e conseguiram avançar na obra, entretanto, após um tempo, se tornou indispensável ampliar o sistema de fornecimento de energia elétrica na serra, o que foi autorizado pela CLE (Companhia Lavrense de Eletricidade). Depois de tudo pronto retornaram a Brazópolis para compra do “sinal”. Mais tarde, foram a São Paulo em busca de permissão para o uso do “sinal” da TV Tupi. Então, em 1965, a antena estava pronta e a prefeitura de Lavras assumiu o projeto, contratando José Maria e Ruy Mendes como técnicos, trabalho que exerceram até 1981. Depois, mais um membro da família entrou no ramo, Luciano Mendes, que atuou na manutenção das antenas de 1986 a 2012.

Não existem documentos oficiais que comprovem todos os detalhes desta narrativa, apenas o relato de Vanda Amâncio, a Dona Vandinha, detalhado em seu livreto “Primórdios da televisão em Lavras”. Entretanto, esta é a história disseminada para as crianças, contada em uma narrativa épica, onde é eleito heróis, que vão contra todos os empecilhos em prol de um bem “maior”, a televisão, e que sua conquista foi um presente a população. Toda essa misticidade, no entanto, parece tentar esconder os diversos problemas na transmissão no sinal que a cidade enfrentou por anos. No livreto, Dona Wandinha, menciona como a população era

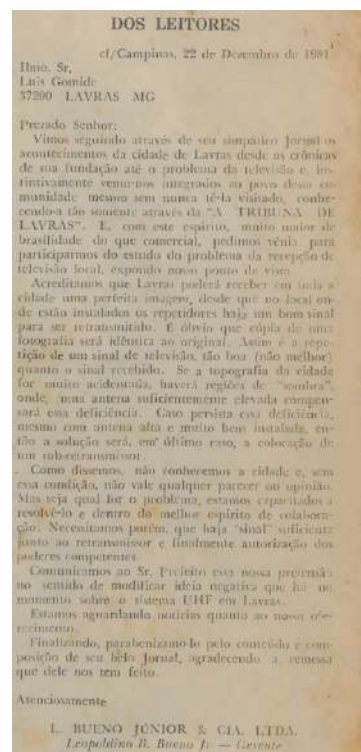
exigente, alegando como os irmãos eram difamados e ofendidos quando havia algum problema na transmissão, algo que se prolongou por muitos anos, como é exposto em algumas edições dos anos 1980 da Tribuna de Lavras.

Figura 37: Matéria “TV: Interferências continuam”.



Fonte: Jornal Tribuna de Lavras, edição de 8 de fevereiro de 1981.

Figura 38: Carta de leitores sobre os problemas de recepção de sinal de televisão.



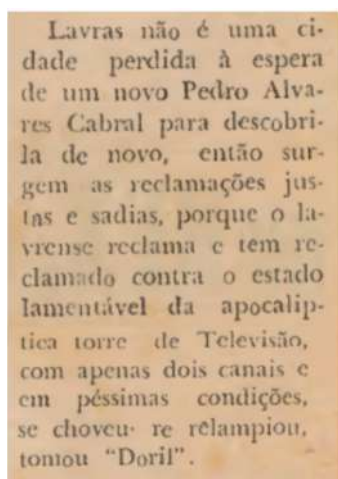
Fonte: Jornal Tribuna de Lavras, edição de 3 janeiro de 1982.

Figura 39: Matéria “TV: Comissão agradece ao prefeito Maurício”



Fonte: Jornal Tribuna de Lavras, edição de 10 de janeiro de 1982.

Figura 40: Reclamação na seção "K entre nós" sobre o estado do sinal de televisão .



Fonte: Jornal Tribuna de Lavras, edição de 5 de janeiro de 1985.

Figura 41: Texto da seção "K entre nós" sobre a posição de um vereador sobre os sinais de televisão.



Fonte: Jornal Tribuna de Lavras, edição de 23 de março de 1985.

Entretanto, a dificuldade na captação de sinal e mesmo a carência de aparelhos televisivos não é exclusivo a Lavras, este se tratava de um problema comum a cidades interioranas.

É preciso levar em conta que o sinal de televisão nos anos 60 e 70 era transmitido através de torres, o que gerava uma centralização a partir dos grandes centros urbanos, em redes que iam, aos poucos, crescendo em direção ao interior. No anos 80, com a inauguração do sistema de satélites pela Embratel, o sinal de televisão passa a ter uma abrangência realmente nacional, cobrindo quase a totalidade do território nacional (especialmente o sinal da Rede Globo). Em 1970, apenas 24,11% dos domicílios do país tinham televisão; em 1980 a proporção cresce para 56,10% (ainda concentrados na região sudeste), segundo dados dos censos demográficos de 1970 e 1980 (FIBGE). A expansão foi mais definitiva em todo o país apenas nos anos 80 e 90, tanto em termos de cobertura de transmissão como de poder aquisitivo para compra do aparelho televisor. (Almeida, 2001, p. 13 - 14)

Diante desse contexto, percebe-se que a narrativa heroica construída em torno da chegada da televisão a Lavras funciona menos como um registro factual e mais como um mito fundador local, que busca enaltecer seus protagonistas e fortalecer um senso de identidade comunitária. A história contada por Dona Wandinha, evidencia como a memória coletiva seleciona e interpreta acontecimentos ao seu modo.

Contudo, a análise histórica mais ampla demonstra que os problemas enfrentados pela cidade refletiam desafios comuns a grande parte do interior brasileiro. A expansão desigual da infraestrutura de comunicação, especialmente antes da implantação dos satélites nos anos 1980, fez com que o acesso à televisão fosse lento e restrito, concentrado inicialmente nos grandes centros urbanos. Somente a partir da modernização tecnológica e do aumento do poder aquisitivo da população é que a televisão se consolidou como um meio de comunicação verdadeiramente nacional.

Assim, ao comparar a memória local com os dados históricos, torna-se possível compreender não apenas as especificidades da experiência lavrense, mas também o modo como os avanços tecnológicos, as transformações sociais e a circulação de bens culturais moldaram o cotidiano das cidades interioranas ao longo das décadas de 1970 e 1980. A televisão, portanto, emerge simultaneamente como símbolo de modernização, objeto de desejo e elemento estruturante da vida social, ao mesmo tempo que a dificuldade em seu acesso a tornava um bem ainda mais precioso. Isso reforça a ideia de Heloísa de Almeida de que a televisão funciona como uma porta de entrada para a modernidade, sobretudo por meio da exibição de bens de consumo que acaba produzindo a percepção de que o “aqui” é mais pobre, talvez até “menos desenvolvido”, despertando um desejo ainda maior pelo o que é retratado.

4. ENTRE LAVRAS E ASA BRANCA: DIÁLOGOS COM O FIGURINO DE ROQUE SANTEIRO.

Considerando o contexto de Lavras durante a década de 1980, torna-se pertinente observar certas convergências entre o vestuário e o estilo da população local e aqueles apresentados na telenovela *Roque Santeiro*. Para essa análise, foram selecionadas fotografias datadas entre 1985 e 1989, nas quais a comparação se baseia exclusivamente na observação dos registros visuais. A principal fonte iconográfica utilizada para a análise, são fotografias pertencentes ao acervo do Museu Bi Moreira, localizado em Lavras, e que se originou através da iniciativa do jornalista Sílvio do Amaral Moreira (1912-1994), mais conhecido como Bi Moreira, que por anos coletou peças, fotografias e documentos em diferentes suportes. Em 1980 sua coleção particular foi encampada pela ESAL, sendo oficialmente inaugurado em 09 de setembro de 1983, durante as celebrações do 75º aniversário da ESAL.

Atualmente, a área de exposição permanente do museu está passando por um processo de requalificação, e boa parte do seu acervo ainda está sendo catalogado. As fotos utilizadas nesta pesquisa, foram disponibilizadas pelo museu de forma online através da plataforma do *Google Drive*, as imagens foram divididas em famílias por temas em comum, mas que perpassam por muitos anos diferentes, sem divisões bem definidas a que época pertenciam. Além disso, poucas delas eram acompanhadas de informações sobre local, data ou o que estava sendo retratado, sendo assim, foi feito um trabalho de identificação de marcadores temporais e dos eventos registrados através de alguns detalhes presentes nas imagens, limitando a pesquisa as fotografias que de fato eram acompanhadas de texto de identificação e aquelas em que se era possível identificar o ano na própria foto. Deste modo, das cerca de 300 imagens disponibilizadas, somente 6 foram incluídas na pesquisa.

Outro acervo iconográfico utilizado foi o do Instituto Presbiteriano Gammon, disponível na chamada “Casa do ex - aluno”, onde é mantido diversos registros de alunos que já passaram pela escola. Mas assim como no Museu Bi Moreira, existem poucas identificações de datas nas fotografias, o que também limitou o número de imagens que poderiam ser utilizadas para o propósito deste trabalho.

Com isso, não é possível afirmar com certeza que cada um dos indivíduos presentes nestas fotos tenham se inspirado diretamente no figurino da novela. O trabalho de comparação entre o vestuário desse recorte interiorano com a produção da TV Globo, tem o intuito de delinear um mundo compartilhado entre a ficção e uma realidade brasileira, onde, em uma

relação simbiótica, o público e a televisão se misturam, na medida em que a história de *Roque Santeiro* se passa em uma cidade de interior assim como Lavras.

Roque Santeiro é um caso especial para a nacionalização de tendências internacionais, pegando inspiração em celebridades e produções estrangeiras, mas as inserindo em uma história puramente brasileira. Ao fazê-lo, a novela não apenas reflete processos de globalização, como também os torna tangíveis ao seu público. Assim, o cruzamento entre as imagens da população de Lavras e o figurino televisivo revela não apenas coincidências estéticas, mas também evidências de um fluxo cultural amplo, no qual práticas, desejos e referências visuais circulam, são reinterpretados e se enraízam na vida cotidiana. Todavia, nas fotografias de Lavras, comparadas às novelas, predomina-se composições mais simples e adaptadas ao cotidiano, refletindo tanto as condições sociais quanto às características culturais da região.

De tal modo, nota-se, o retrato de uma mulher vestindo um maiô colorido, fotografada em meio à vegetação, provavelmente próxima a uma área de água. Seu traje remete às peças usadas pelas personagens Ninon e Rosaly. Diferentemente delas, porém, a mulher lavrense utiliza o maiô como um traje de banho adequado ao ambiente, enquanto as personagens da novela incorporaram roupas desse estilo ao vestuário cotidiano, combinando-as com calças *legging* ou meias-calça. Segundo Simmel (2008), as mulheres utilizam a moda como um recurso social. Diante da posição frágil que ocupavam na sociedade, buscavam alinhar-se à conformidade e a modos de existência socialmente legitimados. Por meio da imitação de modelos hegemônicos, conseguem circular com maior segurança nos espaços públicos, confiantes de que respeitam o decoro exigido. Embora o autor analise o período do século XIX e do início do século XX, na década de 1980, a aparência feminina permanece como uma exigência social, mesmo que em menor escala e agora voltada, também, como um fator decisivo para a inserção no mercado de trabalho e para a conquista de respeitabilidade social.

Portanto, é esperado, que as mulheres de Lavras, utilizem peças mais adequadas a seu ambiente, seguindo normas de decoro e expectativas sociais compartilhadas pela comunidade. Nesse contexto, a escolha do maiô restrito ao espaço de lazer ou de banho evidencia a internalização desses códigos, nos quais a moda opera simultaneamente como mecanismo de adequação e de distinção. Assim, enquanto as personagens da novela tensionam os limites entre o vestuário cotidiano e o traje de banho, a mulher lavrense reafirma, por meio de sua aparência, a necessidade de conformidade aos padrões locais de respeitabilidade.

Figura 42: Foto de um concurso de fotografia de 1989.



Fonte: Acervo museu Bi Moreira.

Esse tipo de diferença entre o figurino televisivo e o modo como ele é apropriado na vida real, demonstra como as telenovelas são reinterpretadas e reelaboradas conforme os contextos locais, relativizando assim o poder da mídia na formação de valores, atitudes e estilos de vida. Deve-se considerar o distanciamento entre os comportamentos e vivências das personagens e as experiências femininas vividas em cidades menores, pois há uma forte presença de crenças mais conservadoras nestas cidades. Lavras é por tradição ligada ao Presbiterianismo, desde a chegada de missionários estadunidenses no fim do século XIX, que foram responsáveis por trazer novidades tecnológicas à cidade e por fundarem a ESAL e o Instituto Presbiteriano Gammon.

Sendo assim, nos anos 1980, a religião ainda tinha muita força na cidade, com abertura para disseminar seus ideais no jornal de maior circulação local. Em 15 de junho de 1985, em uma matéria intitulada “A TV nossa de cada dia” do jornal Tribuna de Lavras de autoria do Reverendo M. Peres S⁷. É discutido como a televisão tem afetado as relações, podendo unir as famílias, uma vez que faz com ela se reúna para assistir algo junto, ao mesmo tempo que afasta por diminuir o diálogo entre os familiares no momento em que assistem TV. Ele discute também a violência exibida nas telas e como a televisão tem tomado o tempo e afastado os cristãos de seus deveres com Deus. Mas um trecho particularmente relevante é

⁷ PERES, M S. A TV nossa de cada dia. Tribuna de Lavras, Lavras, 15 de junho de 1985.

quando se pontua sobre as novelas e que “a censura tem encontrado sérios problemas para acompanhá-las, dando um nível razoável de decência”. É citado como *Revista Veja* de 27 de janeiro de 1982 falas das cenas de estupro e masturbação na novela *Coração Alado* (1980) e da “variedade conjugal” nos seriados *Malu Mulher* (1979) e *Amizade Colorida* (1981). Neste trecho, é evidente um posicionamento conservador diante os temas abordados nestas produções, e até apoio a censura na tentativa de prevalecer a decência.

Com isso, é esperado que certos comportamentos retratados nas novelas possam causar estranhamento e aversão ao menos a uma parte dos telespectadores, portanto a reprodução de costumes e vestuários de alguns personagens podem ser mal vistas. Desse modo, a crítica ao conteúdo televisivo acaba funcionando não apenas como um alerta moral, mas também é capaz de influenciar a forma como a comunidade interpreta e julga práticas sociais, reforçando padrões de comportamento considerados aceitáveis e rejeitando aqueles que destoam dos valores tradicionais vigentes.

Figura 43 : Matéria escrita por um reverendo da igreja presbiteriana discutindo o papel da televisão.

A TV nossa de cada dia

"A televisão é a expressão mais viva da revolução eletrônica. McLuhan — o "papa" da Comunidade — fala de uma *aldeia global*, ou seja, da participação de todo o mundo em todos os acontecimentos, à semelhança do que acontecia nas tribos primitivas". Essa é a conclusão a que chegou Sylvia E. de Oliveira num artigo intitulado "A Televisão no Controle de Um Povo". Também, questiona, Sylvia se a TV seria um "vício, passatempo ou necessidade". Quanto a família, a TV se constitui numa faca de dois gumes, pois, tanto une, sendo que todos se encontram ao seu redor, como desune, quebrando o diálogo. Ninguém ousaria dizer nada, principalmente no final de uma novela.

Mas, — por falar em novelas, a censura tem encontrado sérios problemas para acompanhá-las, dando um nível razoável de decência. A Revista Veja de 27 de janeiro de 1982, fala das cenas de "estupro e masturbação" em "Coração Alado" e de variedade conjugal nos seriados "Malu Mulher" e "Amizade Colorida". Já em 1981, no governo Jânio Quadros, nascia o decreto 51.134 que proibia os concursos de misses. Para quem assistiu ao concurso no S.B.T. pode concluir que este decreto está obsoleto, pois as misses apareceram quase nuas.

Tenho certeza de que Paul Nipkow, um alemão nascido da cidadezinha de Lauenburg, na Pomerânia em 1860, não previa a revolução que seria seu invento; nem que 100 anos depois, um Juiz encerraria um litígio entre um proprietário e seu inquilino que pretendia a instalação de uma antena de TV eficiente no telhado de sua casa, com esta frase: "Um programa de TV faz parte da vida moderna".

É bom lembrar que a TV não é má em si mesma. Depende

de como a usamos. Por exemplo, na Holanda "o proprietário de uma auto-escola achou boa idéia gravar em videocassete todos os trajetos previstos no exame para motoristas. Já nos Estados Unidos o biofísico Wilson Dobelle, desenvolveu um sistema de circuito fechado de TV para os cegos. "As câmaras captam a imagem transmitindo-a a um computador, que a transforma em impulsos elétricos; esses impulsos são enviados ao cérebro, onde um conjunto de 64 eletrodos cria uma espécie de visão artificial".

Para um jornal evangélico, a TV, se constitui no "Molque Moderno", tendo a seus pés diariamente milhões de vítimas inocentes e indefesas. Também, poderíamos chamá-la de "Rádio-eletrônica". A única preocupação da mãe é providenciar o que comer aos filhos. É bem verdade, uma "Bahá" um tanto esquisita, chegando até às raias da necrofilia. Uma pesquisa em Washington, feita em 1977 por Faulkner, demonstrou quanta violência pode ser vista na televisão, das 15 às 23 horas. Durante uma semana foram apresentadas 113 punhaladas, 92 ferimentos com bala, 168 surras, 9 estrangulamentos e outros atos específicos de violência. "Outras pesquisas revelam que ao atingir os 14 anos de idade, uma criança já presenciou a destruição violenta de cerca de 13.000 pessoas na televisão e passam diante da tela 22.000 horas contra somente 11.000 em sala de aula".

Primordialmente, diz Herbert W. Armstrong, Diretor da Revista "La Pura Verdad", estes programas são para a diversão e entretenimento do público. Por esta razão, se apresenta o estranho, o desconhecido, o atrevido, o espantoso e o imaginário. Não se importando nunca com o resultado, o que interessa é o IBOPE.

Mesmo num desenho educativo como He-Man e sua espada, que tem como objetivo nunca matar outro ser vivo, a violência está implícita.

"No Brasil, conforme nos informa o Rev. Matheus Benevenuto Jr., a era da televisão começou exatamente no dia 4 de junho de 1950. Naquela época havia não mais que 200 televisores. Já em 1975, a estatística anunciava que havia cerca de 10,3 milhões de aparelhos". Sabe Deus quantos hoje.

Finalizando, de autor desconhecido transcrevo O SALMO DO TELESPECTADOR: "O televisor é o meu pastor e o meu crescimento espiritual faltará. Sentar-me faz nos pastos mundanos para levantar-me vazio das coisas de Deus, a quem eu devia dar mais tempo. Faz-me abandonar meus deveres de cristão, porque tenho de assistir aos meus programas prediletos. Ele renova meus conhecimentos das coisas do mundo, e não me deixa estudar a Palavra de Deus. Ele faz com que eu falte aos cultos, ou deles participe pela metade. Mesmo eu estando a morrer, continuarei assistindo ao meu televisor porque ele é o meu companheiro mais chegado. Suas músicas e suas imagens me confortam. Ele oferece muita distração, trazendo o mundo para dentro de casa, orientando assim minha família. Ele é minha cabeça, de modo que meu cálice transborda sempre a falar de seus programas, dos quais falo muito. Certamente que a frustração e a pobreza moral me seguirão todos os dias da minha vida e habitarei no inferno para sempre. Rev. M. Peres S.

Igreja Presbiteriana — Praça da Bandeira, 470 — Cultos aos domingos: 9:00 e 19:00 horas. Quartas às 19:30 horas. "Uma Porta Aberta".

Fonte: Tribuna de Lavras, 15 de junho de 1985.

Entretanto, mesmo diante desse ambiente de vigilância moral e resistência cultural, a relação entre o público e a televisão não se estabelece de forma linear ou totalmente determinada pelas posições conservadoras presentes no discurso religioso e midiático da época. Assim, embora a mídia também exerça poder simbólico, não se pode pressupor que os espectadores assimilam suas mensagens de forma passiva. O que ocorre é um diálogo complexo entre a cultura vivida pelos sujeitos - marcada por seus contextos sociais, econômicos e geográficos - e o universo produzido pela Rede Globo, fortemente ancorado na representação de uma realidade associada à classe média urbana. As fotografias de Lavras, ao revelarem apropriações seletivas e adaptações das tendências televisivas, ilustram concretamente esse processo de negociação cultural. Sendo assim, irão existir tendências menos acatadas, enquanto outras entram de forma mais natural no cotidiano e conversam com

os hábitos e expressões pessoais da comunidade. Há exemplo observa-se, essa fotografia de uma exposição sobre plantas ameaçadas de extinção na Igreja do Rosário de Lavras em 1986.

Figura 44: Exposição sobre plantas ameaçadas de extinção na Igreja do Rosário. Lavras, 1986.



Fonte: acervo Bi Moreira.

No canto esquerdo desta fotografia tem-se a presença de um homem com postura imponente de braços cruzados, algo que em uma primeira leitura já o aproxima de Sinhozinho Malta que sempre se porta de forma altiva, com um olhar intenso. Partindo para seu vestuário, o homem usa uma blusa no estilo esportivo e calça jeans, mas para além destas peças o que mais cativa na imagem são os seus cabelos que aparentam ser uma peruca, que como já mencionado, este foi um adereço que teve um aumento na popularização e vendas a partir do personagem, que tinha uma coleção de perucas que usava todos os dias. Outro item que remete ao personagem de Lima Duarte são os óculos no estilo aviador que se tornaram marcantes no rosto do personagem, acessório este que parece ter se tornado bastante popular entre os homens, como é visto em uma outra fotografia do acervo do Museu Bi Moreira.

Figura 45 : Alunos do II curso de especialização em produção animal por tutoria a distância da ESAL.

Figura 46: Corte da imagem focado em alguns homens da fotografia.



Fonte: acervo do museu Bi Moreira



Fonte: acervo do museu Bi Moreira

É verdade que esses óculos já estavam há algum tempo disponíveis no mercado. Desenvolvidos na década de 1930 como resposta à necessidade da Força Aérea dos Estados Unidos de proteger seus pilotos da intensa luminosidade em altas altitudes. Em 1937, sua comercialização pela *Ray-Ban* permitiu que o acessório torna-se parte do consumo popular. Em 1986, sua visibilidade ampliou-se após serem utilizados pelo personagem Maverick de Tom Cruise no filme *Top Gun*, o que consolidou o modelo como um ícone de estilo. O que é interessante, no entanto, é que no arranjo estilístico dos homens presentes na foto, coexistem estilos tanto mais similares a de Sinhozinho Malta, quando se é colocado camisas sociais estampadas, cintos e botinas de couro ,combinadas com um bigode volumoso; quanto ao personagem Maverick, visto a presença de um rapaz mais novo, de bigode quase imperceptível, e corte de cabelo mais baixo, vestindo uma jaqueta de couro escura, se assemelhando ao personagem da produção estadunidense. Parece, portanto, que para as gerações mais velhas a referência era Sinhozinho Malta, enquanto, os mais jovens, se inspiram no Maverick.

Figura 47: Sinhozinho Malta utilizando óculos aviador.

Figura 48: Personagem Maverick de Tom Cruise no filme *Top Gun* de 1986.



Fonte: Print Screen da novela Roque Santeiro.



Fonte: IMDB. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0092099/> . Acesso em: 8 de dez. 2025.

Ainda trabalhando na compreensão de que aspectos estéticos presentes na novela circularam no vestuário, um fenômeno interessante é de que apesar da Viúva Porcina ser frequentemente apontada como o maior referencial de moda da novela, o que é feito inclusive pelo próprio figurinista, foram encontrados poucos registros de peças que sigam sua linha de estilo nas fotografias de Lavras. Apenas três delas se ligam de forma sutil à personagem, sendo duas delas de crianças, em que uma aparece com um blush fortemente aplicado e em outra, uma garota utiliza um grande laço nos cabelos. E em outra fotografia, a ligação novamente se transporece em acessórios, desta vez é uma mulher utilizando um turbante, mas inserido em contexto universitário, onde parece estar ocorrendo uma apresentação teatral. Deixando os famosos laços e turbantes, relegados a um lugar infantil, os mantendo mais distantes da vida cotidiana.

Figura 49: Alunos da escola Instituto Presbiteriano Gammon em uma apresentação escolar (1985).



Fonte: acervo do museu Bi Moreira.

Figura 50: ESAL em 1987.



Fonte: acervo do museu Bi Moreira.

Porventura, isto também pode estar associado com a mentalidade conservadora que ainda se propagava. Porcina é uma personagem de caráter ambíguo, personalidade expansiva e sexualidade afluída, seu estilo é espalhafatoso, e seu comportamento, por vezes se assemelham aos de Malu de *Malu Mulher*, apesar não verter tanto para o feminismo como é associado a personagem Malu, e os de Edu de *Amizade Colorida*, principalmente no que se refere a sexualidade, sendo estes seriados citados e criticados pelo Reverendo no texto a Tribuna de Lavras. Porcina, é uma mulher independente e muito firme em seus desejos, que

passa por diferentes relacionamentos na trama, chegando a ter um caso com o personagem Roberto Mathias, um homem mais jovem que ela, enquanto estava com Sinhozinho Malta. Ela estava, inclusive, mais próxima ao núcleo das dançarinas e prostitutas do que ao grupo das “mocinhas”. Sendo assim, não parece que se associar a personagem, poderia ser algo necessariamente bem visto por todos, o que possivelmente contribuiu para que seus marcadores estéticos fossem apropriados de maneira limitada ou deslocados para contextos menos cotidianos, evitando confrontos diretos com os valores morais dominantes da época.

Por outro lado, muitas jovens aparecem usando peças similares às da personagem Tânia, entretanto o caminho de reflexão da novela em seu público e a realidade local neste caso é um tanto mais entrelaçado. Levando em consideração as características da própria personagem, uma garota que vive em uma cidade pequena, filha de fazendeiro e que tem os costume de andar a cavalo e percorrer as terras da fazenda, ela é jovem por essência, carrega em si a rebeldia, mas também inocência, tem o desejo de conhecer o mundo mas também de mudá-lo, o que pode se aproximar dos hábitos e mentalidade das meninas fotografadas, considerando que muitas delas ainda estão inseridas em um meio universitário. Contudo, é preciso levar em consideração que Tânia vem de uma família abastada, seu pai é um dos homens mais ricos do país, portanto ela está em uma posição de extremo privilégio. Outro ponto também é que ela passou um bom tempo no Rio de Janeiro, portanto teve contato com outras realidades e influências, o que a afasta das vivências destas garotas lavrenses, presumindo que elas não se encontram em um lugar de tanto privilégio quanto ela. Contudo, é justamente neste ponto que ela pode acabar por servir também de inspiração, mostrando uma vida que essas garotas passam a aspirar.

Porém em sua trama ainda perpassa por temas polêmicos como o relacionamento que teve com o padre Albano, que acrescenta camadas de complexidade à identificação com a personagem. Trata-se de uma história de amor, que apesar de ser inusitada e considerada até mesmo errada, se apoia em dos fundamentos principais do melodrama a busca pela realização do amor, e de como ele apesar dos obstáculos pode superar tudo, “Da comédia ao drama, o enfoque pode ser histórico ou social. Mas não pode faltar uma boa história de amor.” (Alencar, 2002). Portanto o seu romance, apesar de polêmico, ainda se constrói na ideia, já familiar, de uma linda história de amor, trazendo mais uma vez a presença da identificação e inspiração.

Sendo assim, voltando a seu figurino, as peças utilizadas por ela - calças jeans, suéteres, coletes, cintos e camisas xadrez - são frequentemente vistas nas fotografias de

Lavras em diferentes contextos e o ocasiões, como em uma calourada ou no registro fotográfico dos alunos pertencentes a uma turma da ESAL.

Figura 51 e 52 : Jovens carregando faixa da “II calourada 86” e ampliação da imagem focando em uma mulher.



Fonte: acervo do museu Bi Moreira

Figura 53 e 54 : Estudantes da Esal e ampliação da imagem focando em uma mulher.



Fonte: acervo do museu Bi Moreira

Figura 55: Tânia em Roque Santeiro usando um casaco branco e suéter azul.

Figura 56 : Tânia vestindo calça e colete jeans com uma camisa estampada.



Fonte: Divulgação/ TV Globo.

Figura 57: Casamento em Lavras, 1985.



Fonte: acervo pessoal.

A imagem acima, está inserida em contexto festivo, de casamento, mas ainda assim, tem-se a presença de duas jovens, em trajes casuais, utilizando camisas xadrez, em que uma delas combina com uma saia e outra com calça jeans, novamente em um visual bem próximo a personagem Tânia.

A recorrente presença, nas fotografias, de vestimentas que remetem aos personagens Sinhozinho Malta e sua filha Tânia suscita o questionamento sobre os motivos pelos quais essas referências se propagaram de forma mais visível no cotidiano de Lavras do que as associadas à Viúva Porcina, personagem frequentemente destacada como um ícone de estilo. Bonadio e Guimarães (2019), discutem o poder de nacionalização de tendências internacionais de Porcina que misturou os laços de cabelo de Madonna com os exageros na moda europeia propagado por nomes como Karl Lagerfeld para *Chanel* e *Moschino* para criar o “Porcina’s look”.

(...) a moda dos laços e turbantes nos cabelos, podia até vir de Paris, ou como apontamos anteriormente, dos cabelos da cantora Madonna, mas no Brasil de 1985–1986, o que importava para grande parte da população é que tais elementos remetiam à personagem da novela e é com ela que mulheres e meninas queriam se parecer. (Bonadio e Guimarães, 2019, p. 171)

Apesar das influências externas, no contexto do Brasil de 1985–1986 esses acessórios passaram a ser identificados sobretudo com a personagem da novela, tornando-se objeto de desejo entre mulheres de diferentes classes sociais, inclusive das camadas mais altas. Ressaltando o impacto da personagem, é comentado no texto de Bonadio e Guimarães (2019), uma matéria sobre os novos acessórios publicada pela revista semanal *Veja*, o cabeleireiro de um salão de alto padrão da cidade de São Paulo relatou que, entre vinte clientes atendidos diariamente, nove deixavam o estabelecimento usando turbantes. Na mesma revista, alguns meses depois, a coluna *Gente* divulgou uma nota a respeito de um sheik árabe do setor petrolífero que teria se convertido ao catolicismo em razão de sua esposa brasileira. À revista, ele afirmou ter se inspirado na viúva Porcina ao ver um brinco de diamantes usado pela personagem, encomendando para sua esposa uma joia semelhante, porém com uma pedra quatro vezes maior.

Contudo, o “Porcina’s look” não é percebido nas fotografias Lavrenses. Talvez o visual extravagante combinado com a personalidade forte e comportamentos transgressores ligados principalmente à sexualidade, ainda eram tabus na região. Pensando novamente na ideia de Simmel (2008) de que as mulheres procuram pela imitação dos estilos hegemônicos, a segurança na moda, este visual não era comum e poderia ser associado a uma imagem negativa de uma mulher que possui comportamentos que não seriam aceitáveis e desejáveis.

Ao passo que, roupas muito similares às de Sinhozinho Malta e Tânia - avaliando tanto peças específicas quanto à composição - estão presentes em diversas fotografias. Isso permite pressupor que Lavras, inserida em um contexto agrário e conservador, tenha encontrado nas figuras do coronel e de sua filha uma referência mais segura para a emulação. Tal escolha se explica não apenas pela proximidade estética com um vestuário já socialmente legitimado, mas também pela afinidade com valores, ideais e comportamentos associados a esses personagens. Além disso, essas figuras encenam, na teledramaturgia, modos de vida que se apresentam como aspiracionais para esse contexto social.

Por fim, uma característica fundamental do personagem de Lima Duarte, é que este, se trata do vilão da novela, ele é um homem com princípios morais flexíveis, e que usa de sua fortuna para fazer o que deseja, exercendo forte influência política na cidade. Além disso, também é constantemente traído por Porcina, o que seria motivo para afastar os homens

conservadores de procurar associações com tal personagem. E ainda, assim, os registrados na fotografia não têm medo de se parecerem com ele, pelo contrário, sua imagem é refletida em diversos indivíduos nas fotografias que posam de maneira imponente. Ilustrando, a diferença do que é esperado das mulheres que não podem se aproximar da imagem de uma mulher amoral, enquanto os homens possuem liberdade para tal.

A análise dessas fotografias permite compreender particularidades da relação com o vestuário em um contexto interiorano, em contraste com o que se observa nos grandes centros urbanos, relacionando-os a uma grande produção televisiva. Evidenciam-se, assim, diferenças na forma como a moda é recebida, apropriada e ressignificada, de acordo com aspectos culturais específicos de cada localidade. Contudo, é fundamental reconhecer as limitações inerentes a esse conjunto imagético quando articulado à pesquisa do contexto local. As imagens analisadas estão majoritariamente associadas a uma posição de privilégio social, uma vez que muitas delas se inserem em ambientes universitários que, à época, ainda eram predominantemente frequentados por classes mais altas. Soma-se a isso a notável ausência de pessoas negras nas fotografias. Apesar da busca por outras fontes visuais e do contato com possíveis acervos familiares, poucas imagens do período retratam sujeitos não brancos. Essas limitações, longe de invalidar a análise, revelam lacunas documentais que refletem desigualdades históricas de acesso à produção e preservação de registros visuais.

Assim, ainda que o material imagético analisado seja limitado e marcado por recortes sociais específicos, ele permite identificar padrões de distinção, pertencimento e aspiração que atravessam o cotidiano representado. Dessa forma, as fotografias funcionam como indícios de como a moda, mediada pela teledramaturgia, foi interpretada localmente, evidenciando as tensões entre conservadorismo, os papéis de gênero e adaptação de tendências no interior de Minas Gerais.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Este trabalho buscou compreender a moda como um fenômeno cultural dinâmico, capaz de extrapolar os grandes centros urbanos e de se manifestar de maneira específica em contextos diferentes. Inicialmente, foi apresentado um panorama da moda na década de 1980 a partir, principalmente, da análise de exemplares da revista *Manequim* aliada a um referencial teórico advindo de livros e artigos que analisam o vestuário da época. Permitindo identificar tendências, discursos estéticos e padrões de consumo difundidos no período. Esse levantamento evidenciou a relação estreita entre moda, mídia e transformações sociais em um momento marcado pela redemocratização brasileira e pela reconfiguração de comportamentos e identidades.

Em seguida, a pesquisa destacou o papel das telenovelas como importantes agentes de disseminação de tendências, compreendendo a teledramaturgia não apenas como entretenimento, mas como um espaço de construção de estéticas, estilos de vida e de desejo. Nesse sentido, as novelas se mostraram fundamentais para a circulação de referências estéticas e simbólicas que dialogavam e traduziam a moda internacional a especificidades do contexto brasileiro, alcançando públicos diversos e geograficamente distantes.

Utilizando a novela *Roque Santeiro* como ponto de partida, e um referencial comum, foi possível visualizar as diferentes formas de recepção da novela e da moda atrelada a ela nas grandes cidades e em um contexto interiorano de Minas Gerais, levantando também a questão da não passividade do telespectador. O público não se trata de um simples receptor vazio que incorpora em sua vida qualquer estética apresentada na televisão, o que é exposto nas telas, realmente causa grande impacto, mas é combinado com a própria realidade de quem assiste e que reinterpreta o figurino dos personagens em seu próprio mundo.

Nesse âmbito, o que se revelou nas fotografias de Lavras, inseridas no contexto histórico e social conservador e fortemente ligado à religião da cidade, foi a constatação da resistência com personagens femininos que apresentam comportamentos fora do esperado e consequentemente o distanciamento do figurino utilizados por elas. Enquanto os valores conservadores e estruturas de poder favorecem a identificação com personagens associados à autoridade e à legitimidade social, sendo mais seguro emular figurinos de personagens ligados à posição de poder masculino, ainda que controversos.

A partir dessas constatações, este trabalho, mesmo que focado em um contexto muito específico, e dispondo de um material imagético limitado e marcado por recortes sociais, contribui para ampliar a compreensão sobre os processos de circulação da moda no Brasil,

ressaltando a importância de se considerar os contextos regionais e as variações culturais na análise das tendências. Ao articular mídia, moda e cotidiano, a pesquisa reforça a necessidade de ampliar para além dos olhar viciado nos grandes centros, reconhecendo as realidades fora destes ambientes como espaço ativo de produção de sentidos e representações simbólicas.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Mauro. **A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil**. Senac, 2002.

ALMEIDA, Heloisa Buarque. **Muitas mais coisas: telenovela, consumo e gênero**. 2001. Tese de Doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas.

Bastidores . Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/roque-santeiro/noticia/bastidores.ghtml>>. Acesso em: 26 nov. 2025.

BONADIO, Maria Claudia; GUIMARÃES, Maria Eduarda Araujo. **A moda brasileira e as telenovelas: consumo e visualidade (1978-2001)**. In: SILVA, Camila Borges da; MONTELEONE, Joana; DEBOM, Paulo (Org.). *A história na moda, a moda na história*. São Paulo: Alameda, 2019. p. 155-180.

BONADIO, Maria Claudia. **Trajetória e consumos de uma imagem: as meias de lurex de Dancin'Days, entre a moda brasileira e os "felizes" anos 70**. 2018.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**. São Paulo: Edusp, 2007.

CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida**. São Paulo: Duas Cidades, v. 34, 2001.

DE CASTRO, LAISE LUTZ CONDÉ. **“Feminismo” para as massas: representações femininas em seriados da Rede Globo de Televisão (1979-1982)**. 2024. Tese de Doutorado. Tese (Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens), Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora-MG, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/15875>

DE NORONHA SANTUCCI, Natália; ALVES, Paulo Gabriel. DOS TEARES ÀS TENDÊNCIAS: HISTÓRIAS DA MODA MINEIRA. **Achiote. com-Revista Eletrônica de Moda**, v. 6, n. 1, 2018.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil Antenado: A sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

HAMBURGER, Esther. Telenovelas e interpretações do Brasil. **Lua Nova: Revista de Cultura e Política**, p. 61-86, 2011.

GALVÃO, Silva Gabriela. “Enquanto os homens exercem seus podres poderes”: movimentos sociais, censura e repercussão na imprensa das telenovelas *Um Sonho a Mais* (1985), *Mandala* (1987) e *Vale Tudo* (1988)”.
Disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/roque-santeiro-yona-magalhaes-lessa-de-lacerda-relembra-figurino-368741.html>. Acesso em: 19 nov. 2025.

GOMES, Dias. **Roque Santeiro ou o berço do herói**. Editora Ediouro, 1985.

LASKIER, Fernanda. “**Roque Santeiro**”: Yoná Magalhães e Lessa de Lacerda relembra figurino. Disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/roque-santeiro-yona-magalhaes-lessa-de-lacerda-relembra-figurino-368741.html>. Acesso em: 19 nov. 2025.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In.: HOLLANDA, Heloisa (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p. 206 - 241.

LAVRAS, T. V. U. **Reforma onde funcionava o Cine Brasil de Lavras resgata histórias emocionantes**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HFaDvNUGHKU>>. Acesso em: 24 nov. 2025.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. Editora Companhia das Letras, 2009.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação**. Comunicação & Educação, São Paulo, (26): 17 A 34, Jan./Abr. 2003.

KAMINSKI, Leon Frederico. **O movimento hippie nasceu em Moscou: imaginário anticomunista, contracultura e repressão no Brasil dos anos 1970**. Antíteses, v. 9, n. 18, p. 467-493, 2016.

KLANOVICZ, Luciana Rosar Fornazari. Moda na Saia Justa. **Caderno Espaço**, 2008.

KOTTAK, Conrad “**Television’s Impact on Values and Local Life in Brazil**”, Journal of Communication, 41 (1), Winter, 1991, pp. 70-87

MARTINI, Silvia Rosana Modena. **O IBOPE, a opinião pública e o senso comum dos anos 1950= hábitos, preferências, comportamentos e valores dos moradores dos grandes centros urbanos brasileiros (Rio de Janeiro e São Paulo)**. 2011. Tese de Doutorado. [sn].

MENDES, Valerie D.; DE LA HAYE, Amy. **A moda do século XX**. Martins Fontes, 2009.

MENDES, Vanda Amâncio Bezerra. **Primórdios da televisão em Lavras**. Instituto Presbiteriano Gammon, 2017.

MÖLLER, Eliza Dias; SILVA, Elisabeth Murilho da. **A juventude da beleza: a moda e o comportamento juvenil na revista Veja**. 2018

MUSSE, Christina Ferraz; AVELAR NETO, Gilberto Faúla; HENRIQUES, Rosali Maria Nunes. **Cine São Luiz: memórias dos cinemas de rua e a ocupação do espaço público de Juiz de Fora**. In: BRUM, Alessandra; BRANDÃO, Ryan (Orgs.). *Histórias de cinemas de rua de Minas Gerais*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2021. p. 15 - 33.

SILVA, Alessandra Teixeira. **Memórias & Praças Históricas de Lavras: Uma Paixão**. Editora AmoLer/Gráfica Pallotti, 2021.

SILVA, Elisabeth Murilho. Baila Comigo: os esportes e a moda esportiva a partir da influência do audiovisual. **dObra [s]–revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, v. 12, n. 27, p. 47-60, 2019.

SIMMEL, Georg. **Filosofia da moda e outros escritos**. Lisboa: Edições Texto & Grafia Ltda, 2008.

SOUZA, Gilda de Mello. **O espírito das roupas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Personagens. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/roque-santeiro/noticia/personagens.ghtml>>. Acesso em: 26 nov. 2025.

POPULAÇÃO RECENSEADA E ESTIMADA. Disponível em: <https://seculoxx.ibge.gov.br/images/seculoxx/arquivos_download/populacao/1985/populacao1985aeb_009_a_028.pdf>. Acesso em: 26 nov. 2025.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (org.). **História da televisão no Brasil**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2010. *E-book*. Disponível em: <https://plataforma.bvirtual.com.br>. Acesso em: 23 jul. 2025.

VARGAS, Juliano; FELIPE, Ednilson Silva. Década de 1980: as crises da economia e do Estado brasileiro, suas ambiguidades institucionais e os movimentos de desconfiguração do mundo do trabalho no país. **Revista de Economia**, v. 41, n. 3, p. 127-148, 2015.

VIEIRA, Renan Milanez. **Rede Manchete: um estudo de caso**. [S.l.]: Universidade Estadual Paulista (Unesp), 2009.