ISSN: 2594-4630
Vol. 5, n. 3

REVISTA DE ENSINO EM ARTES, MODA E DESIGN

DOSSIÊ ESPECIAL I ENCONTRO DE GTs DO COLÓQUIO DE MODA

DOI: 10.5965/25944630532021128

A MODA E SINAIS DE DISTINÇÃO SOCIAL NA VIDA DE UMA ARTISTA URUGUAIA[1]

Fashion and social distinction signs in the life of a uruguayan artist

La moda y las señales de distinción en la vida de una artista uruguaya

Maria de Fátima Fontes Piazza[2]
Cristiane Garcia Teixeira[3]

1 Este artigo integra o Projeto de Pesquisa *O campo artístico latino-americano e suas conexões, a partir de dois artistas uruguaios: Raquel Aliseris Bernadá e Carlos Washington Aliseris*, coordenado pela Prof.ª Dr.ª Maria de Fátima Fontes Piazza.

2 Doutora em História Cultural pelo PPGH da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e professora do mesmo Programa. Mestra em História pela Universidade de Brasília (UNB). Pesquisa: História dos Intelectuais, Cultura Impressa e suas interfaces com o campo artístico. Organizou: *Intelectuais: trajetórias, mediações culturais e engajamentos (2019).* Lattes: http://lattes.cnpq.br/5644342160532261; Orcid: https://orcid.org/0000-0002-4203-2452 E-mail: md.piazza@uol.com.br.

3 Doutoranda em História pelo PPGH da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestra em História pela mesma instituição. Suas pesquisas centram-se na História da imprensa e editorial, cultura imprensa, agremiações literárias, homens de letras e intelectuais no Brasil do século XIX. Lattes: http://lattes.cnpq.br/8607563094494580; Orcid: https://orcid.org/0000-0002-6362-7981 E-mail: crisgarciat@gmail.com.

RESUMO

O presente artigo visa analisar um conjunto de imagens, de fotografias a reproduções fotográficas em periódicos uruguaios e brasileiros, como *Anales: Revista Mensual Ilustrada, Mundo Uruguayo, O Cruzeiro e O Jornal.* Estas imagens são indícios da trajetória artística da uruguaia Raquel Aliseris Bernadá [de Labaure-Casaravilla] (1923-1986), desde uma foto em que aparece com a obra laureada "Patos Pekineses" do *Salón Nacional* de 1938, de uma exposição portenha, da presença em museus europeus onde realizou cópias de obras consagradas, da presença em festas até o casamento em Montevidéu. As imagens permitem revelar a trajetória dessa artista com sinais de distinção social e identificar a moda e a cultura da aparência. O ponto de inflexão é o casamento, quando a noiva é representada nos periódicos montevideanos dentro da tradição com toques de modernidade, com vestido de cetim, véu, grinalda e *bouquet* originais. A pesquisa mostrou uma artista comprometida com sua arte e vestida com sobriedade e elegância nos lugares de sociabilidade artística, por outro lado, é vista pela imprensa platina e brasileira como uma socialite, com roupas que denotam distinção social e de acordo com as tendências da moda.

Palavras-chaves: Artista; Moda; Imprensa.

Abstract

The article analyzes a set of images, from photographs to photographic reproductions in the Uruguayan and Brazilian journals such as Anales: Revista Mensual Ilustrada, Mundo Uruguayo, O Cruzeiro, and O Jornal. These images are indications of the artistic trajectory of the Uruguayan Raquel Aliseris Bernadá [de Labaure-Casaravilla] (1923-1986) from a photo in which she appears with the laureate work "Patos Pekineses" from the Salón Nacional in 1938, a porteño exhibition, her presence in European museums where she made copies of renowned works, attending parties until getting married in Montevideo. The images reveal this artist's trajectory with signs of social distinction and identify the fashion and the appearance culture. The turning point is the wedding. The bride is represented in the Montevideo newspapers within the tradition with touches of modernity, with a satin dress, veil, wreath and original bouquet. The research showed an artist committed to her art and dressed with sobriety and elegance in places of artistic sociability. On the other hand, she is seen by the Rioplatense and Brazilian press as a socialite, with clothes denoting social distinction and according to fashion trends.

Keywords: *Artist; Fashion; Press.*

Resumen

El presente artículo analiza un conjunto de imágenes, fotografías y reproducciones fotográficas en los periódicos uruguayos y brasileños, tales como Anales: Revista Mensual Ilustrada, Mundo Uruguayo, O Cruzeiro y O Jornal. Estas imágenes son indicios de la trayectoria artística de la uruguaya Raquel Aliseris Bernadá [de Labaure-Casaravilla] (1923-1986), desde una foto en la que aparece con la obra laureada "Patos Pekineses" del Salón Nacional de 1938, de una exposición porteña, de su presencia en museos europeos donde realizó copias de obras consagradas, de su presencia en fiestas hasta su casamiento en Montevideo. Las imágenes permiten revelar la trayectoria de esa artista con señales de distinción social e identificar la moda y la cultura de la apariencia. El punto de inflexión es el casamiento, cuando la novia es representada en los periódicos montevideanos dentro de la tradición, con toques de modernidad, vestido de satín, velo, guirnalda y bouquet originales. La investigación mostró una artista comprometida con su arte, vestida con sobriedad y

elegancia en los lugares de sociabilidad artística. Por otro lado, es considerada por la prensa rioplatense y brasileña como una socialité, con ropas que denotan distinción social y de acuerdo con las tendencias de la moda.

Palabras clave: *Artista; Moda; Prensa.*

1 INTRODUÇÃO

Um conjunto de imagens da artista visual Raquel Aliseris Bernadá (1923-1986) é o escopo da presente comunicação. A começar por uma reprodução fotográfica em preto e branco, em que aparece vestida com um casaco preto de lã e gola de pele, com seu cachorro Hokusai que ilustra *Anales: Revista Mensual Ilustrada*, de Montevidéu, de 1937, que noticia uma exposição coletiva na *Sociedad Amigos del Arte de Buenos Aires*; uma foto em preto e branco de Raquel posando com o óleo sobre tela *Patos Pekineses*, no Salão Nacional de 1938; duas fotografias em preto e branco de Raquel com seu pai, Carlos Washington Aliseris. A primeira no *Musée Royaux des Beaux-Arts* da Bélgica, em Bruxelas, c. 1938-1939, ao lado do painel central do *Triptyque de la Confrèrie de Sainte-Anne à Louvain*, de Quentin de Metsys e a segunda no *Museo Nacional del Prado*, em Madrid, em 1942, com a reprodução do óleo sobre tela *La Anunciación* de El Greco. E, também, fotografias de seu casamento, com o advogado Luciano Labaure Casaravilla, em setembro de 1952.

O artigo pretende apontar para as referências que as fotografias revelam sobre a artista, para inquirir sobre a trajetória individual de Raquel Aliséris, articulando com fontes impressas, principalmente revistas de moda e artes que circularam tanto no Uruguai quanto no Brasil, mas também com o contexto da sociedade platina e brasileira, os códigos de comportamento e a cultura visual que regia a elegância, a beleza e o poder relacionado ao mundo social feminino. A trajetória da artista uruguaia Raquel Aliséris Bernadá possui muitas interrogações, portanto a solução encontrada foram os indícios apreendidos nas fontes visuais (fotografias e imagens impressas em revistas), bem como, na história da moda e da mulher, assim esboçamos a trajetória desta artista, desde sua infância até seu casamento.

Este é um estudo de caso em que é possível refletir e trabalhar com as fotografias como códigos culturais, no qual a pose, as roupas usadas, os cenários, adornos e objetos, por exemplo, funcionam como um rito social e noção de pertencimento. Na perspectiva do paradigma indiciário, esses códigos são indícios, vestígios, sinais que contribuem para a História da Moda e para a Moda na História. Contribuindo também para a construção de um possível esboço da trajetória de sujeitos/as. Nesse trabalho, em específico, a de uma mulher e artista uruguaia.

2 OS INDÍCIOS: ENTRE A ARTE DOS PINCÉIS, DAS ROUPAS E A INFÂNCIA

Este primeiro conjunto de imagens está diretamente relacionado à trajetória artística de Raquel Aliseris Bernadá, em que ela aparece posando para ilustrar uma matéria ou crônica de arte, ao lado da obra que foi laureada no salão nacional ou de obras que copiou em museus de Bruxelas e Madrid. O que revela uma artista discreta, séria e envolvida com a sua arte, vestida com sobriedade e elegância.

Este estudo tem como aporte um artigo do Professor Ulpiano Bezerra de Meneses: *Fontes Visuais, Cultura Visual, História Visual: balanço provisório, propostas*

cautelares (2003), que chama à atenção do/a pesquisador/a que estuda imagens que "além de trabalhar com um objeto material em si, sobretudo lida com questões concernentes a uma dada sociedade". Outra referência importante para nosso trabalho é a obra do pesquisador Machado J**únior (**2009, p. 28), que alerta para a

> História que se desenvolve através das narrativas existentes nas imagens fotográficas pode fundamentar-se em leituras de cunho antropológico para elucidar determinado fato, antes deve se embasar nos meandros que compõem os sistemas de comunicação e cognição da imagem. Nesse sentido, uma transdisciplinariedade bimodal assume um caráter ainda maior, transpondo, por exemplo, as fronteiras da comunicação, da semiótica (quando necessário), da psicologia e do pensamento filosófico.

Em um primeiro momento, a fotografia será analisada nas páginas de revistas de *fait-divers* e em fotografias da coleção particular de Ignacio Labaure, em Montevidéu, Uruguai, que por sua vez são indícios da cultura material. As fotografias ou as suas reproduções apresentam um desafio duplo "trabalhar com o estatuto das imagens fotográficas e decodificar comportamentos sociais registrados no passado" (MACHADO JÚNIOR, 2009, p. 37). Ao mesmo tempo, Deleuze diz que "a imagem visual mostra a estrutura de uma sociedade, sua situação, seus lugares e funções, as atitudes e papéis, as ações e reações dos indivíduos, em suma, a forma e os conteúdos". (1985, apud MACHADO JÚNIOR, 2009, p. 37).

Com todas essas premissas, a leitura das imagens pressupõe ver muitas imagens e "ao mesmo tempo em que o indivíduo fotografado criou uma imagem ideal de si, também esteve condicionado a determinados padrões de sua cultura, que definiam o que era bom e o que era ruim de ser representado numa fotografia." (MACHADO JÚNIOR, 2009, p. 39)

A primeira imagem diz respeito a uma matéria ou crônica de arte na *Anales: Revista Mensual Ilustrada*, periódico que teve como fundador, diretor e proprietário César Álvarez Aguíar (1890-?), revista de longa duração na história das revistas uruguaias. Fundada em 1915, este número de dezembro de 1937 fala em artes, literatura, cultura, atualidades, riqueza nacional. Tinha sua direção e administração na *Calle Cerrito*, n. 370 e um sistema de assinaturas trimestral, semestral e anual para o interior do Uruguai e para o exterior. O número por nós analisado corresponde a segunda época da revista, ano XVIII e número CXVI.

Anales era rica em fotografias e ilustrações com reproduções de obras de arte, seja desenhos, óleos sobre telas, pastéis, anúncios publicitários de hotéis a joalherias, de produtos de beleza a bebidas, entre outros. A reprodução das obras de arte nessa revista inclui artistas que não foram consagrados, obras desconhecidas e não musealizadas. Desde ilustrações da artista Ema Varzi Castel, pastel de Carlos Maria Herrera, óleos de Jef van de Facker, de Herman Richir, de I. van de Leene, de L. Reckelbus, fotografias do Foto Martins, Foto Frangella, Foto Somogyi e propaganda

da Foto de Moda que era um estúdio fotográfico em cujo anúncio fala em "*Arte y distinción*", localizado na *Calle Rio Branco 1309*. Podemos encontrar também reproduções fotográficas de álbum de família, de residências de figuras expressivas da sociedade uruguaia, repleto de reportagens femininas, paisagens, poesias, notícias de efemérides como Bodas de Prata, matéria sobre o intelectual Fernán Silva Valdéz e uma matéria de uma página inteira, sob o título "*Exposición de Raquel Aliseris Bernadá en Buenos Aires*", em cuja composição tem três reproduções fotográficas no lado direito da página: 1. Na legenda "Srta. Raquel Aliseris Bernadá", na qual posa com casaco preto de lã com gola de pele, com seu cachorro Hokusai; 2. Óleo sobre tela, na legenda "Flores" de autoria da artista uruguaia e 3. Abaixo da matéria desenho intitulado "Bailes", da mesma autora.

Figura 1 Exposición de Raquel Aliseris Bernadá en Buenos Aires

EXPOSICION DE RAQUEL ALISERIS BERNADA EN BUENOS AIRES

Fonte 1: Anales: Revista Mensual Ilustrada. Dezembro, 1937. s/p.

No caso do presente estudo, voltamos nossa atenção para a exposição da Srta. Raquel Aliseris Bernadá, na *Sociedad Amigos del Arte de Buenos Aires*, em que relaciona a sua inclinação para a arte "Pelo pai dela, Carlos W. Aliseris, indiscutivelmente um dos nossos melhores pintores e com aquela irresistível inclinação para a arte plástica que penetra no seu sangue e na sua alma". Aqui, a artista tem seu nome e sua arte vinculada a de seu pai, o que condiciona o seu papel enquanto artista e em certa medida restringe a sua independência ou liberdade de criação e o tratamento dado na legenda da fotografia está como "Senhorita".

A matéria ainda ressalta que Raquel triunfou amplamente em Buenos Aires e que foi elogiada pela crítica bonaerense. A tônica dessa crônica foi ressaltar a condição de menina e o tema da sua obra:

> O que dizer dessa menina que continua uma criança nesses difíceis caminhos da pintura por onde ela caminha, coletando em notas

> frescas de cor e graça angelical, os seres do mundo exterior e os seres imaginários infantis de seu mundo interior? [...] Na época feliz e inescrupulosa, quando outras meninas se entregam aos clássicos jogos da infância, essa doce Raquelita suspende as conversas com suas bonecas para ficar íntima com os pincéis. [...] Por isso, nas suas pinturas saem graciosamente como das páginas de uma história de Perrault flores sorridentes entre as ervas ou patinhos e pombas cândidas que ali se empoleiram, na relva, como se entrando numa dialogar com a menina pintora que os olha com intensidade e cordialidade. (...) Assim, diante de Raquel Aliseris Bernadá, não é preciso elogiar a pureza de algumas cores ou lembrar a firmeza de alguns desenhos engenhosos, mas admirar sinceramente que ela esteja pintando, fazendo um trabalho de clara beleza sem estar ciente do significado e da transcendência do que ela faz "como se estivesse brincando". (Anales, 1937; s/p)

No texto acima, há uma distinção com relação à Raquel quando comparada a outras meninas de sua idade: "quando outras meninas se entregam aos jogos clássicos da infância, esta doce Raquelita suspende as conversas com as bonecas para ficar íntima com os pincéis". No entanto, se mantém menina nos difíceis caminhos da pintura, e a causa dessa percepção, pelo autor/a da matéria, são as cores, a graça angelical, os pequenos seres interiores ou seres imaginários das crianças que são expressos e representados em sua pintura que transborda do mais autêntico infantilismo da artista que é uma menina, não prodígio, mas com inquietudes e sonhos próprios de sua idade, mas que se expressa de uma maneira surpreendente para os adultos. Ao mesmo tempo em que a condição de menina tem destaque na arte de Raquel, na fotografia que ilustra a matéria, ela representa mais idade do que os seus 14 anos. A fotografia é de uma menina-moça madura e segura que posa com seu cachorro de estimação, o que revela, pelas fotos da exposição, o sentido da sua pintura de retratar animais, o que faz com muita propriedade e como nos contos de Perrault, os animais são humanizados e as personagens saídas desses contos de fadas que povoam o imaginário infantil.

Outras jovens mulheres foram retratadas na revista Anales. Foi possível perceber que quando o assunto era moda, os retratos ocupavam um espaço maior das páginas. Quando o assunto se relacionava à literatura e à arte os espaços reservados aos retratos eram, em geral, menores. Por exemplo, com relação a escritora Josefina Lerena Acevedo de Blixen (1889-1967), seus "pensamentos" ocuparam o maior espaço na página se compararmos a sua fotografia, que assim como a de Raquel, está posicionada no lado esquerdo e superior. Na rubrica "Reportajes Femeninos" a entrevistada foi Elisa Ferrando de Birabén (1886-1972), cujas palavras, podemos ler, "têm uma hierarquia singular" à revista. Birabén foi interrogada sobre a dedicação da mulher moderna às obras de beneficência social, seus autores prediletos e sobre os problemas sociais nos quais as mulheres uruguaias poderiam trabalhar com maior eficácia. Sobre os autores prediletos, Birabén cita três franceses (Jules Romains,

Mauriac e Duhamel); um inglês (Aldous Huxley) e duas escritoras mulheres (a neozelandesa Katherine Mansfield e a inglesa Virginia Woolf). Com relação à pergunta sobre os problemas sociais que poderiam ter maior atenção das mulheres uruguaias, Elisa Birabén responde que os problemas relacionados a infância, pois, segundo ela, essa seria a obra onde a mulher, por excelência, poderia aplicar o mais requintado de seu espírito e o seu "instinto materno". Ou seja, uma resposta que estava em consonância com o que era esperado do comportamento de uma mulher dentro de uma sociedade hierarquizada e sob o domínio masculino.

Com relação a imagem de Birabén, a mesma ocupa um espaço muito parecido com o que ocupou também a fotografia de Raquel Aliseris, embora no canto inferior e direito da página. As medidas dos retratos são bastante próximas. Nesses casos deu-se ênfase aos escritos e obras em detrimento às imagens das mulheres. Assim como aconteceu com a "distinguida intelectual compatriota" Idília de Azevedo (1888-?), cuja fotografia ocupou um espaço maior que nos casos anteriores e o texto de sua autoria "Variaciones sobre el amor" ocupou o espaço de duas páginas. Por outro lado, as fotografias de mulheres, que estão sinalizadas como "fotos de moda", ganham uma página inteira, como as de Cristina Alvarez e Raquel Rodriguez Larreta Sienra, mas não são acompanhadas de qualquer tipo de texto. Outras duas fotografias de mulheres que ocupam a página inteira, mas não são sinalizadas como "fotos de moda", são as de Margarita de Ferber e Adriana Montero.

O que podemos notar, ao observar as fotografias e imagens que retratavam as mulheres na revista, é que todas usam a moda de cabelos curtos, às vezes em chapéus, em penteados à la garçonne ou os chamados permanentes, cuja propaganda foi feita também na revista: "Permanente executada com suas máquinas modernas sem eletricidade" (s/p), por Maria Luisa, reconhecida profissional da Casa Garcia.

Uma publicação sobre cabelos, mulheres e suas profissões apareceu na Revista Feminina, de São Paulo, em 1924, treze anos antes do número da Anales em Montevidéu. Na edição de número 127 do mês de dezembro da revista paulistana, podemos encontrar uma imagem que trata de maneira pejorativa a moda dos cabelos curtos, principalmente as mulheres ligadas à profissão das artes e letras. Segundo consta no impresso, a escritora publicaria crônicas em revistas que ninguém leria, mas mesmo assim asseguraria que tinha tantas reputações. Já a escultora teria no cabelo a representação de sua afeição às artes plásticas: "os cabelos torná-la-iam feia, si não tivesse a boca pequena e os olhos maravilhosos" (p. 52). A poeta estaria escrevendo um poema colossal que se chamaria "Onde está tua vergonha, ó lua endiabrada?" E continua... "Cortou os cabelos para ficar mais inspirada". Já a literata teria cortado o cabelo para manter as ideias claras, já que ele "muito lhe pesava, obscurecendo-lhe a mente. Além disso, ela queria tirar a 'razão' a Schopenhauer." (p.52).

Os autores dessas matérias que costumavam retratar as mulheres de maneira pejorativa ou/e como superficiais, vinculavam a ideia de que o universo feminino era voltado para o ambiente doméstico e os papéis sociais que se esperavam das mulheres era o de esposa, mãe, filha, professora, mais remotamente de enfermeira. As mulheres eram consideradas segundo análise (SIMIONI, 2008, p. 62):

> Sensíveis, detalhistas, conservadoras, imitativas e dóceis, tais eram as qualidades femininas por excelência, em tudo opostas ao vigor, à inteligência abstrata, racional e criativa possuídas pelo "gênio", termo frequentemente usado para caracterizar homens notáveis. Em função dessas capacidades físicas e intelectuais distintas, as mulheres, acreditava-se, estavam mais propensas a alguns gêneros artísticos, como a pintura de flores, a paisagem, as miniaturas, a natureza morta, os quadros de cotidiano, as pinturas decorativas e, por fim, à profissão de copistas, o patamar mais desvalorizado na hierarquia artística do Oitocentos. Nessa época, inventou-se algo conhecido como "arte feminina", o que englobava esses fazeres desvalorizados pelas instâncias legítimas. As artistas que buscavam notoriedade em suas atividades deparavam-se com esse poderoso obstáculo: uma tendência socialmente difusa a se rotular suas obras como "menores", de antemão.

Esse modelo atribuído **à**s mulheres, e **à**s suas produções artísticas, teve uma longa duração na história da arte. Raquel Aliseris, que começou precocemente no fazer artístico e apesar de ter tido como referência e mestre seu pai, procurou na medida do possível ter uma identidade artística própria. Essa questão de vincular às mulheres artistas ao parentesco foi motivo de um Colóquio Internacional organizado pelo *Musée Sainte-Croix*, l*'Université de Poitiers* e pela *Associación Archives of Women Artists*, *Research and Exibitions (AWARE)*, em Poitiers, na França, em setembro de 2016, que corroborou com a *l'Exposicion Belles de jour, femmes artistes – femmes modèles*, de junho a outubro de 2016, sob o título *"Parent-elles, compagne de, fille de, soeur de...: Les femmes artistes au risque de la parentèle".* Este colóquio chamou à atenção para o estatuto das mulheres artistas no Ocidente que conheceu numerosas transformações durante os períodos moderno e contemporâneo, do século XVIII ao XXI, ao mesmo tempo que são dependentes num mesmo tempo e num mesmo país, das condições sociais, econômicas e culturais em que nasceram, se formaram e puderam exercer sua arte. O que mostrou que as mulheres artistas eram apontadas por suas relações de parentesco de filhas, irmãs, companheiras, amantes. **É n**este modelo de parentesco que Raquel Aliseris Bernadá aparece como artista, e na história da arte parece ocultada (BARBILLON et alii, 2017).

A segunda imagem é uma fotografia em preto e branco de Raquel, de 1938, em que ela posa ao lado do óleo sobre madeira "Patos Pequineses", da coleção do *Museo Nacional de Artes Visuales*, de Montevidéu, laureado com a medalha de bronze do *Salón Nacional*, realizado no Teatro Solís, sob os auspícios da Comissão Nacional de Bellas Artes do Ministério da Instrução Pública do Uruguai.

Figura 2: Raquel Aliseris Bernadá posa ao lado da obra “Patos Pekineses”. 1938

Fonte 2: Coleção Ignacio Labaure.

Nessa fotografia ela tinha quinze anos de idade, estava com um vestido preto de lã de estilo redingote, cujos botões eram forrados com o mesmo tecido. O cinto também repetia a gola de pele de onça (que lembra muito a gola que Raquel usava quando foi fotografada para a revista *Anales*, no ano anterior). Vestida com luvas de couro, posa com muita naturalidade para o fotógrafo, com o semblante sereno e o rosto sem maquiagem, o que pode sugerir para sua vontade em demonstrar segurança com o seu ofício e com o certame que participou.

O vestido em tons sóbrios e de silhueta sublinhada, com a ajuda do cinto, demonstra que Raquel estava vestida de acordo com a tendência que reatava com o “arquétipo feminino” que marcava a volta de uma maior “feminilidade”. O cabelo segue a mesma tendência que, comparada a fotografia de um ano atrás, publicada em *Anales*, tem mais comprimento e volume. Sobre a gola de pele de onça, nessa época o couro, penas e peles, quando autênticos, eram considerados símbolos de luxo, de sofisticação e de distinção. Geralmente de alto custo, eram usadas em casacos, chapéus, golas, luvas, bolsas, entre outros.

Acrescentamos mais duas fotografias em preto e branco, ambas da temporada em que Raquel morou com os seus pais em três capitais europeias: Bruxelas, Paris e Madrid, no período de setembro de 1938 a fevereiro de 1943. Esse conjunto de imagens de uma novel artista revelam a seriedade e a trajetória dessa artista uruguaia e seu compromisso com a arte, ambas tiradas em importantes instituições museológicas, como o *Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, em Bruxelas, c. 1938-1939, ao lado do painel central do “*Triptyque de la Confrèrie de Sainte-Anne à Louvain*”, de Quentin de Metsys.

Figura 3: Raquel Aliseris e seu pai Carlos Washington Aliseris , Bélgica. 1938/39.

Fonte 3: Coleção Ignacio Labaure.

.

Nessa foto (Figura 3), Raquel Aliseris está vestida com um casaco estilo *tailleur* de *tweed*, com corte masculino e o que parece ser ombreiras, muito comuns no final da década de 30, com o início da Segunda Guerra Mundial. Na foto seguinte (Figura 4), Raquel aparece no *Museo Nacional del Prado*, em Madrid, em 1942, com a reprodução do óleo sobre tela *La Anunciación* de El Greco, também ao lado do seu pai.

Figura 4: Raquel Aliseris e seu pai em Madrid, 1942.

Fonte 4: Coleção Ignacio Labaure.

Esboçando um sorriso, nesta fotografia, Raquel veste saia que acentua a cintura, ao modo das *Maisons* de renome em Paris, como a *Balenciaga*, cujas criações reestabelecem e apuram a silhueta, reimprimindo luxo que é, ao mesmo tempo, clássico e moderno (BOUCHER, 2012), veste sapato estilo Oxford feminino.

A moda serve à estrutura social quando acentua a divisão de classes, reconcilia o conflito entre o impulso individual e o socializador dos indivíduos e exprime ideias e sentimentos. Esse é o ponto de vista que também nos interessa com relação a análise das vestimentas de Raquel Aliseris, por ser uma linguagem que se comunica em termos artísticos. No sentido que Gilda de Mello e Souza trabalhou a questão, explorando as possibilidades de perceber a relação entre moda e pintura:

> É nas telas do passado que, frequentemente, o costureiro procura inspiração [...] Outras vezes, porém, não é de maneira indireta, mas efetiva que a pintura colabora com a moda, interferindo no esquema cromático, fornecendo motivos para os acessórios, ou para a estamparia dos tecidos. (SOUZA, 2009, p.37)

Por outro lado, a moda pode existir como arte quando entre ela e a pessoa se estabelece um elo de identidade e concordância que é a essência da elegância. Dependendo dos gestos, jogando com o imprevisto, é a moda a mais viva e humana das artes. O vestido, o casaco como obras inacabadas são completadas com o movimento do corpo. Seria o que Gilda de Mello e Souza chamou de Caligrafia dos gestos, onde o corpo é como uma obra de arte que expressa, através das formas das vestimentas, ideias e sentimentos (SOUZA, 2009).

Essa última fotografia de Raquel (Figura 4) no Museo Nacional del Prado, mais do que as anteriores, exprime a ideia de movimento, a combinação da forma da saia levemente circle ou semicircular, também a mobilidade do tecido do casaco com a posição de seus pés e mãos, bem como o esboço de um sorriso, são os responsáveis pela impressão de movimento. Ao buscar um contraste entre as roupas de Aliseris, o pai, e a de Raquel, é também possível perceber a forma feminina (X) e masculina (H) que a sociedade impunha ainda naquela época.

Além disso, essas fotografias nos museus podem apontar para uma prática do ensino acadêmico: a cópia de quadros icônicos da arte e de artistas consagrados. Embora Raquelita, até onde sabemos, não teve formação acadêmica na área das artes, podemos pensar sobre sua trajetória refletindo sobre essas questões. Uma "Reportagem desta manhã", sob o título "Pintores copiam as obras-primas do Museu do Prado", de um jornal madrilenho, de 26 de agosto de 1940, escrita pelo jornalista Juan Luís Montroy, noticiou "Em um canto, uma linda menina, filha do pintor Aliseris [Raquel Aliseris Bernadá], copia as Tentações de Santo Antônio [Bosch]."[4] Convém ressaltar que, segundo especialistas: a cópia é uma versão autêntica de sua referência. Daí a importância das cópias de obras canônicas e de pintores consagrados para o ensino artístico acadêmico. Portanto, mesmo que Raquel Aliséris não tenha passado por uma formação acadêmica, ao praticar a cópia de quadros icônicos, tanto a jovem quanto seu pai, demonstram que a tarefa de pintar era uma questão importante e precisava ser qualificada.

4 Esta referência foi tirada de um recorte da coleção Ignacio Labaure e que não consta o nome do periódico.

O retorno da Europa foi um ponto de inflexão na vida da família Aliseris, especialmente de Raquel, ficaram de 1943 a 1946 em Montevidéu e vão morar na cidade do Rio de Janeiro, então capital da República, de 1946 a 1954. Raquel ficou até 1952 quando voltou para a cerimônia de seu casamento com o advogado Luciano Labaure-Casaravilla, que se realizou em 30 de setembro desse mesmo ano.

3 UMA JOVEM ARTISTA NA CAPITAL URUGUAIA

Uma coisa que podemos afirmar sobre a trajetória de vida de Raquel é que foi repleta de exemplos de distinção social: teve uma preceptora Amelia Bassanta e a educação formal no Colégio *Sagrado Corazón* em Montevidéu, da *Congrégation des Religieuses du Sacré-Coeur de Jésus,* instituição de ensino privado que atendia ao público feminino das elites uruguaias, onde aprendiam a língua francesa, praticavam a patinação no pátio daquela instituição, além de incutir práticas religiosas. Como buscamos demonstrar, um dos indícios da sua vida são os registros fotográficos que mostram os sinais de distinção social, isto depois da temporada europeia. Desse período da capital uruguaia, destaca-se uma fotografia em preto e branco (c. 1945-1946), na qual Raquel vestia-se impecavelmente.

Figura 5 Raquel Aliseris em Montevidéu, 1945/46.

Fonte 5 Coleção Ignacio Labaure.

Nessa fotografia, Raquel que teria entre 22 e 23 anos, se apresenta com, ao que parece, um vestido de festa branco de tafetá, cuja saia tem um drapeado firmado por um laço, parece que tem um plissado nas alças, tinha flores brancas como adorno nos cabelos, compondo a cena seu cachorro Mushko posando ao seu lado, tendo ao fundo móveis coloniais portugueses do século XVIII, estilo Dom João V, como uma cômoda de jacarandá e uma cadeira. Na parede, segundo descrição de um vespertino montevideano[5], seria uma tela de *La Virgen, el Niño y San Juan*, do pintor bolonhês Francesco Raibolini, dito Francesco Francia (1450-1517).

5 Trata-se do vespertino *La Tribuna Popular,* Montevidéu, Ano LXXII, n. 21206, jueves, 13. Set. 1951.

Ainda tratando a moda, ao modo de Gilda de Mello e Souza, na perspectiva de uma linguagem que se traduz em termos artísticos, ou uma expressão artística. Pensando a vestimenta como uma obra de arte inacabada, uma forma que se manifesta no sensível e que expressa uma ideia da organização social da aparência que é a moda. No caso dessa última fotografia de Raquel Aliseris, podemos perceber essa *caligrafia da moda*, mas também a esfera da vida social que se apropria da linguagem de moda para expressar um desejo de imagem. Há, nesse sentido, a possibilidade de problematizar se existe uma sincronia entre a posição da *Virgen,* da obra de Raibolini, e de Raquel. As duas estão com o rosto inclinado para a esquerda com o olhar que mira um plano abaixo, a cor branca do vestido expressa pureza, imaculada e limpeza, o que nos remete também à *Virgen*, além de símbolo de distinção. Anteriormente, em 1941, ao se referir à Raquel Aliseris em um Catálogo de Exposição da novel artista, Juana de Ibarbouru (1892-1979) a descreveu como "uma menina que se expressava entre os animais e as flores e que era inocente e boa e até angelical e pura como um anjo diante da arte que a atrai com muita força do que ela é, Raquel emociona e faz pensar" (IBARBOURU,1941, s/p). Diante dessa descrição e debate podemos pensar: Seria essa fotografia uma citação do passado, com deslocamento de sentido? Uma imagem poética, construída, que cita o passado da *Virgen* de Raibolini?

O vestido utilizado por Raquel nessa fotografia é representativo da variação de formas e tecidos perceptíveis a partir de 1940. É também representativo da alta costura do período entre 1939-1947, que se organiza em novas bases a partir das técnicas e métodos de trabalho relacionados à criação e artesanato, onde predomina o trabalho feito à mão e onde há também uma adaptação às medidas do corpo do indivíduo.

Essa concepção de moda é uma mediação do criador da roupa que a inventa de maneira a imprimir sua visão de mundo e a forma que determinada sociedade necessita em determinado período. Essa predominância de formas, tecidos e criação de modelos originais ficará ainda mais evidente na escolha do vestido usado por Raquel Alíseris em seu casamento com o advogado Luciano Labaure Casaravilla, na primavera de 1952. Mas também estará presente nas vestimentas da família dos noivos, bem como nas de seus convidados, como veremos mais adiante neste artigo.

O que podemos concluir até essa primeira parte do artigo é que, a partir desse primeiro conjunto de fotografias de Raquel Aliseris, através da análise de suas vestimentas, gestos e poses, foi possível encontrar possibilidades a respeito de parte da trajetória de Raquel, ou de seu desejo de imagem, que personagem a artista em formação estava disposta a "mostrar". Como bem pontuou Daniel Miller (2010, p. 38), nossas roupas podem representar diferenças de gênero, classe social, nível de educação, a cultura de origem, profissão, timidez ou confiança. "As roupas estão entre nossos pertences mais pessoais. Elas constituem o principal intermediário entre nossa percepção de nossos corpos e nossa percepção do mundo exterior". Portanto, pensemos agora sobre como as vestimentas utilizadas por Raquel Aliseris em sua temporada no Brasil e analisadas a partir do suporte fotográfico e impresso, jornais e revistas, podem nos ajudar a entender parte de sua trajetória.

4 A TEMPORADA DE RAQUEL ALISERIS NO BRASIL

Tudo que sabemos sobre Raquel Aliseris no Brasil é pelas notícias de jornais e de revista. A vida de Raquel vai ser rica em acontecimentos sociais, como casamentos, festas em embaixadas, Hipódromo da Gávea até a apresentação de um quadro de Rembrandt no MASP e de uma fotografia em Ouro Preto. Desse período da vida no Brasil, os indícios apontam que Raquel parece que tinha uma vida mais mundana, repleta de festas, podendo ser chamada de "socialite". Muito embora, tenha participado de uma exposição coletiva realizada de 1 a 15 de setembro de 1948, a *Exposição Feminina de Bellas Artes*, sob os auspícios do Comitê Nacional da Comissão Interamericana de Mulheres, no Ministério da Educação, no centro do Rio de Janeiro, onde expôs *Flores e Frutas*.

O que sobressaiu na imprensa foram as crônicas de Gilberto Trompowsky (1908-1982), seja em *O Cruzeiro*, seja na sessão "O Nome do Dia", de *O Jornal*, assinada por G. de A., pseudônimo ou heterônimo de Gilberto Trompowsky, sob o título "A Senhorita Raquel de Aliseris Bernadá", em que narra suas preferências musicais, artísticas e de leituras, ilustrada com uma fotografia em traje de gala, num vestido longo branco que parece ser de tafetá.

O auge da crônica social no Brasil foi da década de 1940 a 1960, dos cronistas que atuavam no Rio de Janeiro, destaca-se o catarinense Gilberto Trompowsky, que mais do que um cronista, foi jornalista, cenógrafo, figurinista e pintor. Tinha uma sólida formação artística, estudou na ENBA e realizou curso de desenho e pintura com Portinari na extinta Universidade do Distrito Federal, notabilizou-se pela pintura de flores, plantas, pássaros, figurinos e retratos. Segundo a historiadora Mara Rúbia Sant'Anna (2014, p. 214) que estudou as crônicas de Trompowsky, decano dos cronistas sociais do Brasil-Moderno, que por sua vez, era amigo de Aliseris e sempre mencionava Raquel, assim explica a visão desse colunista:

> As senhoras da sociedade continuaram na pena de colunistas como Trompowsky, e a serem destacadas por suas almas de "valor inestimável", por seus dotes para a pintura, para a música, para a literatura, sendo valorizadas pelos colégios de tradição em que foram educadas e pelas promoções beneficientes das quais eram patronesses.

O sucesso de Gilberto Trompowsky foi visto por seu colega de ofício, Maneco Muller, sob o pseudônimo de Jacinto de Thormes tirado do romance de Eça de Queirós "A cidade e as serras", como

> Porém, mais do que suas boas relações com mulheres de uma elite tradicional da qual se fazia porta-voz, ele havia vencido no novo tipo de jornalismo porque difundia a "idéia de que a sociedade deve ser símbolo de educação e cultura" e combinou essa noção, muito

> conveniente às pessoas a quem dirigia seu trabalho, "às qualidades da estirpe e a vontade de vencer sem publicidade" de que era possuidor (TORMES, 1956 apud SANT'ANNA, 2014, p. 204).

Trompowsky por exercer outras atividades além do jornalismo, tinha uma perspicácia para as roupas e para a decoração dos ambientes como revelavam suas análises. As fotografias e matérias em revistas de *fait-divers*, como *Mundial*, *Mundo Uruguayo* e *O Cruzeiro*, no Brasil, denotam que Raquel Aliseris estava em consonância com a moda e apontam para sinais de distinção social, como figurino moderníssimo, tecidos nobres, elegância e naturalidade para a pose.

5 ENLACE ALISERIS-BERNADÁ – LABAURE CASARAVILLA EM REVISTA

Dentre as revistas de fait-divers que publicaram matérias sobre o casamento de Raquel Aliseris Bernadá com o advogado Luciano Labaure Casaravilla, destacam-se *Mundial*, que circulou de 1940 a 1957 e *Mundo Uruguayo* que circulou de 1919 a 1967, sendo que esta última foi inspirada na *Mundo Argentino*, publicada pela Editorial Haynes, de Buenos Aires, que circulava desde 1911. *Mundo Uruguayo* segundo análise (BROQUETAS, 2015, s/p) "provocou uma virada em relação às revistas ilustradas anteriores", devido a dois aspectos:

> foi uma atrativa proposta gráfica caracterizada pela utilização de inúmeras imagens que, por vezes, até substituíam textos escritos e adoptava uma linguagem jornalística de estilo simples e acessível a um vasto público que inaugurou em grande medida um novo universo de leitores.

Ambas as revistas dedicaram páginas ao casamento. *Mundial*, na edição de 15 de outubro de 1952, publicou uma matéria em duas páginas, com sete reproduções fotográficas do casamento sob o título *Enlace Aliseris-Bernadá – Labaure Casaravilla*, cuja cerimônia foi realizada no Santuário Arquidiocesano de Santo Antônio de Pádua dos Padres Capuchinhos, que integra a Paroquia de San Antônio e Santa Clara, na cidade de Montevidéu, em 30 de setembro de 1952, às 19 horas e que reuniu "para um núcleo de nossos elementos qualificados do grande mundo, onde o nobre casal goza de grande simpatia e prestígio". (s/p).

Os noivos eram a artista Raquel Aliseris Bernadá e o advogado Luciano Labaure Casaravilla, ela filha de Elena Cándida Bernadá Durán de Aliseris e de Carlos Washington Aliseris, ele filho da viúva Maria Aurelia Casaravilla Sienra de Labaure.

Segundo análise de Camila Borges da Silva (2019, p. 329):

> As roupas utilizadas em determinadas cerimônias podem ser perpassadas tanto pela tradição, quanto pela moda. Pensemos no casamento, por exemplo. No que se refere ao vestuário, ele incorpora uma tradição – o vestido de noiva – mas, ao mesmo tempo, ele é

> perpassado pelo campo da moda, já que grandes costureiros não deixam de apresentar suas propostas para vestidos de casamento em seus desfiles e marcas de sucesso são criadas em função dos mesmos (...). Contudo, o símbolo buquê permanece e é parte da tradição. O vestido de casamento é também incorporado a uma memória individual, sendo escolhido de acordo com os "gostos" da noiva, mas, por outro lado, como vimos, esses "gostos" dialogam com um conjunto mais amplo de pertencimentos nos quais a noiva está inserida, atentando para normas coletivas mais amplas.

No casamento de Raquel e Luciano, tanto os anfitriões como os convidados se apresentaram vestidos elegantemente, com requintes de luxo, com tecidos nobres e acessórios das melhores lojas e joalherias da capital uruguaia. Pela descrição da revista *Mundial*, a noiva estava impecável toda de branco, de véu e grinalda com vestido de cetim e com um corte moderno, *bouquet* muito original e sapato forrado com o mesmo tecido do vestido.

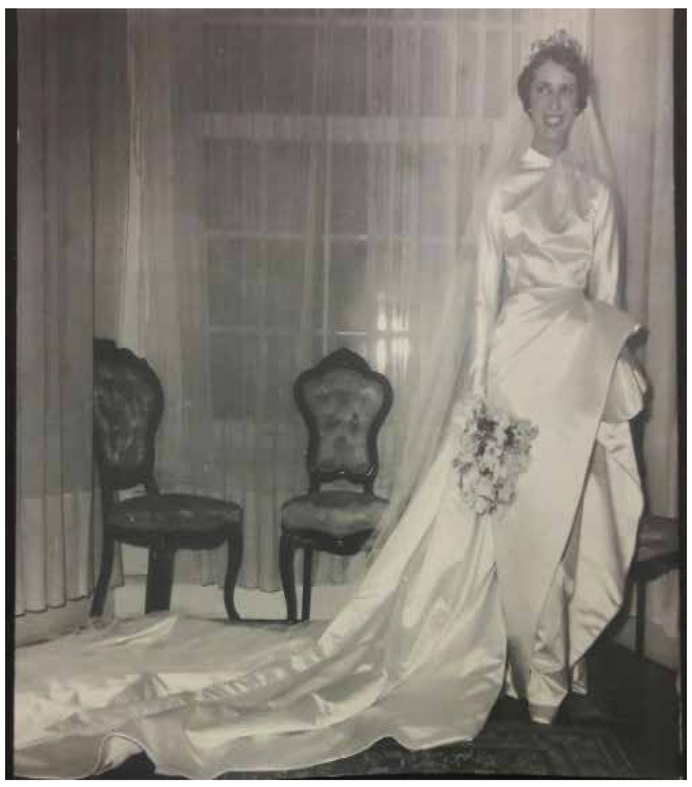
> A noiva gentil realçou sua beleza rara, nesta ocasião, com um vestido elegante feito de cetim com reflexos perolados cujo corte harmonioso envolveu sua esplêndida silhueta com linhas suaves. O toucado consistia em um antigo diadema de vermeil esculpido com flores naturais de laranjeira e uma capa larga de tule ilusório. O buquê era muito original com flores de laranjeira, azaleias e violetas dos Alpes.

As mães da noiva e do noivo, Dona Elena e Dona Maria Aurelia, chamaram à atenção por seus vestidos e acessórios. Dona Elena vestia

> um modelo *sóbrio e elegante feito em grou* de seda natural verde bronze com drapeados laterais na saia, um chapéu em vários tons de crina predominantemente mel, um precioso broche antigo com diamantes e um antigo frasco de prata italiana com pedras; A Sra. De Labaure [Maria Aurelia Casaravilla Sienra de Labaure] usava um terno de linha em crepe preto com corpete cruzado e peças graciosamente arranjadas na saia, chapéu de crina de cavalo e tule preto com guarnição cruzada combinando.

Das três fotografias do casamento, que pertencem a coleção Ignacio Labaure, destacam-se a noiva com um vestido de zibeline branco, na matéria da revista fala em cetim, com uma longa cauda acompanhando o véu de tule, roupa moderna e que se diferenciava dos padrões da época, com um *bouquet* de flores com azaléas, violetas e flores de laranjeiras, com uma tiara na cabeça.

Figura 6 Raquel Aliseris Bernadá



Fonte 5: Coleção Ignacio Labaure.

Figura 7 Brinde dos noivos com os pais da noiva

Fonte 6: Coleção Ignacio Labaure

Na foto seguinte, os noivos brindando com os pais da noiva: D. Elena Bernadá Durán de Aliseris e Carlos Washington Aliseris. Na terceira, a noiva com quatro primas do lado materno: Susana, Rosina e Beatriz Bernadá Muró e Graciela Bernadá Castellanos.

Figura 8 Raquel Aliseris e suas primas.

Fonte 7: Coleção Ignacio Labaure.

A matéria do *Mundo Uruguayo* descreveu os trajes das primas da noiva.

> Dentre a comitiva familiar destacou-se o grupo de jovens formado pelas Srtas. Beatriz Bernadá Muró com modelo de organza amarela trabalhada em pregas, chapéu lilás com violetas; Susana Bernadá Muró em organza cinza aço com saia plissada, chapéu com flores em tom fúcsia; Graciela Bernadá Castellanos, em organza azul claro com motivos inclinados, voado largo na borda da saia, chapéu miosotis com fita de veludo fúcsia; Rosina Bernadá Muró, em organza azul com saia plissada, chapéu de cluny branco com laço de fita de veludo preto.

Nesse sentido, compreendemos a roupa e os acessórios dentro de um processo de comunicação interpessoal, que comunica a partir da interação entre os sujeitos, nas práticas sociais. Refletindo também sobre como a linguagem da roupa contribui para o reconhecimento de determinados códigos e papéis sociais, principalmente os assumidos por mulheres. (BAGGIO, 2015). Portanto, como bem pontuou Diane Crane (2006), a roupa de moda funciona como estratégia para declarar classes sociais e também identidades de gênero. Comunicando, inclusive, transformações nos papéis sociais de homens e mulheres no tempo e espaço.

Nas fotos do casamento de Raquel e Luciano, procuramos entender os discursos da aparência que estão presentes na inter-relação entre corpo e roupa, lendo o corpo vestido como um texto. Como nossa fonte é a fotografia ou reproduções fotográficas, principalmente, as analisamos como suporte visual programado para registrar informações. Refletindo também de que maneira as fotografias utilizadas para a pesquisa ilustraram os mais diversos impressos da época e como podem trazer esclarecimentos que nos ajudam a compreender tanto Raquel Aliseris e sua trajetória, como aspectos da sociedade em que estava inserida.

Gilda de Mello e Souza (2019, p. 145) ao abordar O mito da Borralheira, chamou à atenção que a “festa é a vida de exceção”, por isso, “Ela é principalmente aquele ponto de transição entre a vida real e o mundo da arte”, daí que:

> Nada exprime tão bem o estado dos costumes [...] como papel que a festa representa na vida dos homens e a maneira pela qual eles a celebram. Nada esclarece melhor o sentido profundo da moda que a função que ela desempenha neste momento agudo da vida dos indivíduos e dos grupos, quando, ao se reforçarem os impulsos antagônicos de sociabilidade e de hostilidade, se acentuam também todos os elementos que a caracterizam.

Pelas imagens do casamento de Raquel e Luciano, em Montevidéu, existia na década de 1950, uma sociedade tradicional que cultuava a beleza e a elegância. A elegância segundo especialistas era para distinguir-se e não para exibir-se. A roupa era confeccionada em tecidos nobres, de cetim, organza, organdí, tafetá, seda, zibeline,

crepe, voile, musselina que parecem saídos dos romances de M. Delly ou da obra de Marcel Proust *À la Recherche du Temps Perdu*, na personagem da Duquesa de Guermantes.

Raquel seguia o modelo do que se esperava das mulheres de elite da época, uma "natural elegância", vestida de noiva ou para as festas em que era convidada seguia a máxima divulgada em *O Cruzeiro*, quer por Alceu Penna, quer por Elza Marzullo, de que "O vestir, para ser elegante, seguia, portanto, o mesmo qualificativo que regia a maquiagem, o penteado, as atitudes – a simplicidade. O bom gosto não resultava de um excesso de combinações, de acessórios e de extravagância". (SANT'ANNA, 2014, p. 164).

O que procuramos mostrar com essa comunicação está relacionado também ao fenômeno social que é a moda. Segundo Gilda de Mello e Souza (2019, p. 47), "ao mesmo tempo em que traduz a necessidade do adorno, a moda corresponde ao desejo de distinção social". As imagens revelaram uma cerimônia de casamento com pompa e circunstância, numa sociedade que valorizava notícias sociais e tinha um comércio intenso movido pelo porto que era escala de navios de várias linhas europeias e que propiciava a compra de mercadorias de luxo. Além do intercâmbio nas duas margens do Rio da Prata.

A pergunta que não quer calar: quem ou qual casa comercial confeccionou e comercializou o vestido de noiva de Raquel? Naquela ocasião, Raquel morava no Rio de Janeiro, que era uma cidade com intensa vida social e possuía uma das melhores casas de moda brasileira, que confeccionava vestidos de noiva do *high society*: a lendária *Maison Canadá-de-Luxe*. Entretanto, segundo informação da prima-irmã de Raquel, Graciela Castellanos Bernadá, em 30 de setembro de 2020:

> O vestido de noiva foi feito em Montevidéu numa casa da Rua Ibicuy. [atualmente, Rua Hector Gutierrez Ruíz] [...] Ela falou algo sobre Paris na vitrine [...] Ela me disse que o vestido era lindo, que ela usava uma tiara na cabeça. Que ela estava esplêndida, muito elegante e parecia uma princesa.

As informações de Dona Graciela Castellanos Bernadá, moradora de Montevidéu, de 87 anos, coincidem com as fotografias e a narrativa da imprensa. A segunda interrogação: Qual seria a casa de moda da *Calle Ibicuy* em Montevidéu? Ao que parece, a Casa de Moda era *A. de Valiante*, de Amadeo Valiante. Na propaganda do estilista que está na *Anales: Revista Mensual Ilustrada*, dezembro de 1937, fala em Alta Costura, vestidos de noiva, Robes e Manteaux, localizada na *Calle Juan C. Gomez, n. 1422*, depois mudou-se para *Calle Sarandí y Bacacay*. A pesquisa ainda não revelou a procedência do vestido: a casa de moda e o estilista.

Também, chamou à atenção a tiara ou diadema que Raquel usava na cabeça, a notícia dissera que é uma peça antiga. A Tiara em vermeil (é uma técnica francesa de executar a prata com banho de ouro 14 quilates) e cinzelado (é uma

técnica italiana de moldar a prata) composta com flores de laranjeira naturais. Seria comprada em joalheria ou desenhada por Aliseris ou pela noiva ou, era uma peça de família e seria uma herança familiar?

Segundo Natalia Jinchuk (2020, s/p):

> De 1935 a 1960 a moda "é mais atual e, portanto, mais interessante para os olhos acostumados a ver design". Os vestidos, extremamente ricos em detalhes, já eram confeccionados por costureiros que na época fizeram suas carreiras: Pérez, José, Amadeo Valiante e Walter Suárez. Curiosidade: em 1935 havia uma costureira por quadra em Montevidéu. Aqui não faltam o casaco de couro do peleteiro Metro nem as roupas importadas das grandes casas como Soler, Introzzi, London París, Caubarrère, La Ópera e Angenscheidt.

Com todos os sinais de distinção social apontados pela pesquisa, Raquel Aliseris, como artista, tinha uma formação esmerada e um padrão cultural acima da média para os padrões da década de 1950, escolheu seu traje nupcial em uma loja da *Calle Ibicuy*, talvez num desfile de modas entre alguns modelos apresentados, como "uma cinderela moderna, que cria seu visual com criatividade, e não mais com a varinha [de condão] de uma fada" (ANCHIETA, 2019, p. 88)

Com todos esses requintes e detalhes divulgados pela imprensa, o casamento de Raquel Aliseris repercutiu no Brasil, onde morou por seis anos e formou um círculo de amizades. Conforme noticiou Gilberto Trompowsky, em *O Jornal*, na edição de 30 de setembro de 1952, na página 7, sob o título "Em Montevidéo", depois de detalhar o casamento, se dirigiu à noiva como um modelo de pessoa:

> Raquel Elena (Raquelita) que conosco tem convivido bastante, tornando-se muito querida e admirada pelos seus dotes de grande finura e bondade, a par de ser uma pintora de sensibilidade que se impõe, bem merece todas as felicidades cujos votos, sinceramente, daqui lhe enviamos. [6]

Referência:

ALCOTT, Louisa May. Mulherzinhas. Apresentação, tradução e notas Bruno Gambarotto. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.

ANCHIETA, Isabelle. *Imagens da Mulher no Ocidente Moderno 3: Stars de Hollywood.* **São Paulo: Edusp, 2019.**

BARBILLON, Claire et alii. Parent-elles, compagne de, fille de, soeur de...: Les femmes artistes au risque de la parentèle. Poitiers: Actes de Colloque/Université de Poitiers, 2017. Acesso ao site: awarewomenartists.com, em 11/02/21.

BOUCHER, François. *História do Vestuário no Ocidente*: das origens aos nossos dias. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

6 Este artigo passou pela correção gramatical de Maria Eduarda Piazza Fazzini. Licenciada em Letras pela Universidade Federal de Santa Catarina, com habilitação em Língua Portuguesa. E-mail: dudafazzini@hotmail.com.
Roberto Galeano. Professor e Tradutor de Inglês e Espanhol e-mail: robertogaleano11@gmail.com.

BROQUETAS, Magdalena. Fotografia e identidad. La revista “Mundo uruguayo” en la conformación de un nuevo imaginario nacional en el Uruguay del Centenario. In: *Arteologie: Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l’Amérique Latine.* Paris: CNRS/Maison Amérique Latine/l’École des Hautes Etudes en Sciences Sociales/Open Edition Journals, n. 7, 2015. Site: https://doi.org/10.4000/arteologie.1060 acesso em 28/09/2020.

CUNHA, Maria Teresa Santos. *Armadilhas da sedução: Os romances de M. Delly.* Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

IBARBOURU, Juana de. Catálogo Exposición Raquel Aliseris Bernadá*:* Óleos. *Barcelona:* Librería Mediterránea, mayo 1941.

JINCHUK, Natalia. *Que sepa coser, que sepa bordar*. 2008. Disponível em: http://miradacouture.com/que-sepa-coser-que-sepa-bordar/969/. Acesso em: 03 out.

MACHADO JÚNIOR, Cláudio de Sá. *Imagens da Sociedade Porto-Alegrense: vida pública e comportamento nas fotografias da Revista do Globo (década de 1920)*. São Leopoldo: Oikos Editora; Porto Alegre: PMPA, 2009.

_____. Fotografias e códigos culturais: representações da sociabilidade carioca pelas imagens da revista Careta. Porto Alegre: Evangraf, 2012.

MILLER, Daniel. *Trecos, troços e coisas*: estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MELLO E SOUZA, Gilda. *O Espírito das Roupas: A Moda no século XIX.* São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2019.

OLIVEIRA, Claudia de. Moda, Arte e Sociedade: *O pioneirismo da maison Canadá-de-Luxe e a emergência da indústria fashion nacional nos anos 1950*. (revistas.udesc.br) acesso em 30/09/2020.

SANT’ANNA, Mara Rúbia. *Elegância, Beleza e Poder: Na sociedade de moda dos anos 50 e 60.* São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

SILVA. Camila Borges da. A indumentária no museu: algumas considerações sobre memória e patrimônio. In: SILVA, Camila Borges da; MONTELEONE, Joana; DEBOM, Paulo (Orgs.).

A História na Moda, A Moda na História. São Paulo: Alameda, 2019. p. 303-330.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*. São Paulo: Edusp, 2008.

Data de submissão: 30/04/2021
Data de aprovação: 26/07/2021
Publicado em : 08/09/2021