

## *Memórias da dor e do luto: as indumentárias político-religiosas de Zuzu Angel*

Ivana Guilherme Simili <sup>1</sup>

**Resumo:** As relações das mulheres com as roupas e com a moda política e religiosa são analisadas neste texto por meio da trajetória da mãe e estilista Zuzu Angel. Neste intuito, enfocamos como a cultura das mulheres, da moda e da religião foram apropriadas e significadas pela personagem, para simbolizar e expressar, por intermédio da costura e do bordado, a dor e o luto, em razão da morte do filho pela ditadura militar. .

Palavras-chave: Moda. Política. Religião. Zuzu Angel.

### **Memories of pain and grief: The political-religious attire Zuzu Angel**

**Abstract:** The relationship of women's clothes and the political and religious fashion are analyzed in this paper through the trajectory of the mother and stylist To this end, we focused on how the culture of women, fashion and religion were appropriate and the character meant to symbolize and express, through sewing and embroidery, the pain and grief caused by the death of the son of a military dictatorship.

Keywords: Fashion. Political. Religion. Zuzu Angel.

*Recebido em 13/12/2013 - Aprovado em 19/01/2014*

Diversas imagens e representações recobrem e dão sentido à trajetória de Zuleika de Souza Neto (1921-1976), mais conhecida como Zuzu Angel. Nas leituras e interpretações memorialísticas encontradas nos livros, na imprensa e especificamente no cinema, no filme que leva seu nome<sup>2</sup>, a imagem que dela obtemos, conferindo significados ao seu percurso, é a de que foi uma mulher, mãe e designer de moda feminina que teve a vida pessoal e o trabalho artístico desenvolvidos por meio das roupas, infiltrados pela política.

Nessas interpretações, a morte do filho, Stuart Angel, pela ditadura militar no começo dos anos 1970 foi um divisor de águas. Atingida na vida pessoal pelos fatos e acontecimentos vivenciados no país, a tortura e o extermínio de milhares de jovens pelo

<sup>1</sup> Professora de Metodologia e Técnica de Pesquisa e integra a linha de pesquisa Fronteiras, Populações e bens culturais do Programa de Pós-Graduação em História (PPH-UEM).

<sup>2</sup> O filme Zuzu Angel (2006) ao retratar a trajetória da personagem produz uma narrativa para a história do drama vivenciado por uma mãe que tem a vida pessoal e profissional, como designer de moda, atingidas pelo Regime Militar. De certa forma, o filme aborda os caminhos percorridos pela personagem em sua busca pela verdade e se constitui em documento de denúncia dos crimes cometidos pelo regime militar no extermínio de militantes, notadamente, de jovens.

regime militar, a mulher distante e afastada da política dá lugar à militante que clama por justiça, que reivindica o direito de saber onde está o corpo do filho para enterrá-lo<sup>3</sup>. Denunciar os atos de violência e os crimes praticados pelos militares transforma-se no objetivo de sua vida, até que ela própria se transforma em uma das vítimas da ditadura, ao morrer, em 1976, em acidente de carro, fato investigado pela Comissão Nacional da Verdade.<sup>4</sup>

No bojo dos trabalhos de memória ativados no presente, quando ações e atos públicos lembram os/as brasileiros/as que faz 50 anos que teve início um dos períodos mais tensos da história política brasileira, que foi o golpe militar de 1964, manchando e marcando com sangue, dor e morte milhares de jovens, mulheres e homens, Zuzu Angel é lembrada por meio da exposição em São Paulo. A “Ocupação Zuzu”, título da exposição, configura-se em recurso memorialístico para mostrar quem foi e o significado da personagem para a moda feminina e brasileira, em particular, na instrumentalização das roupas para fins políticos.

As apropriações e as transformações de símbolos da ditadura militar, tais como tanques de guerra, fuzis, quepes, soldados, pássaros engaiolados, pombas negras, sol atrás das grades para representar a prisão e de outros elementos visuais, transformados em recursos estéticos para denunciar a ditadura militar, sustentam as argumentações e as produções de significados para a memória da moda política de Zuzu Angel.

Como afirma Bérnago (2007, p.219), a moda é “indissociável da possibilidade que ela representa de permitir que determinados sentimentos ganhem expressão simbólica”. Denúncia, manifestação da dor e de fé de uma mãe materializam-se nas roupas e ganham expressão simbólica por meio das cores - do branco e do preto - e de representações figurativas da religião - anjos e crucifixos-.

Os vestidos da moda política são brancos, a linguagem visual empregada na caracterização dos símbolos é a arte do bordado para estampar o tecido. As cores das linhas matizam o tecido com imagens e representações que caracterizam os atos de denúncia e das crenças da mãe e da estilista na paz. Deste ponto de vista, os desenhos de pombas claras carregando ramos verdes, as figuras angelicais são exemplares. A dor e o luto ganham expressão nas estampas das roupas criadas e pela maneira como se veste. A indumentária preta e o cinto, formado por 100 crucifixos, usados pela estilista sobre o corpo é revelador da produção de significados para o luto desenvolvidos pela personagem. Por meio de cores e de objetos simbólicos da política e da religião, a frase construída pela mãe e estilista é: estou sofrendo muito!

<sup>3</sup> A militância política da estilista e a moda política desenvolvida pela personagem no período da ditadura militar são os focos de diversas abordagens para o seu percurso. Entre os estudos, Valli (1987).

<sup>4</sup> A Comissão Nacional da Verdade, foi criada pela Lei 12528/2011 e instituída em 16 de maio de 2012. A CNV tem por finalidade apurar graves violações de Direitos Humanos, ocorridas entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988. Em dezembro de 2013, o mandato da CNV foi prorrogado até dezembro de 2014 pela medida provisória 632/2013. Disponível em: < <http://www.cnv.gov.br/> >. É importante destacar, ainda, que, a participação dos militares nas circunstâncias da morte de Zuzu estão entre os casos investigados.

Dor materna materializada no bordado de objetos simbólicos da política e da religião sobre tecidos, na costura de vestidos e no uso de indumentária – roupas e ornamentos corporais –, que representam e produzem significados para o luto.

A cultura é a “subjetividade objetivada”, escreveu Bauman (2012, p.227). Logo, as roupas-documentos de Zuzu Angel, são vias para o acesso à cultura das mulheres na vivência do luto decorrente da perda de um filho de forma violenta, com requintes de crueldades e que pôs fim a uma história entre mãe e filho. São roupas-testemunhos da dor, escritas com bordados e costuradas para narrar uma história.

Como tais, as roupas de Zuzu Angel foram concebidas neste texto como “escritas de si” e “práticas de produção de si” (GOMES, 2004, p.7) fabricadas com os saberes e os fazeres históricos das mulheres com as artes das agulhas, do costurar e do bordar, de usar as cores, de juntar e associar panos, tecidos e rendas para se expressarem. Por meio desses conhecimentos e habilidades, a personagem fabricou-se nos anos 1960 e 1970, como estilista renomada e foi com tecidos e bordados que produziu narrativas para manifestar a revolta e expressar o luto.

Por conseguinte, nas roupas-textos-sentimentos, escritas por uma mãe e estilista, as modas política e religiosa dialogam. Os pedidos de justiça também são de fé; o sol caracterizado como iluminado pode ser interpretado como o da luz divina, que a tudo ilumina e esclarece; os anjos, como mensageiros, remetem ao símbolo de sua grife e reiteram a confiança de que os clamores seriam ouvidos na terra e pelo céu.

De certa forma, o que o texto propõe é o exercício de pensar as experiências acumuladas e traduzidas por uma mulher, mãe e estilista diante da morte, em que um fato, a morte decorrente das práticas de extermínio da política militar, transforma-se em veículo para as expressões da religião e da religiosidade. São testemunhos de fé e de esperança, das crenças nas intervenções humanas e divinas, nas intermediações dos anjos para aplacar a dor e clamar por justiça.

Como diz Mello e Souza (1987, p.19), o conceito de moda pode ser definido sob duas perspectivas: o primeiro com sentido mais vasto, diz respeito às “transformações periódicas efetuadas em diversos setores da vida social, na política, na religião, na ciência, na estética; outro, mais restrito, “reservado às mudanças periódicas nos estilos das vestimentas e nos demais detalhes da ornamentação pessoal”. Logo, as indumentárias de Zuzu Angel, concebidas como o conjunto formado por roupas e ornamentos corporais (CASTILHO, 2004), como testemunhos de uma época e da vivência do luto pela personagem, permitem entender aspectos que ligam e traduzem as relações das mulheres com a religião e com as manifestações de religiosidade, assuntos que interessam aos estudos da moda e das religiões.

### **Costurar e bordar: mulheres e modas**

A “moda feminina sempre é um estatuto sobre os papéis das mulheres e sobre como estes são ou deveriam ser desempenhados” (CRANE, 2011, p.209). Logo, a cultura dos gêneros e da moda que permeava as relações das mães com as filhas, das jovens com o casamento e com a maternidade constitui-se no caminho para entendermos os papéis

sociais prescritos às mulheres e como estes foram transmitidos, assimilados, incorporados em suas vidas e performances, como produtoras e usuárias de indumentárias.

Essa é a interpretação que adotamos para Zuzu Angel. Nascida em Curvelo, Minas Gerais, no início dos anos 1920, sua infância e adolescência transcorreram em Belo Horizonte (PRADO; BRAGA, p. 356). Na primeira metade do século XX, a educação das meninas envolvia os aprendizados dos trabalhos manuais de costurar e de bordar, transmitidos das mães para as filhas, como meio de prepará-las para o casamento, concebido como destino “natural da mulher”. (ARENDETT, 2012). Bordar os lençóis, as toalhas para o enxoval; aprender corte e costura para fazer roupas para si e, no futuro, como mulheres casadas e mães, vestirem e decorarem a casa, montarem o guarda-roupa da família – com vestimentas para o marido e os/as filhos/as, eram noções que modelavam as subjetividades das meninas, das jovens e das senhoras como saberes e fazeres compartilhados socialmente.

Na infância, as bonecas para as meninas também contribuíam para inseri-las no universo das representações do feminino e das feminilidades. A brincadeira com as bonecas transmitiam as noções do cuidar, conhecimento necessário para o papel social de mãe. O brincar com as bonecas ajudava ainda na transmissão das práticas e representações de moda. Fazer “roupinhas” com os restos dos tecidos, fitas e rendas que sobravam das costuras das roupas pelas mães permitia circular os saberes acerca de como cortar, juntar os panos e criar uma vestimenta.

Nas transmissões de saberes e fazeres relativos às roupas ou no projeto de educação feminina para a moda, os jornais e revistas da época davam a sua contribuição. Nesse sentido, o *Jornal das Moças* (1914-1965) transforma-se em exemplar; uma revista com maior vendagem nas décadas de 1940-1950, em que as jovens e senhoras encontravam orientações sobre moda, beleza, casa, culinária e cuidados com os filhos (LUCA, 2012, p. 448).

No *Jornal das moças*, por exemplo, as mulheres encontravam “receitas de trabalhos manuais”, com os desenhos chamados de “riscos”, de frutas e flores para serem copiados e bordados nos panos de cozinha, nas toalhas de mesa; de borboletas, laços e pombinhas, um símbolo religioso da paz e da felicidade conjugal, para serem impressos nas roupas de cama. Moldes de roupas, conforme a estação e as tendências da moda acompanham os materiais didático-pedagógicos disponibilizados às mulheres, atualizando-as e mantendo-as informadas sobre como fazer, o que vestir e como usar os vestidos e os acessórios. Os cursos de corte de costura completavam a educação feminina para a moda. Alguns deles, à distância, caso do Instituto Universal Brasileiro, criado em 1941, que mediante propagandas em jornais e revistas instrumentalizou e forneceu o título de costureira a milhares de mulheres. (MENEZES; SANTOS, 2002).

Por meio dos bordados e das costuras, as jovens aprendiam noções de cores e de como combiná-las. Exemplar, neste sentido é a matéria publicada para a produção de “Pano de prato”, dedicado à terça-feira e cuja temática do “risco” para ser copiado e bordado era um galo que tinha uma história e cores,

O galo está com a razão: prepara-se o ninho antes da galinha por o ovo. Aqui está o motivo desta adorável série de panos de prato. Executa-se o trabalho com bordado em cordonê nas seguintes cores: cabeça amarelo e branco; bico amarelo escuro; crista, vermelho; casaco azul; calça vermelho; botas marrom escuro; cauda, várias cores. Demais detalhes à vontade. Também pode-se fazer o trabalho em arte aplicada. (JORNAL DAS MOÇAS, 1950, p. 29).

De certa forma, são para os aprendizados, construídos por meio de tentativas, erros e acertos, desde a infância que Zuzu era apresentada pela imprensa: “mineira de Curvelo, com oito anos já costurava e inventava moda para ela e para as irmãs” (SILVA, 2006, p. 19). No reforço desta imagem, Zuzu afirmava “Aprendi a costurar praticamente por mim mesma [...] fiz o primeiro vestido sem eu mesma esperar” (SILVA, 2006, p.19). Nas entrelinhas, é a cultura da moda de uma época que tinha nos atos de costurar um dos sentidos da feminilidade, inserindo-as nos universos das sensibilidades e subjetividades de objetos e cores. De certa forma, as histórias lidas nos jornais e revistas, tais como a do galo, ajudavam-nas também a criar uma memória visual e afetiva com múltiplas ressonâncias em suas trajetórias, inclusive para criar um roteiro temático para as roupas, caso daquelas que se transformaram em estilista, como Zuzu Angel.

Dois pontos merecem destaque: o primeiro diz respeito ao fato que entre os anos 1920 a 1940 houve ampliação do campo da moda por meio do trabalho das costureiras e das operárias das indústrias têxteis; esses aspectos foram abordados por Maleronka (2007) ao mostrar que as transformações na moda em São Paulo caminham *pari-passu* às atividades das mulheres como costureiras no lar e das operárias fabris, como meios para driblarem a pobreza, as condições sociais e econômicas em que viviam. Contribuir com os ganhos das roupas feitas para clientes ou dos salários como operárias para o sustento familiar foram mudanças processadas no período.

O outro ponto relaciona-se ao papel das roupas nos lazeres das mulheres, que no início do século XX tinham na Igreja um dos espaços de sociabilidades e dos ensinamentos sobre casamento e família. A Igreja é “produtora de símbolos, de valores” (FARIAS, 2000, p.18) para as feminilidades e masculinidades, doutrinando, portanto, o pensamento e os comportamentos concebidos como ideais à menina, à jovem, à mãe. Disso resulta que, em nosso modo de ver e de entender os espaços religiosos, entre os quais a Igreja, se constituem em disciplinadores e reguladores dos comportamentos e das aparências.

Este aspecto é o que ressoa da reflexão de Roche (2007, p.51), a roupa “é uma das muitas maneiras que o corpo é modelado e controlado [...].Ritos e símbolos marcam cada estágio da educação do vestir, da fralda à primeira calcinha.[...]”. Muito embora as reflexões do autor refiram-se aos séculos XVII e XVIII, estas considerações junto com a ponderação de que “na aquisição de conhecimentos e sabedoria indumentária, uma ordem do mundo era transmitida”, possibilitam pensar que, nas religiões e nas

manifestações religiosas, com seus espaços, práticas e representações, as vestimentas e as aparências são instrumentos da educação do corpo, das sensibilidades e das subjetividades, ditando e regulando modos de condutas, moralizando e incutindo as ideias e os ideais de feminino e de masculino. Determinavam, assim, os modos de ser católico/a e de conceber os papéis da religião em suas vidas.

Por conseguinte, as ideias de namoro, casamento, família e felicidades conjugais encontravam na Igreja e nos ritos religiosos, uma instância e esfera para modelar as subjetividades e espaço das “evidências” da boa menina, moça, esposa e mãe, as quais, por sua vez, encontravam nas vestimentas e nas aparências, os instrumentos para a valorização da estética “bem-comportada”, que se constitui em simbólica para a avaliação e aprovação coletivas.

Na roupa da Igreja, escolhida para o compromisso religioso, circulavam as noções de recato e discrição que deviam permear as relações das mulheres com o mundo, nas etapas de suas vidas como jovens no namoro e da moça de família, ou seja, “honestas, puras, virgens e para casar”; da mãe e senhora honradas e direitas que bem desempenhavam os papéis sociais de cuidar das filhas, de vigiá-las para conduzi-las na vida seguindo os preceitos da Virgem Maria.

Como pondera Bassanezi (2012, p.470), na análise da história das mulheres, “grosso modo, podemos identificar dois momentos” nos modelos de feminidade, um deles, que se consolida do início do século XX, denominado pela autora “rígido” e, outro, de meados dos anos 1960 aos dias de hoje, concebido como de “maior fluidez”, ambos marcados por questionamentos e pela emergência de novos pilares de referências para pensar a vida, os relacionamentos, ampliando, assim, as visões de mundo.

De certa forma, Zuzu Angel é emblemática de como vivenciou e traduziu em ações os comportamentos típicos da mulher do início do século XX e as maneiras pelas quais, acompanhando as mudanças dos anos 1960, criou um roteiro de vida marcado pelas continuidades e rupturas com o universo de suas origens e seus aprendizados.

Diante do exposto, Zuzu Angel, como representante da cultura das meninas, das jovens, casou-se em 1943, com o canadense naturalizado norte-americano Norman Angel Jones, em 1943. Consagrava-se, assim, a educação e os papéis sociais prescritos às mulheres, particularmente pela moral cristã do sacramento do matrimônio. É importante destacar que a sacralização do casamento pela Igreja só aconteceu por volta do século XII e foi só no século XIII que a normatização da moral cristã se estabeleceu, instituindo-o como “sacramento do matrimônio, tornando-o monogâmico e indissolúvel”. Destarte, o casamento é instituído como lugar legítimo para uso dos prazeres desde que voltado para o seu fim natural: a procriação. (ARAÚJO, 2002).

Os nascimentos dos filhos e das filhas de Zuzu Angel coroaram os valores da Igreja e o modelo de família da época. Em 1946, nasceu em Salvador, onde o casal residia, o primeiro filho, Stuart Edgar, e em 1947, na cidade do Rio de Janeiro, para onde a família se mudara, nasceram as gêmeas Ana Cristina e Hildegard Beatriz (1947). Na vida em família, a partir de 1957, o papel de esposa e mãe de Zuzu Angel é associado ao de costureira. Ela começa a “costurar para fora” para reforçar o orçamento doméstico; em

1961, separa-se do marido, desquitando-se legalmente em 1970 (PRADO; BRAGA, 2011, p.358).

Rupturas e continuidades, separações e aproveitamentos de saberes e fazeres da costura, ou dos trabalhos com as agulhas, na construção de uma história pessoal e profissional. Se nos anos 1940, o casamento e o nascimento dos filhos fez que Zuzu se adequasse ao modelo da cultura dominante, de outro, a separação em 1961 e o divórcio em 1970 a caracterizam como mulher moderna, se entendermos pelo conceito, como alguém que se dá o direito de conceber a vida não como “destino natural”, mas um processo de escolhas e decisões pessoais. A “modernidade de Zuzu” revela-se quando se considera que, a lei do divórcio foi promulgada no Brasil, em 1977, mas antes, “a obrigação de ficar atrelado por toda a vida a um relacionamento já estava sendo contestada pelas pessoas de classe média e alta”. (PINSKY, 2012, p. 524).

Separada/divorciada e com a responsabilidade de sustentar a si e aos filhos, a bagagem acumulada na infância e na juventude – de costurar, de explorar o mundo das cores e das formas dos objetos, de juntar e associar tecidos e aviamentos – rendas, fitas, botões -, transforma-se em recurso financeiro e repercute nas primeiras coleções da designer nos anos 1960 e 1970, projetando-a no cenário nacional e internacional como representante da na moda feminina e brasileira.

### **Flores e rendas: as artes e a moda**

Nos anos 1960 e 1970, a moda feminina e brasileira sofreu mudanças significativas em sua estrutura e funcionamento. As mudanças processadas naqueles anos abarcaram comportamentos, crenças e valores, portanto, as sensibilidades e as subjetividades das mulheres foram acompanhadas por estratégias diversificadas que definiram um campo da moda com práticas significantes (BARNARD, 2003).

Em meio à profusão de mudanças e delas participando, Zuzu Angel projeta-se como designer de moda, definição denotativa do olhar que tinha sobre si e sua produção: uma artista-artesã de roupas femininas. Como lembra Crane (2011, p.212), “a maior parte dos estilistas de moda são artesãos ou artistas-artesãos”. A proposta da autora na abordagem dos papéis de homens e mulheres como artistas-artesãos, a qual se mostra válida na análise da produção estético-visual de Zuzu é a de saber até que ponto e em que medida as percepções de gênero refletem-se na criação. No cenário brasileiro, o fato de ser mulher fez que ela exprimissem as experiências femininas em vestimentas de maneira diferente daquela desenvolvida pelos homens?

Determinada a ótica da análise, torna-se necessário detalhar os papéis desempenhados pelos costureiros e pela designer na moda feminina e brasileira. No Brasil, em fins dos anos 1950 e início dos 1960, a irrupção do *prêt-à-porter* (roupas prontas para vestir) instituiu uma nova lógica na produção industrial e na comercialização de vestimentas, que encontrou nos desfiles e nas propagandas nas revistas os instrumentos para o funcionamento de suas engrenagens.

No Brasil, a consolidação do *prêt-à-porter* teve na Rhodia, uma empresa instalada no país, produtora de fios sintéticos de nylon e poliéster. Nas estratégias da Rhodia para

majorar a produção e o consumo de roupas com os filamentos sintéticos de que era produtora e, ao mesmo tempo, estabelecer concorrência com os tecidos brasileiros em fibras naturais e os tecidos finos importados, estiveram a implementação de uma política de divulgação nas revistas femininas, de editoriais de moda, reportagens e anúncios, bem como a realização de desfiles de moda. (BONADIO, 2010).

Nos anos sessenta, a Rhodía convidou costureiros da alta costura que, na velocidade das mudanças no sistema da moda no Brasil, adquiriam status e poder. A empresa convidou Dener, Clodovil, Guilherme Guimarães entre outros nomes para produzirem figurinos e investiu em estampas com “motivos bem brasileiros”, aproximando, assim, as artes plásticas da indústria têxtil. (DURAND, 1988, p.78).

Em meio a essa profusão de mudanças na moda, as quais seguem em múltiplas direções, Zuzu Angel declara “eu sou a moda brasileira”. A declaração foi proferida em meio a uma cultura da moda predominantemente realizada por homens, como Dener Pamplona de Abreu e Clodovil, que em comum propunham e defendiam a criação de uma moda brasileira, feita para as brasileiras e por brasileiros, com vistas a romper com as influências estéticas e estilísticas dos costeiros internacionais (europeus e norte-americanos). Numa cultura da moda brasileira que tinha na juventude a mola propulsora para o desenvolvimento da produção e o consumo.

No campo da moda e da imagem, as escolhas individuais do estilista também se revelam, visto que “individualmente” buscam a sua legitimidade (BÉRGAMO, 2007, 61). Em uma leitura atenta dos detalhes da produção artística de Zuzu para o que podemos chamar de “primeira fase” de suas roupas notamos a tentativa de criar uma identidade por meio dos signos e símbolos da brasilidade, acompanhando, assim, a tendência instalada no mercado brasileiro. Nesse sentido, tecidos considerados com a cara do Brasil, caso da chita e de personagens da cultura brasileira, permitem que suas coleções fossem interpretadas com a “cara da moda brasileira”.

No Instituto Zuzu Angel, a descrição é uma pista da moda que ela assumia no quadro da realidade brasileira,

sua roupa, como poesia para se vestir, tinha características baseadas no tropicalismo brasileiro com estampas de chita, vestidos inspirados em Maria Bonita e Lampião, estampas de anjinhos sobrevoando as nuvens, xadrezes com padrões singelos de cores e formas, pássaros e florais” (INSTITUTO ZUZU ANGEL, 2014).

Por meio de outras leituras e interpretações, como Priscila Andrade Silva (2006), as pistas esclarecem-se. Na coleção *International Dateline Collection I*, que “traduz-se Linha Internacional da Data, nome escolhido por remeter a uma moda sem fronteiras, que poderia ser usada em qualquer parte do mundo”, apresentada nos Estados Unidos em 1971, onde a estilista alcançava um importante espaço no mundo da moda, dividia-se em três partes: com roupas inspiradas nas baianas e que remetiam à imagem de Carmem

Miranda; roupas com produções visuais que se reportavam às figuras de Lampião e Maria Bonita; e com os vestidos de noiva, com aplicações de rendas artesanais.

Em sintonia com o mercado de consumo para as moças, a moda feminina em que ela aposta, como estilista, é formada por conjuntos de saias e blusas; floridas e com babados de chita e similares; o vestido de noiva, com toalhas bordadas e rendadas das rendeiras artesãs do nordeste, ou seja, com os fragmentos que compunham os baús e as malas dos enxovais. Com essas “coisas banais” (ROCHE, 2000), mas carregada de significados e que trazem embutidos os saberes e os fazeres femininos de juntar, associar e ressignificar panos e tecidos, Zuzu cria moda. Era a experiência social e cultural das mulheres que Zuzu Angel traduzia e com a qual dialogava; eram as representações de tecidos, cores, formas, rendas que circulavam em suas peças de roupas.

Em meio à sociedade e cultura do consumo dos anos 1960 e 1970, com o uso da chita, um tecido historicamente simples, com flores e cores (GARCIA, 2008) e com o aproveitamento do artesanato, em específico, aqueles produzidos por mulheres no cotidiano e como meio de obter meios para o sustento, como o de bordar panos de prato e toalhas para enfeitar o mobiliário doméstico, a marca Zuzu, trazia os símbolos da simplicidade. Uma moda que, na lógica da sociedade e da cultura do consumo contribuía para dizer e mostrar às mulheres que, para estar na moda não precisava muito, que elas podiam e deviam aproveitar o que sabiam e o que tinham em casa para fazer vestidos alegres, simples e bonitos. Uma contribuição que estava afinada com as estratégias em curso da democratização da moda e da aparência que fazia avançar o mercado de produção e de consumo de roupas no Brasil. Estratégias que ela havia experimentado e explorado na infância e na juventude e por meio das quais havia criado para si um roteiro e uma história de vida como costureira e estilista.

Como pensa Burke (2008, p.16), a “cultura em sentido amplo inclui atitudes, mentalidades e valores e suas expressões, concretizações ou simbolizações em artefatos, práticas e representações”. Nesse aspecto, as roupas desfiladas por Zuzu materializavam e expressavam as experiências femininas de amor e de casamento, representadas pelas figuras emblemáticas e icônicas do casal Lampião e Maria Bonita e dos valores que permeavam e ainda permeiam as relações das mulheres com o vestido de noiva e a simbologia que carregam - a benção religiosa para a felicidade conjugal - traços marcantes da cultura feminina, no campo das experiências e das representações simbólicas.

“Os estilistas inovadores tendem a inovar com base nos estilos anteriores ou usando motivos extraídos das artes” comenta Crane (2011, p. 216). Logo, podemos afirmar que, os modelos e experiências tradicionais de feminino e de feminilidade são reconfigurados, mediante o reconhecimento e a valorização das artes ou trabalho artístico das mulheres, notadamente, da costura, dos bordados e das rendas.

“A costura não liga apenas um material a outro, ela liga o artista/público que a vive a uma teia de significações” (BAHIA, 2014). Assim, os saberes e os fazeres femininos, as experiências acumuladas nas lidas com os panos, os tecidos, as linhas, as cores e os desenhos, ligam as mulheres às memórias das roupas e às novas práticas de significações.

A moda “constitui de fato, um observatório privilegiado do ambiente político, econômico e cultural de uma época” (VEILLON, 2004, p. 7) Mudanças de tempos, mudanças na vida e no estilo de pensar e criar a moda marcaram uma época, os anos da ditadura militar e as experiências de Zuzu Angel, levando-a a transformar a sua arte em memória do luto.

Face ao exposto, embora haja muito que ser explorado na moda Zuzu Angel, considerou-se que para os fins almejados neste texto, a moda política, como emblemática de outro momento de seu percurso, forneciam as pistas de como as artes das agulhas foram apropriadas e significadas nas roupas para o luto. Mudanças na vida e permanências nas formas de expressão e de significação de sentimentos.

### **Anjos e cruzeiros: testemunhos da dor e da fé**

A história entre mãe e filho – Zuzu e Stuart – interrompida pela morte exige que se responda: o que significava ser jovem nos 1970? E o que significava ser mãe de jovem?

O surgimento da moda jovem e o processo da “juvenização” da cultura foram dois fenômenos contíguos observados no Brasil desde final dos anos 1950, redefinindo o conceito de juventude. Para Maíra Zimmermann (2013), a divulgação midiática pelas revistas da ‘invasão britânica’, liderada pelos Beatles, e pela fervilhante *Swing London* desenvolve o rock nacional, o qual, por seu turno, se relaciona ao surgimento de cantores como Roberto Carlos e Wanderléia; o estilo de vida e a rebeldia dos jovens norte-americanos divulgados pelos filmes contribuem para a modelagem das subjetividades das garotas e dos garotos, acentuando que ser jovem e moderno era rebelar-se, mediante práticas visuais e de comportamentos que questionassem noções e conceitos constituídos sobre modos de ser e de vestir.

Amparados pelos meios de comunicação, inclusive pela televisão, a partir da segunda metade dos anos 1960, as roupas e os comportamentos dão sentido ao conceito de juventude. No período, o mercado de produção de roupas voltado a esse segmento cresce significativamente no país, definindo e comunicando a existência de jovens assim como a própria dinâmica do sistema *pret-à-porter*. Para os/as jovens da época, o período marcou a alteração no visual e nas aparências. Eles e elas passaram a se vestir com roupas próprias à etapa da vida, ou seja, às idades, rompendo, assim, a relação histórica de usarem e se parecerem com os pais e mães. A ruptura fundamentava o surgimento de concepções relativas à adolescência e à juventude. (ZIMERMANN, 2013).

No plano ideológico, a invenção e a popularização da pílula anticoncepcional, por volta de 1962, marcaram o surgimento de novas concepções sobre o corpo e a sexualidade. “A perspectiva de maior controle dos processos relativos à reprodução humana, conjuntamente com o discurso da contracultura, que preconizava a libertação sexual produziu efeitos sobre as práticas afetivas e sexuais das jovens”. (ARENDA, 2012, p.78). Aparências renovadas e maior liberdade para a vivência e a expressão do corpo e da sexualidade, definiam os mundos culturais da juventude.

O movimento feminista no Brasil, no ritmo das mudanças sociais, culturais e políticas, incorporam em sua agenda de luta as temáticas do corpo e da sexualidade bem como questões relativas à violência contra a mulher. (PEDRO, 2012).

Na contramão da movimentação dos/as jovens e das feministas, a Igreja Católica reafirmava os princípios de que o exercício da sexualidade residia no casamento, portanto, na conjugalidade e que a procriação era o seu objetivo. São para estes aspectos que a Carta Encíclica de 1968, do Papa Paulo VI, a *Humanae Vitae* (Sobre a Regulação da Natalidade), apontam ao afirmar que “O matrimônio e o amor conjugal estão por si mesmos ordenados para a procriação e educação dos filhos. Sem dúvida, os filhos são o dom mais excelente do matrimônio e contribuem grandemente para o bem dos pais”. (PAULO VI, 1968). Em outro trecho, lê-se,

é de excluir toda a ação que, ou em previsão do ato conjugal, ou durante a sua realização, ou também durante o desenvolvimento das suas conseqüências naturais, se proponha, como fim ou como meio, tornar impossível a procriação (PAULO VI, 1968).

No conjunto, casamento e procriação; condenação de métodos contraceptivos que impedissem o nascimento de filhos. Enquanto isso, no cenário nacional, os métodos de tortura e morte de jovens, punham fim à vida deles e delas.

Para Gilda Chataigner (2010), as mudanças observadas naqueles anos começaram a expor as contradições e as tensões que tinham como pano de fundo um país esmagado pela “ditadura militar que prendia, torturava e matava aqueles que ousavam desafiar o status quo vigente”. No plano ideológico, “procurava-se iludir a nação com apelos de um Brasil grande e rico, enquanto na área política, os mais elementares direitos democráticos eram sistematicamente sabotados”. (CHATAIGNER, 2010, p.147).

No âmbito da produção artístico-cultural, como acentua Marcos Napolitano (2008, p.104), o golpe militar de 1964 “concentrou-se em vigiar e controlar o espaço público, regido por uma lógica de desmobilização política da sociedade como garantia da ‘paz social’”. Mais particularmente, “a esfera da cultura era vista com suspeição *a priori*, meio onde os “comunistas” e “subversivos” estariam particularmente infiltrados”, transformando o campo musical em alvo da vigilância.

Os esquemas de controle, vigilância e punições abrangeram todos os setores da comunicação – da imprensa (ABREU, 2002), do cinema (RAMOS, 2008) da televisão (COIMBRA, 2008). No bojo desses controles, nos anos 1970, duas construções de imagens de jovens são difundidas no período, a do subversivo ou terrorista e a do drogado. “A primeira era apresentada com conotações de grande periculosidade e violência, visto ser uma ameaça política à ordem vigente; deveria ser identificada, controlada e se necessário exterminada”. Com relação à segunda “a do drogado, o aspecto da doença já estava dado, visto ser um moralmente nocivo, com hábitos e costumes desviantes”. (COIMBRA, 2008, p. 112-113).

As táticas de violência desenvolvidas pelo regime militar para identificar, prender, torturar e matar os jovens foram se sofisticando. Em 1964, foi criado o Sistema Nacional de Informação; entre 1967 e 1970, foram estruturados os Centros de Informação do Exército e “as Forças Unificadoras Brasileiras”, que receberam financiamentos públicos e privados: os DOI-CODI’s (Destacamento de Operações e Informações/ Centro de Operações e Defesa Interna), espalhados pelo território nacional (COIMBRA, 2008, p.114).

Fragmentos da história de sangue e horror que teve palco no Brasil dos anos 1960 e 1970 estão no filme de Zuzu Angel. Nele, as imagens mais fortes e tensas são a tortura de Stuart. Estão também neste depoimento de Zuzu, no qual ela dimensiona as conquistas profissionais e narra como vivenciou o drama de perder o filho,

Sou mineira jeca. Agora virei negociista ( nisto puxei meu tio e padrinho Oscar). Só penso em trabalhar e ganhar dinheiro para dar o melhor aos meus filhos, principalmente, depois que o pai deles me deixou e foi fundar um orfanato para criar os filhos das outras. Agora tenho que entrar nessa política e virar militante. Que jeito? A procura do meu filho, e depois dos filhos das outras, me envolveu completamente. Quando a minha moda já estava fazendo sucesso e parecia finalmente, que ia dar certo financeiramente depois que inaugurei a loja na Rua Almirante Pereira Guimarães, 79ª, no Leblon. Como não viver o drama de outras mães que não tinham coragem ou às vezes, nem tinham dinheiro para sair pelo mundo gritando, como eu fazia para procurar meu filho desaparecido, isto é, assassinado pela tortura? (VALLI, 1987, p. 31-32).

Como entender as imagens fílmicas e as lembranças da estilista? Como sublinha Alcides Freire Ramos (2008):

os filmes, juntamente com as cartas, os diários, os romances, as memórias, os poemas, as pinturas, as canções, as peças de teatro etc., constituem-se em documentos e em vias de acesso para o conhecimento das sensibilidades – dos sentimentos em suas diferentes formas e manifestações: rancores, temores, ódios, desejos, sonhos aos quais incluímos medo, insegurança, dor, sofrimento e afeto.(RAMOS, 2008, p.163).

São imagens e memórias que mexem com a nossa sensibilidade e narram a sensibilidade e os sentimentos de uma mãe, que experimentava e compartilhava com muitas mulheres – esposas, filhas e mães – a dor do luto causada pelo regime militar. Uma estilista que, como outras mulheres do período, em sintonia com os novos tempos, trazia em sua trajetória os símbolos da “mulher moderna”, satisfeita e feliz com o que a vida havia lhe proporcionado ou estava lhe proporcionando. Uma mulher “feliz consigo mesma”, ideia que ganhava corpo naqueles anos e que formatava um novo modelo de

maternidade, qual seja, “só uma mulher realizada” pode “ser boa mãe”. (PINSKY, 2012, p. 529).

Uma mãe e estilista que tem a vida e o cotidiano modificados pela ditadura militar, que canaliza as energias de seus saberes sobre roupas e do espaço conquistado na moda para, buscar pelo filho “desaparecido” e ao deparar-se com a verdade dos fatos, que o filho da está morto, expressar o luto. A vivência do luto é marcada por um único princípio, denunciar os culpados, para que fossem punidos. “Os valores, as esperanças e as crenças” (BARNARD, 2003, p.64) da mãe estão nas roupas-textos da Coleção *International Dateline Collection III*, apresentada em Nova Iorque em 1971. Nelas, o que sabia fazer e tudo o que havia aprendido são mobilizados para narrar e expressar o que vivia, o luto, mediante apropriações e simbolizações das cores e signos, ora interpretados como sinais de manifestação religiosa.

Para Lurie (1997, p.197), determinados tipos de informação sobre a pessoa podem ser comunicados apesar da barreira da língua, entre os quais se sobressaem às cores. “Certos aspectos da língua das roupas podem ser interpretadas por todo o mundo” e o que causa maior impacto é a cor. Na religião cristã, “o branco é a cor do prazer e da pureza celestiais e é associada à Páscoa e à Ressurreição. Na arte cristã, Deus, assim como Zeus usa uma veste branca”. (LURIE, 1997, p. 197)

Quanto ao preto, a moda vitoriana do luto contribuiu para torná-lo a cor “mais aceita e digna das mulheres que tinham passado da meia idade. Na “América, vestia-se preto durante um ano após a morte de genitores e de filhos e durante seis meses após a morte de genitores ou filhos e durante seis meses após a perda de avós e outros parentes”. (LURIE, 1997, p.203).

As definições de Lexikon (2007, p 38.) corroboram com esse pensar sobre as simbologias do branco ao mostrar que “no cristianismo os anjos e bem aventurados” com base na premissa de que a cor branca carrega o simbolismo luminoso e espiritual, “aparecem quase sempre vestidos de branco; os cristãos recém-batizados usam as roupas brancas; durante a transfiguração de Cristo, suas vestes eram ‘brancas como a neve”. As apropriações da simbologia do branco são objetos da definição de Lexikon (2007, p.38), ao mencionar que “o vestido branco das noivas, das noviças e das comungantes significam a pureza e a inocência”.

Nas vestimentas usadas pelas modelos no desfile de Zuzu Angel da Coleção *International Dateline Collection III*, podemos considerar que o emprego da cor branca como pano de fundo para as estampas configura-se em uma representação para a inocência do filho ou para a morte de um inocente. O tecido branco sangrado com a agulha e pelo coração sangrando de uma mãe que, com os trabalhos artísticos, bordava e criava representações para a sua dor.

Vestidos que, desfilados em evento de moda, transformam-se em bandeiras estilizadas da luta de uma mãe/estilista para denunciar a ditadura. Com a indumentária preta, com a qual ela aparece no filme, ao final do desfile, cria contrastes para a narrativa visual e um roteiro: a “história da morte de um inocente” e a história de uma mãe enlutada.

Importa lembrarmos ainda que a indumentária do luto de Zuzu era acompanhada por um ornamento corporal, um cinturão que marcava a cintura e que tinha 100 cruzeiros para lembrar as mortes de 100 jovens, entre os quais seu filho. A cruz é, sem dúvida, um dos símbolos mais fortes do cristianismo. “La cruz simboliza al crucificado, Cristo, el Salvador [...] es más que una figura de Jesucristo, se identifica con su historia hasta con su persona” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1986, p. 363). Logo, é de se pensar que o cinto completa a denúncia de jovens que foram crucificados ao serem torturados e mortos pelo regime militar. Uma analogia entre Jesus Cristo e os jovens emana do cinturão, como vítimas inocentes de algozes.

Nas estampas dos vestidos brancos, em meio aos símbolos da ditadura militar – canhões, fuzis e tanques de guerra –, os anjos, “seres intermediários entre Dios y el mundo”, mencionados em diversas formas por los textos akkádios, ugaríticos, bíblicos y otros”. Podem ser caracterizados como seres que “desempeñan para Dios las funciones de ministros: mensajeros, guardianes, conductores de los astros, ejecutores de las leyes, protectores de los elegidos etc.”. (CHEVALIER, GHEERBRANT 1986, p. 98).

Os anjos ocupam na trajetória visual de Zuzu um lugar de destaque. O anjo, símbolo de sua grife é transformado em matéria-prima para simbolizar o filho. Em um dos vestidos, o “anjo azul passeia entre nuvens da mesma cor”. Se levarmos em conta o significado das cores nas representações de gênero e no imaginário coletivo, como designativa e comunicativa da masculinidade, encontramos nos “anjos azuis” uma configuração imagética de como Zuzu Angel via seu filho: “no céu, entre nuvens”.

Ademais, a cor azul “representa a fé no sentido religioso e, por extensão, humildade e devoção; na arte religiosa, é associada à Virgem Maria, a serva de Deus” (LURIE, 1997, p. 210). Os anjos azuis, no contexto de sua estampa, podem ser concebidos como uma conotação da fé da mãe na existência de um mundo espiritual no qual o filho estivesse e de sua fé em Deus.

Assim, ainda que fragmentariamente, as roupas-documentos de Zuzu Angel podem ser interpretadas como coleção dedicada ao filho, que vai muito além da moda política. Ela é, também, uma moda da expressão religiosa de sua produtora.

Na criação da estilista observa-se o que podemos chamar de continuidade nas práticas da memória feminina. Michelle Perrot (2005) auxilia na explicação. Para a autora, a partilha das memórias consoante às segmentações de gênero observadas no século XIX fez que mulheres, confinadas ao mundo do privado, desenvolvessem certas práticas de registros para lembrar os vivos e os mortos. Coube às mulheres “conservar os traços das infâncias em que elas são governantas [...]; o culto aos mortos e os cuidados com as tumbas, o que as incumbe de velar pela manutenção de sepulturas”. (PERROT, 2005, p. 37).

Perrot (2005, p.39), mostra, ainda, o papel que as roupas desempenham nas memórias das mulheres. “Uma mulher inscreve as circunstâncias da sua vida através dos vestidos que ela usa [...] a memória da mulher é vestida”. Afastamento temporal entre as mulheres do século XIX e aproximações entre elas, no século XX, visto que, pelas mãos de Zuzu, as roupas transformam-se em objetos de culto e de memória.

“A roupa tende a estar poderosamente associada com a memória ou para dizer de outra forma mais forte, a roupa é um tipo de memória” (STALYBRASS, 2008, p.14). Uma memória na qual se inscreve uma história entre mãe e filho.

À guisa de conclusão, retomamos o que escreveu Soihet (2003, p.47), que as biografias das mulheres permitem situar no centro da problemática as experiências sociais, concebendo-as com o movimento do “perpétuo vai e vem, entre o dado e objetivo, as determinações e as margens de manobra, um vai e vem no qual se inscreve o projeto de uma vida e que constrói e reconstrói o universo social”. Na abordagem do percurso de Zuzu Angel, os caminhos percorridos pela menina, jovem, esposa, mãe e estilista permitiram entender as relações entre as mulheres e a moda sob múltiplos aspectos.

Um deles, de forma relevante e particular, as articulações entre a moda, a política e a religião, estabelecidas por uma estilista na criação de roupas. De um lado, sobressaem das roupas as intencionalidades da criadora, denunciar, proclamar ao mundo a morte do filho e as atrocidades cometidas pelo Regime Militar que estava a dizimar centenas de jovens – moços e moças -. De outro, no plano estético, a denúncia adquire forma – os vestidos –, os quais são marcados por símbolos, usados para caracterizar o momento político e comunicar a dor e a revolta de sua criadora. Evidenciam-se, deste modo, os sentimentos da artista diante dos fatos da vida, a morte.

Pelas roupas ela diz, “quero que a justiça seja feita!”. De certa forma, as roupas são orações e pedidos endereçados aos céus. Nelas, os bordados de anjos, são recursos visuais e veículos de comunicação tanto políticos quanto religiosos, como meios para ser ouvida. O cinto, com as cruces, completa a referência religiosa e a reverência de uma mãe a Jesus Cristo, como se proferisse a frase, “que Ele me ajude a fazer justiça”!

Em suma, reafirmamos o ponto inicial deste texto, a moda, a indumentária e a religião, a religiosidade são fenômenos sociais e culturais que carregam uma gama imensa de possibilidades para a compreensão das múltiplas e ricas relações entre as pessoas, as roupas e as aparências nos ritos e rituais da vida e da morte.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Alzira Alves de. **A modernização da imprensa** (1970-2000). RJ: Zahar, 2002.
- ARAÚJO, Maria de Fátima. Amor, casamento e sexualidade: velhas e novas configurações. Revista Psicologia, Ciência e Profissão. Brasília, v. 22, ju. 2002. Disponível em: < [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1414-98932002000200009&script=sci\\_arttext&tlng=es](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1414-98932002000200009&script=sci_arttext&tlng=es)>. Acesso em: 04 abr.2014
- AREND, Silvia Fávero. Meninas. Trabalho, escola e lazer. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. (Org.). **Nova história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2012, p.65-83
- BAHIA, Ana Beatriz. **Bordaduras na arte contemporânea brasileira**: Edith Derdyk, Lia Menna Barreto e Leonilson. Disponível em: <<http://www.casthalia.com.br/periscope/anabahia/bordadurasnaartecontemporanea.htm>>. Acesso em: 04 abr.2014.
- BARNARD, Malcolm. **Moda e comunicação**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

- BAUMAN, Zygmunt. **Ensaios sobre o conceito de cultura**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. RJ:Zahar, 2012.
- BERGAMO, Alexandre. **A experiência de status**. Roupas e moda na trama social. SP: Unesp, 2007.
- BONADIO, Maria Cláudia. As modelos negras na publicidade de moda no Brasil dos anos 1960. In: COLÓQUIO DE MODA, 6., São Paulo, 2010. **Anais...** São Paulo: Anhembi-Morumbi, 2010. 1 CD-ROM.
- BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo, RS: Ed. Unisinos, 2003.
- CASTILHO, Kathia. **Moda e linguagem**. SP: Editora Anhembi Morumbi, 2004.
- CHATAIGNIER, Gilda. **História da moda no Brasil**. SP: Estação das Letras e cores, 2010.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Editorial Herder, 1986.
- COIMBRA, Cecília M. B. Estratégias de resistência e criação: ontem, hoje... In: GUARESCHI, N. (Org.). **Estratégias de invenção do presente: a psicologia social no contemporâneo**. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2008. p.108-119. Disponível em: < <http://books.scielo.org>>. Acesso em : 05 abr.2014.
- COMISSÃO Nacional da Verdade. Disponível em: < <http://www.cnv.gov.br>>. Acesso em: 04 abr.2014.
- CRANE, Diana. **A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas**. São Paulo: Senac, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Ensaios sobre moda, arte e globalização**. Tradução Camila Fialho. Organização de Maria Lúcia Bueno. São Paulo: Senac, 2011.
- DURAND, José Carlos. **Moda, luxo e economia**.SP: Babel Cultural, 1988.
- FARIAS, Zaira Ary. **Masculino e feminino no imaginário católico. Da Ação Católica à teologia da libertação**. SP: Analume; Fortaleza: Secult, 2000.
- GARCIA, Carol. Chita, chitinha, chitão: iconografia no design têxtil brasileiro. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia; CASTILHO, Kathia. (Org.). **Corpo e moda: por uma compreensão do contemporâneo**. SP: Estação das Letras e cores, 2008. p. 25-42.
- GOMES, Angela de. Escrita de si, escrita da história: a título de prólogo. In: \_\_\_\_\_. (Org.). Escrita de si, escrita da história: RJ: Editora FGV, 2004. p.7-24.
- INSTITUTO Zuzu Angel. Disponível em: <<http://www.zuzuangel.com.br/>>. Acesso em: 05 abr.2014.
- JORNAL das Moças**. Rio de Janeiro, 09 mar. 1950.
- LEXIKON. Heder. Dicionário de símbolos. 7. Ed. SP: Cultrix, 2007.
- LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**. A moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- LUCA, Tânia R. Imprensa feminina. Mulher em revista. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. (Org.). Nova história das mulheres. São Paulo: Contexto, 2012. p.447-468.
- LURIE, Alison. **A linguagem das roupas**. Tradução Ana Luiza Dantas Borges. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

- MALERONKA, Wanda. **Fazer roupa virou moda**. Um figurino de ocupação da mulher (SP: Estação das letras e cores, 2007).
- MELLO E SOUZA, Gilda. **O espírito das roupas**. SP: Cia das Letras, 1987.
- MENEZES, Ebenezer Takuno de; SANTOS, Thais Helena dos. Instituto Universal Brasileiro (verbete). Dicionário Interativo da Educação Brasileira - EducaBrasil. São Paulo: Midiamix Editora, 2002. Disponível em: <<http://www.educabrasil.com.br/eb/dic/dicionario.asp?id=310>>. Acesso em: 07 abr. 2014.
- MOUTINHO, Maria Rita; VALENÇA, Máslova Teixeira. **A moda no século XX**. Rio de Janeiro: Editora Senac Nacional, 2005.
- NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). **Rev. Bras. Hist.** v.24, n.47, p. 103-126, 2008. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882004000100005>>. Acesso em: 06 abr. 2014.
- PAULO VI. **Carta Encíclica Humanae Vitae**, 1968. Disponível em: <[http://www.vatican.va/holy\\_father/paul\\_vi/encyclicals/documents/hf\\_p-vi\\_enc\\_25071968\\_humanae-vitae\\_po.html](http://www.vatican.va/holy_father/paul_vi/encyclicals/documents/hf_p-vi_enc_25071968_humanae-vitae_po.html)>. Acesso em: 07 abr.2014.
- PEDRO, Joana Maria. O feminismo de Segunda Onda. In: In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. (Org.). Nova história das mulheres. São Paulo: Contexto, 2012. p.238-259.
- PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Tradução Viviane Ribeiro. Bauru, SP:Edusc, 2005.
- PINSKY, Carla B. Imagens e representações 1 e 2. A era dos modelos rígidos e a era dos modelos flexíveis. In: \_\_\_\_\_. PEDRO, Joana Maria. (Org.). **Nova história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2012, p.469-544.
- PRADO, Luis André do; BRAGA, João. **História da moda no Brasil**. Das influências às autorreferências. 2. Ed. SP: Disal Editora,Pyxis Editora, 2011.
- RAMOS, Alcides Freire. Imagens da sensibilidade revolucionária no cinema brasileiro dos anos 1960. In: RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosangela; PESAVENTO, Sandra Jatahy. (Org.) **Imagens na História**. SP: Hucitec, 2008.
- ROCHE, Daniel. **História das coisas banais**. Nascimento do consumo sec. XVII e XVIII. Tradução de Ana Maria Scherer. RJ:Rocco, 2000.
- SILVA, Priscila Andrade. **A moda Zuzu Angel e o campo do design**.2006.140f. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro, Mestrado em Design. Pontifícia Universidade Católica, RJ, 2006.
- SOIHET, Rachel. Mulheres e biografia, significados para a História. **Lócus, Revista de História**, v.9, n.1, p. 33-48, 2003.
- SOUZA JUNIOR, Aujôr. **A política demográfica da Igreja Católica e a medicalização da contracepção. (1960-1980)**. 2006. 158f. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.
- STALYBRASS, Peter. **O Casaco de Marx**: roupas, memória, dor. Tradução de Tomaz Tadeu. 4. ed. Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2008.

- 
- VALLI, Virgínia. **Eu, Zuzu Angel**: procuro meu filho. RJ: Record, 1987.
- VEILLON, Dominique. **Moda & Guerra**. Um retrato da França Ocupada. Tradução André Telles. RJ: Zahar, 2004.
- ZIMMERMANN, Maíra. **Jovem Guarda**: moda, música e juventude. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2013.
- ZUZU Angel. Direção: Sérgio Rezende. Brasil.2006. 1 DVD. (110 min.), son.,color.