

EDITORIAL

Neste número da Achiote.com - Revista Eletrônica de Moda, publicação vinculada ao curso de graduação em Design de Moda da Universidade FUMEC, temos a satisfação de apresentar artigos de autores que discutem moda com abordagens metodológicas diversas. Esses textos nos fazem refletir sobre questões contemporâneas fraturando as vértebras do tempo presente e fazem dessa “fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações”¹. Os artigos trazem a história e a cultura como subtextos que perpassam a trama dos argumentos.

Em “A moda em tempos de guerra: Da saia sino à androginia” as autoras analisam as transformações de um elemento de indumentária – a saia, como signo cujas transformações, no contexto da Primeira Guerra Mundial são como sintomas de mudanças mais amplas em nível social, político, econômico e cultural, com implicações nas relações sociais de poder e de gênero.

“Beleza Negra de Cabeça Feita” é uma instigante apresentação de um estudo de caso sobre o processo de elaboração de uma coleção de moda desenvolvida no primeiro semestre de 2018 que teve como tema o negro no Brasil e sua visualidade, a questão da negritude.

Outro estudo de caso é apresentado no artigo “Alice em um País *Nonsense*”. O texto mostra o desenvolvimento de uma coleção baseada na mescla de referências literárias – o livro de Lewis Carroll, *Alice no País das Maravilhas* - e do movimento punk da década de 1970, particularmente, a recepção feita pela estilista inglesa Vivienne Westwood.

Num interessante mergulho na memória, o artigo “Biografia da roupa: análise de um conjunto de festa de 1979”, foi escolhida uma peça de roupa, apresentada sua participação numa história familiar e na história da moda. Buscou-se no texto apresentar essa dupla memória e como seria a recepção dessa peça nos dias atuais.

¹ AGAMBEN, Giorgio. **O que é o Contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009, p. 71.

“Em dos teares às tendências: histórias da moda mineira” os autores elaboram um importante levantamento sobre as origens e a evolução da produção têxtil mineira e o mapeamento dos centros de estudo sobre história da moda em Minas Gerais em Programas de Pós-Graduação *Stricto Sensu* e os temas que são abordados nesses Programa.

A partir de pesquisa bibliográfica na área da moda, da história e da filosofia e de questionário aplicado a pessoas ligadas à área de moda, o artigo “Moda e memória: A importância da vestimenta para a construção de memórias afetivas” propõe-se a refletir sobre a construção de uma coleção de moda a partir de uma memória afetiva vinculada a objetos pessoais.

Somos gratos a todos pelo envio de seus artigos, à equipe editorial e especialmente aos alunos do curso de design de Moda da Universidade de Moda que integram o projeto de extensão de editoração da revista e que contribuíram para a edição deste número: Bárbara Nunes, Bárbara Lisboa e Bernardo Letho.

Desejamos a todos, uma proveitosa leitura.

Vanessa Madrona Moreira Salles
Editora

Alice em um país *nonsense*

LOBO, Alice Almeida²;

PORTELA, Andrea Lomeu³

RESUMO

O objetivo deste artigo é apresentar um projeto em design de moda que utilizou o método de interseção, que consiste na escolha de dois temas a fim de encontrar elementos comuns entre ambos para criar uma coleção de moda com caráter original. O primeiro dos temas abordados será Alice no País das Maravilhas, um livro do período vitoriano que criticava sutilmente o sistema vigente, além de abordar um tipo de escrita *nonsense* de Lewis Carroll e como sua personalidade interferiu em sua forma de escrever. O segundo tema é o movimento punk da década de 1970, como ele iniciou na década anterior, e como sua estética era apresentada como forma de protesto. Destacamos ainda, a estilista Vivienne Westwood considerada a rainha do punk. Características como o deboche, a loucura, e a falta de sentido foram abordadas como encontro dos elementos que resultaram na coleção Alice em um País *Nonsense* e que foi apresentada no desfile Sonhos e Devaneios, no ano de 2017.

Palavras-chave: Design de Moda. Alice no País das Maravilhas. Punk.

Abstract: The purpose of this paper is to present a fashion project that use intersections method, that consists in chose two different themes and find common elements between them and, resulting in creation of an original fashion collection. The first approached subject is Alice in Wonderland, a book from the Victorian period that subtly criticized the current system, using Lewis Carroll's surreal model of writing and how his personality interfered in his form of writing. The second subject is the 70's Punk movement, how it began in the previous decade, and how its aesthetic was presented in form of protest. Highlighting the stylist Vivienne Westwood, considered the punk queen. Traits as debauchery, madness, and the lack of sense were approached as the encounter of the elements that resulted in the collection "Alice in a Nonsense Country", which was present in the fashion show Sonhos e Devaneios in the year 2017.

Keywords: Fashion Design. Alice in Wonderland. Punk. *Nonsense*.

²liccalobo@hotmail.com

³portela.andrea@gmail.com

1 INTRODUÇÃO

Este é um projeto de design, de caráter experimental, que tem como método o uso de temáticas compostas para encontrarmos pontos em interseção, para que a partir destes possamos explorar formas, texturas, cores e outros elementos para a criação e produção de uma coleção de moda com características definidas.

Os temas escolhidos serão **Alice no País das Maravilhas**, livro lançado em 1965, pelo autor Lewis Carrol, e a estética do movimento punk, que foi um movimento de contracultura nas décadas de 1960 e 70, com característica visual marcante a fim de criticar a sociedade e a política da época.

Nossa proposta é utilizar áreas distintas da arte, como moda, música e, claro, a literatura, como referências para transformá-las em roupa. O interessante da união dos temas é apresentar como a literatura pode ser somada a uma estética específica e ser transformada em representação visual diferenciada e coerente.

No primeiro momento, veremos o tema: **Alice no País das maravilhas**. Um livro de grande relevância no período vitoriano, pois apresentava sutilmente uma crítica a sociedade e a rainha. Conta as aventuras da menina curiosa após entrar em um mundo subterrâneo pela toca de um coelho. Depois, tratamos por caracterizar a forma de escrita do autor, a literatura nonsense.

Em seguida, apresentamos o movimento punk, abrangendo desde seu nascimento despretenso na década de 1960 até sua explosão em 1975, como forte crítica política representada, principalmente, através das roupas e da música. E, destacando Vivienne Westwood, considerada rainha do punk.

Lewis Carrol foi uma das inspirações para esse trabalho, ele escreveu um dos principais livros infantis conhecidos. Porém, contextualmente, talvez não sendo tão infantil assim, seu caráter nonsense cativou várias culturas. Outros autores como Daniel Rodrigues (2012) e a autora Patrice Bollon (1993), foram fundamentais para o desenvolvimento do segundo tema, direcionando a pesquisa com mais precisão.

Ao contar a história, foi utilizado principalmente o livro de Carrol, do qual buscamos representar os diálogos, além dos filmes Alice no País das Maravilhas, em sua primeira versão, produzida em 1903, ainda em cinema mudo, e a mais famosa versão da Disney, também com o mesmo nome, de 1951, em animação.

2 AVENTURAS DE ALICE

Nascido em Cheshire, Inglaterra, em janeiro de 1832, Charles Lutwidge Dodgson, mais conhecido por seu pseudônimo Lewis Carrol, é autor de uma das mais reconhecidas obras do séc. XIX: **Alice no País das Maravilhas**, publicado em 1865, para a filha de seu amigo Christ Church, tendo sua continuação publicada em julho de 1898, **Alice Através do Espelho** (CARROL, 2010).

Charles Dodgson era introvertido, o que parece ter refletido em sua maturidade, tendo mantido características infantilizadas, vivia em um mundo de “fantasias e fantasmas”. Lewis Carroll pode ser compreendido quase como um alter-ego de Charles, “a existência de Lewis Carroll como possibilidade de expressão e consentida porta de salvação para sua esquizofrenia”, esta que pode ser considerada a inspiração de Carroll para a criação do livro, e das loucas histórias vividas por Alice (ANTUNES; SAMPAIO, 1978, meio digital).

Antunes e Sampaio (1978) apontam que a Inglaterra Vitoriana (1830 - 1901) ainda vivia vestígios das guerras Napoleônicas, havia uma imagem burguesa de conforto e moral, e exigiam que as classes inferiores seguissem suas regras. O poderio da rainha Vitória era constantemente criticado por escritores, que buscavam transcender sua hipocrisia, já que pregava a subordinação da mulher ao homem, mesmo sendo uma mulher no cargo mais alto da sociedade inglesa.

Em contraponto, fora dos referenciais hegemônicos, nascia uma literatura mais romântica, entre a qual, um dos nomes mais conhecidos e representativos passou a ser o de Lewis Carroll.

O período vitoriano foi um momento de grande produção literária em vários aspectos. A literatura da época se dividia basicamente em duas formas de escrita, a literatura didática, que era aplicada para ensinar o máximo de conhecimento possível em variados assuntos; e a literatura crítica, que era utilizada para julgar a sociedade da época. Apesar dos avanços tecnológicos e científicos do momento, no aspecto comportamental, prevalecia a noção de recato moral. Brito (2015) diz que mesmo Carrol, a princípio, não se encaixava em nenhum desses dois modos de escrita, se for estudado a fundo, sua escrita para entretenimento infantil era também uma crítica aos moldes ingleses.

2.2 COMO NASCE A HISTÓRIA

Alice no País das Maravilhas é um livro escrito em 1862, por Lewis Carrol para sua adorada Alice Liddell, filha de um casal de amigos. Tendo como nome original *Alice's Adventures Underground* - As Aventuras de Alice no Subsolo (1862), mudado o nome após três anos, em 1865, quando foi publicado, para o título que conhecemos atualmente.

Com milhares de reedições, mais de cinquenta vezes reproduzidas em filme, os mais conhecidos são os da Disney, produzido em 1951. E o mais recente, reproduzido pelo diretor Tim Burton em 2010, contendo a sequência: **As aventuras de Alice através do Espelho**, lançada em 2016 (OSWALD, 2016).

A história original de Carrol fala de uma menina entediada em seu jardim, quando viu passar por ela um coelho branco com um colete e um relógio de bolso. A menina curiosa seguiu o coelho e acabou por entrar em sua toca, pela qual a arremessou em uma queda tão grande que parecia atravessar a terra.

No final da toca, encontrou-se em um salão cheio de portas, com uma mesa sobre a qual se encontrava apenas uma chave pequena e dourada. Ao procurar o que poderia ser aberto com aquela chave, achou uma porta pequenina. Porém, a garota era grande demais para passar por ela. Ao voltar à mesa, percebeu que havia um vidro pequeno

escrito “beba-me” (CARROL. 2010. p.18), ao verificar que não havia o aviso de veneno, decidiu provar, e como mágica, diminuiu sua altura de forma que poderia passar na porta, quando foi de encontro a ela, percebeu que estava trancada e que havia deixado a chave em cima da mesa.

Frustrada, sentou-se no chão, quando percebeu que havia uma caixinha com um bolo escrito “coma-me” (CARROLL. 2010, p.21), e ao comer cresceu tanto que bateu no teto do salão, o que deixou a garota muito triste, pois assim não poderia passar pela porta, então a menina começou a chorar. Quando encontrou novamente a pequena garrafa, e mediando o liquido e o bolo, para que voltasse ao seu tamanho normal.

Outras façanhas também acontecem enquanto a menina estava no país das maravilhas, Alice diminuiu seu tamanho ao abanar-se com um leque, nadou em um rio feito por suas próprias lágrimas, conversou com animais dos quais nem sabia que era possível conversar, e seguia curiosa perseguindo o coelho. Ficou presa na casa do coelho por crescer demais. E já não se reconhecia por ter mudado tantas vezes.

Algumas passagens curiosas e personagens marcantes, como por exemplo, o encontro de Alice com uma lagarta em cima de um cogumelo, este cujo lateral tinham poder de fazer a menina crescer ou diminuir.

Outra passagem muito representativa da história é o encontro de Alice com o Gato de Cheshire, em que ocorrem os diálogos mais curiosos do livro, como:

- Mas não quero me meter com gente louca, Alice observou.
- Oh, é inevitável, disse o gato; somos todos loucos aqui. Eu sou louco. Você é louca.
- Como sabe que eu sou louca? Perguntou Alice
- Só pode ser, respondeu o Gato, ou não teria vindo parar aqui (CARROL, 2010, p.77)

E após o encontro com o Gato, seguiu caminhando pela floresta, onde encontra com outro personagem muito característico da história: O Chapeleiro Louco. E junto a outros personagens, se preparava para tomar chá, típico hábito inglês, em meio a vários assuntos curiosos e sem sentido, Alice levantou-se e foi embora.

Já no meio da floresta entrou em uma porta que dava novamente no mesmo salão em que chegou quando caiu na toca do coelho. E, decidida a entrar na pequena porta pegou a chave e, mediando os pedaços de cogumelo que havia guardado em seu bolso, comeu, ficando novamente diminuta. Então, passou pela porta pela qual entrou em um jardim.

Encantada com o jardim cheio de rosas brancas viu alguns guardas pintando as rosas de vermelho e, ao perguntar-lhes o porquê da pintura, disseram que plantaram as flores brancas por engano, e se caso a rainha descobrisse, seriam decapitados. E, logo em seguida entraram soldados em formatos de cartas de baralhos, uns convidados, os reis e rainhas e, por último, o rei e a Rainha de Copas. Pouco depois Alice estava jogando croqué⁴ com a rainha, que tinha o temperamento instável e insistia em repetir “cotem-lhe a cabeça” (CARROLL. 2010. p.96) a todo o momento em que se sentia irritada, o que era uma constante.

Nesse momento, a história segue com alguns acontecimentos que, no final, esbarram com a Rainha novamente, em uma cena de julgamento em que voltam a aparecer os personagens mais marcantes do livro: o Coelho Branco, o Chapeleiro e o Gato de Cheshire. Nesse momento, Alice volta a alterar seu tamanho e após discussões no tribunal sobre testemunhos e culpa, a menina vê o baralho de soldados voando em sua direção, e no mesmo instante percebe que tinha acabado de acordar no colo de sua irmã, no jardim de casa.

2.3 O CARÁTER *NONSENSE* NA LITERATURA DE LEWIS CARROLL

O que seria verdade e o que seria ficção? É interessante observar como a ficção e a realidade se misturam nessa obra tão conhecida, desde sua origem e despertando tantas outras versões, que ainda chama a atenção de muitos admiradores.

⁴ Mais conhecido como croquet, é um jogo de recreação que constitui em golpear bolas de [madeira](#) ou [plástico](#) através de arcos encaixados no campo de jogo. Fonte: Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Croquet>>. Acesso em: 29.mar.2017.

Vivian Oswald (2016, meio digital) diz que cada parte da história faz referência a algo relativo à sociedade da época e que Carrol retratou no livro uma forma de desconstrução do que era vivido para divertir as meninas Liddell. E que o livro foi analisado por várias visões de acordo com o momento da sociedade e, em cada uma delas, uma nova interpretação surgia.

Na década de 1930, entrou em ação a psicanálise freudiana para interpretá-lo e tentar descobrir tudo o que podia estar por trás do texto. Na de 1960, o mundo das maravilhas foi encarado como uma grande viagem psicodélica observada num momento em que a sociedade se via diante do avanço do LSD. Em 1990, foi a vez de especialistas cogitarem a possibilidade da pedofilia, de as fantasias de Carroll estarem ligadas a uma perigosa e excessiva proximidade com as crianças (OSWALD, 2016, meio digital).

Vasconcelos (1998. p.36), quando fala sobre uma escrita a que chama *nonsense*⁵ ou não-sentido, a justifica como uma forma surreal de fazer sentido, mostrando a perspectiva do autor em relação à sociedade, seria um “protesto subjetivo”, como uma crítica não criticada. Uma oposição ao sentido consensual, estabelecendo limites entre o real e o irreal, a sanidade e a loucura. O nonsense representa a possibilidade de descrever algo cotidiano como surreal, transmitindo a inconsistência da realidade, interligando um paralelo entre o físico e o inconsciente.

O nonsense é uma forma de comunicação que extrapola o convencional porque “comunica sem utilizar os modelos convencionais (...), como uma espécie de saber visionário, tomou consciência da inoperacionalidade dos processos de comunicação vigentes” (VACONCELOS, 1998, p.46).

Para a autora, a história nada mais é do que um monólogo interno de uma garota com seus pensamentos, que são exteriorizados através de diálogos com animais e objetos (VASCONCELOS, 1998. p.37).

⁵Comportamento, discurso ou frase sem coerência, desprovido de sentido; sem significação; disparate. Filme ou texto narrativo que contém muitas circunstâncias ou situações absurdas. Comportamento que se opõe ao bom senso. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/nonsense/>>. Acesso em: 01 abr.2017.

Carrol elabora um jogo de palavras com o objetivo de criar frases ambíguas, criando uma ideia de que algo pode ser o que é ao mesmo tempo de ser algo que não é, como os objetos, que na história são animados e estabelece conversas com a menina (VASCONCELOS, 1998). “Carroll, [...], faz um verdadeiro jogo de linguagem ao descrever as aventuras de Alice, e essa brincadeira com as palavras acaba por romper com a lógica dos fatos e da própria língua” (KLEIN; FORNECK. 2015. p.57).

O nonsense de Carrol é identificado ao transformar coisas cotidianas em coisas absurdas, por exemplo: era habitual que homens usassem relógios de bolso, mas um coelho? E, ainda por cima, um coelho de colete, que continuamente reclamava por estar atrasado.

Como entender que uma menina possa mudar seu tamanho ao comer ou beber algo? E é possível ela chorar tanto estando grande, e que ao se tornar pequena consiga nadar em suas próprias lágrimas? Além das loucas conversas que mantém com animais e plantas.

No início da história, Alice aparece com sua gata de estimação, a Dináh, mas no meio do livro ela encontra com um gato na floresta, que tem a capacidade de sumir e aparecer gradualmente, além de conversar com a menina de modo irônico. Ao indicar um caminho, sugere que a menina seja louca e que todos os seres que ela conheceu ou conheceria ali também seriam doidos, porque aquele universo não pertencia aos seres normais.

É um hábito inglês o chá das cinco, mas no livro, todos os personagens sentados à mesa do chá são insanos, com diálogos fora do padrão.

Como rosas podem ser pintadas com tinta? E por guardas que são na verdade cartas de baralho? Além de satirizar a rainha, uma autoridade que também é apresentada como insana e constantemente irritada. Uma rainha deselegante, ao contrário do que se espera do cargo.

São coisas que apenas na cabeça de Carrol poderiam surgir, coisas completamente sem sentido, mas que fazem jus à criatividade da história. Há muitas

formas de justificá-las, mas uma coisa pode ser concluída: o não sentido é um argumento curioso e interessante sobre Carrol.

E alguns pontos de sua história também nos remetem a outro movimento, que também acontece na Inglaterra e satiriza a monarquia.

3 ESTÉTICA PUNK: DO PAÍS DA RAINHA PARA A MODA

O termo punk foi visto pela primeira vez com significado semelhante ao atual no século XVII “usada para adjetivar alguém repulsivo e abjeto [...], na peça **Medida por medida** de William Shakespeare, escrita em 1603” (RODRIGUES, 2012, p. 26).

“Depravados, sombrios, transviados, arrogantes, desprezíveis, grosseiros, tediosos, sórdidos, transgressores, zumbis, chapados, monossilábicos, vis, estúpidos, sujos, irremediáveis, espalhafatosos, torpes, minimalistas” são adjetivos que Daniel Rodrigues (2012, p.41), o autor do livro **Anarquia na passarela**, emprega como possibilidades de descrever o que eram os Punks.

Movimento de contracultura⁶ que se inicia em meados da década de 1960, junto com outros movimentos jovens e outras subculturas⁷ da época, aconteceu como uma forma de rebelião ao conhecido *American way of life* (estilo de vida americano) que pregava uma ideia ilusória de perfeição. Os Punks eram jovens insatisfeitos com o sistema. Podemos considerar dois momentos do movimento, o inicial em Nova York, na década de 1960, e o mais conhecido no ano de 1975 em Londres (RODRIGUES, 2012).

⁶Contracultura pode ser entendido como um movimento de contestação de caráter social e cultural. Fonte: Disponível em: <<http://mundoeducacao.bol.uol.com.br/sociologia/contracultura.htm>>. Acesso em: 29.mar.2017.

⁷ É um conjunto de particularidades culturais de um grupo que se diferencia do modo de vida dominante sem se desprender dele. Fonte: Disponível em: <<http://conceito.de/subcultura>>. Acesso em: 29.mar.2017.

3.1 O BERÇO TRANSGRESSOR NA POLÍTICA E NA MÚSICA

Inicialmente o movimento não tinha ligação com política ou música. Pode ser resumido a um grupo de jovens que se reuniam em locais como a *Factory*, ateliê do artista plástico Andy Warhol. Jovens fora do padrão, descontentes com o sistema e desinteressados por convenções sociais. Foi um momento de exploração artística, no qual a política não parecia ter tanta importância, se tratava de um ideal de vida, diferenciado de outros movimentos do mesmo momento, “o punk era o oposto do hippie” (RODRIGUES, 2012, p.32).

Na Inglaterra, o punk apareceu com mais voracidade, a Europa estava vivendo um momento de crise econômica, os jovens não tinham emprego, se encontravam totalmente descontentes com a sociedade pela opressora, e encontraram no punk uma “válvula de escape” (RODRIGUES, 2012, p.41).

O punk aparecerá para quebrar as fronteiras estéticas e filosóficas. Jogavam com a carnalidade e o sexual. Era uma eterna brincadeira entre agredir o bem, o belo e o racional, com a loucura e a maldade. Tudo que a sociedade procurava esconder estava explodindo ali, bem diante dos olhos deles, o punk passou a ser encontrado em toda esquina. “Em cada dia via aparecer um novo grupo punk, mais violento e mais perverso ainda do que os precedentes” (BOLLON, 1990, p.135), “e não adiantava desviar os olhos! Ou se assumia o punk, ou se odiava o punk” (RODRIGUES, 2012, p.42).

Agora a música chegava como o espelho do movimento, como a expressão daquela vivência. É assim que Malcolm McLaren aparece, um empresário e produtor que decidiu apresenta à Inglaterra o punk Nova Iorque, havia trazido artigos punks de suas viagens e vendia em sua loja, a Sex. Podendo ser representada como uma introdução ao punk, “a Loja Sex tinha uma ideologia definida, o lance não era vender coisa nenhuma, era criar uma atitude” (MCLAREN apud RODRIGUES, 2012, p. 43).

O interesse do empresário Malcolm McLaren pelo New York Dolls fez nascer na Inglaterra, em 1975, o Sex Pistols, banda produzida por ele, que explodiu nas ruas de

Londres. A banda era o maior símbolo do protesto punk, eram sujos, vulgares e traziam em suas letras uma ironia completamente antissocial. “Criticavam tudo e o contrário de tudo e afirmavam desprezar até o Rock” (BOLLON, 1990, p.135).

Diziam os integrantes da banda “nossa meta é o caos, e não a música”, e não faziam música, faziam barulho. Com *riffs* simples, seu som era considerado quase minimalista, mas tocada em alturas absurdas, num ritmo acelerado. Tinha propriedade e personalidade (RODRIGUES, 2012).

Quanto à música, ela era apenas agressão, violência, ataque sem objetivo, simples crispação, pulsação, convulsão doentia: barulho puro, surgido de uma boca de sombra e vazio. Quanto mais tocavam mal, quanto menos sabiam tocar, mais pareciam gostar. (...), eles berravam, zurravam, vituperavam, arrotavam e vomitavam no mundo as palavras mais estúpidas, mais vazias e sem sentido que conseguiam (BOLLON, 1990, p. 133).

Patrice Bollon (1990) aponta que o punk era vulgar e agressivo. Os sonhos dos jovens eram o oposto do que sonhavam os pais, eles procuravam a depravação, a ofensa. E a banda representava isso com autoridade.

A Inglaterra vivia um momento de instabilidade na economia, uma crise que afetava toda a Europa. O desemprego havia aumentado e a maioria dos jovens que, momentos antes possuíam emprego, agora não tinha mais, e isso causou um grande desconforto. “Fim dos anos 1960, sobretudo depois do choque do petróleo, em 1973, os europeus assistiram a maior escalada do desemprego já registrada desde o final da Segunda Guerra Mundial, porém agora seriamente agravada” (RODRIGUES, 2012, p.46).

Os níveis elevados de desemprego e a inflação alta, junto à baixa remuneração, afetaram a sociedade e o poder de compra. Rodrigues (2012) aponta que com fatos como esse era imprescindível que o Punk surgisse como um ataque ao sistema, criando uma revolta jovem que se espalhou por cidades, e outros centros urbanos, e que evidenciou a raivados jovens que ansiavam por brigas, drogas e qualquer coisa que funcionasse como meio de expressão de suas revoltas. “As reivindicações por um individualismo e

por singularidade faziam com que esses esnobes malucos se interessassem por tudo que fosse de ‘mau gosto’” (RODRIGUES, 2012, p.49, grifo do autor).

O principal fator que tornou o punk inglês mais representativo do que o movimento nova-iorquino, era a consciência de que o punk se tornara uma revolução cultural. McLaren tornou o punk um empreendimento, mas que foi transformado em um símbolo de um grupo social, um estilo visual e uma forma de música (RODRIGUES, 2012).

3.2 A APARÊNCIA DA TRANSGRESSÃO

Como na música, o estilo era planejado com a intenção se chocar. Roupas em sua maioria pretas ou brancas, com poucos detalhes em cor, quase sempre com cabelos moicanos espetados. Suas peles pareciam doentes, não tinham o hábito de sair ao dia, viviam como vampiros. E utilizavam materiais alternativos para representar sua revolta (BOLLON, 1993).

“Os punks, através de suas roupas, queriam demonstrar [...] sua tamanha insatisfação com o sistema vigente inglês” (BORTHOLUZZI, 2015, p.1).

Seus acessórios eram montados por eles próprios, utilizando os materiais mais curiosos e absurdos como fios de arame, correntes com pregos, “crucifixos e caveiras em metal escurecido, [...] bem como giletes, anéis, cadeados, chupetas e alfinetes de fralda amarrados como um rosário”. Estampavam em suas roupas sinais chocantes, e palavras infelizes, como “tédio”, “ódio”, “guerra”. Mostravam a imagem de um futuro triste e sem esperança, “se o futuro se aprecia com eles, melhor para todos que não tivesse nenhum” (BOLLON, 1990, p.127).

Suas roupas andavam constantemente sujas e com rasgos remendados com alfinetes, esses que penduravam em suas orelhas e, às vezes até em partes do rosto. Giletes também eram usadas como colares, assim como, pregos eram enfiados em suas roupas e cintos (BOLLON, 1990).

As mulheres eram vulgares, sempre muito maquiadas com olhos borrados de pretos, normalmente com maquiagens baratas e bocas sempre coloridas de vermelho, roxo ou azul. Quem as via, remetia momentaneamente a um *sex shop*, já que as moças usavam meias rasgadas presas por suas ligas, com espartilhos e decotes tão justos que quase mostravam os seios, junto com saias extremamente justas. Andavam sem nenhuma elegância e completamente sem modos, era o oposto do que era esperado de uma mulher (BOLLON, 1990).

Existia um ideal fetichista retirado de filmes pornográficos, onde as moças apareciam com “meias arrastão, sapatos pontudos, saltos agulha, lingerie aparentes, espartilhos, alfinetes, capas de borracha, etc.” (RODRIGUES, 2012, p.71). O que era visto muito em Nancy Spungen, namorada de Sid Vicious, vocalista do Sex Pistols, aparecia como influência nas ruas.

Os materiais usados nas roupas eram sempre baratos, plástico e borracha eram comuns, assim como tecidos sintéticos, com tons escuros de cores como: vermelho, verde, roxo, rosa, e claro, o mais comum: o preto (BOLLON, 1990).

A aparição de um jovem punk era quase sempre teatral, sentiam prazer no exagero, usavam roupas tão torpes, que não era comum nem mesmo o conforto (BOLLON, 1990).

Rodrigues (2012, p.26) diz que “era possível ver [...], uma agressão ideológica aos valores estéticos das classes dominantes e do próprio capitalismo”, faziam uso de drogas, das mais leves às mais pesadas. O que produzia uma imagem de *junkie*⁸. Ridicularizavam a igreja católica com calças rasgadas na altura dos joelhos, pelo fato de ser comum ficar de joelhos nas cerimônias da igreja.

Também como sátira à sociedade, usamos artigos militares como coturnos, o camuflado comum nas fardas, mas ridicularizando os tons utilizados, como o verde-musgo e o marrom-terra. Junto com a ideia do lema *do it you self*, apareciam em

⁸Termo comum para definir viciados em drogas principalmente a heroína ou viciados em algum assunto específico. Tem a ver com o submundo dos vícios, como um estilo de vida. Disponível em: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/junkie/>>. Acesso em: 01.abr.2017.

estampas feitas por eles mesmos, com as palavras mais baixas que conseguiam encontrar, bem como, usavam casacos de couro com tachas, alfinetes e pregos pendurados (RODRIGUES, 2012).

O estilo punk é visto até hoje pontualmente em cidades, entretanto, depois que entrou nas passarelas da moda, não saiu mais, e hoje existem marcas e designers especializados na estética do punk. E através do punk, a Inglaterra se tornou referência de uma moda alternativa.

3.3 O PUNK SAI DAS RUAS PARA AS PASSARELAS

Considerada a rainha do punk, Vivienne Westwood iniciou sua carreira como estilista e sócia da loja Sex na década de 1960, que coincidiu com o início do movimento, era reconhecida por sua moda radical, e junto com McLaren, foi uma grande influência ao transformar o punk das ruas em moda de passarela. Ela montava os figurinos absurdos da Sex Pistols, que trazia ousadia e inovação, “Vivienne Westwood estava essencialmente ligada ao punk quando começou sua carreira na moda, criando roupas com essa estética, sempre contestando a sociedade” (BORTHOLUZZI, 2015. p. 6).

Tendo sido inspirada por designers como Dior, Chanel e Schiaparelli, sua moda era absurda, e mesmo gostando da adaptação de peças masculinas para o feminino, via o ideal de beleza feminina na silhueta de Dior, com a cintura marcada e o busto definido. Palomo-Lovinski (2010) aponta que Westwood conseguia exprimir a feminilidade e a sensualidade através de suas criações. “Eu nunca achei poderoso parecer um homem de segunda. A feminilidade é mais forte, e eu não entendo por que as pessoas continuam engolindo esse corpo assexuado enfadonho” (WESTWOOD apud PALOMO-LOVINSKI, 2010, p.142).

Após ter feito fama com o punk junto a McLaren, em 1982, a dupla se separou e, no mesmo ano, a coleção Punkature de Westwood desfilou em Paris mostrando um novo ideal para sua marca, com saias-tubo e recortes assimétricos. “A partir de 1987, a estilista

trouxe o xadrez, os tweeds, os espartilhos e os sapatos com salto gigantescos” (BORTHOLUZZI, 2015b).

Mesmo após se desligar do punk, esse estilo não deixou de ser visível em suas coleções. Posteriormente, continuou a ser visto em suas criações, a sensualidade do punk, sobretudo como peças íntimas sendo usadas como peças principais, que perdem sua delicadeza e se tornam agressivas.

Compreendendo o toque do tecido no corpo como algo sensorial, Westwood acredita que o que vestimos tem relação direta com a nossa percepção. Palomo-Lovinski (2010. p.142) aponta a proposta de Westwood como uma nova concepção de feminilidade “domine sua sexualidade e deleite-se na noção de diferença e individualismo”.

Bortholuzzi (2015. b) considera que “ao analisarmos o movimento punk e o trabalho da estilista Vivienne Westwood, resta claro que os traços desse movimento, mesmo que às vezes mais apagados, estão visivelmente presentes no trabalho dela”.

“Nos últimos anos as coleções de Westwood se tornaram cada vez mais politizadas, abordando assuntos governamentais, aquecimento global e ativismo ambiental” (PALOMO-LOVINSKI, 2010. p.143).

Vivienne foi uma grande influência no movimento punk, por conseguir transmitir a cultura do movimento através de suas coleções, e mesmo tendo se desligado do punk no início da década de 1980, traz os símbolos em todas as suas coleções (BORTHOLUZZI, 2015b).

Para Patrice Bollon (1990, p.145), o punk foi um grande divisor de ideias, uma “passagem entre duas ‘épocas’”. O punk nunca desapareceu, entretanto diminuiu o seu

poder visual, trazendo-o à normalidade e dando vez para outros movimentos culturais como o pós-punk⁹ e o *New wave*¹⁰.

Compreendemos a moda como uma forma de expressar o que se pensa, vive e sente, e é interessante como o punk conseguiu ser uma crítica apenas por seu visual, esse estilo é considerado por alguns autores, como Daniel Rodrigues (2012), em seu livro **Anarquia na Passarela**, como uma das formas visuais mais marcantes que se conhece.

Como formas alternativas de comunicação, vemos que tanto o punk quanto o livro de Carrol utilizam a falta de sentido para serem ouvidos, e isso podemos mostrar melhor a seguir.

4 ALICE EM UM PAÍS NONSENSE

A história da menina Alice apresenta uma aventura de uma criança curiosa que não sossega em seu lugar e, graças a isso, ela conhece novos seres e explora um mundo desconhecido: o subsolo.

O subsolo é visto como um lugar divertido e ousado. Um universo completamente fora do padrão de regras no qual a menina realmente vivia, com seres animados que lhe despertavam interesse.

O mais interessante da história é que ela apresenta a loucura como algo normal e a partir de então a criatividade tem de ser explorada, já que mesmo a menina não conseguindo prestar atenção enquanto a irmã mais velha lhe ensina história, se mantém

⁹O termo Pós-punk, em música, refere-se a um [estilo musical](#) surgido na [Inglaterra](#) após o auge do [punk rock](#) em 1977. O estilo mantém suas raízes no punk rock, mas é mais introvertido, complexo e experimental. Fonte: Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/P%C3%B3s-punk>>. Acesso em: 01 abr.2017.

¹⁰*New Wave* é um gênero musical surgido em meados da década de 1970 ao lado do [punk rock](#). O termo *new wave* era considerado sinônimo do punk rock antes de se tornar um estilo musical independente, que incorporava elementos da [música eletrônica](#), [música experimental](#), [mod](#) e [disco](#), assim como o pop dos anos 60. Fonte: Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/New_wave_\(m%C3%BAsica\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/New_wave_(m%C3%BAsica))>. Acesso em: 01 abr.2017.

em um mundo particular. Isso encanta também a irmã, que deseja que a criança mantenha sempre seu coração infantil curioso.

A ironia na história é dizer que o nonsense de Carrol faz todo sentido quando se explora melhor o que ele pensava, por exemplo: Carrol conseguia entender que, na verdade, os animais têm muito mais a dizer do que parece. E que as pessoas loucas são pessoas que também têm algo a dizer, a história fornece um olhar positivo sobre a loucura. Talvez refletindo a própria loucura do autor.

A estética punk explode como crítica à economia e à sociedade inglesa no século XX. Em contrapartida, o livro de Lewis Carrol é uma sátira da mesma sociedade, um século antes.

Ambos transgressores, o livro apresenta imagens como a ridicularização da pontualidade inglesa, com o coelho sempre atrasado; o deboche ao chá das cinco horas, quando na mesa se encontram um bando de loucos; e, até mesmo, no precioso croqué inglês e a rainha, com uma imagem de instabilidade e agressividade.

Enquanto os punks enfatizam a ironiza à religiosidade e ao militarismo. Os jovens precisavam de um lugar para se expressar, e o punk foi resultado dessa necessidade, sua loucura repreendida refletiu em um novo estilo que transformou as roupas e a música em uma forma de crítica à sociedade inglesa.

É na falta de espaço de expressão para os jovens é que vemos nascer o punk. Usando ironia como arma crítica, o punk debochava de tudo que parecia certo e padrão. E, jogando com a despadronização, as mulheres se transformaram em pura sexualidade, enquanto os homens eram uma grande transgressão dos hábitos.

As roupas rasgadas, furadas, remendadas, com acessórios pesados e materiais alternativos, correntes, alfinetes, taxas, representações irônicas dos ícones ingleses, cabelos chocantes, maquiagens pesadas, roupas que agrediam os olhos de qualquer um que os visse, era a intenção do punk ser exagerado. Uma subcultura, vivendo nos subsolos da Inglaterra.

Dois universos diferentes, ambos insatisfeitos com o sistema inglês que mesmo em momentos diferentes, os levaram ao *underground*, subterrâneo em inglês, em que o termo é utilizado também para caracterizar subculturas, considerado algo para fugir da realidade, mesmo estando vinculados a ela.

O *nonsense* é o enlace dos temas, já que não se pode escapar da realidade, melhor seria moldá-la, transformá-la em algo surreal. E ambos o fazem, já que tanto os punks quanto Alice se comunicam em planos completamente fora do padrão e fora dos sentidos palpáveis, vivem em espaço paralelo estando na mesma dimensão da realidade. Uma viagem entre dois mundos.

Dessa forma, o projeto explorou o universo *nonsense* na coleção, o alternativo e o artístico, não deixando de lado o aspecto retrô, característica própria das criações da designer.

Entre algumas semelhanças, percebemos questões como: o *underground*, a loucura, a ironia, o deboche, a fuga da realidade, a despadroneização e a crítica ao poder, através da figura da rainha e da sociedade inglesa. E, a partir delas, experimentamos materiais alternativos como faziam nos primórdios do movimento punk, como plástico, couro e metais. Sendo apresentados em uma coleção de vinte looks, procurando transmitir um pouco de cada tema através de cinco famílias de criações que formam a coleção e foram denominadas de *underground*, lúdica, deboche, *nonsense* e agressividade.

Dessas cinco famílias de quatro looks cada, um foi confeccionado para a realização de um desfile. Portanto, de vinte criações, cinco foram selecionadas, como podemos ver na Figura 1.

FIGURA 1 – Croquis escolhidos para serem confeccionados. Um de cada família, respectivamente



Fonte: A autora, 2017.

A primeira família underground remete à busca pela fuga da realidade, o subsolo (o *underground*). Com aplicações em camurça formando espirais que representam o momento que atravessa o espaço-tempo e abrem caminho para outra dimensão. Foram utilizadas as cores preto e branco, que também trazer um ar lúdico, quase infantil, aparecendo a trama que também apresentam esse aspecto lúdico. Elaborados plissados, como característica das tendências utilizadas como inspiração. Com modelagens A, em sua maioria, também remetem a temática retrô, característica da criadora. O brim é o tecido de base da coleção e a musseline traz leveza e representa o delírio nonsense.

A família lúdica traz a infantilidade como principal característica, com peças que caracterizam roupas de brincar, vistas nas peças inspiradas em jardineiras infantis. Trabalhamos a cor roxa pela mística e ludicidade, principalmente em acabamentos em viés, também aplicações em recortes de couro com aspecto mais “sujinho”, como características punks. Além das tramas, com aspecto de jogo. Leves rasgos na roupa

transmitem a ideia da brincadeira, que lembram o aspecto infantil do livro de Carrol, além da rebeldia punk. Veremos peças em sua maioria de brim, com detalhes em couro e plástico.

A família deboche representa a crítica irônica em relação a pontualidade inglesa, entre os hábitos culturais. Modelagens com uma leve alfaiataria e com assimetria como uma leitura do deboche. A estampa em *silk* mostra um relógio sem ponteiros, como sátira à pontualidade, significando que assim não existe hora. As cores apresentadas são o preto, o roxo e o verde militar, também manifestando o deboche punk.

Já na família nonsense encontramos a representação formas não convencionais e que não fazem sentido. Entre as cores, o preto e o azul. O preto que representa o obscuro e o azul a tranquilidade, ligando dois opostos como o *sense* e o *nonsense*. O *Tye die* que mistura o preto e o azul é a mistura do sentido com a falta dele. Com peças em couro, trazem a ideia de peso, além de rasgos que são características da falta de sentido do punk, aparece também a musseline, que é a leveza em contradição com o peso do couro.

Na família agressividade temos um encontro entre os dois temas em características que absorvem ambos, nela vemos uma mulher forte e segura de si. Nas cores que transmitem poder: o vermelho e o preto. A sensualidade está presente em roupas transparentes que misturam volume na saia e peças justas ao corpo, bem como, recortes que valorizam as formas femininas, abordando também o trabalho de Vivienne Westwood. As aplicações em metal como taxas e fechamentos com amarrações de ilhoses, representam tanto o espartilho usado no período vitoriano quanto às lingerie que eram usadas pelas mulheres no movimento punk.

Em geral, as peças priorizaram a cor de base preta, elementos fortes no punk e no mundo de Alice. Além das cores branca, roxa, verde militar, azul lápis e vermelho, tons fortes que trazem peso para as roupas.

Entre os tecidos utilizamos brim e couro que representam força, e a musseline que traz contraste e tem a transparência como tendência de moda, além de usar o plástico como adaptação para roupa.

Nos designs de superfície têxtil exploramos aplicações de ilhoses tanto como ornamento quanto como amarrações, metais aplicados como taxas, *tye die*, acabamento com viés e plissado que também são elementos de tendência, tramas feitas de couro e plástico e aplicações de couro e camurça, estamparia em silk, rasgos na roupa e fechamento em zíperes aparentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No livro **Alice No País das Maravilhas** (2010) a principal característica é a literatura *nonsense* do autor, acompanhada de personagens curiosos encontrados na história da menina ousada. Essa ousadia representa a jovem autêntica e alternativa que é o público a que se destinam as criações.

Além da literatura, ressaltamos outras características dos personagens da história, tais como, a curiosidade, a loucura, o deboche, a agressividade, algumas delas utilizadas inclusive para dar nome às famílias da coleção, porque foram encontradas marcadamente nas formas absurdas da estética punk.

No segundo tema, observamos o deboche como principal peculiaridade, já que toda sua estética, sua música e seu ideal eram uma crítica voraz da sociedade inglesa e seus padrões. Deboche que também encontramos no primeiro tema, já que o livro traz uma crítica implícita aos hábitos ingleses e o poderio da rainha.

Os jovens punks usavam seu estilo visual para chocar, expondo assim sua não conformação com a sociedade, com a crise econômica e a falta de emprego. Além dos cabelos coloridos com penteados exóticos, que ficaram conhecidos como porco-espinho, também usavam roupas rasgadas e materiais diferentes, incomuns para as roupas, mas que estiveram presentes na coleção como design de superfície têxtil, como o plástico e os metais que tanto caracterizam o estilo punk.

Exploramos elementos de design encontrados nos temas propostos para criar as famílias: underground, lúdica, deboche, nonsense e agressividade, que conversam diretamente como interesse da marca pelo *underground* e pelo visual pesado.

Outro ideal era trabalhar temáticas artísticas como forma de inspiração e criar peças com características jovens, com preço acessível, capazes de transitar entre personalidades diversas e possibilidades de eventos variados, contando também com aspectos retrô, visto na coleção com peças de cintura alta e silhuetas ampulheta e A, características das décadas de 1950 e 60, respectivamente.

Ao longo da pesquisa, encontramos características que se estabeleceram na interseção resultando em uma coleção de vinte croquis divididos em cinco famílias, das quais foi escolhido um look de cada uma delas, a serem confeccionados e apresentados no desfile *Sonhos e Devaneios*. O resultado é visto na Figura 2.

FIGURA 2 – A coleção sendo apresentada no Desfile *Sonhos e Devaneios*, jul. 2017



Fonte: A autora, 2017.

O resultado é uma moda alternativa, unindo literatura e movimento cultural para criar uma coleção condizente com a proposta estabelecida inicialmente sem perder a autenticidade da designer e trabalhando com um produto de custo médio, conferindo preço acessível e que traduz a necessidade do público jovem alternativo: comprar roupas de qualidade e diferenciadas.

REFERÊNCIAS

ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS. Diretor: [Hamilton Luske](#), [Wilfred Jackson](#). Estados Unidos. Duração 1h15m. 1951.

ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS. Londres. Direção: [Cecil M. Hepworth](#) e [Percy Stow](#). Duração: 8min25seg 1903. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=s0vHtm734ns>>. Acesso em: 21.mar 2017.

ANTUNES, António Lobo; SAMPAIO, Daniel. **Alice no País das Maravilhas ou a esquizofrenia conjurada**. 1978. Disponível em: <http://repositorio.ispa.pt/handle/10400.12/1945>>. Acesso em: 08 fev.2017.

BORTHOLUZZI, Juliana. **A influência do movimento punk na moda: do underground até a alta costura, na circulação midiática dos editoriais de moda**. São Leopoldo/RS: Unisinos. 2015a.

_____. **A relação entre a moda, o movimento punk e sua rainha, Vivienne Westwood**. São Leopoldo/RS: Unisinos. 2015b.

BOLLON, Patrice. **A Moral da Máscara: Merveilleux, Zazous, Dândis, Punks, etc.** Tradução: Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco. 1993.

BRITO, Bruna Perella. **Alice no País das Maravilhas: Uma crítica a Inglaterra Vitoriana**. São Paulo. Universidade Presbiteriana Mackenzie. 2015. Disponível em: <http://www.mackenzie.com.br/fileadmin/Graduacao/CCL/projeto_todasasletras/inicie/BrunaBrito.pdf> Acesso em: 26.mar.2017

CARROLL, Lewis. **Alice no País das Maravilhas**. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar. 2010.

KLEIN, Ana Emília. FORNECK, Kári Lúcia. **Nonsense e ironia em Alice no País das Maravilhas**: uma análise da argumentação interna do texto. Lajeado/RS: revista destaques acadêmicos, vol. 7, n. 2. 2015.

PALOMO-LOVINSKI, Noel. **Os estilistas de moda mais influentes no mundo**: a história e a influência dos eternos ícones da moda. Tradução: Rodrigo Popotic. Barueri/SP. Girassol. 2010

OLIVEIRA, Fatima. **Pontuando alguns mistérios da vida privada de Lewis Carroll**. Portal vermelho. 2012. Disponível em: <http://www.vermelho.org.br/coluna.php?id_coluna_texto=4504&id_coluna=20>. Acesso em: 11 mar.2017.

OSWALD, Vivian. **“Alice no País das Maravilhas”, de Lewis Carrol, completa 150 anos encantando leitores e artistas**. O Globo. 2016. Meio digital. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/livros/alice-no-pais-das-maravilhas-de-lewis-carroll-completa-150-anos-encantando-leitores-artistas-16235173>>. Acesso em: 03 mar.2017.

RODRIGUES, Daniel. **Anarquia na passarela**: a influência do movimento punk nas coleções de moda. Porto Alegre: Dublinense. 2012.

VASCONCELOS, Filomena Aguiar de. **Sentidos do não sentido**: contributos para uma reflexão da escrita nonsense. Porto: Revista da faculdade de letras. 1998.

Biografia da roupa:

Análise de um conjunto de festa de 1979

MIGLIOLI, Bruna Albuquerque¹¹

SILVA, Gabriele Carolina da¹²

MACEDO, Kárittha Bernardo de¹³

RESUMO

Este trabalho objetiva realizar a “biografia” de um conjunto composto por um vestido, um casaqueto e um cinto. Este conjunto foi confeccionado, comprado e utilizado por Marina Alves de Albuquerque, em 1979, no casamento de uma de suas filhas, a homônima Marina Regis. Investigou-se quais eram as tendências de moda de sua época, quais eram os tecidos utilizados, as formas e silhuetas vigentes, a fim de identificar os estilos da época. Uma entrevista foi aplicada para um entendimento acerca do contexto histórico e emocional envolvidos na peça. Por fim, realizou-se uma análise material a fim de descobrir mais sobre seus materiais, modelagem, costura e acabamentos. Conclui-se que a peça caracteriza o estilo disco dos anos 1970, e que o conjunto que foi utilizado em um casamento, não seria apto para a mesma ocasião atualmente.

Palavras-chave: Biografia. Conjunto. Anos 1979. História da moda.

Abstract: This work aims to perform a biography of a set consisting of a dress, a houselet and a belt. This set was made, bought and used by Marina Alves de Albuquerque in 1979, without marriage of their daughters, the namesake Marina Regis. He was investigated as fashion trends of his time, having as functions used, as forms and marks in force, an end of style language of the time. An interview was applied to a setting about the story and the act of wrapping the piece. Finally, an additional material analysis was done on its materials, modeling, sewing and finishing. It concludes to make a piece about the style of the 1970s, and that set was used in a wedding, would not be able to the same today.

Keywords: Biography. Set. Years 1979. History of fashion.

¹¹ Instituto Federal de Santa Catarina – Campus Gaspar, Curso Técnico Integrado em Vestuário; brunaamiglioli@gmail.com.

¹² Instituto Federal de Santa Catarina – Campus Gaspar, Curso Técnico Integrado em Vestuário; gabriele1999@gmail.com.

¹³ Professora orientadora, Instituto Federal de Santa Catarina – Campus Gaspar; karitha.macedo@ifsc.edu.br.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo examinar um conjunto de festa utilizado por Marina Alves de Albuquerque, avó de uma das autoras, no casamento de sua filha em 1979. Neste artigo buscou-se traçar a história do conjunto e observar suas características físicas, seus detalhes e a sua materialidade.

O desenvolvimento da moda no ocidente trouxe consigo os traços da modernidade (SVENDSEN, 2010, p.24-25). Logo, a partir do estudo de vestimentas antigas é possível observar sua época, a que classe social a pessoa que a usou pertencia e os costumes que eram empregados pela sociedade. Como afirma Baudrillard (2008, p.82) “são os signos, ou indícios culturais do tempo, que são retomados no objeto antigo”.

Svensen (2010) afirma que o princípio da moda é a busca pelo novo. Por isso o tempo todo, a moda se modifica, a cada nova estação há modelos novos, e porque o comportamento social também evolui. No início da década de 1980 o consumo de moda aumenta exponencialmente e chega a um ápice que trouxe uma série de problemas sociais e ambientais, tais como, excesso de resíduos, trabalho infantil, poluição, péssimas condições de trabalho, e salários inadequados às condições ideais de sobrevivência. Dessa forma, o ritmo do ciclo da moda levou a uma banalidade do consumo e do vestuário em geral. Atualmente, como as pessoas possuem muitas roupas, os sentimentos criados sobre elas acabam sendo esquecidos, inclusive o motivo da compra ou o motivo de mantê-las guardadas.

As vestimentas não possuem um tempo de vida relativamente pré-determinado. Assim, esses objetos precisam ser substituídos por novos, pois, os tecidos e acabamentos vão se gastando e o modelo saindo de moda. Entretanto, é possível reutilizá-los diversas vezes mudando suas propriedades originais, como alterando uma bainha, uma manga ou colocando aplicações. Depois de sua fabricação, uma peça pode passar por diversas mãos, desde a um ajuste na costureira, um brechó ou bazar, um presente de pai para filha, uma lembrança de amigo para amigo. Andrade (2008, p.3) se refere a essas mudanças como “novas articulações”, e diz que “é possível pensar a vida

através do vestir, das preferências pelos materiais, da articulação que se faz deles, do tempo empregado no fazer, pensar, refazer e repensar a roupa”.

Dessa forma, uma vestimenta pode transitar entre diferentes períodos e estilos da moda, passar de geração para geração, sendo possível manter uma vestimenta por anos (ANDRADE, 2011, p.1). Como Stallybrass (2012, p.10-11) demonstra em sua pesquisa, os seres humanos têm uma vida finita, enquanto as vestimentas podem possuir uma vida mais prolongada. As pessoas nascem e morrem, mas as vestimentas que passaram por esses corpos podem sobreviver. E assim, as vestimenta vão sobrevivendo e recebendo a marca humana em cada passagem (STALLYBRASS, 2012, p.10-11).

Assim, mostrando que uma vestimenta pode carregar mais histórias e momentos marcantes do que se pode imaginar, é possível entender e explicar o percurso de uma determinada vestimenta. Nesse sentido, Andrade (2008, p.1) convida a colocar a vestimenta como protagonista de um estudo, partindo de uma interpretação histórica e de uma análise material. De acordo com a autora, a vestimenta deve ser considerada, ainda, a partir de suas mudanças físico-químicas, pois, "os aspectos físicos que fazem dele o que é – forma, tamanho, cor, textura, cheiro, marcas de uso, etc. – ativam/disparam determinados recursos de nossa percepção, está também culturalmente moldada" (ANDRADE, 2008, p.3). Ao analisar as vestimentas mais antigas, deve-se olhar a modelagem, a silhueta, os tecidos que foram usados, o tipo de costura e os acabamentos que foram realizados. É possível entender que quando a roupa é estudada, o seu tempo, também, é estudado.

Sendo assim, questiona-se aqui como foi o processo de aquisição do conjunto da senhora Marina A. De Albuquerque utilizado no casamento da filha em 1979, qual o motivo pelo qual ela o manteve guardado, e quais são as características físicas do conjunto.

MATERIAIS E MÉTODOS

O presente trabalho aborda uma pesquisa básica, pois, tem o intuito de gerar novos conhecimentos. A pesquisa também é considerada exploratória, a qual visa conhecer a história e as características do conjunto utilizado por Maria A. Albuquerque no casamento de sua filha nos anos de 1979.

O projeto se iniciou com a escolha de uma peça a ser estudada. O conjunto foi encontrado na casa da avó de uma das autoras e escolhido, pois, suas características físicas cativaram a equipe deste trabalho. Além disso, valorizou-se o fato de a dona do conjunto residir na mesma cidade das pesquisadoras, facilitando o processo de condução da entrevista.

Foi realizada pesquisa bibliográfica a partir de livros, artigos, documentos sobre história da moda, tecidos, modelagem, estudos sobre a materialidade e imaterialidade da vestimenta, entre outras obras relacionadas, com o propósito de obter informações sobre as características conjunto e do tema abordado na pesquisa.

Também, aplicou-se uma entrevista semiestruturada (ver apêndice A) com a dona do conjunto com o intuito de aprofundar o conhecimento a respeito do conjunto estudado, sendo o principal método de coleta de dados para se traçar a história e a biografia do conjunto. Na entrevista questionou-se o motivo da compra daquela determinada peça, de sua conservação; etc.

Normalmente em pesquisas científicas, os entrevistados são ocultados, ou mencionados através de siglas e nomes fictícios. Entretanto, essa pesquisa busca dar maior personalidade para um objeto inanimado. O objetivo central é contar a história do conjunto de forma entrelaçada com a história das pessoas envolvidas com ele. Trata-se de uma narrativa sobre um conjunto, mas principalmente de como ele tocou a vida de Marina A. Albuquerque.

A principal característica da entrevista semiestruturada é como base teorias e hipóteses com temas relacionados à pesquisa e, assim, criam novas hipóteses a partir das respostas dos entrevistados. Esta modalidade de entrevista é entendida como uma

lista de dados que se deseja obter do entrevistado, mas que não possui um roteiro estático, pois, pelas respostas obtidas é possível dar origens a novos questionamentos (OLIVEIRA, 2011, p.37). Após a execução da entrevista, foi realizada sua transcrição.

Por fim, foi elaborada uma análise documental do conjunto. Nesse caso, o conjunto de Marina A. De Albuquerque é entendido como uma fonte primária e um documento, pois, não recebeu tratamento analítico. Assim, foi realizada a análise física e material do conjunto, bem como, um desenho técnico para representá-lo graficamente.

ORIGEM E TRAJETÓRIA DA ROUPA

Simmel (2008, p.26) mostra que a vestimenta expressa valores e diz muito acerca da pessoa que a veste, o autor afirma que “é possível ultrapassar a vestimenta, torná-la transparente e entender o que há por trás daquela vestimenta.” Com a intenção de descobrir a origem e a trajetória da vestimenta, incluindo os sentimentos que criados com presente no conjunto, foi realizada uma entrevista semiestruturadas com a senhora Marina A. De Albuquerque no dia 16 de abril de 2017, a dona do conjunto. Questionou-se primeiramente informações pessoais como nome, idade, naturalidade e profissão. Então, partiu-se para outras questões acerca da materialidade e dos sentimentos guardados no conjunto estudado.

Marina A. de Albuquerque teve oito filhos com seu marido, Francisco Albuquerque, cinco mulheres e três homens. Como um dos filhos havia recebido o mesmo nome do pai, ele sugeriu que a quinta filha tivesse o mesmo nome da mãe, Marina. Contudo, após seu casamento, a filha ganhou o sobrenome do marido e tornou-se Marina Regis. O conjunto em debate foi adquirido, especialmente, com o intuito de ser usado no casamento da quinta filha. A Figura 1 apresenta uma fotografia do dia do casamento, em que podemos observar Marina A. de Albuquerque utilizando o conjunto estudado, ela é a primeira pessoa da esquerda para a direita. A fotografia está bem deteriorada, apresentando manchas de tinta nas extremidades, possivelmente, pela utilização de álcool para limpeza, o que dificulta a visualização.

Figura 1- Fotografia do casamento de Marina Regis em 1979.



Fonte: Acervo pessoal de Magali M. De Albuquerque Miglioli, fotógrafo desconhecido, 2017.

O conjunto foi comprado na loja Casa Buerger, onde, atualmente, se instala a loja “Cia. Dos Homens”, na cidade de Blumenau-SC, cidade em que Marina A. de Albuquerque reside. Marina A. de Albuquerque costumava comprar com frequência nessa loja, que atualmente não existe mais. As principais características do conjunto que fizeram Marina A. De Albuquerque o comprar foram às cores claras, que demonstravam suavidade, pois contou emocionada que adquiriu o determinado modelo de conjunto, pois era um modelo “mais calmo”. Ela o utilizou como um “quebra-luto” (fim do período de luto) de seu falecido marido, que havia morrido no ano anterior, em 1978. Sendo este um conjunto que marcou uma fase de transição em sua vida.

Marina A. de Albuquerque ficou viúva em 1978, tinha apenas quarenta e quatro anos e nunca se casou novamente, pois, aos seus olhos seu marido era muito bom e ela não se sentiria bem se envolvendo com outro. Para Marina A. de Albuquerque, o luto durou um ano. Ela praticava o luto como um sinal de respeito ao marido falecido, tendo como principais costumes não ir a festas, nem dançar, e fazia o possível para utilizar sempre roupas pretas ou com tons escuros. Ela costumava ficar em casa e ir sempre a missas, e contou que aprendeu sobre o luto principalmente com sua mãe e avó, além de ter crescido vendo esses costumes serem praticados em seu entorno.

Sua filha se casou no dia 10 de novembro de 1979, durante a primavera em um clima mais ameno. Embora Marina A. De Albuquerque considere seu conjunto um “quebra-luto”, o vestido fluído possui alças finas, com cintura e busto mais marcados, deixando o colo à mostra e destacando o quadril, ressaltando certa vaidade e sensualidade, mesmo com a utilização do leve casaqueto por cima. Sem querer comprometer sua modéstia, a entrevistada disse não ver o conjunto de uma forma sensual, e que era muito magra então, se via apenas usando vestidos com a cintura marcada.

Quando sua quinta filha se casou, Marina A. de Albuquerque ainda tinha quatro de seus filhos morando em sua casa. Entretanto, ao ser questionada sobre o que sentiu ao ver sua filha se casando, ela respondeu: “Fiquei triste, porque logo depois da morte do pai, ela foi a primeira a se casar. O pai e depois a filha se casou, saiu de casa também e eu fiquei”.

Esse trecho demonstra como o conjunto traz memórias sobre o falecido marido. É possível compreender que através de seu conjunto, Marina A. de Albuquerque queria mostrar aos convidados do casamento de sua filha que mesmo sendo um momento de alegria, ainda não havia superado a morte de seu marido. Haja vista que escolheu cuidadosamente um vestido para demonstrar a saída da fase de luto.

Marina A. de Albuquerque relatou que o conjunto lhe representa saudade. Ela o utilizou novamente após o casamento pouquíssimas vezes, uma vez para ir à missa, outra vez para ir a um aniversário da cidade, porém, sempre que o usava, lembrava do falecido marido, por isso não o usou mais. Entretanto, após trinta e oito anos do casamento, a entrevistada diz que hoje em dia poderia utilizá-lo novamente no verão, já que o conjunto ainda lhe serve, justificando que faz tempo que seu marido faleceu e demonstrando a superação do luto. A entrevistada relatou que o conjunto sempre foi bem cuidado e bem conservado, que sempre o guardou e não o emprestaria a ninguém, pois possuem grandes recordações para ela. Durante a entrevista foi possível perceber no tom de voz e no jeito de Marina A. de Albuquerque a sua aflição e suas lembranças acerca da morte de seu marido, bem como, o quão importante o conjunto é para ela.

Stallybrass (2008, p.10) comenta como as vestimentas podem se tornar materializações de lembranças, com um valor inimaginável. O autor aponta que quando se perde alguém de quem se é muito apegado, ou mesmo um amigo que foi embora para outro país, não se vê há anos, uma simples vestimenta dessa pessoa pode se tornar um tesouro para quem ficou (STALLYBRASS, 2008, p. 10). Assim, a vestimenta tende a estar poderosamente associada com a memória ou, de forma mais forte, a vestimenta pode ser um tipo memória. Quando a pessoa está ausente, a vestimenta absorve sua ausência (STALLYBRASS, 2008, p. 14). A partir da trajetória do conjunto de Marina A. De Albuquerque, percebe-se que ele se tornou uma espécie de tesouro que ainda a faz lembrar-se de seu falecido marido.

A MODA NA VIRADA DOS ANOS 1970 PARA 1980

A partir do estudo da história da moda é possível contextualizar o período no qual o conjunto esteve inserido. As relações sociais e culturais são grandes influenciadores do gosto de cada pessoa por um determinado estilo. Portanto, cabe conhecer um pouco mais dos estilos vigentes no ano de 1979, considerando que o conjunto foi adquirido e utilizado nesse período.

Segundo Chataignier (2010, p.147) os anos 1960 foram marcados por uma idealização da juventude, e se acreditava que os jovens poderiam mudar o mundo. Mas isso não durou muito, os jovens acabaram deixando de lado as transformações políticas e se dedicaram mais a focos mais sensíveis como o autoconhecimento, a busca o prazer e pelo misticismo. Isso influenciou, na década de 1970, uma série de novos estilos, de revoluções e de manifestações culturais que geraram fantasia, conflitos, e muitas cores. Segundo Weitze (2013, p.19) foi um período no qual a voz feminina ganhou força juntamente com os homossexuais e os místicos.

Os principais movimentos da época foram os hippies e os punks. O movimento hippie se desenvolveu na segunda metade dos anos 1960 com o lema “paz e amor” como

ideal, mas foi nos anos 1970 que ganhou mais seguidores. Segundo Chataignier (2010, p. 147), nota-se que a década de 1970 foi marcada pela estética anticonvencional, sendo a criatividade o principal motor da inovação da moda. Nessa época, muitas pessoas deixaram de seguir a moda imposta e começaram a criar seus próprios estilos.

Para Braga (2010, p. 93), o estilo utilizado pelos jovens de classe baixa inglesa foi uma forma de expressão do descontentamento social que foi interpretado e ficou conhecido como estilo punk. Esses jovens utilizavam calças jeans rasgadas, jaqueta de couro preto, botas surradas e diversos aviamentos metálicos como tachas e correntes.

Tanto o movimento hippie quanto o estilo punk de protesto foram absorvidos pela indústria da moda e reproduzido por vários estilistas. Um ícone do movimento punk e uma grande difusora do estilo para o resto do mundo foi a estilista Viviane Westwood. Viviane criou diversas peças e conseguiu lançar a tendência punk para o mundo. Acabou ficando conhecida como a “mãe dos punks” e até hoje é uma das estilistas mais prestigiadas mundialmente (BRAGA, 2009, p. 93).

Nessa época, surge, também, a moda Disco, que tomou conta da virada dos anos 1970 para os 1980, cujo estilo foi apropriado pelo conjunto estudado neste artigo. A moda Disco possui uma cartela de cores vibrantes. As principais tendências de tecido eram o cetim, o paetê e o lurex, tecidos sintéticos. As mulheres começaram a usar salto agulha e sandálias altas, principalmente com meias de lurex. Conforme Weitzel (2013, p.33), cabelos volumosos com maquiagem exagerada compuseram o exagero visto como glamour e elegância da época.

A silhueta da época apresentava vestimenta mais justas e os modelistas começaram a estudar mais as formas do corpo humano. Um dos resultados foi o desenvolvimento do jeans, que segundo Lipovetsky (2009), “[...] sublinha de perto a forma do corpo, valoriza os quadris e movimento das pernas [...]” (LIPOVETSKY, 2009, p.173). Observa-se, também, no filme “Os Embalos de Sábado à Noite” (1977, Saturday's Night Fever), um marco do estilo disco dos anos 1970, que os vestidos eram mais leves na saia e mais ajustados no top, evidenciando o busto e a tendência de tomara que caia e alças finas. Igualmente, pode-se notar essas características no vestido integrante do

conjunto de Marina A. de Albuquerque, que na parte superior é formado por top que se ajusta bem ao seu busto, e unido a uma saia que cai em linha "A" solto nas pernas.

No Brasil, também houveram inovações e mudanças, como as propostas de Zuzu Angel. Zuzu foi uma estilista brasileira que perdeu seu filho durante o período da ditadura militar e, a partir deste acontecimento, ousou criar uma coleção que denunciava a conjuntura política da época. Utilizou sutilmente balas e tanques de exército em suas estampas negras. Sua coleção ganhou manchete dos principais jornais e revistas da época. O caso de Zuzu teve grande importância, pois, mostrou que a moda não precisa ser alienada (CHATAIGNIER, 2010, p. 147).

Boa parte do que surgia com os movimentos culturais, dos jovens, e de expressão política através da aparência e do vestuário, a indústria da moda começou a absorver e a produzir em série para vender no prêt-à-porter para as grandes massas. Prêt-à-porter significa pronto para comprar, ou seja, eram roupas da época, só que feitas em grande quantidade e com um custo bem mais acessível. Essa prática de absorção da indústria e de tradução em produtos de massa, fez com que muitos significados atrelados aos movimentos fossem esvaziados. Como ressalta Chataignier (2010, p. 148), "camponeses, ciganos, marinheiros, odaliscas e japoneses, entre outros, ilustravam a década na qual o novo brotava a todo o momento [...]".

Os anos de 1970 foram de grande renovação da moda. Até então, a alta costura ditava a moda, os estilistas que criaram os modelos da alta costura, tornavam a vestimenta uma forma de demonstrar o poder, pessoas que não conseguiam comprar uma peça original, criava uma cópia em casa ou encomendava com uma costureira da região. Porém, as pessoas começaram a ser mais práticas, e com esse novo pensamento, o prêt-à-porter se tornou popular no Ramo da moda. Surgem nesse momento designers que ficariam conhecidos como os "jovens criadores". Eles não concordavam com a moda ditada pela alta costura e começaram a criar modelos que expressassem a pluralidade da identidade jovem (BAUDOT, 2008, p.236). A moda e a fantasia andavam lado a lado, apropriando-se de manifestações.

No começo dos anos 1970, a moda denominada “pronta para usar” ainda não era tão apreciada, quem utilizava era visto como alguém com falta de identidade (CHATAIGNIER, 2010, p. 147). No final da década pode-se perceber que essa realidade é transformada, e o conjunto de Marina A. De Albuquerque demonstra a mudança do gosto, pois, a mesma adquiriu um conjunto pronto de material sintético para ir a um casamento, uma situação formal que geralmente exige uma maior requinte e esforço no vestir.

Em linhas gerais, a moda nos anos 1970 foi marcada pela utilização de sandálias de couro rasteirinha, cabelos afros, longos e cacheados, principalmente com coloração avermelhada e ruivo (CHATAIGNIER, 2010, p.150-151), demonstrando a diversidade étnica e cultural. A maquiagem era voltada a indiana, como sombras e delineadores azuis. As joias eram de prata ou de países exóticos, coloridas e espelhadas, anéis grandes. As bolsas eram grandes e pequenas indianas, badanas tomaram conta, tornozeleiras e chapéus. A flor era encontrada em praticamente todos os modelos.

As vestimentas tinham diversas cores, todas eram vibrantes como o rosa, o azul profundo e o amarelo, e continham estampas floridas, bordados artesanais, entre outros acessórios, porém, durante esse período as mulheres começaram a utilizar roupas formais no seu ambiente de trabalho, e elas eram unissex e tinham formas mais masculinas.

A moda unissex tornou-se muito expressiva, o tênis que era utilizado apenas para atividade física vira um acessório para diversas ocasiões. As mulheres continuaram a utilizar minissaias e botas de salto com bico quadrado como já faziam na década anterior. No inverno, as vestimentas eram desenvolvidas principalmente com lã ou veludo molhado. Já no verão utilizavam roupas descontraídas, repletas de Flores e listras (WEITZE, 2010, p. 28-31). Os lançamentos deste período foram as pantalonas, vestidos longos, macacão e macaquinho, tanga, e vestimentas mais larguinhas.

OS TECIDOS DO MOMENTO E O FIO SINTÉTICO

Os principais tecidos utilizados nos anos de 1970 foram a laise, o algodão fino ou cru, o linho, o lurex, o jérsei, a chita estampada, o crepe indiano, a juta e o patchwork. As estampas eram completas de flores, de listras, de poás brancos em fundos coloridos, de florais havaianos, de orientais (CHATAIGNIER, 2010, p. 151). Outros tecidos eram utilizados na produção de roupas como: o jeans, o algodão e a lã também eram muito utilizada naquela época, principalmente pelos hippies o couro.

Weitzel (2013, p. 28) destaca como a diversidade afetou as linhas da moda no período, e como movimento disco influenciou no desenvolvimento a criação de tecidos. “Devido a tantos movimentos culturais, a moda dos anos 1970 não tinha um estilo totalmente definido, e após o surgimento da era disco tudo ficou menos definido ainda. Além de babados e estampas, o brilho estava em pleno esplendor” (WEITZEL, 2013, p. 28).

Nesse período, fortaleceu-se o uso de fios sintéticos e a produção de tecidos sintéticos, como o lurex e o jérsei, ícones do estilo disco. O fio sintético foi criado por volta dos anos 1946, logo após o fim da Segunda Guerra Mundial, porém, só foi produzido no Brasil em 1955. Com o passar dos anos, foi sendo mais utilizado pelas indústrias em um ritmo que em 1960 ele conseguiu ultrapassar o número de vendas do fio artificial. Mesmo que ambas as fibras sejam fabricadas em laboratório, o fio sintético conseguiu ultrapassar o fio artificial por conta de sua composição, pois o fio sintético é feito com 100% de produtos químicos, enquanto o fio artificial usa 50% de produtos químicos e 50% de fibras naturais, sendo mais fácil de obter o fio sintético do que as fibras naturais. (PINA, 2006, p.40).

Após a criação do fio sintético, vários novos tecidos puderam ser desenvolvidos possuindo características como maior resistência e elasticidade, como é o caso do poliéster, do acrílico, do polipropileno, náilon e elastano. Uma grande vantagem do fio sintético é que seus tecidos podem possuir todos os tipos de cores e estampas, pois são produzidos em laboratórios (PINA, 2006, p.41).

A partir dessa contextualização da moda, parte-se para descrição física do conjunto, que enfatiza o uso dos tecidos sintéticos e das silhuetas no estilo disco que marcaram a transição da década de 1970 para 1980.

DESCRIÇÃO FÍSICA DA PEÇA

A descrição física do conjunto foi desenvolvida a partir da análise em relação ao desgaste, ao cheiro, a cor, a modelagem e aos tecidos empregados. O conjunto que Marina A. De Albuquerque usou no casamento de sua filha homônima é formado por um vestido, um casaqueto e um cinto, todos feitos do mesmo tecido leve da saia do vestido (Poliamida).

O vestido apresenta a cintura no lugar, sendo composto na parte superior por um top costurado a uma saia que cria uma silhueta da linha A. O top é tubular, ajustado ao corpo, na cor bege/nude, com alças finas, linha reta nas costas, e corte leve em forma de coração no busto. O centro da frente apresenta também uma aplicação retangular que finaliza em uma ponta triangular, cercada por franzidos que acomodam os seios e dão um detalhe para a peça. Como um vestido de primavera/verão, o vestido foi feito com alças finas. Essas características do traje podem ser observadas nas figuras 2 e 3. A saia em evasê, composta por quatro folhas, e possui bolsos com formato faca nas laterais, os quais ficam imperceptíveis por conta da estampa floral em azul e branco. Nas costas do vestido há um zíper de metal da cor bege/nude, do top, e um colchete na parte de cima do zíper para um fechamento completo do top.

Figura 2 e 3 - Fotografia do vestido de Marina Alves de Albuquerque frente e costas.

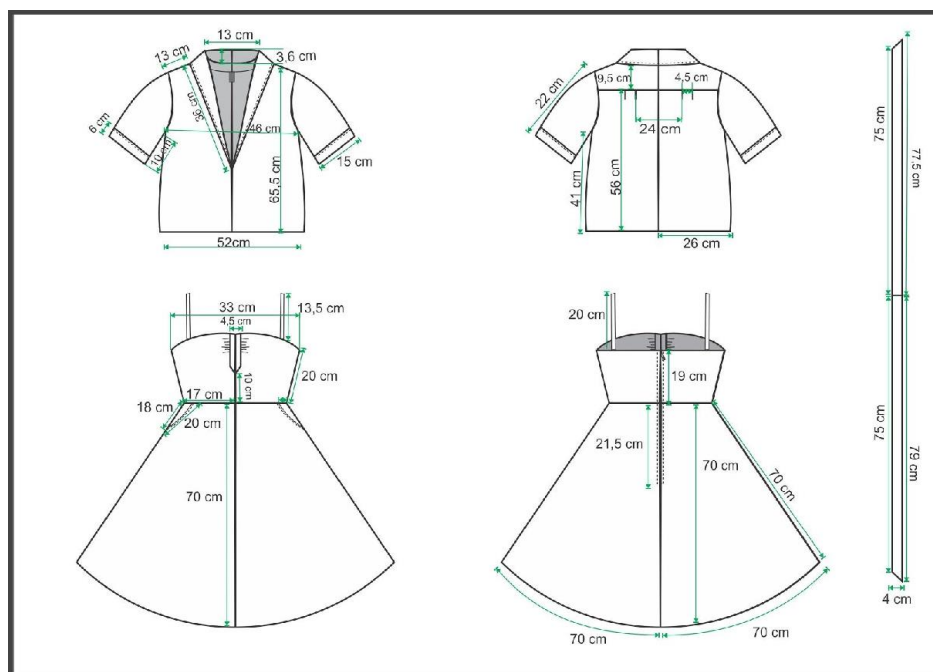


Fonte: Fotografia de Gabriele Carolina da Silva, 2017.

Além do vestido, em seu conjunto há um casaqueto e um cinto, todos feito do mesmo tecido da saia do vestido. O cinto é simples, sendo um retângulo de tecido, com 156,5 cm de comprimento, quatro cm de largura, e possui um acabamento em diagonal/chanfrado nas pontas. Já o casaqueto, é solto no corpo, não possui fechamento frontal, ultrapassa a linha da altura do quadril, possui mangas curtas acima dos cotovelos com barra italiana, gola em xale com vista interna e entretela. A ombreira, feita do mesmo tecido do casaqueto, é bem delicada e serve para estruturar no corpo o casaqueto cujo tecido era muito leve e mole. Possui gola do modelo xale. As mangas vão da linha do

cotovelo e caem soltas e sobre o bíceps. Esses detalhes e as medidas aplicadas no traje podem ser verificadas no desenho técnico abaixo.





Figura 4- Desenho técnico do traje de Marina A. Albuquerque, composto de vestido, casaqueto e cinto.



Fonte: Produzido pelas autoras, 2017.

A respeito da conservação, o conjunto possui mais de trinta e cinco anos e ainda está conservado. Ele contém pequenos danos causados pelo desgaste do tempo. Pode-se observar pequenos furos e costuras abertas em algumas partes do vestido, particularmente nas costuras da linha da cintura e da lateral da saia. Não há indícios de estrago animal, como traças, mas há um odor característico de mofo. Suas cores são ainda muito visíveis, não aparentando descoloração. O bege, presente no top do vestido, junto com o azul estampado, presente na saia do vestido, deixam a peça mais sofisticada. Os danos sofridos pelo conjunto podem ser observados na tabela 1.

Tabela 1. Danos causados pelo tempo no conjunto de Marina Albuquerque

Peça	Local do Dano	Dano	Imagem
Vestido	Lateral esquerda da saia	Descosturada (parte da costura desfeita)	
Vestido	Linha da cintura no centro da frente	Descosturada (parte da costura desfeita)	
Vestido	Borda da saia na frente	Descosturada (parte da costura desfeita)	
Casaqueto	Bainha de costura manual invisível, no revel da gola no centro das costas	Descosturada (parte da costura desfeita)	

Fonte: Produzida pelas autoras, 2017.

O tecido da peça é sintético, sendo 100% poliamida, mais especificamente um jersey, o que forneceu ao tecido do conjunto uma resistência maior ao tempo, pois, mesmo sendo usada poucas vezes e armazenado por um bom tempo, ela não adquiriu bolores, e sua cor permanece viva.

ANÁLISE MATERIAL DA ROUPA

O vestido é composto de duas partes, um top cor nude/bege e uma saia de tecido sintético tendo fundo cor branca e estampas azuis florais. O seu comprimento vai até abaixo do joelho. O vestido contém alças e é de grande leveza. O casaqueto e o cinto possuem o mesmo tecido e estampa da saia do vestido. O casaqueto possui mangas 2/4 (dois quartos) e é aberto na parte da frente.

No desenvolvimento do vestido, pode-se observar a utilização de duas máquinas, a reta e a overloque. Em algumas partes as peças foram costuradas à mão, como a diminuição da alça do vestido. O vestido apresenta modelagem simétrica, tendo os dois lados iguais.

A peça mais simples do conjunto é o cinto. Ele foi costurado somente na máquina reta. O casaqueto foi executado, principalmente, com a costura na máquina reta e no overloque. A máquina overloque foi utilizada em todas as partes internas das peças para limpeza. No casaqueto, a gola xale, a vista e a entretela presentes foram unidas com a máquina reta, e foi realizado um pesponto externo rente à extremidade da gola, para dar acabamento e estruturar a própria vista internamente. Nas suas mangas, e a barra italiana foi embutida utilizando 3 vezes a máquina reta sem nenhuma limpeza. E na figura 5 mostra a parte da frente e a parte das costas do vestido.

Figura 5- Fotografia do vestido atualmente, frente e costas.



Fonte: Fotografia das autoras, 2017.

A ombreira do casaqueto foi fechada com a máquina reta, tendo acabamento da máquina overloque, e foi pregada ao casaqueto com a máquina reta. Na gola xale, o tecido é cortado e costurado duas vezes na máquina reta. A vista interna é estruturada com uma entretela, e tem seu acabamento feito com a overloque, presa somente na bainha e abaixo da gola com uma costura manual, ficando solta nas laterais. A bainha do casaqueto foi feita com costura invisível manual e limpeza com

a máquina overloque. Abaixo da gola contém a etiqueta da loja e a etiqueta do tecido



que foram costurados juntos.

O vestido foi costurado principalmente com a máquina reta e a overloque. O acabamento do top do vestido foi feito com uma vira com limpeza de overloque e foi preso somente nas laterais com costura manual. Nas laterais do top foram costuradas com máquina reta e feito limpeza com overloque. A ligação do top com a saia do vestido foi feita com máquina reta três vezes e depois limpeza com a overloque, deixando a costura na parte da frente invisível.

É curioso observar que o recorte do centro da frente da saia foi unido com a máquina overloque enquanto as laterais e o centro das costas foram unidos com máquina reta sem limpeza do overloque. Não foi feito uma bainha de dobra no vestido, foi apenas utilizado à limpeza da máquina overloque. O bolso foi fechado internamente com a máquina overloque e contém pesponto em cima da linha de corte feito pela máquina reta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, realizou-se uma pesquisa biográfica acerca do conjunto utilizado por Marina A. De Albuquerque no casamento de sua filha homônima em 1979. Analisou-se sua trajetória e história, tendo como intuito compreender o contexto

histórico no qual a peça foi criada e utilizada pela primeira vez, seu estado de conservação, além dos valores emocionais invocados pela mesma.

A roupa guardada por Marina A. De Albuquerque possui grande significado para ela. O conjunto representa o início do caminho da superação da morte de seu marido, pois, foi utilizado como uma “quebra luto” no casamento de sua filha, que na época iniciava uma nova jornada em sua vida.

A partir do estudo da história da moda, pode-se compreender a transição da moda dos anos 1970 para os 1980. Os anos 1970 foram marcados por grandes movimentos culturais, fazendo com que as pessoas se descobrissem e criassem novos estilos como os hippie e os punks, porém o estilo que representa o conjunto de Marina A. de Albuquerque é o estilo Disco.

Baseado nas análises feitas no conjunto foi possível concluir que o conjunto, mesmo sendo antigo, está em bom estado, apresentando coloração conservada. Há costuras abertas em algumas partes do casaqueto e do vestido. A modelagem e costura do conjunto pode ser considerada de boa qualidade pelo seu estado bem conservado.

Pode-se perceber que os acabamentos e as costuras poderiam ser melhores, pois, atualmente a máquina reta que foi passada três vezes na cintura poderia ser passada apenas uma vez. É visível também que o traje fez parte da transição das formas de produção de vestuário da época, que estavam se tornando cada vez mais industrializadas nos anos 1970. Os acabamentos e formas de costura não apresentaram muita uniformidade, as vestimentas intercalam costura industrial com trabalhos manuais, como a costura invisível. O tecido do conjunto, também, aponta para a tendência de industrialização no qual houve uma difusão dos tecidos sintéticos que se somavam ao aumento das vendas e o maior consumo de roupas prêt-à-porter.

Conclui-se, também, que é possível a utilização da peça nos dias atuais, podendo ser utilizado no verão e até mesmo nas outras estações com o casaqueto. Percebe-se que com a evolução da moda, os valores atribuídos aos tecidos e as peças ganham novas perspectivas. Na época em que Marina A. De Albuquerque comprou o conjunto, que era feito em tecido sintético 100% poliéster, ela pagou caro por ele e o utilizou em um casamento, pois ele era um ícone de modernidade da época. Atualmente, esse tipo de tecido é mais barato e não seria apropriada para a utilização em um traje de casamento.

O desdobramento dessa pesquisa será a elaboração de um novo projeto, no qual haverá a confecção de uma releitura da roupa em tamanho natural durante a unidade curricular projeto integrador 4, levando em consideração sua linha, características estéticas, de materiais e modelagem, bem como as informações de moda contemporânea. Ainda poderá ser realizado um desfile.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Rita. O caso do vestido e a biografia cultural das roupas. In: **ANAIS DO XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA**, 2011, São Paulo. Disponível em:

<http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300890066_ARQUIVO_ritaan drade_comunicacao_ANPUH2011.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2017.

ANDRADE, Rita. A biografia cultural das roupas. In: 4º Colóquio de Moda – Feevale Novo Hamburgo/RS, setembro 2008. Disponível em:

<http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/4-Coloquio-de-Moda_2008/47460.pdf>. Acesso em: 30 mai. 2017.

BAUDOT, François. **Moda do século**. Tradução de Maria Thereza de Rezende Costa Costa. 4. Ed., rev. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. Tradução por Zulmira Riberiro Tavares, 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BRAGA, João. **História da moda**. 8 ed. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2009.
CHATAIGNIER, Gilda. História da Moda no Brasil. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: Uma história concisa. Tradução Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

OLIVEIRA, Maxwell Ferreira de. **Metodologia científica**: um manual para a realização de pesquisas em Administração. Catalão: UFG, 2011.

OS EMBALOS de Sábado à Noite. [Filme-vídeo]. Direção de John Badham. Produção de Robert Stigwood. Roteiro: Norman Wexler. Música: The Bee Gees; David Shire. Estados Unidos, Nova York: Paramount Pictures, 1977. (122 min.), vídeo online, son., color. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?V=beqz6v5zezs>>. Acesso em: 08 maio 2017.

PINA, Christine dos Santos. O Efeito Coorte e o Desenvolvimento das Preferências por Moda Feminina. 2006. 101 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Administração, Administração, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em:

<http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0310742_06_cap_03.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2017.

SIMMEL, Georg. **Filosofia da moda** e outros escritos. Tradução de Arthur Morão. 1.ed. Lisboa: Edições texto e grafia, 2008.

STALLYBRASS, Peter. O **casaco de Marx**: roupas, memória, dor. 3. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

SVENDSEN, Lars. **Moda**: uma filosofia. Tradução de Maria Luiza X. De A. Borges. Rio de Janeiro: Copyright, 2010.

WEITZEL, Pamela Menon. **A Moda e o Cinema**: Estudo de Caso sobre o Filme Velvet Goldmine. 2013. Monografia (Especialização) - Curso de Moda, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2013.

A moda em tempos de guerra:

Da saia sino à androginia¹⁴

TEIXEIRA, Débora Pires¹⁵

SILVA, Sara Raquel Andrade¹⁶

RESUMO

A moda, como portadora de significados ideológicos, determina, em contextos históricos e culturais específicos, aspectos das relações sociais de poder e gênero. Compreendendo a moda como um dos fatores-chave para o entendimento das linguagens e comportamento da humanidade, o presente artigo buscou analisar a evolução histórica da saia no contexto da Primeira Guerra Mundial. O período que precede o conflito bélico, conhecido como *Belle Époque*, marcado pela ostentação, luxo e extravagância da classe alta, foi interrompido pela escassez de mão-de-obra, materiais e suprimentos e pela entrada da mulher no mercado de trabalho, causando profundas alterações nas formas de vestir, nas roupas, nos tecidos e nos métodos de produção das roupas, sobretudo nas nos volumes e cumprimentos das saias.

Palavras-chave: História da Moda; Primeira Guerra Mundial; Revista FON FON!

Abstract: Fashion, having ideological meanings, determines specific historical and cultural contexts, social relation power and gender aspects. Understanding fashion as one of the key factors in understanding the language and humanity behavior, this article seeks to analyze the historical evolution of the skirt in the World War I context. The period before the armed conflict, known as the “Belle Époque”, marked by ostentatious, luxury and extravagance of the upper class, was interrupted by the shortage of labor, materials and supplies, and the women introduction to the labor market, causing profound changes in way of dressing, the clothes, the tissues and the clothing production methods, especially in the volume and length skirts.

Keywords: Fashion History; World War I; FON FON! Magazine.

INTRODUÇÃO

¹⁴O presente artigo é fruto das investigações do grupo de estudos e pesquisas “Vestuário, Indumentária, Sustentabilidade, Tecnologia e Ambiente – VISTA” vinculado ao Departamento de Economia Doméstica e Hotelaria da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Campus Seropédica/RJ.

¹⁵Mestrado em Economia Doméstica pela Universidade Federal de Viçosa, deborapite@gmail.com

¹⁶Graduação em Belas Artes pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, sara.andrade@live.com

A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) teve grande influência no comportamento feminino, fortalecendo os movimentos trabalhistas e proporcionando possibilidades de emprego e direito a voto para as mulheres, conquistas que não se mostraram apenas temporárias. No pós-guerra, Alemanha e Áustria juntaram-se a Grã-Bretanha cedendo às mulheres o direito ao voto em eleições nacionais. A Rússia do pós-guerra chegou a conceder o direito de aborto às mulheres (SONDHAUS, 1958).

Moutinho e Valença (2000) destacam que esse conflito bélico trouxe, ainda, implicações quanto ao lugar da mulher na sociedade e seu modo de trajar. Para essas autoras, na Europa, houve recrutamento de mulheres para trabalhar em diversos setores, e as de classe mais baixa, sobretudo, exercer ofícios masculinos em fábricas. A classe média e as mulheres da alta sociedade também foram convocadas para ajudar nas enfermarias, orfanatos e outros setores. Com a renda das famílias diminuindo sensivelmente e a escassez de matérias-primas e suprimentos houve muitas razões para a mulher mudar seu modo de trajar e, sobretudo, sua maneira frívola de levar a vida. Para Moutinho e Valença (2000, p. 66), essa simplificação se deu de tal modo que obrigou, por muitas vezes, “a facção feminina da sociedade a usar verdadeiros uniformes e até calças”.

De acordo com Braga (2006), a moda do século XX reforça os processos de estratificação social. No entanto, a partir da década de 1910, a moda talvez tenha funcionado mais como unificadora do que como diferenciadora de classes, devido às próprias imposições da guerra. A guerra levou os homens os homens ao campo de batalha e as mulheres os substituíram no campo do trabalho.

Com grande parte da população masculina mobilizada para o conflito, fez-se necessário a adoção de mão de obra feminina para assumir espaços tradicionalmente masculinos e, pouco a pouco, a função histórica de mãe e dona do lar atribuída às mulheres foi se modificando. Assim como a identidade social feminina foi se alterando, com a participação feminina no mercado de trabalho, tornou-se inevitável que as

roupas as acompanhassem. Libertar o corpo feminino do espartilho e dos adornos decorativos era uma necessidade: o trabalho exige o uso de roupas adequadas para o cumprimento de suas atividades (SILVEIRA, FERNANDES, BARBOSA, 2006).

A partir do momento em que as questões relativas à emancipação feminina começaram a aparecer na imprensa, as mulheres passaram a se organizar em grupos de luta por igualdade de direitos de gênero. A mulher que nasceu com o fim da guerra compactuava com os ideais feministas de igualdade social e econômica de gênero e esse comportamento se refletiu na moda (BRAGA, 1996).

Sendo a moda um dos fatores-chave para o entendimento das linguagens e comportamento da humanidade, o presente artigo buscou analisar a evolução histórica da saia no contexto da Primeira Guerra Mundial e seus reflexos na moda feminina do Brasil. Para tanto, foram analisadas todas as edições da “Revista FON FON!” no período de 1914 a 1918.

A saia, objeto de uso pessoal e feminino, foi escolhida como elemento de análise por revelar profundas mudanças no recorte temporal da pesquisa, funcionando como elemento libertador para as mulheres. Concordando, Mesquita e Joaquim (2012) afirmam que estudar o período das duas grandes guerras mundiais é importante dada a sua contribuição para desestabilização dos papéis sociais de gênero, uma vez que possibilitou integrar a mulher à sociedade pela necessidade de substituir a mão de obra masculina na indústria.

DA SAIA SINO À ANDROGINIA: CORES, TEXTURAS, VOLUMES E COMPRIMENTOS

No início do século XX a mulher de bom gosto vestia-se com cores pastéis, leves e suaves. De acordo com Douat (2017) as cores vigentes eram o rosa pálido, o azul claro, o malva e o preto, que, quando usado, era recoberto de lantejoulas adquirindo brilho. As mulheres do início do século XX faziam o possível para demonstrar fragilidade. Comparadas a flores frágeis, a palidez dos rostos era

desejada, e as cores das roupas refletiam esta postura. Além dos tons suaves, também era comum o uso das estampas florais. De acordo com Laver (1996), as cores das roupas refletiam o grande otimismo daqueles que tinham dinheiro para gastar.

Laver (1996) destaca que, em Paris, a silhueta feminina começou a se modificar ligeiramente em 1908. O busto já não era tão empurrado para frente, nem os quadris para trás e a silhueta caminhava no sentido do estreitamento dos quadris. Em 1910, houve uma mudança fundamental nas roupas femininas. Não há um consenso sobre o motivo que impulsionou tal mudança, mas sabe-se que o balé russo teve grande importância nessa alteração. A silhueta alterou-se do formato sino (quadris e ombros largos e cintura estreita) para uma espécie de triângulo invertido (saia afunilada e chapéu amplo).

A cartela de cores se alterou drasticamente, em 1910, quando Leon Bakst, figurinista e cenógrafo da companhia de dança *Ballet Russes*, fundada por Sergei Diaghilev, trouxe a riqueza de cores do ballet Russo para dentro dos anais da moda europeia, transformando radicalmente a sociedade do novo século. O estilo oriental, de cores vibrantes e audaciosas, usava e abusava de bordados e apliques (DOUAT, 2017). Para Fogg (2013), a saturação das cores e a sensação generalizada de excesso, obtida com a incorporação de formas *art nouveau*, eram a marca registrada de Bakst.

O costureiro mais famoso de Paris, Paul Poiret, admirador da cultura oriental, foi um dos adeptos desse movimento, que ficou conhecido como Orientalismo. Para Douat (2017), nas coleções de Poiret, podia-se notar o predomínio de detalhes da cultura oriental, bem como a combinação e manipulação de cores vivas e vibrantes e das estampas audaciosas, que formavam sua marca registrada. Durante o período conhecido como Orientalismo, as cores, antes suaves - rosa pálido, azul claro e o malva - consideradas como adequadas, praticamente desapareceram, dando lugar a uma paleta de cores exuberantes como o laranja; azuis fortes e brilhantes; vermelho ardente; tons de amarelo forte, dourado e verdes azulados.

No entanto, o uso de cores vibrantes teve seu fim com o início da Primeira Guerra Mundial, em 1914, já que os tempos não eram propícios ao uso de cores exuberantes apontando para a necessidade de uma postura extremamente austera, condizente com os anos de luta. De acordo com Moutinho e Valença (2000), as cores neutras e a cor negra preponderaram nos anos da guerra, contrastando com o cenário lastimável da guerra, um sinal da falta de esperança, desolação e de morte. Fatos interessantes ocorreram no período, como a publicação de revistas de moda exibindo editoriais com roupas para o luto, que foram usadas por um longo período.

No que tange o uso dos tecidos, em 1900, predominavam os constituídos de fibra natural vegetal e animal, tais como o linho, a lã e a seda.

Segundo Pezzolo (2012) no período que compreende 1900 a 1920, a musseline, a gaze e o tule estavam entre os tecidos mais utilizados nas roupas, dadas às suas características de leveza e transparência, os quais conferiam frescor aos looks. A utilização de rendas, flores, arabescos e *chinoiserie* também marcaram a época.

Para Fogg (2013), os alfaiates londrinos Redfern e Sons aplicaram princípios da alfaiataria aos trajes informais femininos. Inicialmente, os mesmos eram confeccionados em tecidos grossos como a lã xadrez e tweed espinha de peixe. No entanto, com a urbanização trazida pelo século XX, as roupas passaram a ser confeccionadas com materiais mais leves, entre os quais a sarja para o verão e o linho para o inverno. A presença do jérsei (tecido macio, elástico, de malha) e da malharia, anteriormente utilizados somente para a confecção de peças interna, passaram a compor à base de conjuntos práticos, que não amassavam, muitos usados em cardigãs (MOUTINHO, VALENÇA, 2000; FOGG, 2013). Confirmando essa visão, Braga (2006, p.43) destaca: “Em 1916, Chanel elaborou *tailleurs* de jérsei¹⁷ e em tais peças havia predomínio de tons neutros nas cartelas de cores da época e de uma saia larga, cuja altura, não chegava aos tornozelos”.

¹⁷ Para Braga (2006, p.43) “jérsei é uma malha com aspecto sedoso, toque macio e estrutura elástica”.

A introdução de tecidos sintéticos democratizou a moda. Era uma moda feita para atender a todos os públicos, incluindo as operárias. Uma moda considerada mais acessível e mais barata. Para Fogg (2013), o desenvolvimento de novos tecidos representou uma mudança significativa na evolução rumo a roupas práticas para o novo século, antecipando, de certa forma, em seu liberalismo e praticidade, a futura em emancipação tanto física quanto política da população feminina, na qual a primeira Guerra Mundial também iria desempenhar seu papel.

Além da introdução de novas tecnologias têxteis, Moutinho e Valença (2000), destacam que os trabalhos manuais, utilizando tricô, bordados, tapeçaria e crochês se multiplicaram durante o período da Primeira Guerra. Havia revistas especializadas no assunto, que inclusive apresentavam receitas de tricô.

Para Mendes e Haye (2004), nos momentos de maior escassez de matéria-prima e dinheiro, os estilistas simplificaram os modelos. As blusas não possuíam abotoamento, eram feitas de algodão ou seda, práticas, e eram usadas com saias. Os cardigãs de tricô também se tornaram importantes nesse período.

Com relação às formas e comprimentos das saias, tem-se que essa peça sofreu profundas alterações a partir de 1900. Laver (1996) destaca que no começo da primeira década do século XX predominava a saia lisa sobre os quadris que se abria em direção ao chão em forma de sino. A partir de 1908, percebe-se a tendência do estreitamento dos quadris. Em 1910, as saias tornaram-se tão afuniladas na barra que impediam as mulheres de dar passos maiores que cinco a oito centímetros.

A modelagem, criada por Poiret no início de 1910, era simples, livre, jovem e fluida. Os vestidos eram escorridos, retos, com cintura alta reforçada por barbatanas para sustentar o seio. Criou também a saia *entravée*, que ia até abaixo das canelas. Esta saia era muito afunilada, e as mulheres tinham que andar com passos miúdos. As roupas criadas por Poiret, com inspiração oriental, eram túnicas bordadas nos ombros e mantôs com cortes que levavam um caimento afastado do corpo (MENDES; HAYE, 2004).

Pouco antes do início da Guerra houve outra modificação nas saias. Sobre peças muito compridas e justas no tornozelo usava-se outra saia, uma espécie de túnica de comprimento logo abaixo dos joelhos. No entanto, com a inserção da mulher no mercado de trabalho, essa sobre-saia foi abolida. Um dos desenvolvimentos mais notáveis, em 1914, foi a mudança das estreitas saias-funil para modelos mais largos, alguns com camadas sobrepostas, plissados, ou com pregas (MENDES; HAYE, 2004).

Com entrada da mulher no mercado de trabalho, as roupas utilitárias e com elementos militares passaram a vigorar. Em 1916, as bainhas subiram cerca de três ou quatro polegadas acima do tornozelo, tornando os calçados mais evidentes (MENDES; HAYE, 2004). “A revolução dos costumes começou a subir as saias que exibiam as botinhas de cano alto, que por sua vez, tinham como função encobrir o pedaço da canela exposta” (DEL PRIORI, 200, p.65).

As modificações de comprimento e volume da saia também podem ser notadas nos famosos *tailleurs* de Chanel.

Em 1917, um punhado de estilistas parisienses introduziram a saia-barril, mas esse estilo, um tanto extremado, de corte exageradamente largo nos quadris, que lembrava a forma cheia do pannier (vestido cesta) do século XVIII, teve pouco impacto, já que os modelos mais contidos eram considerados agradáveis e mais adequados aos tempos difíceis. Além disso, a participação das mulheres no esforço de guerra tornava essenciais as roupas práticas (MENDES; HAYE, 2004, p. 55).

No pós-guerra, corroborando Mendes e Haye (2004), Moutinho e Valença (2000), destacam que a saia que dominara o período da guerra foi substituída, em 1919, pela “linha barril”, que tinha um efeito tubular. Segundo as autoras, “um historiador de moda inglês descreve essas roupas: a saia ainda era comprida, mas houve uma tentativa de confinar o corpo em um cilindro. O busto era de menino e as mulheres começaram a usar achatadores” (p. 72).

De acordo com João Braga (1996), a necessidade da adaptação da mulher a realidade revelada pelo conflito bélico, seja para o trabalho ou para distração, fez com que as roupas se encurtassem nos anos 1920, quando a parte do corpo evidenciada

do corpo passou a ser as pernas. Pernas à mostra para se locomover melhor no trabalho; pernas à mostra para dançar o Charleston, o foxtrote e o jazz; pernas para serem exibidas e apreciadas em um corpo sem linhas curvas, inclusive com seios e ancas sobre pressão dos achatadores. É o privilégio das linhas retas do *Art Déco* em detrimento do curvilíneo *Art Nouveau*.

A tendência andrógina (*à la garçonne*) passou a ser o único modelo aceito em Paris. A mulher, que havia se tornado capaz de abandonar uma vida de futilidades, queria valorizar-se, tirar os véus que encobriam seu corpo, fumar, dirigir automóveis e usar cabelos bem curtos. A moda passou a misturar elementos masculinos e femininos (MOUTINHO E VALENÇA, 2000).

METODOLOGIA

O presente artigo é resultado de uma pesquisa qualitativa e documental que foi realizada com análise dos periódicos FON!.

Disponibilizada aos sábados, a revista Fon-Fon! surgiu no Rio de Janeiro, em 1907, buzinando irreverência e literatura até agosto de 1958. Seu nome, uma onomatopeia do barulho feito pela buzina dos automóveis, anunciava a chegada do século XX em uma cidade embevecida com a tecnologia, a industrialização e o ritmo cada vez mais rápido dos novos carros. Quanto ao repertório temático, a revista incluía os costumes e o cotidiano carioca; crítica de arte, teatral e cinematográfica; literatura, partituras, cinema, atualidades; sátira política, crônica social; jogos, charadas, curiosidades; concursos e colunismo social. Trazia flagrantes em fotos de personalidades importantes da cena carioca, como: políticos, artistas e jornalistas brasileiros e internacionais. A FON FON! oferecia aos seus leitores, ainda, as mais recentes novidades do mercado internacional sobre moda e comportamento (BASSO, 2008).

Para coleta de dados foi realizada uma pesquisa exploratória em todas as edições da FON FON! no período que compreendeu a Primeira Guerra Mundial, ou

seja, dos anos 1914 a 1918, utilizando-se como acervo o banco de dados da Hemeroteca Digital Brasileira (<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>). No total foram pesquisados 261 números da revista. Após a pesquisa exploratória, foi realizada uma análise das imagens selecionadas a fim de buscar associação entre o contexto sócio, econômico e cultural da guerra com a moda feminina usada no Brasil, dando enfoque ao processo evolutivo das saias

A SAIA NO BRASIL: INFLUÊNCIAS DA PRIMEIRA GRANDE GUERRA MUNDIAL (1914-1918)

No início do século XX, o Brasil republicano vivia sua *Belle Époque* e a revista FON FON! refletia esse processo de modernização, revelando fatos importantes da urbanização carioca, como a chegada das companhias de energia elétrica no Brasil. Quanto ao uso de roupas, para Braga e Prado (2011), a ligação entre o Brasil e a Europa era muito forte e o Rio de Janeiro, Capital da República, importava e ditava os novos hábitos, que por consequência determinavam o modelo a ser seguido nos demais estados brasileiros. As roupas “eram ou trazidas prontas da Europa ou cosidas por alfaiates portugueses aqui instalados”. O comércio estrangeiro frequente proporcionava acompanhar a moda europeia, que ditava aquilo que devia ser usado aqui no Brasil. Na Figura 1 pode-se observar um grupo de senhoras brasileiras vestidas à moda da *Belle Époque* parisiense, com destaque para as saias tipo sino.

Figura 1: Belle Époque no Brasil



Fonte: Fon Fon!, 1914, a. 8, n.12, p.22.

De acordo com Feijão (2012), a saia *entravée*, aportou na capital brasileira, em 1909, e desprezava as demandas da modernidade por corpos mais leves e flexíveis. Essa moda, lançada em Paris pelo francês Paul Poiret, aprisionou as pernas femininas, após lhes ter proporcionado certa sensação de liberdade desobrigando-as do uso do espartilho. No entanto, as fotografias apresentadas pela revista FON FON!, no ano de 1914, revelavam que a saia *entravée* ainda era pouco utilizada no Brasil, sendo predominante a saia sino.

Na primeira imagem nota-se que a sinuosidade do corpo feminino foi evidenciada, dado o visual obtido com uso das saias sino, da cintura marcada e seios projetados para frente pelo uso de espartilho. Para Braga (2006, p.82), por influência do movimento *Art Nouveau*, as roupas desse período valorizam as linhas curvas, sinuosas e ondulantes da mulher. O uso do espartilho e da saia sino dava ao corpo da mulher a silhueta de ampulheta, visto de frente, e, de perfil, um formato de “s”, ou seja, valorização total das linhas curvas.

A Figura 2 revela a venda de espartilhos em pleno ano de 1914 e reitera o comportamento de moda brasileiro e suas semelhanças a *Belle Époque* parisiense, já

que o Brasil viveu momentos de prosperidade e modernização tardios, quando comparado a Europa.

Figura 2: Anúncios publicitários



M. me Berthe
ESPARTILHOS
RUA GONÇALVES DIAS, 27 — Telephone 1976, Central.

Água corrente sem encanamento
Um lavatório moderno, completo e comodo, apropriado para *casas de familia, Hotels, Escriptorios ou Residencias de Verão.*
Nada que pagar ao bombeiro.
Nada que se possa quebrar, enferrujar ou escangalhar. Arma-se em qualquer parte; occupa pouco espaço na parede; applica-se em qualquer lugar de um compartimento; facil de limpar; absolutamente sanitario, não permite derrame de agua, instalação facil e funcionamento pratico, prompto a ser usado, dez minutos depois de ser desemballado.
COMMERCIANTE:
Aqui lhe offerecemos uma oportunidade valiosa. — Não ha concorrência; artigo de venda facil; territorio desimpedido; catalogos em Inglez, Francez e Hespanhol; ainda estão por tomar territorios muito promettedores.
Agentes: *Bourrissien de Valmont*, Pernambuco; *Vianna, Milazzo & C.*, São Paulo. — Brazil.
THE ROWE SANITARY LAVATORY Co.
210 - 212 Sixth St. — Desk. K — Detroit, Michigan, E. U. A.

Fonte: Fon Fon!, 1914, a. 8, n.1, p.10

A silhueta afunilada reforçava o estereotipo da mulher, marcado pela função de reprodução dentro do espaço privado/doméstico (conforme se observa em um dos anúncios apresentados na Figura 2, que retrata uma mulher com sua silhueta em “s” dentro de casa), enquanto ao homem cabia o papel da produção que ocorria na esfera pública. Segundo Coelho (1995), o papel secundário dado à mulher durante séculos lhe proporcionou encontrar formas de superação diante dessa anulação dentro da sociedade. Inventar novas formas de vestir e de se comportar, foram caminhos

encontrados pelo ser feminino de se auto afirmar e de participar da vida social de maneira mais relevante e visível. Em qualquer dos comportamentos escolhidos pela mulher, a indumentária se mostra como o melhor caminho para refletir a decisão feminina.

A Figura 3 apresenta a onda de orientalização proposta por Poiret e vivida na Europa a partir de 1910 e que era apresentada no Brasil por meio de postais e catálogo.

Figura 3: Elegâncias de Paris



Fonte: Fon Fon!, 1914, a. 8, n.2, p.24

Os traços orientais também podem ser percebidos nas Figuras 4 e 5, nas quais nota-se o afunilamento das saias e o aparecimento de referências orientais, como as batas e os turbantes. Para Mendes e Haye (2004), a proposta de orientalização de Poiret, incluía túnicas, bordadas nos ombros e mantôs, com cortes que levavam um caimento afastado do corpo e saias (MENDES; HAYE, 2004).

Figura 4: Onda Oriental



Fonte: Fon!, 1914, a. 8, n.4, p.17

Figura 5: A moda de Paris em guerra



Fonte: Fon!, 1914, a. 8, n.29

Apesar dos catálogos difundirem uma silhueta invertida e com tendência oriental, apresentados nas revistas do ano de 1914, tal moda foi absorvida pela consumidora brasileira com o passar do tempo, podendo ser notada na Figura 6, exibida pela Fon Fon!, em 1915.

Figura 6: A Onda Oriental no Brasil



Fonte: Fon Fon!, 1915, a.9, n. 4, p. 29

O excessivo afunilamento das saias, de modo a dificultar a mudança de passos foi alvo de crítica em uma charge da revista, representado com crítica e exagero, conforme podemos notar na figura abaixo.

Figura 7: Crítica à Saia *Entravée*



Fonte: Fon! 1915, a.9, n. 14, p. 18

Com o avanço do conflito bélico, o periódico passou a apresentar sessões específicas sobre o conflito, tais como: “A Guerra Ilustrada” e “Assumptos da Guerra”.

A sessão “Perfis Internacionais” passou a apresentar diversas personalidades envolvidas na Guerra. Durante a guerra, a revista tornou-se mais sóbria, mais masculinizada, reduziu os flagrantes de passeios femininos e passou a trazer menos informação de moda. Além disso, nota-se a influência da Guerra na moda.

As roupas utilitárias, predominantes entre os combatentes (conforme pode ser observado na Figura 8), influenciaram os catálogos internacionais e, conseqüentemente, a moda no Brasil (Figura 9). A Figura 8 apresenta importantes considerações sobre moda e trabalho feminino, uma vez que evidencia a praticidade das roupas militares, que foi posteriormente incorporada à moda, bem como evidência a desvinculação da mulher da esfera da reprodução. Na figura 9, além da marcante influência de trajes militares, nota-se o escurecimento das vestimentas, em sinal de luto pela guerra e o encurtamento das saias.

Figura 8: Traje Militar Feminino, 1915

Figura 9: Influência Militar na Moda do Brasil



Uma directora de Policia

Pelo que nos diz certa imprensa, mais ou menos sincera, a Inglaterra neste momento está dando uma prova inimitavel de energia e de concordia patriótica.

Não só os voluntarios correm diariamente a engrossar as fileiras do exercito que, com tanta tenacidade, Lord Kitchener está organisando, mas tambem as mulheres cooperam por todos os meios no movimento nacional.

Esta figura de mulher energica, é a Sr.^a Walson; o seu vestuario lhe dá qualquer semelhança com os *policemen* e, de facto, a Sr.^a Walson faz parte do corpo de policia londrino.

A guerra apodera-se necessariamente dos homens que teem instrucção militar e como na Inglaterra, por circunstancias especiaes, não são muitos os que a teem, os agentes de policia forneceram largo numero de instructores.

Dahi a necessidade de substituil-os e a idéa de crear um corpo de mulheres voluntarias, addidas á policia.

A Sr.^a Walson é justamente a directora de uma dessas guardas femininas e parece que desempenha o seu cargo com sagaz e energica actividade.



Fonte: Fon!, 1915, a.9, n. 2, p. 8.

Fonte: Fon Fon!, 1915, a.9, n. 18, p. 47.

A Primeira Guerra Mundial trouxe a escassez, a sobriedade, a austeridade, a tristeza às pessoas e, conseqüentemente, afetou a beleza e a moda. Nessa época a

quantidade de tecidos foi sendo diminuída devido ao fechamento das fábricas (CHANINE; JAZDZEWISK, 2000). Tais reduções estavam ligadas às dificuldades de importação de matérias primas e artigos industrializados, como também pela demanda constituída pela indústria bélica. O racionamento, somado a necessidade da incorporação do trabalho feminino, contribuiu, significativamente, para um novo formato de saia: mais curta, menos volumosa e mais distante do corpo. Para Braga e Prado (2011, p. 91), “a eclosão da Grande Guerra, em 1914, obrigou a moda feminina europeia a economizar em elaboração e ornamentos. Popularizara, então, os *tailleurs*, difundidos como moda urbana (...) aproximando o corte da roupa feminina à masculina, compondo duas peças, com parte de cima, muitas vezes remetendo ao desenho de paletós femininos”.

No Brasil, essas inovações foram assimiladas graças a ampliação do número de revistas femininas e de moda em circulação. A moda era ditada de Paris para o mundo e, assim, copiando Paris, a mulher brasileira trocou as saias e os vestidos arrastando no chão pelos de comprimento na altura do tornozelo, mas ainda sem expor as canelas, pois usavam meias. Mostrar as pernas era considerado crime e o correto era usar botas de cano alto (BRAGA, PRADO, 2011). A Figura 10, capa da revista, ilustra a utilização de duas peças, *tailleurs*, com parte superior tendendo para o vestuário masculino, saia larga e encurtada e o emprego de botas para esconder a silhueta das pernas.

Figura 10: Botinhas à Mostra



Fonte: Revista Fon Fon! 1917, a.11, n.3

A mulher passou a ser representada no espaço urbano e público: automóveis, do guarda que a observa trafegar e dos prédios da grande avenida desenhadas como plano de fundo. Tal como ilustrado na capa (Figura 10) eram propícios os flagrantes de mulheres elitizadas nas ruas para a admiração das novas indumentárias femininas, tal como se observa na Figura 11, a qual apresenta um grupo de mulheres paulistas foi fotografado em um momento de lazer, exibindo a moda vinda de Paris.

Figura 11: Moda Prática



Fonte: Revista Fon Fon! 1918, a.12, n.28, p. 28

Para Braga e Prado (2011), em 1918, as roupas femininas haviam sofrido mudanças radicais, onde a suntuosidade havia cedido seu lugar à praticidade. Com o fim da guerra a mulher não abandonou o trabalho e, de fato, conseguiu sua emancipação como a independência financeira. “Em 1919, as mulheres constituíam 38% da classe operária do Brasil” (BRAGA; PRADO, 2011, p.85). Neste sentido, as roupas foram se adaptando a novos padrões, fossem eles para o trabalho, esporte e, principalmente, divertimento. As saias continuaram a encurtar e o estilo andrógono começou a ser fazer presente. O aspecto tubular das roupas surgiu no fim da década de 1910. Estava aí tudo definido para a década seguinte, que acabou recebendo a alcunha de “os anos loucos” (BRAGA, 2006).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A moda passou por profundas transformações no período 1900-1920. Destaca-se que a saia, como elemento que aprisionou as mulheres por muitos séculos, a partir das demandas da revolução dos costumes, encurta, afunila, passa a ser composta por materiais mais flexíveis e de fácil manutenção, a fim de possibilitar emancipação feminina e a adaptação da mulher a essa nova realidade. No entanto, destaca-se que

a Primeira Guerra Mundial representou uma estagnação na moda, e o período que compreende os anos de 1914-1918, apresentou poucas informações de interesse.

No que tange a moda no Brasil, percebe-se a influência da Grande Guerra nas roupas. Muito embora o país não estivesse efetivamente envolvido nesse conflito bélico, dada à supremacia da moda parisiense e a escassez de materiais, a utilização de vestimentas no Brasil seguiu o padrão de comportamento europeu e modificou-se junto com ele.

REFERÊNCIAS

- BASSO, F. C. Revista Senhor: modernidade e cultura na imprensa brasileira. SECRETARIA ESPECIAL DE COMUNICAÇÃO SOCIAL DA PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO. **Cadernos da Comunicação**. Série Memória/Mulheres em Revista. Junho de 2002
- BRAGA, J. **Reflexões sobre a moda**. vol. 1. São Paulo: Anhembi Morumbi. 2006.
- BRAGA, J.; PRADO, A. L. **História da Moda no Brasil**: das influências às autorreferências. Pyxis Editorial. 2011.
- CHANINE, N.; JAZDZEWSKI, C. **Beleza do século**. São Paulo: Cosac & Naif edições. 2000.
- COELHO, M. J. S. **Moda um enfoque psicanalítico**. Rio de Janeiro: Diadorim Editora Ltda. 1995
- DEL PRIORE, M. **Corpo a corpo com a mulher**: pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil. São Paulo: Senac. 2000.
- DOUAT, P. As cores da moda entre 1900 e 1920. **Moda Brasil**. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/modabrasil/forcas_moda/cores_fashion/>. Acesso em 14/09/2017.
- FEIJÃO, R. Moda Feminina e Imprensa na Belle Époque Carioca. **Iara**: Revista de Moda, Cultura e Arte - São Paulo, v. 5. n 1, maio 2012.
- FOGG, M. **Tudo sobre moda**. Rio de Janeiro: Sextame, 2013.
- HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA. Brasil: **Biblioteca Digital**. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em 20/09/2017.
- LAVER, J. **A Roupas e a Moda**: uma história concisa. São Paulo. Companhia das Letras. 1996.

MARIN, A. J. Educação continuada. In: CONGRESSO ESTADUAL PAULISTA SOBRE FORMAÇÃO DE EDUCADORES, 1., 1990. **Anais...**São Paulo: UNESP, 1990. p.114-8.

MENDES, V.; HAYE A. **A Moda do Século XX**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MESQUITA, C.; JOAQUIM, J. T. Rupturas do vestir: Articulações entre Moda e Feminismo. **Design, Arte, Moda e Tecnologia**. São Paulo: Rosari, Universidade Anhembi Morumbi, PUC-Rio e Unesp-Bauru, p. 87-101. 2012.

MOUTINHO, M. R.; VALENÇA, M.T. **A moda no século XX**. Rio de Janeiro: SENAC, 2000.

PEZZOLO, D. **Tecidos: história, tramas, tipos e usos**. 3 ed. São Paulo: SENAC. 2012.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA. Coordenadoria Geral de Bibliotecas. Grupo de Trabalho Normalização Documentária da UNESP. Normalização Documentária para a produção científica da UNESP: normas para apresentação de referências. São Paulo, 2003. Disponível em:<endereço eletrônico>. Acesso em: 15 jul. 2004.

Beleza negra de cabeça feita

LIMA, Ingrid Josefa Silva Santos de¹⁸

PORTELA Andrea Lomeu¹⁹

RESUMO

O presente artigo apresenta a construção de uma coleção de moda composta por vinte looks, dentre os quais cinco serão confeccionados e desfilados em julho de 2018. Usamos como base teórica os temas, o negro no Brasil e visibilidade do negro, destacando o conceito de negritude. E, através da metodologia de interseção, que consiste em utilizar elementos do design de dois temas para a concepção de um terceiro, surgiu a coleção beleza negra de cabeça feita. O projeto visa percorrer a história do negro brasileiro, mostrar sua trajetória e enaltecer a cultura afro-brasileira, além de tratarmos da importância do negro no encontro de sua visibilidade e igualdade racial e o quanto relevante foram os movimentos negros que surgiram nas décadas de 1960 e 1970 em busca dessa igualdade. A coleção traz referências históricas como a roupa de crioula e o movimento *black power*, para revelar a beleza existente na mulher negra, procurando a superação da cultura de julgamento dos traços negroides.

Palavras-chave: Beleza negra. Moda. Negritude.

Abstract: This article presents the conception of a fashion collection project composed of twenty looks, five of them will be made and paraded in July 2018. The afro-descendant in Brazil and the afro-descendant visibility themes were used as theoretical basis highlighting the concept of negritude. And, through the intersection methodology, which consists in using elements of the design of two themes for the design of a third, the Black Beauty Collection of Head Made appeared. The project aims to go through the history of the afro-descendants in Brazil and their trajectory, to enhance the Afro-Brazilian culture, as well as to discuss the importance of the afro-descendants in meeting his racial equality and visibility and how relevant were the black movements that emerged in the 1960s and 1970s in search of such equality. The collection includes references such as creole clothing and the Black Power movement, to reveal the beauty of the black woman, seeking to overcome the culture of judgment of Negroid traits.

Keywords: Black Beauty. Fashion. Negritude.

INTRODUÇÃO

¹⁸ Graduação em Design de Moda pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora

¹⁹ Doutorado em Ciências Sociais (UFJF)

Os temas a serem tratados neste artigo foram percorridos para a construção de um projeto em design de moda. São eles, o negro no Brasil e a visualidade do negro. O método proposto é o de interseção entre duas temáticas a fim de levantar elementos para uma composição criativa de design.

Mostramos um pouco da trajetória do negro no país desde a sua chegada até suas lutas nos dias atuais por direitos igualitários. Tratamos também do conceito de negritude, em todas as suas formas.

A proposta é mostrar uma visualidade encoberta ou desvalorizada social e culturalmente para desconstruir padrões desfavoráveis em relação aos traços e referências culturais afro-brasileiras. Afinal, foram décadas sustentando uma história na qual, muitas vezes, o negro é visto como sujo e desleixado. Essa imagem vem sendo cultivada desde o período da escravidão, até os dias atuais. Depreciando sua aparência, em especial, os cabelos.

Além disso, passamos anos tendo o nosso olhar culturalmente direcionado por imagens publicitárias que visam o consumo e o lucro. No entanto, a indústria da beleza vem dando cada vez mais espaço à beleza do negro em consequência das transformações socioculturais que questionam os paradigmas que permeiam os valores do que é ou não belo, para isso destacamos os meios digitais entre outros movimentos.

A partir dessa premissa, descrevemos a concepção de uma coleção de moda que procura levar em conta a superação dos modelos de julgamento de modo a valorizar a cultura e a beleza negra.

O projeto está organizado da seguinte forma: primeiro faremos um breve passeio pela trajetória do negro no Brasil, como chegaram aqui e quais eram os seus costumes, além das contribuições dos negros para a nossa cultura. No item seguinte, debateremos sobre os movimentos de contestação pelo mundo, da importância da representatividade negra e sobre o traje que ficou conhecido como a roupa de crioula,

para uma identificação de parte de uma visualidade que se formou no Brasil. E, por fim, falaremos dos elementos que serão usados como referência para a elaboração de uma coleção de moda.

TRAJETÓRIAS DO NEGRO NO BRASIL

Procedemos a uma pequena investigação histórica pela trajetória da população negra no Brasil desde o período colonial e como era a roupa que usavam. Acreditamos que essa história produziu diferenças e hierarquias que estão na raiz de questões que até hoje não saíram de pauta. Afinal, questões como o preconceito, injustiças sociais e racismo voltado à comunidade negra são heranças da colonização das Américas e do capitalismo colonial moderno (SILVA, 2011).

Essa busca visa encontrar traços e características marcantes que o povo negro elaborou em *Terras Brasilis*, por vezes, à custa de sangue e suor, decorrentes do modelo de trabalho e exploração a que eram submetidos. E como ficou registrado no poema Navio Negreiro, um manifesto de Castro Alves:

Ontem a Serra Leoa,
A guerra, a caça ao leão,
O sono dormido à toa
Sob as tendas d'amplidão!
Hoje... o porão negro, fundo,
Infecto, apertado, imundo,
Tendo a peste por jaguar...
E o sono sempre cortado
Pelo arranco de um finado,
E o baque de um corpo ao mar...
(ALVES, apud PINSKY, 2017 p. 25)

A prática do tráfico de escravos para o Brasil visava atender à grande procura de mão-de-obra para os trabalhos nas lavouras de cana-de-açúcar, café, na mineração e para uso nos serviços domésticos. Devido a isso, milhares de escravos

foram trazidos para o país (PINSKY, 1997). Essa demanda aumentou significativamente nos séculos XVI e XVII. Nesse período, o negro escravizado era visto como mercadoria, o tráfico era feito visando apenas o lucro que resultaria dessa venda, nesse momento, o negro escravo foi desumanizado e coisificado (SILVA, 2011).

Durante os dois primeiros séculos de escravidão, o tráfico de escravos era feito, em sua maioria, onde hoje é conhecido como Guiné e adjacências, e cidades da Angola como Luanda e Benguela. Pinsky (1997, p. 24) ressalta que, “[...] o porto de origem do escravo não tinha, necessariamente, relação com sua origem étnica. [...] a captação dos escravos dava-se com frequência, no interior, muitas vezes a distâncias significativas dos locais de embarque”.

Vindos de diversas partes, todos chegavam ao porto na mesma condição de cativos e, apesar de terem costumes diferentes, crenças variadas, idiomas que nunca ouviram antes, havia algo em comum: todos tinham sido tirados à força de seus lares e estavam temerosos.

Por esse ângulo, não é difícil entender por que eles não se rebelavam para fugir, pois, na maioria dos casos, a revolta era sinônimo de suicídio. O castigo dado pelos europeus era o silêncio completo, não havia alternativa. Ficavam aglomerados em uma espécie de depósito em que aguardavam o navio negreiro. Quando o navio chegava, os negros eram embarcados por ordem de chegada ao galpão e seguiam rumo ao desconhecido (PINSKY, 1997).

Chegando ao Brasil, no momento da venda dos escravos, não era incomum algum senhor escolher cativos de localidades diferentes pensando na falta de comunicação que haveria entre eles e, conseqüentemente, impossibilitando qualquer tipo de motim (PINSKY, 1997).

A chegada de negros escravizados de diversas partes e a diversidade cultural entre eles, somada aos costumes europeus adquiridos com o passar do tempo, deram origem a uma indumentária heterogênea utilizada pelo negro escravizado.

A ROUPA EM PRETO E BRANCO: HIERARQUIAS.

O Rio de Janeiro, que era a capital do Brasil durante a primeira metade do século XIX, era habitado por cativos de diversas nações e etnias, “[...] muitos deles procuravam reafirmar a sua condição humana com a recusa da submissão total aos padrões sociais dos seus senhores brancos e manter seus costumes, vestimentas e línguas” (SOARES 2007, p. 85).

Acredita-se que a maioria dos escravizados não conhecia a língua portuguesa e, por isso, buscavam meios alternativos para conseguirem se comunicar com seus senhores e outras pessoas no seu cotidiano. Prova da resistência à aceitação da cultura europeia está em diversas palavras africanas, tais como denngo, búzio, miçanga, cachaça, samba, entre outras que são ditas pelo brasileiro até hoje, ou usadas na influência culinária, como acarajé, vatapá ou abará, e cultos em religiosos de origem afro-brasileira como o Candomblé e Umbanda. Os cativos que falavam melhor o português eram os que precisavam lidar diretamente com os senhores, os que trabalhavam na casa.

Conforme Feijão (2011, p.46), em 1850, dos 270 mil habitantes do Rio de Janeiro, 111 mil eram escravos, que exibiam uma indumentária drapeada e colorida. Nesse período houve uma “redução no volume de escravos”, contudo muitos dos negros, ainda assim, buscavam manter suas tradições.

Na mesma época, o fotógrafo Christiano Junior fez alguns registros de escravos com o intuito de vender essas fotografias para estrangeiros que quisessem levar como recordação da viagem ao Brasil, imagens de “paisagens e dos tipos humanos exóticos que encontravam pelas ruas da Corte [...]”. Essas fotografias eram feitas com fundos cenográficos e que, possivelmente, realizavam algumas alterações na postura dos escravos no momento do registro, quanto às roupas, usavam geralmente “[...]”

seus trajes de origem africana ou roupas de trabalho rotas, os pés descalços, os apetrechos das atividades que desenvolviam suas marcas tribais [...]” (SOARES, 2007, p. 86).

Havia uma hierarquia profissional entre os negros cativos que definia quem se vestiria melhor e teria um melhor tratamento de acordo com a função exercida. Os que tinham uma profissão considerada de melhor status como, por exemplo, escravos domésticos como mucamas, criadas e criados de quarto, amas-secas, mordomos, pajens ou cocheiros, tinham uma aparência mais bem cuidada, afinal, teriam que lidar diretamente com seus senhores (SOARES, 2007).

Na posição intermediária, profissões como: cozinheiras, lavadeiras, copeiros, engomadeiras, e ainda as profissões industriais como costureiras, pedreiros, alfaiates, sapateiros, marceneiros, carpinteiros, calafates, entre outras, além de quem trabalhava em regime ganho, como os barbeiros, vendedores, ambulantes, quitandeiras, remadores, marinheiros e demais. E na posição dos escravos inferiores, tinham os carregadores de carga, e os que faziam despejo de dejetos. Os escravizados por famílias ricas eram sempre motivados por seus senhores a se sentirem superiores, mostrando que eram mais bem alimentados e melhor vestidos e, quase sempre, tinham êxito. Essa era uma forma de os senhores de escravos mostrarem a sua riqueza (SOARES, 2007).

Portela (2017) aponta algumas características dessa hierarquia, na qual podemos observar que quase todos os escravos aparecem descalços em uma ilustração de Debret, com exceção da criada de quarto, sendo ela a única calçada e de cabelos compridos, ainda que presos. Em seguida, aparece a ama-seca, com cabelos cortados bem curtos e os pés descalços. Logo após, um escravo com chapéu grande e roupas que lembram as dos senhores que é seguido por outros dois escravos ainda criança, que estão sem chapéu, descalços e com roupas mais descuidadas.

Podemos observar na Figura 1, em uma das ilustrações do pintor Jean Baptiste Debret como se dava essa hierarquização.

FIGURA 1– Um funcionário a passeio com sua família, de Jean Baptiste Debret



Fonte: Disponível em: <<http://www.campanicultural.com.br/2016/10/um-funcionario-brasileiro-passeio-com.html>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

Faz-se importante ressaltar que os costumes aqui tratados se dão especificamente nos lugares citados, podendo haver alterações de acordo com a região, considerando a diversidade e dimensões do país.

Em 1888, após mais de três séculos de escravidão, houve o decreto de abolição da escravatura, a Lei Áurea. Um dos últimos países a abolir a escravidão. O negro agora seria livre para fazer suas escolhas, realizar suas próprias vontades e viver sua vida. A questão é, de que forma, já que foram todos soltos contando apenas com sua própria sorte? Sem nenhum amparo da lei, a luta do negro a partir desse momento era para mostrar o seu valor intelectual, para provar que sabe fazer mais do que servir e foram esses sentimentos que geraram movimentos de revolução em busca de direitos igualitários (SILVA, 2011). Movimentos que ainda se fazem necessários nos dias atuais.

VISUALIDADE DO NEGRO E MOVIMENTOS NEGROS NO BRASIL

Força e resistência sempre fizeram parte da história do negro. Como movimentos e configurações que constituem a cultura brasileira, um lado da história que ainda é preciso conhecer para que os preconceitos e as chagas deixadas pelo longo período de escravidão sejam rompidas para, enfim, a afirmação da negritude seja construída.

Durante o período de escravidão no Brasil houve movimentos de resistência negra que podem ser divididas, segundo Carneiro (2005, pag. 243), em três aspectos principais, sendo eles:

[...] (a) a revolta organizada, pela tomada de poder, que encontrou a sua expressão nos levantes de negros malês (mulçumanos), na Bahia, entre 1807 e 1835; (b) a insurreição armada, especialmente no caso de Manuel Balaio (1839) no Maranhão; e (c) a fuga para o mato, de que resultaram os quilombos, tão bem exemplificados no de Palmares.

O movimento dos negros malês foi impulsionado pela religião, tinham o intuito de matar o homem branco e acabar com o cristianismo em nome de Alá. Seu último ataque foi em 1835, apesar de estarem bem organizados, não resistiram a revanche da cavalaria da polícia, que acabou por abatê-los. Em 1839, houve o movimento de revolta comandado por Manuel Balaio, esse, ao contrário dos malês, não tinha organização, mas o objetivo também era aniquilar os brancos. Sua forma de ataque era a depredação de propriedades. Por conta da falta de preparo e disciplina foram facilmente dispersados e abatidos (CARNEIRO, 2005).

Contudo, o ato de revolta mais comum nesse período era o de fuga para os quilombos, nesse caso, o objetivo era fugir do sofrimento causado pela escravidão. Houveram vários pelo Brasil, dos quais podemos ressaltar o de Palmares. Esse ficava localizado no nordeste do país, possuía dezenas de povoados que ocupavam cerca de seis mil quilômetros quadrados, a princípio chefiado por Ganga Zumba e depois substituído por Zumbi. O crescimento progressivo do quilombo causava certa preocupação no governo que tentou, por vezes, fazer tratados que resultariam no

aprisionamento dos negros novamente. Como Zumbi não aceitava esses tratados, várias guerras foram ocasionadas na tentativa de prendê-lo. Após inúmeras batalhas, em 20 de novembro de 1695, Zumbi foi morto. A data de sua morte ficou registrada até os dias atuais, como o Dia da Consciência Negra (FRÜBEL e PITT, 2011).

Mesmo após a abolição da escravatura, problemas como a desigualdade social e a depreciação do negro continuaram a existir. Consequentemente, outras organizações começaram a surgir, mas agora em busca de igualdade. Movimentos importantes dos Estados Unidos como *Black Power* e *Black Panther Party for Self-Defense*, e líderes como Martin Luther King, Malcom X, entre outros, almejavam igualdade racial e lutavam pelos direitos civis da comunidade negra (AZEVEDO, 2012).

Esses movimentos foram influenciadores de movimentos negros que surgiram no Brasil na década de 1970, eles tinham objetivos variados, desde a busca por direitos iguais para a comunidade negra, até a formação de centros de valorização da cultura negra.

[...]o grupo Palmares, no Rio Grande do Sul, o Centro de Estudos de Arte Negra (Cecan), em São Paulo, o bloco afro Ilê Ayê, em Salvador, a Sociedade de Intercâmbio Brasil-África (Sinba) e o Instituto de Pesquisas das Culturas Negras (IPCN), no Rio, o Centro de Estudos Brasil-África (Ceba), em São Gonçalo, no Rio [...] (ALBERTI e PEREIRA, 2005, p. 2)

O Centro de Cultura e Arte Negra (CECAN), fundado em 1972, por estudantes e artistas, em São Paulo, queria valorizar a cultura negra. Esse projeto auxiliou crianças e adultos negros a se liberarem do sentimento de inferioridade, ampliando o conceito de cidadania e abrindo espaço para o direito a diferença (SILVA, 2012).

Outro movimento de grande importância, foi a fundação do Movimento Negro Unificado (MNU). As influências vindas de movimentos dos Estados Unidos contribuíram para a elaboração de um discurso radical contra a discriminação racial (DOMINGUES, 2007). Buscar por esses direitos é trazer à consciência o valor do

negro enquanto pessoa, usufruindo o conceito de negritude no sentido político, sendo esse apenas um lado de sua grandeza.

CONCEITO DE NEGRITUDE

A palavra Negritude vem do francês *Négritude*, e foi criada pelo poeta Aimé Césaire, ela aparece pela primeira vez em seu livro **Cahier d'un retour au pays natal** (1939), nesse momento, a palavra apresenta três sentidos, sendo eles: o povo negro, o sentimento ou vivência íntima do negro, a revolta e a consternação, “Césaire funda, ao criar a palavra, uma nova poética, e, a partir dali, os primeiros textos da negritude seriam poemas em que o novo signo transitaria de maneira imprecisa” (FERREIRA, 2006 p.8).

Negritude só aparece no dicionário brasileiro Aurélio em 1975, em sua primeira edição, foi adicionada sem definição de data, ou mesmo etimologia, forma que é mantida até hoje:

1. Estado ou condição de pessoas negras; 2. Ideologia característica da fase de conscientização, pelos povos negros africanos, da opressão colonialista, a qual busca reencontrar a subjetividade negra, observada objetivamente na fase pré-colonial e perdida pela dominação da cultura branca ocidental (FERREIRA, 2009 p. 1393).

Em português, negritude também possui um conceito dinâmico e pode ser usada em três áreas diferentes. A primeira delas é a política, nesse caso, a palavra serve de objeto de estudo em ações de movimentos organizados. Já no campo ideológico, é usada no processo de aprendizagem de uma consciência racial. E, do ponto de vista cultural, é tratada como toda forma de valorização da manifestação da cultura africana (DOMINGUES, 2005).

Entendermos esse conceito como necessário porque é por meio dele, e em

todos os seus sentidos, que o negro aprende a se valorizar e a perceber que não há nada de errado com a sua cor, que as pessoas são muito mais que suas características físicas (ALBERTI E PEREIRA, 2005).

Trataremos desse conceito, em especial, no âmbito cultural, quando a negritude toma forma de roupa e como consideraremos o traje de crioula.

ROUPA DE CRIOULA

No Brasil colonial, toda criança nascida da miscigenação entre negros, brancos e índios era chamada crioula. Os escravos africanos, diferentemente dos crioulos, procuravam manter suas tradições trazidas da África como, por exemplo, as suas vestes e crenças. Por outro lado, os crioulos, por terem uma relação de proximidade com seus senhores, não tinham o mesmo interesse em manter esses costumes (FREITAS et al. 2005).

A roupa de crioula seria então um traje usado pela mulher negra nascida no Brasil, independentemente se ela era livre, liberta ou escrava. Chataignier (2010) fala que, a princípio, tudo o que os escravos recebiam para usar como vestimenta eram trapos, pedaços de tecidos de algodão para que pudessem cobrir suas partes íntimas, já que a igreja católica não permitia a nudez.

Apesar desse contexto, não demorou para que os senhores de escravos, com o intuito de demonstrar seu poder e riqueza, comesçassem a encomendar joias de ouro para algumas de suas escravas. Havia também uma preocupação com a aparência das escravas que trabalhavam na casa. Em geral, de acordo com Chataignier (2010 p. 37) elas se vestiam dessa forma:

[...] usavam o corpete, não tão ajustado como o utilizado pelas mulheres brancas ou mesmo afrouxado para permitir melhor locomoção e desenvolvimento das atividades relacionadas ao trabalho. Sobre ele, vestiam uma blusinha curta, ambos recoberto com xales e lenços grandes, lisos ou

listrados. Saias compridas franzidas com pequenas pregas complementavam as roupas.

Outra forma de apresentação dessa roupa é apresentada por Freitas (2005), que diz que a formação do traje de crioula é feita por uma saia rodada; o camisu com bordado ou com renda renascença; o torço ou turbante, sendo ele branco ou colorido; e, o pano-da-costa, que em alguns casos era usado por cima do camisu, como uma bata, sendo o uso da bata uma regra que “foi imposta pelo governador Manoel Vitorino, nos primeiros anos de República, às negras – ganhadeiras ou não – como forma de controlar a exposição de seus corpos nas ruas” (FREITAS, 2005, p. 293). Dependendo da ocasião podiam usar joias como os correntões e os balagandans. Havia algumas variações nas vestes, por conta das diversas tribos existentes e das variadas religiões, porém esse costume era mantido por se tratar de uma tradição do continente africano (CHATAIGNIER, 2010).

Cada elemento desse traje possui um significado. O Turbante é proveniente de influência mulçumana e acredita-se que chegou ao Brasil por meio de escravos islamizados. Já a saia comprida, remete às roupas europeias por possuírem várias anáguas para que ficasse armada. O camisu faz referência à roupa de ração usada no Candomblé, em geral são roupas simples feitas de morim ou cretone e usadas para cumprir as tarefas do dia a dia e períodos de obrigações no terreiro. O pano-da-costa tem como origem a África Ocidental, de onde muitos escravos eram embarcados para o Brasil. Também é possível que o pano-da-costa possua esse nome pelo fato de ele ficar nas costas. As joias, por sua vez, possuem as referências de estruturação afro-brasileiras, “por possuírem elementos do catolicismo, como os bentinhos, e do universo da religiosidade de origem africana, como os distintivos dos orixás” (FREITAS, 2005, p. 294).

Com base nas referências sobre a roupa da crioula, acreditamos que essa seja a primeira roupa genuinamente brasileira, pois foi criada pelas negras nascidas no Brasil. Ela carrega toda a força que essas mulheres tinham e os cuidados que

dedicavam a essa roupa nos leva a perceber que, mesmo em meio às dificuldades, havia grande preocupação com a aparência das roupas e sobre os cuidados de si.

BELEZA NEGRA E EMPODERAMENTO DIGITAL

O reconhecimento da beleza negra é algo que tem se tornado comum, esses passos têm sido dados de maneira lenta, porém constante. Isso vem acontecendo, em grande parte, graças a algumas influenciadoras do meio digital que são negras e buscam, através de suas experiências pessoais, enaltecer essa beleza que geralmente não é vista.

Antes mesmo da era virtual, Malcolm X (1925-1965), um importante líder ativista negro, já fazia esses questionamentos em seus discursos, como podemos observar abaixo:

Quem te ensinou a odiar a textura do seu cabelo?
Quem te ensinou a odiar tanto a cor da sua pele a tal ponto de você se encher de maquiagem para se parecer mais com os brancos?
Quem te ensinou a odiar o formato do seu nariz?
E o formato dos seus lábios?
Quem te ensinou a odiar você mesmo, a odiar-se da cabeça aos pés?
Quem te ensinou a odiar a tua própria raça?
Quem te ensinou a odiar tanto a sua própria raça a ponto de você não querer ficar perto de outros da sua cor?
Antes de você vir perguntar ao senhor Mohammed
Se ele te ensina algo sobre ódio, você deve perguntar a se mesmo quem te ensinou a odiar o fato de ser o que Deus lhe permitiu ser.
Malcolm X

Em janeiro de 2018, a comunicóloga e youtuber Gabriela Oliveira disponibilizou no Canal De Pretas, via Youtube, um vídeo no qual ela fala sobre os traços negroides que carrega em seu rosto, traços esses que ainda são sinônimo de dor e sofrimento para muitas meninas e mulheres que não conseguem aceitar o que é apenas uma característica física do seu rosto. No decorrer do vídeo, ela conta como passou a amar

seus traços e diz que não há nada demais em ter o nariz largo ou os lábios carnudos, características predominantes na população negra.

Hoje, Patrícia Oliveira, através de seus vídeos, ajuda outras mulheres a reconhecer sua beleza e evidencia que a estética do negro independe do que pode vir a ser considerado perfeito e que não se pode deixar de viver bem por conta dessas características.

Outra influenciadora que fala sobre autoestima e aceitação é a youtuber e blogueira Rayza Nicácio, ela dá depoimentos em seus vídeos sobre como passou a amar seu cabelo, mostra a versatilidade que o cabelo crespo e cacheado possui, além de contar suas experiências de como foi difícil enxergar sua própria beleza na infância.

A escritora e fundadora do Projeto Pixaim, Neusa Baptista, fala em seu livro **Cabelo Ruim?** (2016), sobre a importância da construção da autoestima da criança negra. O projeto Pixaim é um projeto cultural criado em Cuiabá MT, com o intuito de debater diferenças raciais e empoderar crianças. E o livro é direcionado ao público infantil, conta a história de três meninas negras com personalidades totalmente diferentes, que têm um problema em comum: o cabelo. Ela trata a questão do *bullying*, que é uma agressão verbal ou física, sofrida na escola pelas meninas por conta do cabelo crespo, e que, nesse caso, tão importante quanto o apoio da família para a criança que está sofrendo, é a família da criança agressora corrigi-la. Outro assunto abordado é a falta de representatividade para essas crianças, como quando elas procuram referências em suas bonecas e em modelos na televisão, mas não as encontra.

Livros como o de Batista (2016) são importantes para que a criança se sinta representada. E foi com esse mesmo intuito que surgiu o projeto *Abayomi* como veremos a seguir.

REPRESENTATIVIDADE DA MULHER NEGRA: NA INFÂNCIA E NA IDADE ADULTA

Nos anos de 1980, começa a se solidificar a ideia de que toda raça tem sua beleza. E com base nesse discurso, viu-se a necessidade da confecção de bonecas negras. O surgimento dessas bonecas teve grande relevância, pois elas serviram como parâmetro educativo e modelo referencial para crianças negras. A valorização dos traços negroides, faz com que as crianças se reconheçam naquele brinquedo, desta forma ela cresce sabendo que faz parte de uma comunidade e não está excluída dela (SANTOS, 2000).

Dentre os modelos de representatividade negra para as crianças estão as bonecas *Abayomis*. Essas são feitas a partir de retalhos de tecido, sem cola ou costuras, suas partes são unidas por nós ou tranças. A boneca *Abayomi* pode ser representada de diversas formas. Foi a artesã Lena Martins quem as criou, e, em 1988 fundou, junto à outras mulheres, a cooperativa *Abayomi* no Rio de Janeiro, para valorizar a cultura negra e empoderar a mulher (FILIPINO, 2017).

Conta a história que, quando os africanos estavam sendo transportados da África para o Brasil, nos navios negreiros, para aqui serem escravizados, as mulheres que viam seus filhos chorando, sem ter muito o que fazer, rasgavam suas roupas e faziam bonecas a partir daqueles retalhos, com a intenção de acalantar a criança. Dessa forma, a boneca servia como amuleto e proteção (FILIPINO, 2017).

Outro símbolo de empoderamento feminino é o Turbante, que será escrito com letra maiúscula, pois, para além de acessório, trata-se de uma ligação com a ancestralidade africana, como também é parte da indumentária de religiões de matrizes afro-brasileiras (SILVA, 2017).

As pioneiras no uso do Turbante no Brasil são as negras que eram mantidas escravizadas na ocasião do descobrimento do país. Algumas delas usavam como

forma de proteção da cabeça e como auxílio no equilíbrio enquanto carregavam baldes de água e madeiras. Outras usavam para proteger o cabelo no momento de preparo das refeições. No entanto, as baianas usam até hoje como parte da sua indumentária e símbolo da religião praticada (SILVA, 2017).

Ainda não se sabe ao certo o local de origem dos Turbantes. Acredita-se que um dos primeiros lugares em que foi identificado o seu uso foi no Antigo Egito, em *Kemet* ou *Khemet*. Outra hipótese é de que os primeiros persas também fizessem o uso de um acessório na cabeça que poderia se tornar um dia o Turbante. Silva (2017) explica ainda que em algumas regiões o uso do Turbante era feito apenas por homens.

Atualmente, o Turbante é usado em diversos lugares do mundo e conhecido por diversos nomes como *Doek*, *Gélè*, *HeadCloth*, *Headtie*, *Headwrap*, *Iqhiya*, *Nemes*, *Ojá*, *Pano De Cabeça*, *Scarthead*, *Torço* e *Turban*. Mais recentemente, vem sendo chamado de Coroa, por representar o poder e a autoestima da mulher negra ao usá-lo (SILVA 2017).

De acordo com Silva (2017, p. 13) “[...] é imprescindível reafirmar o símbolo que o Turbante representa: autoafirmação, empoderamento negro, resistência ao sistema racista e segregacionista, conexão ancestral e fortalecimento da Negritude.”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desafio de criar uma coleção de moda que perpassa por essa trajetória foi motivada pela necessidade de trazer visibilidade à comunidade negra, além de debater assuntos como os padrões de beleza eurocêntricos, que comumente excluem ou apagam a beleza do negro. Esta constatação se dá, inclusive, pela experiência vivida e que é observada desde minha própria infância.

Em casa, nunca falavam sobre a cor da pele, sempre que se referiam a mim, falavam que era ‘moreninha’ e foi apenas depois de certa idade que descobri que não

me enquadro no grupo das morenas, já que morena é uma pessoa de pele clara que possui cabelos escuros. Comecei a me perguntar por que as pessoas têm tanta dificuldade de se assumirem negras, ou até mesmo de falar que determinada pessoa é negra e cheguei à conclusão, que a verdade é que, para muitos, ser negra é sinônimo de ser suja, a palavra soa um tanto quanto pesada demais, quase como se fosse uma ofensa falar que alguém é negro e essa forma de pensar é comum tanto para negros quanto para brancos, sendo esta apenas uma das heranças do período escravista que o negro carrega.

A importância de trazer relatos pessoais a um trabalho acadêmico se dá desde o período das ditaduras militares na América Latina, a partir do qual somente os relatos foram possíveis para trazer à tona o conhecimento sobre o que se passou aos sobreviventes, pois muitos documentos haviam sido destruídos. Desde então, o espaço biográfico ganhou nova visão no contexto acadêmico, sendo hoje uma temática amplamente utilizada e debatida (ARFUCH, 2010).

Dessa forma, tomei a liberdade de trazer meu próprio depoimento, pois minha vivência é o ponto de partida que instiga este trabalho e, tendo como base teórica as questões relacionadas ao negro brasileiro, construímos um projeto que resultou na coleção: Beleza negra de cabeça feita. Na qual, representamos a mulher negra consciente de sua beleza e que tem em seus traços negroides, principalmente os cabelos, o contraponto aos julgamentos estereotipados.

Os movimentos negros que houveram no passado foram de extrema importância para que o negro tivesse mais visibilidade e caminhasse em busca da igualdade racial. Mas, para além desses movimentos, para que haja alguma mudança em relação a essa imagem, também é necessário que alguns passos sejam dados, a começar pelas mulheres negras, para usufruir do conceito de negritude e para que reconheçam o seu valor e sua beleza. Bem como, toda sua capacidade em demonstrar seus valores pessoais.

O ponto de encontro deste projeto está entre o negro do passado, como os

negros quilombolas e a roupa de crioula de onde extrairemos referências para o design. E, o negro do presente, no qual as referências serão buscadas nos movimentos contemporâneos, buscando sempre salientar a beleza negra e trazendo um ar de sofisticação e elegância à mulher. Exploraremos toda a história que envolve a boneca *Abayomi* através do uso de nós, na técnica do macramê. O Turbante será usado de forma clássica e atual, sempre fazendo referência aos dois temas já apresentados.

Usamos, para o desenvolvimento da coleção, tecidos fluidos e estruturados, sendo eles sintéticos e naturais, além de muitos bordados e correntes no design de superfície têxtil. A coleção se dividirá em cinco famílias de quatro criações totalizando vinte looks. Crioula, Quilombo, Abayomi, Cabeça Feita e *Black Power*, são os nomes das famílias escolhidos para fazer referência aos aspectos estéticos levantados nos estudos e formam o encontro entre o negro de ontem e o de hoje que pretendíamos ao elaborar o projeto que dá origem a este artigo.

As peças se encontram em construção e o resultado será apresentado em um desfile, no início de julho de 2018.

Ver-se representada na moda é importante, tanto para a criança quanto para a mulher negra. E com o intuito de trazer essa representatividade é que todas as modelos que irão desfilarem a coleção serão negras, com cabelos crespos e pouca maquiagem. O objetivo é trazer essa beleza de forma diferente, ressaltar os traços negroides e mostrar a beleza existente no cabelo crespo, além de tirar a modelo negra do campo exótico e colocá-la como destaque.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena; PEREIRA, Amilcar Araujo. **Movimento negro e "democracia social" no Brasil**: entrevistas com lideranças do movimento negro. Rio de Janeiro: CPDOC, 2005. 15f.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: Dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução: Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- AZEVEDO, Celia M. Marinho de. Cotas Raciais e Universidade Pública Brasileira: Uma Reflexão à Luz da Experiência dos Estados Unidos. **Projeto História : Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, [S.l.], v. 23, ago. 2012. ISSN 2176-2767. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10725/7957>>. Acesso em: 1 abr. 2018.
- BAPTISTA, Neusa. **Cabelo Ruim?** A história de três meninas aprendendo a se aceitar. Cuiabá: Tanta Tinta, 2016.
- CARNEIRO, Edson. **Antologia do Negro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- CHATAIGNIER, Gilda. **História da Moda no Brasil**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.
- DOMINGUES, Petrônio. Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica. **Revista de Ciências Sociais**, Londrina, v. 10, n.1, p. 25-40, jan-jun. 2005.
- DOMINGUES, Petrônio. Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos. **Tempo online**, 2007, vol.12, n.23, p. 100-122. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-77042007000200007&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 18 mar. 2018.
- FEIJÃO, Roseane. **Moda e Modernidade na belle époque carioca**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 4. ed. Curitiba: Positivo, 2009.
- FERREIRA, Lídia F. "Negritude", "Negridade", "Negrícia": história e sentidos de três conceitos viajantes. **Via Atlântica**, São Paulo, n.9, 22 p. jun. 2006.
- FILIPINO, Cynthia. **Com quantos 'nós' tecemos uma história?**: exposição itinerante de abayomis akpalôs. 2017. 64 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização

em História)-Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017.

FREITAS, Joseania Miranda; FERREIRA, Luzia Gomes; MONTEIRO, Juliana. **As roupas de crioula no século XIX, e o traje de beca na contemporaneidade: uma análise museológica.** 2005. 21 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Museologia)-Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2014.

FRÜBEL, Jéssica; PITT, Cristiano Paulo. Zumbi dos Palmares. Resenha apresentada no **3º Simpósio Científico FTSG de Graduação e Pós-graduação.** Bento Gonçalves, RS: Centro Universitário da Serra Gaúcha, 2011. Disponível em: <<http://ojs.ftsg.edu.br/index.php/1simp/search/titles>> Acesso em: 3 abr 2018.

NICÁCIO, Rayza. Canal Rayza Nicácio: Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/rayzabatista>>. Acesso em: 05 abr. 2018. (YouTube).

PORTELA, Andrea Lomeu. **Trajetórias sociais das roupas do Museu Mariano Procópio: Tramas e Afetos.**2017. 257 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais)-Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017.

PINSKY, Jaime. **A escravidão no Brasil: A escravidão acabou? A vida cotidiana dos escravos negritude e sexualidade.** 1939. 15. ed. São Paulo: Contexto, 1997.

SANTOS, Jocélio Teles dos. O negro no espelho: imagens e discursos nos salões de beleza étnicos. **Departamento de Antropologia Universidade Federal da Bahia,** Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0101-546X2000000200003>>. Acesso em: 17 jan. 2018.

SILVA, Joana Maria Ferreira da. **Centro de Cultura e Arte Negra – CECAN.** São Paulo: Selo Negro, 2012.

SILVA, Rosyane Maria da. **Iqhiya: Um olhar sobre o significado e a simbologia do uso de Turbantes por mulheres negras.** 2017. 47 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Gestão de Projetos Culturais)-Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

SILVA, Simone Rezende da. A trajetória do negro no Brasil e a Territorialização quilomba no ambiente florestado Atlântico. **Revista NERA,** São Paulo, n. 19, p. 73-89, jul. 2011.

SOARES, Luiz Carlos. **O povo de cam na capital do Brasil: a escravidão urbana no Rio de Janeiro no século XIX.** Rio de Janeiro: Faperj-7Letras, 2007.

TOUR PELO MEU ROSTO. Gabriela Oliveira. **Youtube.** 12 jan. 2018. 8min9s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CEOvcHPvvis>>. Acesso em: 27 fev. 2018.

Moda e Memória:

A importância da vestimenta para a construção de memórias afetivas

SILVEIRA, Laiana Pereira da²⁰

RESUMO

A presente pesquisa possui como foco principal trabalhar a relação da moda com a memória, e ressaltar a importância das nossas vestimentas para a construção desse vínculo afetivo, sendo um pequeno recorte da pesquisa de trabalho de conclusão de curso “Moda e Memória: A construção de uma coleção de moda a partir das memórias afetivas vinculadas a objetos pessoais”. Trazendo uma reflexão através de um referencial bibliográfico com autores da área da moda, história e filosofia, e com relatos obtidos por meio de um questionário virtual apresentado na pesquisa original. Através deste artigo, buscou-se despertar no leitor questionamentos sobre o valor atribuído a vestimenta usada, visto que a mesma, pode ser considerada como uma espécie de “primeira pele”, moldando-se ao nosso corpo e absorvendo marcas ao longo do tempo e de sua usabilidade. A roupa e quem a carrega, compartilham algumas cicatrizes, marcas e, claro, memórias e esquecimentos de momentos vividos.

Palavras-chave: Moda. Memória. Vestimenta. Objetos. Lembranças.

Resumen: La presente investigación tiene como foco principal trabajar la relación de la moda con la memoria, y resaltar la importancia de nuestras vestimentas para la construcción de ese vínculo afectivo, siendo un pequeño recorte de la investigación de trabajo de conclusión de curso "Moda y Memoria: una colección de moda a partir de las memorias afectivas vinculadas a objetos personales ". Trayendo una reflexión a través de un referencial bibliográfico con autores del área de la moda, historia y filosofía, y con relatos obtenidos por medio de un cuestionario virtual presentando en la investigación original. A través de este artículo, se buscó despertar en el lector cuestionamientos sobre el valor atribuido a la vestimenta usada, ya que la misma, puede ser considerada como una especie de "primera piel", moldeándose a nuestro cuerpo y absorbiendo marcas a lo largo del tiempo y de su usabilidad. Laropay quien

²⁰ Curso superior de Tecnologia em Design de Moda - Instituto Federal Sul-Rio-Grandense Campus Pelotas Visconde da Graça, email: laianasilveira@gmail.com.

la carga, comparten algunas cicatrices, marcas y, por supuesto, memorias y olvidos a través de los momentos vividos.

Palabras clave: Moda. Memoria. Vestimenta. Objetos. Recuerdos.

INTRODUÇÃO

Este artigo é um recorte da pesquisa de trabalho de conclusão de curso “Moda e Memória: A construção de uma coleção de moda a partir das memórias afetivas vinculadas a objetos pessoais”, defendida em junho de 2018 no curso Superior de Tecnologia em Design de Moda, pelo Instituto Federal Sul-Rio-Grandense Campus Pelotas Visconde da Graça, situado na cidade de Pelotas, no estado do Rio Grande do Sul, Brasil.

O objetivo principal desta pesquisa foi refletir sobre a importância que a vestimenta possui na construção de nossas memórias afetivas, apresentando aqui um breve referencial bibliográfico com autores da área da moda, história e filosofia. Para a construção da pesquisa de conclusão de curso, foi aplicado um questionário disponibilizado em apêndice no arquivo original do trabalho, e aqui são trazidos alguns relatos dos entrevistados.

I

Inicia-se então trazendo o conceito da palavra memória.

Me-mó-ria sf 1. Faculdade de reter ideias, impressões e conhecimentos anteriormente adquiridos. 2. Lembrança, recordação, reminiscência. 3. Celebridade, fama, renome. 4. Memento (memorando; apontamento). 5. Monumento comemorativo. 6. Narração, relato. 7. Aquilo que serve de lembrança. 8. Nota diplomática; memorial. 9. Dissertação acerca de tema literário, científico ou artístico. 10. Dispositivo de computador que permite o armazenamento e a recuperação de informações (DICIONÁRIO BARSA, 1990. p. 669).

Estas são algumas definições concebidas pelo dicionário da Barsa (1990) quando se pesquisa a palavra memória, mas afinal o que é memória? Depende do contexto. Porque memória é um conceito muito amplo, a própria definição do

dicionário mostra isso, memória pode ser falada no ponto de vista histórico ou então do ponto de vista pessoal, ou da preservação, a memória pode ser algo momentâneo, ou algo do passado, um passado longínquo ou recente.

Memórias pessoais, memórias coletivas, memórias institucionais, memórias patrimoniais, memórias sociais. De acordo com um dos entrevistados, memória pode “significar algo marcado no tempo. Uma ponte que liga e transporta algo significativa ao nosso emocional” (entrevistado 15, 2018, p. 83), memória pode ser também “aquilo que guardamos como lembrança de nossas vivências. A memória não necessariamente tem preocupação com a realidade dos fatos ocorridos, mas sim com o significado deles para cada um de nós” (entrevistado 13, 2018, p. 79).

Memória é difícil de definir e é tema de milhares de pesquisas dentro da academia, Nery (2015) define “em um conceito amplo, a memória é algo que se constrói depois do ocorrido, a posteriori, é a relação do homem com o tempo, é aquilo que guardamos do nosso passado sempre ressignificado” (NERY, 2015, p. 29), porém, a delimitação escolhida para seguir é sobre memórias afetivas e como ligá-las a moda através do desenvolvimento de uma coleção.

Quais formas de juntar a vestimenta com as lembranças, criando uma coleção que nos represente a memória, ou as memórias. E como ligar a moda a memória? Essa pergunta pode ter inúmeras respostas. Stallybrass (2012) conta em seu livro que pensar sobre roupas significa pensar sobre memórias, essa conexão já está feita inconscientemente, o autor Santos (2003) fala que:

A memória está presente em tudo e todos. Nós somos tudo aquilo que lembramos; nós somos a memória que temos. A memória não é só pensamento, imaginação e construção social; ela é também uma determinada experiência de vida capaz de transformar outras experiências a partir de resíduos deixados anteriormente. A memória, portanto, excede o escopo da mente humana, do corpo, do aparelho sensitivo e motor do tempo físico, pois ela também é o resultado de si mesma; ela é objetiva em representações sociais, textos e comemorações (SANTOS, 2003, p. 25).

A memória é atemporal, pode ser construída através da união de acontecimentos que caracterizam a vivência de cada ser humano, pode ir e vir na nossa mente, e pode ser considerada uma das principais fontes de acesso ao nosso passado pessoal, passado recente ou distante, marcando o passar do tempo, o acúmulo de vivências e experiências, e definindo uma época.

No questionário aplicado como parte da metodologia escolhida, a primeira pergunta que o entrevistado tinha contato era “o que significa a palavra memória pra ti?” e uma das respostas em destaque foi “parte cognitiva do nosso cérebro que guarda nossas experiências vividas” (entrevistado 10, 2018, p. 74), em outro relato há a seguinte definição “1 – processo cognitivo associado às lembranças. 2 – construção de uma identidade de determinada população/sociedade” (entrevistado 12, 2018, p. 77).

Merlo (2015) diz, “por memória, entende-se um movimento de rever, revisar, reescrever a história sua e dos outros, partindo do presente, indo ao passado e retornando ao presente” (MERLO, 2015, p. 13), é esse transitar contínuo que acontece de forma involuntária até mesmo quando estamos pensando em como definir memória, é o ir e vir de nossos pensamentos quando nos questionam sobre um momento específico, que precisamos recordar, voltar no tempo. O historiador francês Le Goff (1924) traz como definição de memória:

A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas (LE GOFF, 1924, p. 419).

Este conceito é conhecido por ser voltado para o lado da psicologia e memória social, relacionando o indivíduo ao processo de armazenamento de acontecimentos. Outra definição existente é a de “lugares de memórias”, investigada pelo também historiador francês Pierre Nora (1993), conhecido por suas pesquisas na área da antropologia e por seus estudos sobre memória, ele define:

A memória é vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento,

inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações (NORA, 1993, p. 9).

A memória é a absorção de registros de fatos vividos ou conhecidos, e em nossas memórias afetivas que vivem lembranças de bons momentos, outros momentos que não são tão felizes, mas nos marcaram por algum motivo, acontecimentos que deseja-se esquecer e não consegue-se, outros que opta-se por eternizar. Pode-se dizer que a memória é um lugar onde guarda-se coisas que aconteceram ao longo da vida, considerado por Nora (1993) como “um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente” (NORA, 1993, p. 9).

Memória pode ser algo visível, depende do ponto de vista de cada um, memória pode estar representada através de um objeto, algo palpável. Há quem diga que memória possui um formato, que pode ser um baú, muitos relacionam a uma caixinha, onde se guarda todos os momentos vividos, todas as recordações e, também algo que deseja-se guardar para sempre. Pollak (1992) especifica estes lugares como:

Existem lugares da memória, lugares particularmente ligados a uma lembrança, que pode ser uma lembrança pessoal, mas também pode não ter apoio no tempo cronológico. Pode ser, por exemplo, um lugar de férias na infância, que permaneceu muito forte na memória da pessoa, muito marcante, independente da data real em que a vivencia se deu (POLLAK, 1992, p. 2).

Muitas vezes são estes lugares o fator determinante para a concepção de uma memória, e nessa questão de espaço, a construção através do ambiente pode torná-lo o objeto mais valioso e memorável. Nora (1993) traz em sua definição “os lugares de memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora” (NORA, 1993, p. 13),

Ou seja, a memória está presente em tudo e em todos, a identidade e o ser é criado a partir de tudo o que é lembrado, pode-se resumir que as pessoas são as memórias que elas têm, fazendo pensar o que é valorizado e o que se é, a memória faz-se revisar a vida.

A memória constrói-se com os resíduos deixados por uma experiência, ou de um acontecimento, resíduos que são acumulados ao longo da vida, e a partir deste

acumulo que se é criando uma bagagem emocional, conhecidas como lembranças, que quando boas deseja-se preservar, e quando ruins prefere-se esquecer, pois através destas lembranças sensações. Nery (2015) comenta que:

Todas as lembranças, tudo o que é evocado pela memória, sofre uma alteração influenciada pelo tempo presente. Por isso não há um resgate da memória e do passado, pois ela não é lembrada de maneira intacta e “perfeita”, ela é sempre uma representação, uma releitura do que aconteceu, sempre com os olhos de onde se está: do presente (NERY, 2015, p. 30).

E quando são relacionadas duas áreas de conhecimento como memória e moda, pode-se ter uma imersão muito profunda no cruzamento das informações desses dois assuntos, muitos relacionam as roupas que usavam na infância, retratando o momento vivido, com os resquícios que ainda restam, outros falam carinhosamente das roupinhas de bebê de quando os filhos ainda eram pequenos, trazendo aquele ar de nostalgia.

Ao referir-se à palavra moda, ela pode estar relacionada a hábitos, costumes, comportamento, tendências, estilos, período cronológico, moda é modos, a palavra “moda” é aplicada a vários outros campos de pesquisa que não seja o vestuário como neste projeto. A moda por si só “é uma forma especializada de ornamentação do corpo” (JONES, 2005, p. 24), e dentro deste capítulo salienta-se especificamente a concepção de moda como um fenômeno social ligado ao vestuário, apontando este campo para relacionar com memória.

Moda e memória estão diretamente ligadas, pois, a vestimenta que é usada está inserida tanto no âmbito da moda como no da memória, pois, mesmo inconscientemente, faz-se lembrar de momentos já vividos, ou seja, a roupa além de fazer lembrar algo, também possui a sua própria carga histórica por estar presente no momento vivido. A historiadora e mestre em Memória Social, Luciana Andrzejewski (2015) traz em sua contribuição para o livro Memórias e Museus de Márcia Merlo, uma reflexão sobre a moda como despertar da memória, onde afirma que:

A moda, mais do que qualquer outro objeto, é o que está mais próximo da gente. A partir da roupa ou do acessório, podemos lembrar com precisão momentos importantes que estiveram relacionados a algum momento da nossa história pessoal (ANDRZEJEWSKI, 2015, p. 89).

A roupa além de ser um objeto, não é qualquer objeto, é o que está mais próximo ao indivíduo, que está conectado diretamente a pele, protegendo o corpo, sofrendo o primeiro impacto, e como qualquer outro objeto, as roupas podem dizer muito sobre a personalidade de cada um, pode representar algo mais valioso, e receber alguma atribuição afetiva que vá além da sua funcionalidade inicial, Nery (2015) ressalta que:

Os objetos vinculados aos indivíduos podem dizer muito sobre eles, tanto aqueles que estão mais próximos do corpo, a exemplo daqueles que compõem a indumentária e a vestimenta, quanto os que ficam escondidos em gavetas, em caixas ou expostos nas estantes domésticas. Esses objetos que são guardados e preservados pelo seu dono, aos poucos podem vir a adquirir um valor sensível e uma importância simbólica tanto para ele próprio quanto para os outros indivíduos, que por ventura estiverem na sua presença, principalmente para as pessoas mais próximas (NERY, 2015, p. 18).

A roupa, carregando informação de moda ou não, é uma forma de extensão do corpo, e mesmo quando alguém fala que saiu de casa usando a primeira peça de roupa que viu, sem se importar, não é verdade, por que a roupa, além de cumprir seu papel primordial que é cobrir os corpos por causa do pudor, também possui o papel de comunicar através da imagem, evidenciando sentimentos, sensações e atitudes, Castilho e Martins (2005) ressaltam:

Nascemos nus e vivemos vestidos. É justamente o modo como cobrimos e descobrimos nosso corpo que faz “a” diferença. A sociedade contemporânea, que tanto privilegia a imagem, a forma, os adornos e trajes como sistemas de significação, de caráter simbólico, é quem faz com que tipos de trajes e objetos adquiram uma grande importância (CASTILHO e MARTINS, 2005, p. 32).

Está, digamos que implícito no comportamento da sociedade a real importância que se dá as roupas, e como que algo tão importante em suas vidas poderia estar desvinculado as memórias? Inimaginável. A indumentária num todo, pode ser vista como um elemento primordial para registrar as memórias de algum momento específico, as peças de vestuário assumem uma responsabilidade informativa, as

roupas viram mediadoras entre o visível e o invisível, ao mesmo tempo em que as são marcadas pelas pessoas, elas também marcam quem veste-as.

Ao adquirir uma peça de roupa e usá-la uma, duas ou inúmeras vezes, ela acaba sendo exposta de forma insensível, pois qualquer impacto que é direcionado a pessoa, tocará primeiramente ao tecido, e com o tempo ele ganhará marcas, puídos, passará por lavagens, pegará sol, chuva, vento, e cada marca adquirida ao longo do uso fará parte da construção de memória através dessa peça, e apesar de toda fragilidade e exposição “elas resistem à história de nossos corpos” (STALLYBRASS, 2012, p. 11).

Além disso, as peças de roupa mesmo quando estão em desuso, permanecem presentes no nosso subconsciente, principalmente dos profissionais que atuam na área da criação de moda, porque hoje em dia é difícil criar algo totalmente inovador, e vemos muitas peças antigas retornarem nas coleções com algum diferencial, isto é criar em cima do que já existe inspirado no que já foi feito.

Ao longo do tempo podemos perceber que alguns elementos da moda ressurgem como aposta de tendência, repaginados, com toques diferentes da forma que foi visto anteriormente, como o caso da pochete que era um acessório de 1980 e agora voltou com tudo, e porque esse fenômeno acontece? Por que inspira-se no passado?

Inspira-se nos anos de 1980, 1990 e assim por diante, a cada temporada escolhe-se uma década para coletar informações de vestuário, seja no comportamento do período, o que estava em alta no estilo de vida da sociedade, qual a silhueta, as formas, as texturas, entre outros elementos. Jones (2005) fala que:

As roupas antigas são admiradas não só pelo tratamento artesanal e o cuidado com os detalhes quase impossível de se obter hoje em dia, mas também porque despertam um sentimento de nostalgia por estilos de vida que já se foram. O aspecto “emocional” das roupas é um elemento importante do design (JONES, 2005, p. 24).

Jones (2005) ressalta também a questão de antropólogos explanarem o papel da moda na criação da identidade individual e/ou coletiva, pois, com o passar do tempo às peças adquiriram significados dentro da moda, rótulos que é ouvido no dia a dia e carregamos muitas vezes inconscientemente e é passando adiante.

Como é o caso do “pretinho básico como peça coringa”, “vestido longo que é para festa”, o “vestido de noiva que é branco e representa pureza”, “o preto muitas vezes atribuído também para representar o luto”, sem contar as vestimentas típicas regionais. Além dessas pré-definições já estabelecidas pela sociedade, existem também a identificação de como a pessoa é e o que ela quer transmitir através de uma peça. Barthes (1979) cita que:

A roupa não é apenas um objeto de um fenômeno efêmero que é a moda, mas ela resiste aos corpos, os corpos vêm e vão e elas sobrevivem. A roupa veste seu próprio “eu”, usando o corpo em sua forma mais pura e por uma espécie de tautologia remete ao próprio vestuário (BARTHES, 1979, p. 245).

Por isso a vestimenta pode sim ser considerada um objeto de estudo social, podendo caracterizar um período a partir de uma peça de vestuário, auxiliando na construção de memórias. O indivíduo que carrega a roupa possui uma companhia, uma extensão da sua pele, e os dois juntos podem criar situações que ficarão eternizadas, através do compartilhamento de uma mesma vivência, isso faz com que a vestimenta possa servir de suporte para as recordações.

Após o uso, o contato com o meio externo, a roupa é tirada do corpo, passada por um processo de higienização através da lavagem, secagem e passadoria, e após todas essas etapas de cuidado, retorna ao guarda-roupa com uma nova história na sua bagagem, e ao mesmo tempo pronta para fazer companhia ao corpo que irá vestir numa próxima aventura, este é o ciclo normal da vestimenta. Fagundes (2011) observa que:

A roupa – como objeto material de uso cotidiano – é dotada de elementos subjetivos, composta por uma memória sensitiva e carregando nossa forma física, nosso cheiro, nosso suor. Carrega também memórias, nomes e o espírito de quem a pertenceu (FAGUNDES, 2011, p. 1).

É por isso que a relação da moda com a memória é tão forte, pelo simples – mas, não tão simples assim – fato de um pedaço de tecido despertar sentimentos e sensações numa pessoa, uma peça de roupa ser tão especial por lembrar um momento vivido, que por mais gasta que esteja, e já ter perdido sua funcionalidade, ainda ter um lugar especial em seu guarda-roupa ao invés de ser descartada facilmente.

Aqui é possível lembrar-se de quando o autor Stalybrass (2012) fala sobre a jaqueta do amigo, com os cotovelos puídos, e explica-se “puimentos que no jargão técnico da costura são chamados de memória” (STALYBRASS, 2012, p. 10). As peças de roupas podem muito bem serem consideradas gatilhos para as lembranças. Uma das entrevistadas inclusive relata a importância que uma peça de roupa específica tem na sua vida, quando ela é questionada de qual o objeto tem um espaço especial em sua memória afetiva e ela fala:

Meu vestido de noiva. O dia do meu casamento não é a minha memória mais feliz, pois foi um momento de extremo cansaço e preocupações. Mas o meu vestido representa para mim o motivo do casamento, a união e o amor. Ele foi planejado por mim e costurado pelas mãos da minha avó Inha que é uma das pessoas mais especiais que meu coração pode ter. Ele teve um único momento de uso, feito especialmente para o grande dia. Será eternamente gravado na minha memória e tenho um carinho mais que especial. Jamais irei me desfazer dele, contudo se algum dia eu tiver uma filha e ela desejar usar meu vestido de casamento no seu casamento, podendo usar ele intacto ou reconstruir ele, com certeza me sentirei muito honrada (entrevistada 15, 2018, p. 84).

Isto é a contribuição de uma peça de roupa para eternizar um acontecimento especial, e registrar na memória a experiência e a sensação vivida num momento específico. Está explícita a atribuição de um valor sentimental ao objeto e como o vínculo com sua dona foi criado, como tudo foi planejado, e indo mais além, até a mão de obra familiar tornando a peça mais especial ainda.

Se parar-se por alguns minutos para refletir e analisar o guarda-roupa, é possível encontrar uma peça – uma não, várias peças – que também fará lembrar-se de alguém, de algo ou de algum momento singular, que poderá ser considerado tão

marcante quanto o relato da entrevistada mencionando o dia de seu casamento através de uma peça de roupa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível concluir que pesquisas relacionando duas áreas das ciências humanas tão amplas como são a moda e a memória social, correlacionadas, possuem um grande e valioso potencial de enriquecimento para a sociedade. Instigando a uma reflexão que visa abrir os horizontes e expandir as perspectivas fazendo como que a vestimenta seja vista com um olhar mais criterioso, cauteloso e afetivo, tanto na hora de adquirir uma peça nova, quanto a construção ao longo do período dessa construção de momentos entre o indivíduo e a vestimenta, e principalmente no momento de desapegar-se passando adiante ou aposentando-a.

É importante ressaltar que os relatos obtidos através do questionário virtual, presentes em apêndice na pesquisa original, foram de grande valor para entender como as pessoas carregam e valorizam suas memórias mais preciosas, e como isso pode ser guardado através de um objeto – que neste caso é limitado a analisar dentro das vestimentas – e como os objetos fazem um papel importante do dia a dia e que deve-se atribuir valor afetivo sim a bens materiais, e quando possível e desejado, compartilhá-los com outras pessoas mesmo que seja apenas em forma de relato.

Por fim, é presumível que este objeto que está ligado à nossa indumentária, além de ser um veículo de comunicação visual, que expressa um pouco da personalidade do indivíduo que a usa, é também um auxiliar de construção das nossas lembranças mais pessoais, por ter vivido aquele momento junto a pessoa e por possuir uma carga emocional singular, criada com o passar do tempo. E se esta mesma peça for passada adiante, carregará consigo todas as memórias do seu antigo usuário, e criará novas memórias através de momentos futuros a serem vividos com a pessoa que adquiri-lo.

REFERÊNCIAS

ANDRZEJEWSKI, Luciana. A moda como despertar da memória. In: MERLO, Márcia (org). **Memórias e museus**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015. p. 89-98.

BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.

CASTILHO, Kathia; MARTINS, Marcelo Machado. **Discursos da moda: semiótica, design e corpo**. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2005.

DICIONÁRIO BARSA DA LÍNGUA PORTUGUESA. São Paulo: Balsa Planeta, 1990. 2v.

FAGUNDES, Joyce Corrêa. O RG Feminino Impresso no Vestuário. In: **XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais, Diversidade e (Desigualdades)**, Salvador, 2011.

JONES, Sue Jenkyn. **Fashion design: manual do estilista**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão *et al.* 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

MERLO, Márcia. **Memórias e museus**. São Paulo: Estação das Letras, 2015.

NERY, Olivia Silva. **A invisibilidade na materialidade: as pontes de memória nos objetos de Lyuba Duprat**. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problematização dos lugares. Trad. Yara Aun Houry. In:_____. **Projeto História**, São Paulo, 1993.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: **Revista Estudos Históricos**. Trad. Monique Augras. Rio de Janeiro, 1992. p. 200-212.

>. Acesso em 14 jan. 2011.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **Memória Coletiva & Teoria Social**. São Paulo: Annablume, 2003.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx: roupas, memória, dor**. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

Dos teares às tendências:

histórias da moda mineira

SANTUCCI, Natália de Noronha²¹

ALVES, Paulo Gabriel²²

RESUMO

Neste artigo serão feitas algumas considerações sobre a Moda e sua História dentro de Minas Gerais. Será traçado um panorama sobre as origens e a evolução da produção têxtil local, seguido por questões de destaque quanto à profissionalização do setor de vestuário. Serão também pontuados locais de memória relevantes, introduzindo a questão de acervos e pesquisa histórica. Em seguida, será apresentada um mapeamento das pesquisas referentes, em algum nível, à História da Moda, realizadas em Programas de Pós-Graduação *Stricto Sensu* sediados no estado. Por fim, a apreciação dos dados obtidos levantará aspectos como os temas abordados, delimitações espaciais e cronológicas, divisão sexual do trabalho no âmbito científico de Moda e as dificuldades de acesso a esse material, devido a questões de tecnologia da informação. O esforço de realizar um mapeamento da produção histórica acerca da Moda e temas correlatos é parte de uma busca por compreender o perfil dos pesquisadores, a circulação dos estudos e identificar quais temas são frequentemente explorados e quais permanecem inéditos.

Palavras-chave: História da Moda. Moda em Minas Gerais. Educação Profissional. Pós-Graduação – *Stricto Sensu*.

Abstract: This article will make some considerations about Fashion and its History within Minas Gerais. An overview of the origins and evolution of local textile production will be drawn up, followed by prominent questions regarding the professionalization of the clothing sector. Relevant memory locations will also be punctuated, introducing the issue of collections and historical research. Next, a mapping of the surveys referring, at some level, to the History of Fashion will be presented, carried out in *Stricto Sensu* Postgraduate Programs based in the state. Finally, the evaluation of the data obtained will raise aspects such as the topics covered, spatial and chronological delimitations, the sexual division of labor in the scientific scope of Fashion and the difficulties of

²¹ Mestre em História – PUCRS, Pesquisadora dedicada à História da Moda Esportiva, integrante do Grupo de Pesquisa História da Arte e Cultura de Moda; nataliasantucci@gmail.com.

²² Graduação em História – UFRS; pgalvespaulogabriel@gmail.com.

access to this material due to information technology issues. The effort to map the historical production about Fashion and related themes is part of a search to understand the profile of researchers, the circulation of studies and identify which themes are frequently explored and which remain unpublished.

Keywords: Fashion History. Fashion in Minas Gerais. Professional education. Post-Graduation - *Stricto Sensu*.

PRODUÇÃO TÊXTIL EM MINAS GERAIS

De acordo com dados oficiais, a região conhecida atualmente como Minas Gerais começou a ser percorrida pelos bandeirantes no século XVI. Contudo, apenas no final do século seguinte seriam fundados os primeiros povoadamentos dos colonizadores, que dariam origem às cidades de Mariana (1696) e Ouro Preto (1698), com a finalidade de explorar os minerais preciosos encontrados por ali (MARIANA, s.d.; MINAS GERAIS, s.d.; OURO PRETO, s.d.).

No século XVIII, as atividades mineradoras tornaram a região a mais densamente povoada da colônia, causando até mesmo falta de mão de obra em outras áreas, fato que contribuiu com o desenvolvimento local de outras atividades, como a pecuária e a agricultura. O algodão, que “ainda era pouco utilizado na Europa, dominada pela lã e o linho”, era cultivado “principalmente para consumo interno, estimulado também pela dificuldade de abastecimento regular de tecidos vindos de fora do Brasil” (COELHO, 2002, p.7).

Devido ao adensamento populacional, a necessidade de tecidos e roupas aumentou, o que teria impulsionado o “artesanato têxtil” em Minas Gerais, originando oficinas para fabricação de tecidos, que até enviavam sua produção para outras capitanias. Esse desenvolvimento teria preocupado o Reino, pois poderia sinalizar a independência econômica da capitania. Somado a isso, na década de 1780 a exploração dos minérios de aluvião estava em declínio e D. Maria I (1734-1816) assinou o famigerado Alvará de 1785, no qual proibia fábricas e manufaturas. No documento, argumentava-se que o “grande número” de fabricantes supostamente

estaria ocupando os “braços” que deveriam ser empregados em cultivo e descobrimento, causando “grave prejuízo da cultura, e da lavoura, e da exploração das terras minerais” (ARQUIVO NACIONAL, s.d.; COELHO, 2002).

Quando a Corte Portuguesa se transferiu para o Rio de Janeiro, D. João VI tomou uma série de medidas, com a finalidade de equipar a Colônia para efetivamente sediar a aristocracia – além da revogação do Alvará de 1785, procurou atrair investimentos para atividades industriais por meio de isenção de impostos e outros privilégios (VAZ, 1977). Assim, em 1813, Minas Gerais receberia um "mestre fabricante de tecidos [...] a fim de ensinar a todos e quaesquer pessoas, que tenham estabelecido teares, ou quiserem estabelecer o modo dos ditos tecidos e toda a manipulação pertencente a elles. [...]" (Provisão de 11 de maio de 1813 *apud* VAZ, 1977, p.102 – grafia original).

No ano seguinte, alguns moradores de Vila Rica (atual Ouro Preto) tentaram fundar uma fábrica, sem êxito – para os detentores de riquezas, investir capital em um empreendimento industrial, que levaria tempo proporcionar lucro, seria pouco atraente diante da possibilidade de retorno rápido da atividade agrícola. Conseqüentemente, a produção têxtil permaneceu artesanal por anos, nas grandes fazendas, voltada para o consumo próprio.

Em 1838, houve o que Alisson Mascarenhas Vaz afirma ser a "primeira tentativa para a implantação de uma fábrica que fugia às características artesanais e, o que é mais importante, guardadas as devidas proporções, buscando uma tecnologia própria" – a Companhia Industrial Mineira. Entretanto, o autor completa que “nada se sabe desta fábrica, senão que chegou a funcionar durante um certo tempo” (VAZ, 1977, p.104). A próxima tentativa assinalada obteve mais sucesso – a Fábrica de Tecidos Cana do Reino, em Conceição do Serro, atual região dos municípios de Conceição do Mato Dentro e Santana do Riacho. Fundada por dois ingleses, em 1843, foi vendida em 1849 para fazendeiros e empreendedores locais – “a Fábrica produziu

tecidos grossos de algodão até 1874, quando foi liquidada” (LOPES FILHO; MAGALHÃES, 2014).

A partir dos anos 1860, dois fatores teriam impulsionado tanto a produção de algodão quanto a industrialização têxtil em Minas Gerais, assim como em outros estados – a acumulação financeira advinda do triunfo do setor cafeeiro e a desorganização da lavoura algodoeira estadunidense, em consequência da Guerra Civil Americana (1861-65) (PAULA, 1983; VAZ, 1977). Uma testemunha ocular dessa industrialização, ativa até os dias de hoje, é a Companhia de Fiação e Tecidos Cedro e Cachoeira (atual Cedro Têxtil), inaugurada em 1872 onde hoje se localiza o município de Caetanópolis (CEDRO TÊXTIL, 2014).

Conforme João Antônio de Paula, “em 1907, a indústria têxtil mineira era responsável por 62,9% do total do capital industrial do Estado, por 40,2% do valor da produção industrial, por 50% do emprego industrial” (1983, p.51). Contudo, durante a primeira metade do século XX, a indústria têxtil local já se encontraria arcaica – seria impulsionada a partir dos anos 1950, seguida pela do vestuário (GUERRA, 1997; VAZ, 1977). Até então, as roupas consumidas no país eram principalmente confeccionadas por costureiras e alfaiates, ou eram importadas, mas, a partir, sobretudo, dos anos 1970, a indústria do vestuário teve sua importância evidenciada (CUNHA, 2013; GUERRA, 1997).

Outro exemplo de indústria estreitamente relacionada à moda é a calçadista. Porém, como sua implementação no Brasil está ligada principalmente aos imigrantes do Vale do Rio dos Sinos, no Rio Grande do Sul, não nos deteremos em seu histórico, apenas pontuaremos a formação de núcleos calçadistas em Juiz de Fora, Nova Serrana, Uberaba e Belo Horizonte, cidade onde, em 1972, nasceu uma marca proeminente no setor – a Arezzo (PIMENTEL, 2007).

Finalizando essa trajetória com um salto no tempo, no início do século XXI o estado de Minas Gerais se tornou um dos três maiores polos do setor têxtil e de confecção do Brasil. Em 2005, representava 10% da produção nacional e era o

segundo maior lançador de moda feminina. Na década seguinte, assumiu a terceira posição entre os estados com maior percentual de pessoas empregadas nos diferentes elos da cadeia (CNI/ABIT, 2017; MDIC, 2005 apud SILVA, 2011).

INICIATIVAS EDUCACIONAIS

Um acontecimento marcante no meio acadêmico de Moda foi a da fundação do primeiro curso superior na área, entre 1987 e 1988, na Faculdade Santa Marcelina (FASM), em São Paulo. Guerra (1997) afirma que, naquela década, houve uma profissionalização no setor, a partir da consolidação de diversas ações originadas nos anos 1970. Antes da graduação na FASM, em 1984, uma das primeiras iniciativas no Brasil acolhida pela academia foi o curso de extensão em Estilismo e Modelagem do Vestuário, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), a partir de uma parceria com a Associação Mineira dos Confeccionistas (AMICON), com a finalidade de formar mão de obra para o mercado local (GUERRA, 1997; PIRES, 2012). Contudo, apenas em 2009 esse curso foi transformado na atual graduação em Design de Moda da instituição (D'ALMEIDA, 2018). De acordo com dados do portal E-MEC, os cursos superiores em Moda no estado podem ser divididos da seguinte forma:

Quadro 1: Nomenclatura dos cursos e instituições, 2018.

Bacharelado em Design de Moda
UFMG, UNITRI, FAC (em extinção)
Bacharelado em Moda e Design
UEMG
Bacharelado em Moda
UFJF, FUMEC (antigo curso de Design), FACED (antigo Design de Moda), UNA, UNA Divinópolis
Bacharelado em Design
UNIVERSO (antigo Design de Moda)
Tecnológico em Design de Moda (presenciais)
UNA, UNI-BH, ESTÁCIO BH, ESTÁCIO JF, IFSEMG, IF SUL DE MINAS
Tecnológico em Design de Moda (ensino a distância)
UNICESUMAR, UNIS-MG
Tecnólogo em Produção de Vestuário
FANS (presencial)

Fonte: Elaboração própria, a partir de dados coletados no E-Mec – <http://emec.mec.gov.br/>

Quanto à pós-graduação *Stricto Sensu*, ainda são poucas as Instituições de Ensino Superior (IES) brasileiras que oferecem cursos específicos em Moda – como a USP, em São Paulo, e a UDESC, mais recentemente, em Santa Catarina²³. Paralelamente, foi localizada no Programa de Pós-Graduação (PPG) em Artes, Culturas e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) a linha de pesquisa Arte, Moda: História e Cultura. Os nomes das professoras dessa linha são facilmente reconhecíveis pela ampla atuação acadêmica em Moda – destacamos a presença de Maria Lucia Bueno Ramos, que foi coordenadora do primeiro mestrado em Moda do país, o extinto curso do SENAC-SP em Moda, Cultura e Arte. Não surpreende que diversas atividades relacionadas à pesquisa em Moda estejam relacionadas, desta forma, à UFJF, como o I Seminário de História e Cultura de Moda – Histórias do Vestir Masculino, realizado em 2017 (GPHCM, [2017]).

²³ O Mestrado da UDESC é Profissional, mas, conforme a CAPES, essa modalidade também é *Stricto Sensu*.

Outros espaços nos quais as memórias e a educação se cruzam são os museus têxteis ou de moda. A já mencionada Cedro Têxtil é, desde 1983, “mantenedora do Museu Têxtil Décio Mascarenhas, situado na Fábrica do Cedro, em Caetanópolis, com acervo de mais de 1.000 peças, o mais completo museu têxtil do país” (CEDRO TÊXTIL, 2014). Voltando à capital, no final de 2016 foi inaugurado o Museu da Moda de Belo Horizonte (MUMO). Por meio de uma parceria entre a prefeitura e a Fundação Municipal de Cultura, o museu foi instalado num edifício histórico, conhecido como Castelinho da Bahia, onde anteriormente funcionava, desde 2012, o Centro de Referência da Moda (CRModa) (FUNDAÇÃO, s.d.).

DAS CONFECÇÕES ÀS PASSARELAS

Foi também nos anos 1980 que Minas assumiu seu posto como um dos maiores polos de moda do Brasil. Naquele momento, várias associações de produtores surgiram no país, como o Grupo Mineiro de Moda (1982), buscando estratégias para um bom posicionamento no competitivo mercado da época (GUERRA, 1997). O GMM reunia nomes locais, como Art-I-Manha (hoje Mabel Magalhães), Allegra, Art Man, Bárbara Bela, Comédia, Femme Fatale (depois Eliana Queiróz), Frizon (depois Mônica Torres), Patachou, Pitti (depois Renato Loureiro), Straccio (substituída, mais tarde, pela IBZ), Printemps (de Sônia Pinto), e promovia desfiles periódicos, desde sua fundação até 1995 (ALMEIDA, 2015; BONADIO; PENNA, 2016; GUERRA, 1997). Em 2015, foi homenageado pelo CRModa com a exposição Grupo Mineiro de Moda – Na Vanguarda dos Anos 80.

O ano de 1996 foi a estreia de um dos egressos do curso de Estilismo da UFMG, que se tornou um indiscutível nome na História da Moda brasileira – Ronaldo Fraga. Desde “Eu amo coração de galinha” (1996) a “As Mudanças”, seu desfile mais recente, em abril de 2018, Fraga tem apresentado coleções principalmente nas semana de moda paulistanas. Isso não quer dizer, contudo, que o designer tenha se desligado de seu estado de origem – foi curador de pelo menos duas edições da atual semana de moda local, a Minas Trend. A primeira edição do evento ocorreu em 2007,

contando com marcas como Barbara Bela, Maria Bonita Extra, Renato Loureiro, Mary Design, Elisa Atheniense e Luiza Barcelos. Futuramente, outros nomes apresentariam seus lançamentos nas passarelas mineiras, como Mary Arantes, Doisélles e Herchcovitch. Alexandre (do reconhecido designer paulistano) (MINAS TREND, 2017). Nos últimos anos, a imprensa especializada indica que

Basta olhar o line-up das últimas edições do São Paulo Fashion Week, acompanhar as hashtags #ootd (famosa sigla para o look do dia) das top bloggers brasileiras no Instagram e percorrer multimarcas famosas dentro e fora do país para perceber que Minas é o que há de mais quente no momento na moda nacional" (PONTUAL, 2015).

A notícia acima destaca, em seguida, as marcas Apartamento 03 (de Luiz Claudio Silva), Gig Couture (dirigida por Gina Guerra) e PatBo (de Patricia Bonaldi).

Após esse panorama, desde os teares ao lançamento de tendências, voltamos nossos olhares novamente para a Academia, com o objetivo de averiguar como a História da Moda e questões correlatas têm sido abordadas no âmbito científico mineiro.

PERCURSO DO LEVANTAMENTO

O primeiro passo de nosso levantamento foi a seleção, por meio da plataforma Sucupira, dos Programas de Pós-Graduação (PPGs) Stricto Sensu, oferecidos em Instituições de Ensino Superior (IES) de Minas Gerais. Foram vistas 31 IES, desconsiderando apenas as que tivessem PPGs muito específicos, em áreas que dificilmente se aproximariam da História da Moda. As palavras-chave Moda, Indumentária, Roupas, Tecido, Têxtil/Têxteis, Traje, Vestimenta, Vestuário, Vestir, Costur/-a/-eira/-eiro, Confec/-ção/-cionista, Elegância, Aparência, Uniforme, Calçad/-o/-ista e Sapato foram utilizadas em repositórios virtuais ou bibliotecas das universidades. Por outro lado, em diversos casos, a verificação foi feita pela

observação direta dos títulos listados nas páginas dos PPGs que tivessem potencial de se relacionar com o que buscávamos.

Ao iniciarmos a busca no site das IES selecionadas, para chegarmos ao Banco de Teses e Dissertações, Biblioteca ou listagem de trabalhos defendidos dos PPGs, já nos deparamos com uma enorme diversidade de cenários – desde páginas de fácil navegação, nas quais os repositórios estavam acessíveis com poucos cliques, até verdadeiros labirintos, que nos obrigavam a mudar de estratégia. Desta forma, por vezes foi necessário recorrer aos mecanismos de busca do Google para localizarmos diretamente o repositório institucional.

Pelos elementos gráficos, como tipografia e disposição de campos como menus e formulários de busca, foi possível deduzir que algumas páginas não tiveram atualizações em seu funcionamento há aproximadamente uma década e, não raramente, links quebrados e conteúdo desatualizado nos conduziam a becos sem saída.

Em instituições com menos PPGs, quando não foi possível localizar um repositório, em geral optamos pela análise das listas de pesquisas defendidas. Nessa situação, observamos que, ocasionalmente, mesmo PPGs de uma mesma instituição não adotavam um padrão de exibição das listas – alguns colocavam apenas o nome do autor e a data de defesa, enquanto outros colocavam o título e nada mais. A falta de um padrão de exibição é, quando não um obstáculo, uma inconveniência para a localização dos estudos. Nos chamaram atenção situações em que os arquivos estavam em pastas do Google Drive, além de layouts com cores berrantes que tornavam a leitura desconfortável. Outros exemplos que se destacaram negativamente foram um site que carregava mais resultados quando a página chegava perto do fim, embaralhando o que já havia sido exibido, por vezes até duplicando os resultados, e trabalhos dos quais já sabíamos da existência, mas que não estavam disponíveis em nenhum acervo da universidade, sendo localizados apenas em outros sites que, porventura, abordavam o mesmo tema da pesquisa.

Nos casos em que repositórios com sistemas mais modernos eram utilizados, como o DSpace ou o TEDE, a busca foi consideravelmente mais fácil e, frequentemente, já apresentava trabalhos defendidos em 2018 entre os resultados. Contudo, como esses sistemas são customizáveis, algumas instituições optaram por não exibir em qual PPG e nível o estudo foi realizado. Em outras situações, os sistemas das bibliotecas foram utilizados – como no caso da UEMG, cujo site esteve fora do ar durante vários dias de nossa coleta de títulos. Nas bibliotecas, entretanto, não raramente são obtidos textos defendidos em outras universidades, inclusive de outros estados.

Em síntese, sistemas de busca incompletos ou difíceis de manusear, resultados com carregamento demorado, buscas que não podem ser refinadas, trabalhos que não estão parcial ou totalmente disponíveis para visualização e bibliotecas que só permitem acesso ao acervo aos próprios alunos foram algumas das dificuldades enfrentadas.

Após esse emaranhado de contratempos, os títulos localizados foram filtrados duplamente, conforme sua relação com o campo da Moda e sua aproximação do viés histórico. Buscamos utilizar os títulos, resumos e palavras-chave de cada trabalho para estabelecer sua pertinência e agrupar com os demais. Em casos específicos, os índices ou as introduções foram verificados. Estabelecemos como histórico, quando não estivesse em um PPG em História, estudos sobre objetos, fatos ou processos concluídos, que apresentassem distanciamento temporal do momento de nossa busca. A noção de Moda também foi ampliada, para compreender tanto questões de aparência pessoal, comportamento e fabricação de tecidos.

Os quadros contendo nossa seleção serão apresentados e comentados a seguir. Muito possivelmente trabalhos pertinente não foram localizados devido a questões tecnológicas – por outro lado, não temos a pretensão de ser taxativos quanto ao que é ou não História, o que é ou não Moda, o que deixa esse mapeamento permanentemente aberto à edição.

RESULTADOS PARCIAIS

Dos estudos produzidos no âmbito dos PPGs em História (Quadro 2), localizamos trabalhos relacionados à nossa proposta em apenas três universidades: cinco na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), outros cinco na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e, curiosamente, apenas dois na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Tematicamente, predominam nos 12 trabalhos listados o mundo do trabalho e as experiências dos operários na indústria têxtil. Quanto à localização, metade deles remete a objetos localizados em cidades mineiras. O recorte temporal dos trabalhos está compreendido, principalmente, entre os séculos XIX e XX. Contudo, a única tese que encontramos, tem como início de sua delimitação o ano de 1735. Esse trabalho, além de ser um dos que não está focado em relações de trabalho, trazendo uma dimensão mais cultural em sua construção, é de autoria de um dos três homens elencados nesse segmento, e é um dos dois estudos defendidos na UFMG.

Vale notar ainda o caráter recente dessas produções, defendidas entre 2006 e 2017, assim como a predominância feminina entre os pesquisadores.

Quadro 2: Trabalhos defendidos em PPGs em História

Autor	Título	Nível	IES	Ano
Crico, Ana Paula	As relações de trabalho na indústria calçadista de Franca	Mestrado	UFU	2006
Magalhaes, Cristiane Maria	Mundos do capital e do trabalho: a construção da paisagem fabril itabirana (1874-1930)	Mestrado	UFMG	2006
Gonçalves, Denise Oliveira	Avesso e direito: movimento hippie e mercado cultural da moda	Mestrado	UFU	2007

Alves, Walter de Assis	Trabalhadores têxteis em Três Lagoas-MS: experiências de trabalho, práticas sociais e atuações políticas	Mestrado	UFU	2009
Leite, Valéria de Jesus	Os fios da vida: Memórias e lutas de trabalhadores têxteis em Montes Claros/MG (1975-2008)	Mestrado	UFU	2010
Mesquita, Pedro Paulo Aiello	A formação industrial de Petrópolis: trabalho, sociedade e cultura operária (1870-1937)	Mestrado	UFJF	2012
Oliveira, Luiz Henrique Ozanan de	A joia mais preciosa do Brasil: joalheria em Minas Gerais - 1735-1815	Doutorado	UFMG	2013
Cimino, Claudia Carvalho Gaspar	A linha que trama a vida é a mesma que traça o desenho: história e memória da estamparia na Ferreira Guimarães em Juiz de Fora no século XX	Mestrado	UFJF	2014
Silva, Alessandra Belo Assis	Os trabalhadores têxteis e sua luta por direitos na justiça do trabalho (Juiz de Fora, década de 1950)	Mestrado	UFJF	2014
Freesz, Clara Rocha	A odisseia das roupas de D. Pedro II: dos guarda-roupas imperiais às arcas do Museu Mariano Procópio	Mestrado	UFJF	2015
Costa, Grace Campos	Entre alfinetes e babados em Prêt-à-Porter (1994) de Robert Altman: uma crítica à indústria da moda	Mestrado	UFU	2016
Batista, Leticia Silva	Usando desse ofício de alfaiate: a alfaiataria e os alfaiates do Termo de Mariana (1735 - 1750)	Mestrado	UFJF	2017

Fonte: Dados da pesquisa.

Aqui optamos por destacar os trabalhos localizados na já citada linha de pesquisa Arte, Moda: História e Cultura do Mestrado em Artes, Culturas e Linguagens, da UFJF (Quadro 3). Mesmo quando essa informação não estava destacada no trabalho, os nomes das orientadoras correspondem aos das professoras vinculadas à linha, de acordo com o site do PPG. Os estudos estão temporalmente localizados no século XX, com temas que vão desde a moda praia na revista O Cruzeiro, a fenômenos culturais da segunda metade do século, como culturas juvenis e a relação de artistas plásticos com a moda. Há ainda um estudo sobre vestuário e nacionalidade no concurso de beleza Miss Universo. A proporção entre pesquisadores homens e mulheres é mais equilibrada, sendo dois autores e duas autoras e todas as pesquisas foram defendidas muito recentemente, entre 2016 e 2018. Isso pode ser explicado pela data de início do Programa – março de 2013. Conforme já mencionamos, esta linha de pesquisa pode estar fazendo a vez de um PPG especializado em Moda no estado, e a média de um trabalho relacionado à História da Moda para cada ano de existência do programa parece revelar um potencial para que se consolide como referência nesse segmento de estudos. Cabe destacar, ainda, que uma das professoras vinculadas à linha de pesquisa em questão é Maria Claudia Bonadio, uma das historiadoras de moda mais conhecidas do país, o que certamente é um atrativo para os novos pesquisadores desse ramo.

Quadro 3: Trabalhos defendidos na linha de pesquisa

Arte, Moda: História e Cultura do Mestrado em Artes, Culturas e Linguagens, UFJF

Autor	Título	Ano
Corrêa, Clecius Campos	Agentes da modernização: os artistas plásticos e suas atuações na arte, na moda e na imprensa brasileiras dos anos 1950 e 1960	2016
Chaves, Ana Paula Dessupoio	A moda praia na revista ilustrada O Cruzeiro (1928-1943)	2017
Nepomuceno, Gisele de Lima Melo	O jeans e a cultura juvenil: contribuições possíveis sobre o crescimento da indústria de confecção no Brasil	2017

Silva, Isis Sena	De boutique em butique: Ipanema, juventude e moda nos anos de 1960 e 1970	2017
Caballero Piza, Andrés Leonardo	Wearing their national costumes: nacionalidades en pasarela: imágenes de Brasil y Colombia en el Miss Universo	2018

Fonte: Dados da pesquisa.

O último quadro que organizamos contém 44 títulos, distribuídos em 11 IES. O mais antigo deles, oriundo do PPG em Sociologia da UFMG, foi defendido em 1997. O estudo traz aspectos da indústria, da profissionalização acadêmica e aspectos culturais – uma síntese da formação do campo da moda no Brasil, anos antes de termos o primeiro evento acadêmico específico da área. Entre 1997 e 2009, foram defendidos 12 trabalhos. Os demais 32 foram apresentados entre 2010 e 2018 - o aumento da produção de trabalhos sobre Moda nos últimos oito anos é gritante nesta tabela, com mais de 70% do total. O número de autores e autoras mais uma vez se distancia – as mulheres mais uma vez são maioria, totalizando 32. Nessa lista também encontramos um nome que se repete, já que a pesquisadora Soraya Aparecida Alvares Coppola deu sequência em seu trabalho com têxteis arquiocesanos.

Apesar dos cortes de verbas que a educação pública tem sofrido nos últimos anos, a maioria dos estudos se originou em universidades públicas – 34 no total, além dos 17 vistos nos quadros 2 e 3. Ainda quanto ao quadro 4, percebemos que há uma grande variedade nos cursos, em que os temas correlatos à Moda são abordados, predominando a área de Humanidades. Por elencar PPGs mais diversificados, a abrangência dos assuntos também é maior, assim como seus recortes cronológicos. Assim, temos trabalhos que falam sobre os blogs de moda no século XXI, assim como o escândalo envolvendo a loja Daslu, em 2009, ao mesmo tempo que vemos uma pesquisa sobre o vocabulário do vestuário na Minas Gerais de 1700. Especialmente, entretanto, a maioria dos trabalhos concentra sua temática ao estado. A superioridade numérica de mestrados é vista aqui novamente – são apenas 7 teses para 37 dissertações.

O crescimento no número de trabalhos nos últimos anos, visto nos três quadros de nosso levantamento, nos parecem um indício de maior aceitação de questões relacionadas à Moda e temas adjacentes nos PPGs do país – resta observar se, nos próximos anos, veremos também um aumento no número de teses.

Quadro 4: Trabalhos defendidos em outros PPGs

Autor	Título	Nível/PP G	IES	Ano
Guerra, Karla Bilharinho	Moda e estilos de vida: um estudo sobre a formação do campo da moda no Brasil	Mestrado em Sociologia	UFMG	1997
Rocha, Carlos Henrique Mauricio da	A profissionalização da gestão das empresas familiares num contexto de mudança: um estudo de caso no setor têxtil	Mestrado em Administração	UFMG	2001
Freire, Letícia de Freitas Cardoso	Cá entre nós! Deixa que eu seja eu: um estudo de caso sobre os usos que alunos do Colégio Imaculada Conceição de Montes Claros/MG fazem do uniforme escolar	Mestrado em Educação	PUCM G	2004
Coppola, Soraya Aparecida Alvares	Costurando a memória: o acervo têxtil do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana	Mestrado em Artes Visuais	UFMG	2005
Corrêa, Lauro Henrique Guimarães	Produtividade e jornada de trabalho na indústria de calçados de Franca - quem fica com os ganhos?	Mestrado em Ciências Sociais Aplicadas	UFU	2005
Nascimento, Ricardo Brito do	Arranjos produtivos locais e desenvolvimento: uma análise do setor têxtil-vestuário no Estado do Rio de Janeiro	Mestrado em Ciências Sociais Aplicadas	UFU	2006
Oliveira, Gladson Macedo de	A fábrica Maria Amália e sua inserção na cidade de Curvelo: os caminhos do desenvolvimento de uma	Mestrado em Ciências Sociais	PUCM G	2007

	indústria têxtil no interior de Minas Gerais (1941-1992)			
Lislie Julio, Kelly	Práticas educativas e sociabilidades: mulheres forras em São João Del-Rei e São João Del-Rei (1808-1840)	Mestrado em Educação	UFMG	2007
Salomon, Geanneti Silva Tavares	Registros realistas da moda como parte do jogo irônico em Dom Casmurro, de Machado de Assis	Mestrado em Letras	PUCMG	2007
Oliveira, Claudia Fernanda de	A educação feminina na Comarca do Rio das Velhas (1750/1800): a constituição de um padrão ideal de ser mulher e sua inserção na sociedade colonial mineira	Mestrado em Educação	UFMG	2008
Dulci, Luciana Crivellari	Da moda às modas no vestuário: entre a teoria hierárquica e o pluralismo, pelo olhar da consumidora popular em Belo Horizonte	Doutorado em Sociologia	UFMG	2009
Lima, Junia de Souza	De meninas fiandeiras a mulheres operárias: a inserção da mão-de-obra feminina na Companhia de Fiação e Tecidos Cedro e Cachoeira (1872-1930)	Mestrado em Educação Tecnológica	CEFE T MG	2009
Portela, Andrea Lomeu	Trajetórias sociais das roupas do Museu Mariano Procópio: tramas e afetos	Doutorado em Ciências Sociais	UFJF	2010
Mendonca, Carla Maria Camargos	Bonequinhos de luxo: um olhar sobre a tirania e o prazer nas revistas de moda	Doutorado em Comunicação Social	UFMG	2010
Paula, Manoel Julio de	A infância tecida: construindo a infância entre os teares e as escolas da fábrica de tecidos e fiação Cedro e Cachoeira (1880-1915)	Mestrado em Educação	UFMG	2010

Oliveira, Gracinea Imaculada	Estudo do vocabulário do vestuário em documentos setecentistas de Minas Gerais	Mestrado em Estudos Linguísticos	UFMG	2010
Tavares, Carlos Augusto Braga	Caso Daslu: um estudo do jurídico na mídia	Mestrado em Teoria Literária e Crítica da Cultura	UFSJ	2010
Oliveira, Angelica Rodrigues de	Moda: moderna medida do tempo	Mestrado em Artes	UFMG	2011
Bortolus, Leila Beatriz	Recontextualização e multimodalidade: para uma leitura crítica das imagens das campanhas publicitárias da Benetton	Mestrado em Teoria Literária e Crítica da Cultura	UFSJ	2011
Oliveira Júnior, Virgílio Coelho de	Moda e cidade: representações da modernidade na capital mineira das décadas de 1940 e 1950	Mestrado em Ciências Sociais	PUCM ^G	2011
Duarte, Bárbara Nascimento	A boa forma do corpo na modernidade	Mestrado em Ciências Sociais	UFJF	2011
Coppola, Soraya Aparecida Alvares	Nos caminhos do sagrado: conhecimento e valorização como conservação dos acervos têxteis arquiocesanos de Mariana/MG e São Luis do Maranhão	Doutorado em Artes Visuais	UFMG	2012
Vieira, Luciana Rothberg	Na superfície têxtil: narrativas em estampas de Ronaldo Fraga	Mestrado em Artes Visuais	UFMG	2012
Sarsur, Cláudia Fernanda Filgueiras	A construção midiática do chique no Brasil: moda e comportamento em Costanza Pascolato e Glória Kalil	Mestrado em Comunicação Social	PUCM ^G	2012
Dornelas, Maíra Campos	Terry Richardson e a produção imagética contemporânea	Mestrado em Comunicação Social	PUCM ^G	2013

Silva, Cristina Matos	A moda e o rio: a estética de Ronaldo Fraga	Mestrado em Estudos de Linguagens	T MG CEFE	2013
Pereira, Rafael Diogo	Sobre heróis, coronéis e operários: notas acerca da disciplina do corpo e da ortopedia da alma em uma companhia têxtil de Minas Gerais	Doutorado em Administração	UFMG	2014
Cordeiro, Amanda Cristina Alves	Costurando valores: uma proposta de preservação para os trajes bolivianos utilizados nas festas de Corpus Christi e Virgem de Guadalupe nos Andes coloniais	Mestrado em Artes Visuais	UFMG	2014
Luís Henrique Ferreira	Silva Mercado de trabalho e informalidade no setor calçadista: um estudo comparativo entre Nova Serrana (MG), Sapiranga (RS) e Camocim (CE) em 2000 e 2010	Mestrado em Ciências Sociais	PUCM G	2014
Braga, Carla Alessandra Carvalho de Queiroz	A moda como instituição social no contexto belo-horizontino na década de 1980: a contribuição do grupo mineiro de moda na promoção de identidades e subjetividades	Mestrado em Arquitetura e Urbanismo	UFMG	2015
Giroletti, Cristiana de Mello Castro	Tessituras Imagéticas: O design de superfície dos tecidos da Companhia de Fiação e Tecidos Cedro e Cachoeira de 1930 a 1950	Mestrado em Design	UEMG	2015
Barbosa, Juliana	Preservação dos saberes tradicionais do alfaiate	Mestrado em Gestão Social, Educação e Desenvolvimento Local	UNA	2015
Sugimatsu, Isabela Cristina	Atrás dos panos: vestuário, ornamentos e identidades escravas: Colégio dos Jesuítas, Campos dos Goytacazes, século XIX	Mestrado em Antropologia	UFMG	2016

Ferrari, Fernanda Bonizol	Piriguetes e princesas: moda, sexualidade e performances de gênero na sociedade contemporânea	Mestrado em Artes, Culturas e Linguagens	UFJF	2016
Luiz, Gisele Cristina	Subculturas juvenis: preferências estilísticas no heavy metal em Juiz de Fora	Mestrado em Artes, Culturas e Linguagens	UFJF	2016
Marques, Joviana Fernandes	Mulheres ilustradas: representações femininas nos Estados Unidos e no Brasil	Mestrado em Artes, Culturas e Linguagens	UFJF	2016
Couto, Frederico Eugênio de Magalhães	O funcionamento da linguagem da moda na sociedade: o jeans como operador de (re)divisões sociais	Mestrado em Ciências da Linguagem	UNIV AS	2016
Moura, Thais Oliveira	Design, memória e história: o ofício dos sapateiros em Belo Horizonte	Mestrado em Design	UEMG	2016
Novaes, Clarissa Alves de	Evolução histórica do ofício de costureira e sua configuração em ateliês de costura de Viçosa - MG	Mestrado em Economia Doméstica	UFV	2016
Passos, Enrico Marques Ferreira	Funk ostentação: o luxo da periferia	Mestrado em Estudos Culturais Contemporâneos	FUME C	2016
Martini, Cristiane Oliveira Pisani	Regule-se, exercite-se, embeleze-se: pedagogias para o corpo feminino pelo discurso da revista ALTEROSA (1939-1964)	Doutorado em Educação	UFMG	2017
Gomes, Tania Maria de Oliveira	As pin-ups contemporâneas: dos moldes da moda ao modo de vida. Um estudo sobre êthos, estereótipos e ideologia em blogs com temática retrô	Doutorado em Estudos Linguísticos	UFMG	2017
Lemes, Bianca Xavier	O "saber-fazer" do crochê: valores do artífice e do patrimônio imaterial	Mestrado em Ambiente Construído e	UFMG	2017

		Patrimônio Sustentável		
Abreu, Priscyla Kelly Vieira	Desenhos de figurinos de Alexandra Exter para Salomé, Romeu e Julieta e Aelita, Rainha de Marte	Mestrado em Artes	UFU	2017

Fonte: Dados da pesquisa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ingresso e o desenvolvimento de pesquisas em uma pós-graduação stricto sensu ainda são processos consideravelmente desconhecidos por grande parte da população brasileira. Entretanto, as mudanças econômicas, sociais e políticas dos últimos 15 anos proporcionaram um alargamento do funil de acesso às vagas, tanto de graduação, quanto de mestrados e doutorados. O fim do árduo percurso dos pesquisadores parece ser a publicação de suas teses ou dissertações, tanto para o público acadêmico quanto leigo. Contudo, notamos por meio da busca que empreendemos aqui, que ainda existe uma lacuna a ser preenchida, que facilite o acesso à produção científica nacional. A implementação de repositórios institucionais virtuais, a unificação da busca dentro dessas coleções, são caminhos que começaram a ser trilhados, mas ainda há muito trabalho a ser feito.

Tanto o panorama quanto os quadros que oferecemos neste texto são um esforço no sentido dessa facilitação, ainda que tenha sido necessário estabelecer critérios em nome de um projeto que fosse realizável. Esperamos que, a partir dessa breve contribuição, historiadores de moda possam acessar referências pertinentes a suas pesquisas, ou vislumbrar novas possibilidades para propostas futuras.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Isa. Exposição em BH comemora 35 anos do Grupo Mineiro de Moda. Elle Brasil. 17 ago. 2015. Disponível em: <<https://elle.abril.com.br/moda/exposicao-em-bh-comemora-35-anos-do-grupo-mineiro-de-moda/>>. Acesso em: 14 jun. 2018.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). No tempo das fábricas. In: _____. O Arquivo Nacional e a história luso-brasileira: A Corte no Brasil. Disponível em: <<http://www.historiacolonial.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inoid=978&sid=107>>. Acesso em: 11 jun. 2018.

BONADIO, Maria Claudia, PENNA, Gabriela Ordones. Conversas com Ronaldo Fraga. **IARA – Revista de Moda, Cultura e Arte**, Senac, São Paulo, v. 9, n. 1, set. 2016. Disponível em: <http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2016/09/Conversas-com-Ronaldo-Fraga_REV.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2018.

CEDRO TÊXTIL. Institucional. 2014. Disponível em: <<http://www.cedro.com.br/Institucional/Institucional>>. Acesso em: 18 jun. 2018.

COELHO, Alexandre Bragança. A cultura do algodão e a questão da integração entre preços internos e externos. 2002. 136f. Dissertação (Mestrado em Teoria Econômica) – Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Disponível em: Acesso em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/12/12138/tde-22022003-184236/pt-br.php>>. Acesso em: 05 jun. 2018.

CONFEDERAÇÃO Nacional da Indústria (CNI); ASSOCIAÇÃO Brasileira da Indústria Têxtil e de Confecção (ABIT). O setor têxtil e de confecção e os desafios da sustentabilidade. Brasília: CNI, 2017. Disponível em: <https://static-cms-si.s3.amazonaws.com/media/filer_public/bb/6f/bb6fdd8d-8201-41ca-981d-deef4f58461f/abit.pdf>. Acesso em: 31 maio 2018

COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR (CAPES). Mestrado Profissional: o que é? Disponível em: <<http://www.capes.gov.br/avaliacao/sobre-a-avaliacao/mestrado-profissional-o-que-e>>. Acesso em: 15 jun. 2018.

_____. Plataforma Sucupira. **Cursos Avaliados e Reconhecidos (SP)**. Disponível em: <<https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/programa/quantitativo/s/quantitativos.jsf?cdRegiao=3&sgUf=SP>>. Acesso em: 5 abr. 2018.

CUNHA, Maria dos Anjos Beirigo. Inovação no setor de confecção do vestuário: uma análise das características das indústrias de Divinópolis-MG. 2013. 160f. Dissertação (Mestrado em Administração) – Instituto de Educação Continuada e Pesquisa, Centro Universitário UNA, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/9472786-Inovacao-no-setor-de-confeccao-do-vestuario-uma-analise-das-caracteristicas-das-industrias-de-divinopolis-mg.html>>. Acesso em: 18 jun. 2018.

D'ALMEIDA, Tarcísio. Desfiles de pesquisas e teorias da moda. O Povo Online. 04 jun. 2018. Disponível em: <<https://www.opovo.com.br/vidaarte/2018/06/desfiles-de-pesquisas-e-teorias-da-moda.html>>. Acesso em: 08 jun. 2018.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. Sistema e-MEC. Disponível em: <<http://emec.mec.gov.br>>. Acesso em: 31 maio 2018.

FUNDAÇÃO Municipal de Cultura. Museu da Moda de Belo Horizonte (MUMO). Disponível em: <<http://www.bhfazcultura.pbh.gov.br/mumo>>. Acesso em: 14 jun. 2018.

GRUPO de Pesquisa em História e Cultura de Moda (GPHCM). I Seminário de História e Cultura de Moda: Histórias do vestir masculino. Disponível em: <<https://ovestirmasculinoufjf.wixsite.com/iad-ufjf-2017>>. Acesso em: 12 jun. 2018.

GUERRA, Karla Brilharinho. Moda e estilos de vida: Um estudo sobre a formação do campo da moda no Brasil. Dissertação (Mestrado em Sociologia). 1997. 234f. FAFICH-UFMG, Belo Horizonte, 1997. Disponível em: <www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/BUBD-8JJNC2>. Acesso: 18 jun. 2018.

LOPES FILHO, José Divino; MAGALHÃES, Cristiane Maria. A manufatura têxtil Cana do Reino: patrimônio industrial e memória histórica em Santana do Riacho, MG. **Anais do 14º Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia – 14º SNHCT**. Belo Horizonte, UFMG. 2014. Disponível em: <http://www.14snhct.sbhc.org.br/arquivo/download?ID_ARQUIVO=1763>. Acesso em: 04 jun 2018.

MARIANA. Prefeitura Municipal. Disponível em: <<https://www.mariana.mg.gov.br/historico>>. Acesso em: 14 jun. 2018

MINAS GERAIS. Governo. Disponível em: <<http://mg.gov.br/conheca-minas/historia>>. Acesso em: 14 jun. 2018

MINAS TREND. Sucesso e inovação marcam a história da semana de moda mineira 03 abr. 2017. Disponível em: <<http://www.minastrend.com.br/Content/Upload/Files/DF2D59C5DCE64199482F8FB250A34A47.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2018.

OURO PRETO. Prefeitura Municipal. Disponível em: <<http://www.ouopreto.mg.gov.br/historia>>. Acesso em: 14 jun. 2018.

PAULA, João Antônio de. Dois Ensaio sobre a Gênese da Industrialização em Minas Gerais: A Siderurgia e a Indústria Têxtil. **Anais do II Seminário sobre a economia mineira: História Econômica de Minas Gerais: A Economia mineira dos anos oitenta**. Diamantina, 1983. Belo Horizonte: CEDEPLAR FACE/UFMG, 1983 pp.17-74. Disponível em: <http://diamantina.cedeplar.ufmg.br/portal/content/1983/anais_Diamantina1983.pdf>. Acesso em: 04 jun. 2018.

PIMENTEL, Joana Dark. Gestão de Coleções: uma análise crítica na indústria calçadista. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Produção). 2007. 125f. Escola de Engenharia da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ICFC-7GLNYC>>. Acesso em: 18 jun. 2018.

PIRES, Dorotéia Baduy. Designmodaedesigndemoda: linha do tempo do ensino no Brasil. **IARA – Revista de Moda, Cultura e Arte**, Senac, São Paulo, v. 5, n. 1, maio 2012. Disponível em: <http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/14_IARA_vol5_n1_Memoria.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2018.

PONTUAL, Mariana. Saiba quem são os estilistas mineiros que estão dominando o cenário fashion. *Elle Brasil*. 14 ago. 2015. Disponível em: <<https://elle.abril.com.br/moda/saiba-quem-sao-os-estilistas-mineiros-que-estao-dominando-o-cenario-fashion/>>. Acesso em: 31 maio 2018.

SILVA, Mírlan Dias da. Com que roupa eu vou? Um estudo antropológico sobre o vestuário e a moda, e os vários contextos de uso. 2011. 106f. Dissertação (Mestrado Profissional em Administração) – Centro de pós-graduação, Faculdades Pedro Leopoldo, Pedro Leopoldo, 2011. Disponível em: <http://www.fpl.edu.br/2018/media/pdfs/mestrado/dissertacoes_2011/dissertacao_mi_rlian_dias_silva_2011.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2018.

VAZ, Alisson Mascarenhas. A indústria têxtil em Minas Gerais. **Revista de História**, São Paulo, n. 111, set. 1977. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/76231>>. Acesso em: 14 jun. 2018.