

UTFPR - UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CURITIBA
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE DESENHO INDUSTRIAL
CURSO DE TECNOLOGIA EM ARTES GRÁFICAS

PATRÍCIA YURI HIROZAWA

**CULTURA MATERIAL, MEMÓRIA E CONSUMO: CRIAÇÃO DE
CAMISETAS INSPIRADAS EM VESTIDOS DE NOIVA**

CURITIBA
2011

PATRÍCIA YURI HIROZAWA

**CULTURA MATERIAL, MEMÓRIA E CONSUMO: CRIAÇÃO DE
CAMISETAS INSPIRADAS EM VESTIDOS DE NOIVA**

Trabalho de Diplomação apresentado como requisito à disciplina de Trabalho de Diplomação, do curso superior de Tecnologia em Artes Gráficas do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Orientador: Marinês Ribeiro dos Santos.

CURITIBA
2011

TERMO DE APROVAÇÃO

TRABALHO DE DIPLOMAÇÃO Nº 460

CULTURA MATERIAL, MEMÓRIA E CONSUMO: CRIAÇÃO DE CAMISETAS INSPIRADAS EM VESTIDOS DE NOIVAS

por

Patrícia Yuri Hirozawa

Trabalho de Diplomação apresentado no dia 7 de novembro de 2011 como requisito parcial para a obtenção do título de TECNÓLOGO EM ARTES GRÁFICAS, do Curso Superior de Tecnologia em Artes Gráficas, do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. A aluna foi arguida pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo, que após deliberação, consideraram o trabalho aprovado.

Banca Examinadora: Prof(a). MSc. Simone Landal
DADIN - UTFPR

Prof(a). Dr^a. Luciana Martha Silveira
DADIN - UTFPR

Prof(a). Dr^a. Marinês Ribeiro dos Santos
Orientador(a)
DADIN – UTFPR

Prof(a). MSc. Daniela Fernanda Ferreira da Silva
Professor Responsável pela Disciplina de TD
DADIN – UTFPR

“A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso”.

A todas as mulheres que possuem
algum tipo de apego aos seus vestidos de noiva.

AGRADECIMENTOS

- Aos meus pais e ao meu irmão, pela paciência e apoio;
- à Marinês, pela imensa colaboração e disponibilidade;
- à Anika e à Carol, pelas “terapias” e por toda ajuda desde a escolha do tema deste trabalho;
- à Anna, por tirar inúmeras vezes o meu foco e depois devolvê-lo com muito afinho;
- às entrevistadas e às modelos, por cederem seu tempo e por toda contribuição;
- ao Fernando, por todo apoio, carinho e principalmente, por sempre acreditar na minha capacidade;
- e a todos que de alguma forma me ajudaram na realização deste trabalho.

HIROZAWA, Patrícia Yuri. **Cultura Material, Memória e Consumo: Criação de camisetas inspiradas em vestidos de noiva.** 2011. 134 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Tecnologia em Artes Gráficas), Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

RESUMO

Este trabalho acadêmico apresenta uma abordagem dos estudos de cultura material, memória e consumo, com enfoque para o âmbito da moda e, especificamente, para as especificidades dos vestidos de noiva. Tomando como ponto de partida a revisão bibliográfica acerca da interação entre pessoas e artefatos, tem-se como objetivo principal a investigação, por meio de entrevistas, do costume de algumas mulheres guardarem consigo os vestidos de noiva, depois de usados no seu casamento. Os resultados das investigações, bem como da análise dos vestidos feita durante as entrevistas, serviram de inspiração para o desenvolvimento de uma coleção de camisetas que contemplam os aspectos visuais e o universo simbólico emergente dos vestidos de noiva.

Palavras-chave: Cultura Material, Memória, Consumo, Moda, Vestidos de Noiva, Camisetas.

HIROZAWA, Patrícia Yuri. **Material Culture, Memory and Consumption: Creation of t-shirts inspired in wedding dresses.** 2011. 134 f. An essay for the graduation of the course of Technology in Graphic Arts at the Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

ABSTRACT

This academic paper presents an approach to material culture, memory and consumption, with a focus in fashion and specifically, about the specificities of the wedding dresses. Using the literature review about the interaction between people and artifacts as a starting point, the main goal is research, through interviews with some women who keep their wedding dresses after the wedding. The results of the interviews and of the analysis of the dresses, served as inspiration for the development of a t-shirt collection, addressing the visual and symbolic universe of the wedding dresses.

Keywords: Material Culture, Memory, Consumption, Fashion, Wedding Dresses, T-shirts.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – VESTIDO DE NOIVA ROMANO	36
FIGURA 2 – VESTIDOS DE NOIVA NA IDADE MÉDIA	37
FIGURA 3 – NOIVA BURGUESA	37
FIGURA 4 – MULHERES VESTIDAS DE PRETO NO FIM DO RENASCIMENTO	38
FIGURA 5 – CASAMENTO DA RAINHA MARIA DE MÉDICI COM O REI HENRIQUE VI	39
FIGURA 6 – IMAGENS DO VESTIDO DE NOIVA DA RAINHA VITORIA	39
FIGURA 7 – VESTIDOS DE NOIVA BRANCOS	42
FIGURA 8 – VESTIDOS DE NOIVA EM CORES DIFERENTES DO BRANCO ...	43
FIGURA 9 – VESTIDOS DE NOIVA COM A COR AZUL	44
FIGURA 10 – SAPATOS DE SOLA AZUL PARA NOIVAS	44
FIGURA 11 – VESTIDOS DE NOIVA VERMELHOS	45
FIGURA 12 – USO DA FLOR DE LARANJEIRA: PELA RAINHA VITORIA, NO BUQUÊ E NO VESTIDO DE NOIVA.....	46
FIGURA 13 – EXEMPLOS DO USO DE PÉROLAS PELAS NOIVAS	47
FIGURA 14 – EQUIPAMENTOS UTILIZADOS NAS ENTREVISTAS	51
FIGURA 15 – VESTIDOS ANALISADOS NAS ENTREVISTAS	55
FIGURA 16 – TENDÊNCIAS <i>HIPPIE</i> , <i>RETRÔ</i> E <i>DISCO/GLITTER</i> DA DÉCADA DE 1970	57
FIGURA 17 – DETALHES DO VESTIDO 1.....	58
FIGURA 18 – DETALHES DO VESTIDO 2.....	59
FIGURA 19 – EXEMPLOS DE VESTIDOS DE NOIVA DA DÉCADA DE 1970	60
FIGURA 20 – TENDÊNCIAS DA DÉCADA DE 1980	61
FIGURA 21 – VESTIDO DA LADY DI (REFERÊNCIA PARA AS NOIVAS DA DÉCADA DE 1980)	61
FIGURA 22 – DETALHES DO VESTIDO 4	62
FIGURA 23 – DETALHES DO VESTIDO 3	63
FIGURA 24 – EXEMPLOS DE VESTIDOS DE NOIVA DA DÉCADA DE 1980 ...	64
FIGURA 25 – EXEMPLOS DE VESTIDOS DE NOIVA DOS ANOS 2000	65
FIGURA 26 – DETALHES DO VESTIDO 5	66
FIGURA 27 – VESTIDO SIMPLES E ELEGANTE DA ESTILISTA ANOUSKA HEMPEL	67
FIGURA 28 – DETALHES DO VESTIDO 6	68
FIGURA 29 – DETALHES DO VESTIDO 7	69
FIGURA 30 – DETALHES DO VESTIDO 8	70
FIGURA 31 – EXEMPLO DO PÚBLICO-ALVO	81
FIGURA 32 – “ESCRAVO MORIBUNDO” DE MICHELANGELO	84
FIGURA 33 – SOLDADO AMERICANO VESTINDO UMA CAMISETA	85
FIGURA 34 – MARLON BRANDO E JAMES DEAN VESTINDO CAMISETA	86
FIGURA 35 – CENAS DO DOCUMENTÁRIO “ <i>T-SHIRT STORIES: COTTON, ART & FUN</i> ”	87
FIGURA 36 – AMBIÊNCIA DA COLEÇÃO	89
FIGURA 37 – MATERIAIS UTILIZADOS NA COLEÇÃO	91
FIGURA 38 – CAMISETAS FEITAS COM MALHA FLAMÊ	92
FIGURA 39 – ESBOÇOS DAS CAMISETAS	93
FIGURA 40 – DESENHO DA CAMISETA 1	94
FIGURA 41 – DESENHO DA CAMISETA 2	95

FIGURA 42 – DESENHO DA CAMISETA 3	96
FIGURA 43 – DESENHO DA CAMISETA 4	97
FIGURA 44 – PRIMEIRO “BANHO DE CHÁ” COM CHÁ PRETO	100
FIGURA 45 – SEGUNDO “BANHO DE CHÁ” COM CHÁ DE CAMOMILA	100
FIGURA 46 – COMPARAÇÃO DAS CORES DA RENDA	101
FIGURA 47 – ESPECIFICAÇÕES DA CAMISETA 3	102
FIGURA 48 – GERAÇÃO DE ALTERNATIVAS PARA AS ESTAMPAS	105
FIGURA 49 – ESTAMPAS FINAIS	106
FIGURA 50 – TELAS SERIGRÁFICAS	108
FIGURA 51 – SERIGRAFIA (CROMIA)	108
FIGURA 52 – SERIGRAFIA (MIX)	109
FIGURA 53 – SERIGRAFIA (TOQUE ZERO)	109
FIGURA 54 – SERIGRAFIA (PEROLADA)	110
FIGURA 55– SERIGRAFIA (FOIL)	110
FIGURA 56 – SERIGRAFIA (PLASTISOL)	111
FIGURA 57 – SERIGRAFIA (FLOCAGEM)	111
FIGURA 58 – SERIGRAFIA – REFLETIVO	112
FIGURA 59 – TRANSFER	113
FIGURA 60 – ESTAMPARIA DIGITAL	114
FIGURA 61 – ETIQUETA ESTAMPADA E COSTURADA NA CAMISETA (EXEMPLO CAMISETA 1)	115
FIGURA 62 – REFERÊNCIAS DE MAQUIAGEM E PENTEADOS	117
FIGURA 63 – AUDREY HEPBURN E BRIGITTE BARDOT	118
FIGURA 64 – PENTEADOS COM ASPECTO BAGUNÇADO	119
FIGURA 65 – REFERÊNCIAS DE ILUMINAÇÃO DE EDITORIAIS	121
FIGURA 66 – CAMISETA 1 (INSPIRADA NO VESTIDO 1)	123
FIGURA 67 – CAMISETA 2 (INSPIRADA NO VESTIDO 2)	124
FIGURA 68 – CAMISETA 3 (INSPIRADA NO VESTIDO 3)	125
FIGURA 69 – CAMISETA 4 (INSPIRADA NO VESTIDO 4)	126

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – DADOS DAS ENTREVISTADAS	54
TABELA 2 – CUSTOS DA COLEÇÃO	127

LISTA DE SIGLAS

BLOG	Web Log
SENAC	Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial
UTFPR	Universidade Tecnológica Federal do Paraná

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 CULTURA MATERIAL	19
2.1 CULTURA MATERIAL E CONSUMO	19
2.2 CULTURA MATERIAL E MEMÓRIA	23
3 MODA	29
3.1 A ROUPA	29
3.2 O VESTIDO DE NOIVA	34
3.2.1 História do vestido de noiva: como surgiu	35
3.2.2 Simbologias	40
4 METODOLOGIA	49
4.1 QUESTÕES GERAIS E ESPECÍFICAS DA PESQUISA	49
4.2 DESENVOLVIMENTO DE QUESTIONÁRIO PARA AS ENTREVISTAS	50
4.3 MÉTODOS DE REGISTRO DE PESQUISA	51
5 ENTREVISTAS	52
5.1 DEFINIÇÃO DA AMOSTRAGEM	52
5.2 DEFINIÇÃO DO LOCAL DAS ENTREVISTAS	53
5.3 ENTREVISTADAS	53
5.4 OS VESTIDOS DAS ENTREVISTADAS	54
6 RESULTADOS	56
6.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DOS VESTIDOS NA HISTÓRIA DA MODA	56
6.1.1 Vestidos da década de 1970	56
6.1.2 Vestidos da década de 1980	60
6.1.3 Vestidos do início dos anos 2000	64
6.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE OS VESTIDOS	71
6.3 POSSÍVEIS LEITURAS	72
7 COLEÇÃO	79
7.1 CONCEITUAÇÃO DA COLEÇÃO	80
7.1.1 Público-alvo	80
7.1.2 Conceito	82
7.1.2.1 História das camisetas	83
7.1.3 Ambiência	88
7.2 DESENVOLVIMENTO DA COLEÇÃO	89
7.2.1 Definição de materiais para a coleção	89
7.2.2 Geração de alternativas	92
7.2.3 Definição dos modelos das camisetas	94
7.3 PRODUÇÃO DA COLEÇÃO	97
7.3.1 Tingimento de renda com chá	99
7.3.2 Especificações para a costureira	101
7.3.3 Detalhes finais das camisetas	103
7.4 ESTAMPAS	103
7.4.1 Desenvolvimento das estampas	104
7.4.2 Processos de estampa têxtil	106
7.4.2.1 Serigrafia	107
7.4.2.2 Transfer	112
7.4.2.3 Estamparia Digital (Impressão Direta)	114
7.4.3 Impressão das estampas	114
7.5 APRESENTAÇÃO DA COLEÇÃO	116

7.5.1 Produção de maquiagem e penteado	117
7.5.2 Composição dos <i>looks</i>	119
7.5.3 Composição do cenário	120
7.5.4 Tratamento das fotos	122
7.5.5 Apresentação	122
7.6 CUSTOS DA COLEÇÃO	127
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS	128
REFERÊNCIAS	130
APÊNDICES	133

1 INTRODUÇÃO

A notória presença dos artefatos no cotidiano das pessoas, assim como a interação entre ambos, suscitam novos caminhos para a compreensão de aspectos sociais e culturais. Assumir que os artefatos possuem funções que vão além da sua usabilidade prevista e atribuir-lhes um caráter simbólico, faz com que estudos na área da cultura material sejam relevantes no que diz respeito ao entendimento da sociedade como um todo e também das particularidades de cada ser humano. De acordo com Rede (1996, p. 272):

Talvez seja justamente na área de estudos da cultura material que se verifiquem os maiores impulsos a reconhecer nos objetos qualidades iminentes que eles, efetivamente, não podem ter. Estamos face ao que se tem chamado, genericamente, de fetichismo. Sua característica é a transferência aos objetos (que, por definição, possuem apenas propriedades físico-químicas) de qualidades do universo orgânico (quer biológico, quer social).

Dentre algumas das possíveis qualidades atribuídas aos artefatos tem-se as de criadores e reveladores de identidades, documentos históricos, depósitos de memória, distinguidores sociais, entre outras possibilidades. Desta forma, o primeiro desafio do presente trabalho consiste em realizar uma investigação interdisciplinar, que relacione estudos sobre materialismo e consumo (MILLER, 2007), fetichismo (CARDOSO, 1998), memória e identidades (STALLYBRASS, 2008), entre outros, na tentativa de compreender de maneira mais aprofundada o universo simbólico emergente da interação entre as pessoas e os artefatos.

A partir desta orientação teórica, elegeu-se o campo da moda para o direcionamento da pesquisa. Visando o estudo da interação entre as pessoas e as roupas, o trabalho tem como mote o costume de algumas mulheres, que optaram pela celebração do casamento nos moldes tradicionais, de guardar consigo os vestidos de noiva. Tal investigação será promovida pela realização de entrevistas com um grupo de mulheres que conservam seus vestidos desde o casamento, a fim de relacionar os resultados dos depoimentos com questões sobre cultura material, memória e consumo. As interpretações extraídas do cruzamento destas informações e da análise dos vestidos de noiva vistos nas entrevistas servirão de inspiração para uma coleção de camisetas.

Vale ressaltar que nas discussões deste trabalho acadêmico o termo “moda” estará sempre relacionado com as tendências e os comportamentos vestimentários de um determinado período, tendo as roupas como sua maior expressão (MATOS; MENDONÇA,

2009). Segundo Stallybrass (2008), as roupas são veículos de significados simbólicos. Nelas, as memórias e as relações sociais podem ser literalmente corporificadas. Por estas razões e também pela sua presença marcante no cotidiano das pessoas que se percebeu nas roupas – dentre os diversos artefatos existentes – sua pertinência como objeto de investigação.

Segundo Stallybrass (2008, p. 46), nos séculos XVI e XVII:

as roupas eram vistas simplesmente como ‘moda’, como bens descartáveis, deixando, crescentemente, de ser vistas como objetos modeladores, como materializações da memória, como objetos que trabalhavam sobre o corpo dos que as vestiam, transformando-o.

No entanto, o potencial do vestuário como fonte para a compreensão da sociedade contemporânea tem sido reconhecido progressivamente nos estudos mais recentes de cultura material, principalmente pela constatação de que “há muito, o homem não usa as roupas apenas para se proteger” (MONTEIRO, 2009, p. 8), reconhece-se nelas também o simbolismo e as mensagens subjetivas.

A moda é “uma das mais expressivas formas de consumo” (GUIMARÃES, 2009, p. 6). Compreender as práticas de consumo no âmbito da moda, possibilita o entendimento não apenas da construção de identidades mas também da conseqüente necessidade de suas narrativas. Segundo Guillaume Erner (2005 apud GUIMARÃES, 2009, p. 7), “ao praticar esse jogo social - escolher um estilo, exibir marcas - o indivíduo satisfaz uma das necessidades essenciais do ser humano: narrar histórias, tanto para si como para os outros”. Nesse sentido, Guimarães (2009, p. 6) defende que a moda torna o mundo e os indivíduos mais inteligíveis, pelo fato de ela ser a “forma de narrativa das mais eficientes na cultura contemporânea”. A partir disso percebe-se também a importância das narrativas, nas suas diversas formas, para os estudos de cultura material.

Considerando este panorama que envolve diversas temáticas e o direcionamento das investigações para o âmbito da moda, tentou-se encontrar uma vestimenta que servisse de fio condutor para estas discussões. E foi nesta busca que se enxergou o potencial do vestido de noiva como objeto investigativo. Uma das razões para a escolha de tal peça do vestuário está na afirmação de Jayme (2010, p. 130) de que “se faz necessário investigar a visualidade e materialidade do vestido de noiva, posto que em suas características podemos encontrar discursos e pretextos para a propagação de certos modelos de comportamento”. Além disto, o vestido de noiva possui uma particularidade que o destaca dos demais vestuários: ele é adquirido, normalmente por um preço alto, na maioria das vezes com a ciência de que será

usado uma única vez. A partir desta premissa surgem questionamentos a respeito do seu consumo e dos valores inerentes a este tipo de roupa. Outro fator de relevância é que estudos focados no vestido de noiva podem oportunizar a produção de narrativas femininas, privilegiando um campo de estudo considerado por muito tempo como uma história de silêncios (MIGUEL; PEDRO, 2009).

Desta forma, a realização de entrevistas com um grupo de mulheres para este trabalho constitui-se – além de uma investigação acerca do costume de guardar os vestidos de noiva – em uma forma de contemplar as narrativas orais femininas. A narrativa oral como fonte histórica – apesar de ainda ser alvo de críticas, principalmente por conta da sua subjetividade (MIGUEL; PEDRO, 2009) – tem ganhado espaço, uma vez que a narrativa histórica tradicional, baseada em documentos escritos, criou lacunas ao privilegiar um cenário em que as mulheres pouco apareciam (MATOS; MENDONÇA, 2009). Nesse contexto de escassez da produção historiográfica sobre as mulheres, percebe-se a importância de direcionar os estudos de cultura material a favor das narrativas femininas e vê-se na oralidade uma possibilidade de acesso às informações até então pouco consideradas, favorecendo novas perspectivas para a compreensão dos fenômenos históricos. A respeito disto, Miguel e Pedro (2009, p. 244) afirmam:

Recusando-se a serem deixadas historicamente sem voz por mais tempo, as mulheres estão criando uma nova história – usando nossas próprias vozes e experiências. Estamos contestando o conceito tradicional de história, aquilo que é “historicamente importante”, e estamos afirmando que nossa vida cotidiana é história. Usando uma tradição oral, tão antiga quanto a memória humana, estamos reconstruindo nosso próprio passado.

Ao reconstruir histórias por meio da narração “o ato de lembrar encontra-se presente” (MIGUEL; PEDRO, 2009, p. 250) e é neste ponto que se percebe também a importância de estudos sobre a memória, pois esta – assim como as fontes orais – suscita uma infinidade de possibilidades e perspectivas da realidade. De acordo com Miguel e Pedro (2009, p. 246) “é justamente essa pluralidade da memória que faz com que estudos e autores que a ela se dedicam a enfoquem das mais variadas maneiras”.

Para tanto, pesquisar e compreender a interação das mulheres com seus vestidos de noiva – investigando os motivos que as levaram a manter tal peça de roupa guardada por anos e contemplando questões sobre apego, lembranças, nostalgia, sentimentos e experiências – consiste no segundo desafio deste projeto acadêmico.

As narrativas serão relacionadas com a materialidade dos vestidos, levando-se em conta a escolha dos modelos, dos tecidos, dos adereços. Os resultados extraídos desta investigação fundamentada na oralidade, bem como nos modelos dos vestidos de noiva vistos e analisados nas entrevistas, servirão de inspiração para uma pequena coleção de moda, constituída por peças baseadas na modelagem de camisetas. Ou seja, o terceiro desafio do projeto consiste na criação e produção de uma coleção de camisetas inspirada nos vestidos de noiva e nas histórias e simbologias inerentes a eles.

Para a solução de tais desafios acadêmicos acredita-se, como já foi mencionado anteriormente, que seja necessária uma abordagem interdisciplinar, a fim de integrar as diversas temáticas relevantes para o entendimento de modos de vida e da relação entre as pessoas e os artefatos. Neste cenário destaca-se a atuação dos *designers* como intérpretes das relações interdisciplinares pois de acordo com Barroso Neto (1981 apud NIEMEYER, 2000, p. 25), o *design* é uma profissão de síntese, é uma “atividade contemporânea que nasceu da necessidade de estabelecer uma relação entre diferentes saberes e diferentes especializações”. Dentro da área de gestão de *design* e *design* estratégico há um discurso sobre a função do *designer* que defende sua proximidade com a área de gerência “porque ambas são atividades criativas, de coordenação e de solução de problemas, que seguem um processo sistemático, lógico e ordenado” (TEIXEIRA, 2005, p. 28), reforçando assim as qualidades do *designer* como coordenador. Desta forma, percebe-se a relevância do presente trabalho para o curso de Tecnologia em Artes Gráficas porque além de possibilitar a aplicação de conhecimentos adquiridos nas aulas – no que diz respeito principalmente ao processo de criação – promove-se também a prática de gestão do *design*.

De forma sucinta, o objetivo geral deste trabalho consiste em investigar a interação das pessoas com os artefatos e, especificamente, a interação das mulheres com seus vestidos de noiva guardados. A partir destas investigações pretende-se extrair conclusões que servirão de inspiração para uma coleção de camisetas. Visando estas questões, o trabalho tem como norte os seguintes objetivos específicos:

- realização de pesquisa bibliográfica sobre cultura material, memória e consumo, relacionando estas temáticas com o âmbito das roupas;
- realização de entrevistas com um grupo de mulheres que guardam consigo os vestidos de noiva, a fim de compreender os motivos que sustentam tal costume;
- investigação da simbologia associada à cerimônia do casamento e aos vestidos de noivas;

- utilização dos conceitos estudados e das análises resultantes das entrevistas como fonte de inspiração para uma coleção de camisetas.

O capítulo 2 consiste em uma revisão bibliográfica acerca da cultura material relacionada com os estudos sobre consumo e memória. São apresentados conceitos de autores como Miller e Rede, que investigam a atuação dos artefatos na vida das pessoas para a compreensão de comportamentos humanos. Parte-se da premissa de que a materialidade é intrínseca à humanidade, e a partir daí pontuam-se questões sobre o consumo como forma de construção e expressão de identidades, como fator de distinção social e também como mediador de relações sociais. No que diz respeito aos estudos relacionados à memória, identifica-se a atuação dos artefatos nos processos de rememoração, salientando seu potencial como lugares de memória (NORA, 1993) e como documentos históricos (REDE, 1996), e portanto, sua capacidade de adquirir funções que não lhes são pertencentes inicialmente, caracterizando o fetichismo dos artefatos (CARDOSO, 1998).

No capítulo 3 direcionam-se estes estudos para o âmbito da moda, colocando a roupa na posição de artefato investigado. Portanto, através de exemplos, pontuam-se atuações da roupa na construção e narração de identidades, como meio de distinção social – através da inserção de indivíduos a grupos específicos –, na mediação de relações sociais e nos processos de evocação de memórias. A partir destas significações das roupas propõe-se uma interpretação que leva em conta as simbologias emergentes delas, para então possibilitar o entendimento da complexa relação das mulheres com seus vestidos de noiva. No intuito de promover uma compreensão mais aprofundada acerca desta temática, são abordadas as peculiaridades dos vestidos de noiva como vestimenta, apresentando sua origem e as simbologias pertencentes à esfera do matrimônio.

No capítulo 4 é apresentada a metodologia utilizada no trabalho, que consiste na pesquisa qualitativa de caráter exploratório, tendo as entrevistas como meio de investigação da relação específica entre mulheres e seus vestidos de noiva. Descreve-se como foi promovida a realização das entrevistas, envolvendo o desenvolvimento de questionário e a apresentação dos métodos de registro das mesmas.

O capítulo 5 apresenta detalhes de como se deu o processo das entrevistas, desde a definição da amostragem, do local utilizado até a breve apresentação das entrevistadas e de seus vestidos de noiva.

No capítulo 6 os vestidos de cada entrevistada são apresentados com mais detalhes a partir da sua contextualização na história da moda e de depoimentos das entrevistadas acerca

dos seus aspectos materiais e visuais. No final realiza-se o cruzamento de todas as informações obtidas das pesquisas bibliográficas e das narrativas das entrevistadas a fim de propor possíveis leituras acerca da interação entre estas mulheres e seus vestidos de noiva, bem como interpretações mais abrangentes das dinâmicas sociais mediadas pelos artefatos.

No capítulo 7 é abordado todo o processo referente à parte prática deste projeto, que consiste na criação e desenvolvimento de uma coleção de camisetas inspiradas nas simbologias e nos aspectos visuais do vestidos de noiva vistos nas entrevistas. Sobre a coleção, serão detalhadas questões referentes a sua conceituação, desenvolvimento – incluindo o desenvolvimento de estampas –, produção, apresentação e custos de todo o processo.

Por fim, no capítulo 8 serão apresentadas as considerações finais, abordando a importância das pesquisas realizadas para o desenvolvimento da coleção e as questões referentes à pertinência deste trabalho para o curso de Tecnologia em Artes Gráficas.

2 CULTURA MATERIAL

Segundo Rede (1996), o rompimento da visão compartimentada da realidade cultural – que é em nível material e imaterial – possibilitaria ver como o ideológico pode expressar-se no universo físico, assim como “não se poderia falar dos aspectos materiais da cultura (ou da cultura material) sem falar simultaneamente da imaterialidade que lhes confere existência” (REDE, 1996, p. 273). Ou seja, para um maior entendimento da relação das pessoas com os artefatos faz-se necessário abrir mão de conceitos engessados acerca da cultura, favorecendo uma visão mais ampla na qual a materialidade e a imaterialidade podem caminhar juntas. O próprio Rede (1996, p. 274) afirma “eis aí a fortuna do termo cultura material [...]: ele denota que a matéria tem matriz cultural e, inversamente, que a cultura possui uma dimensão material”.

De acordo com a definição de Miller, entende-se por cultura material a área que trata da “especificidade de objetos materiais para, em última instância, criar uma compreensão mais profunda da especificidade de uma humanidade inseparável de sua materialidade” (MILLER, 2007, p. 47). E nos estudos de Rede (1996), coloca-se a cultura material como um fator de comportamento humano. Em ambas definições trata-se a relação das pessoas com os artefatos, e tal abordagem possibilita uma infinidade de enfoques.

Para a pesquisa acadêmica escolheu-se relacionar primeiramente Cultura Material e Consumo e depois Cultura Material e Memória a fim de possibilitar que em um outro momento se faça uma relação mais específica entre todas essas temáticas e as roupas, devido a sua pertinência como suporte teórico para as conclusões do presente trabalho.

2.1 CULTURA MATERIAL E CONSUMO

Acredita-se que abordar o consumo como cultura material possibilita entender alguns aspectos acerca de como se sucede a relação entre pessoas e artefatos, a fim de compreender os processos de atribuição de valores e significados aos artefatos.

Parte-se da premissa de que “uma abordagem genuína de cultura material ao consumo começa e termina com uma compreensão intensificada e não reduzida da humanidade, ao reconhecer também a sua materialidade intrínseca” (MILLER, 2007, p. 53).

Em outras palavras, compreender e aceitar a materialidade como algo inerente aos seres humanos, sem julgá-los como superficiais, impuros ou mundanos, é um dos pontos defendidos por Miller (2007) para possibilitar o entendimento de questões que vão além da satisfação material.

Uma das razões para que a prática do consumo de bens materiais exista – sejam eles propriedades, automóveis, eletrodomésticos ou vestimentas –, reside na seguinte afirmação de Guimarães (2009, p. 6):

A mediação do consumo ordena a forma como os indivíduos vão estabelecer suas relações e essa mediação será responsável por construir distanciamentos e aproximações, por expressar as identidades e, por fim, reflexões sobre o lugar do ser humano no mundo contemporâneo.

Desta forma, entende-se o consumo como agente na construção e expressão de identidades, como fator de distinção social e também como mediador de relações sociais.

À respeito da formação de identidades, Meneses (1998, p. 96) afirma que “o 'eu' se define, sempre, diante do 'outro', de preferência na escala de grupos ou sociedades”. Neste processo de construção de identidades nota-se a necessidade de narrativas (Guimarães, 2009), nas quais o ser humano busca mostrar ao mundo, por meio dos artefatos, sinais de sua personalidade. Guimarães (2009, p. 6) reforça esta ideia ao afirmar que “como ‘comunicadores’, os bens são a expressão daquilo que somos” e menciona uma frase de Colin Campbell, apud Guimarães (2009, p. 6) sobre o ato de consumir: “nós não somos o que compramos, mas compramos aquilo que somos”. A tentativa de se afirmar perante os outros e a si mesmo leva o ser humano a desejar consumir de acordo com suas ambições de ser, transformando os artefatos em comunicadores e até mesmo em extensões de suas identidades – uma vez que “as coisas que as pessoas usam e que as cercam refletem agudamente a personalidade de seu proprietário” mas também compõem parte do “eu” de uma forma materializada (MENESES, 1998, p. 96).

Para este trabalho, adota-se como embasamento teórico a ideia defendida por Miller (2004, p. 25) de que “a humanidade e as relações sociais só podem se desenvolver por intermédio da objetificação” em que “sujeitos são igualmente o produto de objetos e vice-versa”. Portanto, mais importante que expressar, é a atuação dos artefatos na constituição de identidades, moldando os seres humanos de formas e em graus variados (JAYME, 2010), e construindo subjetividades (MENESES, 1998).

Pelo fato de os seres humanos serem subjetivos e de a mente ser instável, os artefatos

também fariam a função de estabilizar o “eu”, conferindo-lhe uma base sólida e objetiva e fornecendo-lhe uma continuidade temporal, na qual os objetos tornariam-se uma evidência concreta do “eu” numa rede social (REDE, 1996).

No processo de construção de identidades surge nas pessoas a necessidade de ajustar-se a algum grupo específico. Neste contexto, o consumo pode se manifestar enquanto produção de grupos sociais, ao classificar e agrupar diferentes identidades. Desta forma, os artefatos atuam não só como formadores de identidades, mas também como agentes de distinção social. Segundo Miller (2007, p. 37):

Tal é o poder do comércio de produzir mapas sociais baseados nas distinções entre bens, que os consumidores de fato estão relegados ao papel passivo de meramente se encaixarem em tais mapas através da compra dos símbolos apropriados ao seu ‘estilo de vida’.

Dentro destas dinâmicas sociais, considera-se também a atuação dos artefatos no que diz respeito às relações interpessoais: se por um lado o consumo de objetos influencia no estreitamento das relações pessoais – por exemplo ao realçar a afeição pelo próximo no ato de presentear –, por outro lado influencia diretamente a construção da vida social em termos gerais:

São as pessoas sem estudo que tendem a ter dificuldade em apropriar a superabundância de bens porque um conhecimento e um exame minuciosos são requisitos para se assimilá-los. As pessoas que se achavam incapazes de lidar com seus equipamentos de cozinha foram as que também tinham dificuldade em fazer amizades e construir uma vida social (MILLER, 1988). Essas experiências me levam a ter a impressão de que possuo evidências para argumentar que melhorias na educação, na riqueza e nos relacionamentos das pessoas com suas culturas materiais também são, frequentemente, o fundamento para intensificar suas relações sociais. (MILLER, 2004, p.29)

Existe um discurso predominante de crítica ao consumo, ao tratar do materialismo como uma ênfase errônea, já que o seu principal sentido “indica um apego ou uma devoção a objetos em detrimento de um apego ou uma devoção a pessoas” (MILLER, 2004, p. 24). Nas considerações de Miller, o problema está em certo moralismo presente em boa parte da literatura sobre o assunto, que expressa desaprovação pelo consumo na tentativa de criticar o capitalismo. Neste intento, muitos autores esquecem de considerar todos os outros aspectos que residem na apropriação de artefatos e, principalmente, esquecem que a pobreza é constituída pela carência de bens materiais. Negligencia-se o fato de que “a maior parte da humanidade precisa desesperadamente de mais consumo, mais remédios, mais moradias, mais

transporte, mais livros, mais computadores” (MILLER, 2004, p. 24) e de que a apropriação de bens propicia o acesso ao conhecimento, às novas tecnologias e às experiências enriquecedoras que podem contribuir para que a sociedade se desenvolva como um todo.

Críticas tanto antigas quanto contemporâneas “tentam definir e condenam a porção do consumo que é feita além do que é considerado necessário de acordo com algum padrão moral de necessidade” (MILLER, 2007, p. 35) e este enfoque afasta a atenção de questões importantes acerca da pobreza como por exemplo o combate à desigualdade e o aumento do padrão de vida. Graças às possibilidades atuais de condições de pagamentos, como as prestações e os financiamentos, tornou-se mais comum presenciar pessoas de classes mais baixas adquirindo bens materiais que, do ponto de vista de alguns estudiosos, podem ser considerados bens supérfluos ou extravagâncias por não serem bens de primeira necessidade. Para Miller (2004), o consumo de tais produtos pelos menos abastados representa principalmente uma tentativa de compensar o sentimento de alienação que estes possuem em relação ao capitalismo – sistema que há tempos já separava os produtores e operários das coisas ao gerar bens que só os ricos tinham condições de comprar. Desta forma, há muito tempo já se via o papel da cultura material no desenvolvimento das relações sociais, pois os indivíduos separados das coisas eram os que acabavam sendo separados das pessoas (MILLER, 2004).

Em suma, o consumo, e conseqüentemente os artefatos, estão intimamente relacionados com os modos de vida e de ser das pessoas. O que os autores citados aqui propõem – principalmente Miller – não é definir se a cultura material é boa ou ruim, mas sim lançar um ponto de vista menos conservador e mais coerente, no qual os artefatos são capazes de realçar a humanidade dos indivíduos e desenvolver sua sociabilidade dentro de uma dinâmica em que “as pessoas têm de tomar parte em uma luta constante para criar relações com coisas e com outras pessoas” (MILLER, 2004, p. 40). Rede parte deste mesmo raciocínio e afirma que “o universo material não se situa fora do fenômeno social, emoldurando-o, sustentando-o” mas que, “ao contrário, faz parte dele, como uma de suas dimensões e compartilhando de sua natureza, tal como as idéias, as relações sociais, as instituições” (REDE, 1996, p. 274). E reforça o papel dos artefatos ao colocá-los como matriz não só das relações sociais mas também de outros aspectos da humanidade:

[...] não existem sentidos, valores ou mensagens culturais que sejam completamente internalizados na consciência (individual ou coletiva), que sejam criados em uma matriz que dispense a materialidade ou que sejam vetorizados apenas por circuitos operacionais imateriais. A cultura material é, por excelência, matriz e mediadora de relações. (REDE, 1996, p. 274)

Ao falar da necessidade de matrizes materiais, Rede levanta a questão acerca da materialidade e sua relação com a memória, temática também discutida por Stallybrass (2008), que contesta o conceito de que a vida material é um mau fetiche – em que o real só reside na “pureza” das ideias e jamais na “impureza” permeada do material – e afirma que a consciência e a memória dizem respeito não só a mentes, mas também a coisas.

Portanto, no presente trabalho busca-se em primeiro lugar deixar de lado a visão da materialidade como algo superficial e impuro, aceitando-a como parte integrante da humanidade, a fim de que se possa compreender aspectos diversos, inclusive sobre a memória e sua relação com matrizes materiais – abordagem que será aprofundada no tópico a seguir.

2.2 CULTURA MATERIAL E MEMÓRIA

O que faz da memória um assunto tão relevante para as discussões de cultura material é a sua enorme relação com o valor simbólico dos artefatos. A memória carrega lembranças, sentimentos, experiências e reforça “a maneira como vemos a nós mesmos” (NORMAN, 2008, p. 68) e, neste contexto, percebe-se cada vez mais os artefatos como protagonistas nos processos de rememoração, tendo suas funções de usabilidade substituídas por outras simbólicas.

Nos estudos sobre a memória, pontuam-se diferentes tipos de memórias cuja menção, ainda que superficial, faz-se relevante para o entendimento de questões que virão a ser discutidas posteriormente. Tais diferenças têm sido estabelecidas e classificadas como:

1. memória voluntária ou involuntária;
2. memória individual ou coletiva.

Sobre a primeira classificação, Camargo (2009) e Miguel e Pedro (2009) defendem – tendo como base os conceitos de Proust – que a memória voluntária é dependente da vontade própria, é adquirida pelo hábito e pela repetição de um mesmo esforço, é superficial e intelectual e não vai além da memória dos fatos, “ela exclui a dimensão afetiva e descontínua da vida” (MIGUEL; PEDRO, 2009, p. 246) e é, portanto, uma memória “menor”. Por outro lado, a memória involuntária independe de vontade, ela é espontânea, é resultado de uma emoção e por isto é verdadeira e imprevisível, ela “é feita de imagens que aparecem e desaparecem como lampejos, sendo, então, instável e descontínua” (MIGUEL; PEDRO,

2009, p. 246). Ao considerar essas definições, acredita-se que a memória involuntária represente também a memória instigada – aquela provocada, por exemplo, pelo cheiro, pela música ou pelos artefatos – promovendo a rememoração de lembranças até então perdidas.

De acordo com a segunda classificação, entende-se como memória individual aquela de caráter subjetivo, mas que se vale de instrumentos socialmente criados e compartilhados, de forma que possibilita recordações semelhantes mas jamais exatamente iguais (PORTELLI, 1997). Já a memória coletiva – segundo Halbacks, apud Miguel e Pedro (2009) – surge das relações que se estabelecem e se mantêm com grupos, tendo estes como auxiliares no ato de lembrar.

Classificações à parte, há uma definição da memória feita por Pierre Nora que capta toda a complexidade e profundidade a respeito dela e que servirá como base neste trabalho:

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. [...] A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. [...] Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. [...] Há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. [...] A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. (NORA, 1993, p. 9)

Por ser viva e afetiva que a memória se configura como algo complexo e faz das lembranças fenômenos instáveis e suscetíveis a transformações. Nas palavras de Joubert e Stern (2007, p. 130):

uma recordação nunca é a reprodução exata de um acontecimento tal como se deu: é incessantemente remodelada, reformulada à luz do presente, no relato que dela fazemos. Assim, a lembrança de uma pessoa pouco se parece com um retrato fiel de quem ela foi de fato. É influenciada pela qualidade da relação estabelecida com o outro, bem como por múltiplos elementos do contexto passado e presente.

Portanto, os processos de rememoração constituem-se de reconstruções do passado guiadas pelo que se vive no presente (MIGUEL; PEDRO, 2009) e não são recriações fiéis de uma pessoa ou de uma experiência vivida.

De acordo com Nora (1993), quanto menos a memória é vivida no interior, mais dependente de suportes exteriores ela fica e, conseqüentemente, maior e mais densa é a relação com os artefatos. É justamente o caráter efêmero das lembranças que instiga nas

peessoas a necessidade de vestígios, documentos, imagens, objetos, discursos ou qualquer sinal sensorialmente acessível que possa servir de suporte para a materialização das recordações no intuito de salvá-las do esquecimento completo ou, segundo Meneses (1998), de marcá-las na memória. Shapochnik, apud Jayme (2010), afirma que estes artefatos, expostos no ambiente doméstico, nos corpos ou guardados em lugares esquecidos são verdadeiros museus da intimidade ao expor um painel de esperanças e ilusões particulares ou abrangentes. Por esta razão, estudos desses artefatos podem representar um novo caminho para compreensão não só de indivíduos, mas também de uma cultura geral.

O historiador Pierre Nora nomeou estes objetos que armazenam e evocam lembranças de “lugares de memória”. Segundo Nora (1993, p. 13), a razão de existir destes lugares é o sentimento de que não se habita a memória, de que não há memória espontânea e que por este motivo há a necessidade de lhe consagrar lugares. Neste processo os artefatos adquirem funções que não lhes são inerentes e eles passam a ser investidos, pela imaginação, de uma aura simbólica por evocarem histórias, lembranças ou narrativas, deixando muitas vezes suas funções previstas em segundo plano. É o caso por exemplo de roupas de entes queridos já falecidos, que ficam guardadas como lembranças de quem já se foi, tornando sua função de proteger ou vestir secundária. Joubert e Stern usam a roupa para explicar como se dá a rememoração a partir das coisas, explicação na qual se percebe claramente o valor da vestimenta como lugar de memória:

Guardar uma roupa de um ente querido permite fixar a recordação, atribuir-lhe certas características que dão a ilusão de não perdê-lo completamente e de torná-lo mais facilmente disponível. A roupa funciona como um desencadeador de lembranças, ressuscita uma imagem viva do outro. [...] Isso se deve ao caráter bastante sensorial da memória, que guarda uma multiplicidade de imagens mentais com as quais nem sempre conseguimos entrar em contato. É preciso então uma "chave", isto é, um elemento visual, olfativo, auditivo ou gustativo [...] para restaurar o conjunto. A memória funciona por analogias sensoriais e pode trazer de volta à consciência uma lembrança oculta que acreditávamos esquecida. Eis por que a roupa pode funcionar como avalista da lembrança: ela abre a porta para as imagens perdidas do ser amado. (JOURBERT; STERN, 2007, p. 131)

É por conta dessas possibilidades promovidas pelas vestimentas que elas muitas vezes configuram-se mais valiosas como lugares de memória do que como roupas para se vestir. E isto também vale para qualquer outro artefato pois, segundo Nora (1993), se a razão de ser de um lugar de memória é parar o tempo, bloquear o trabalho do esquecimento, materializar o imaterial ou mesmo imortalizar a morte, são estas razões que tornam os artefatos apaixonantes. Desta maneira, boa parte dos lugares de memória são na realidade objetos especiais pois segundo a definição de Norman (2008, p.68):

objetos especiais se revelaram ser aqueles com recordações ou associações especiais, aqueles que ajudavam a evocar um sentimento especial em seu dono. Todos os itens especiais evocavam histórias. Raramente o foco estava na coisa em si: o que importava era a história, uma ocasião lembrada.

Considerando as discussões sobre evocação de histórias e lembranças, vale mencionar também o papel dos artefatos como documentos históricos. Steven Lubar e W. David Kingery, apud Rede (1996), constataram que as tentativas de se utilizar artefatos para a compreensão das sociedades ainda são escassas. Existe uma predominância no uso de documentos escritos e pronunciamentos do passado, mas poucos são os registros baseados nos artefatos. Rede (1996) aponta algumas questões acerca da cultura material como documento histórico. Uma delas é que a cultura material permite a análise de fenômenos não acessíveis por fontes escritas, o que não implica na exclusão dessas análises históricas e tradicionais – já que “a percepção humana [...] é culturalmente determinada e historicamente mutável” (REDE, 1996, p. 276), favorecendo interpretações distintas ao longo do tempo. Para que o uso de artefatos na produção de conhecimentos históricos faça-se valer é preciso que eles estejam inseridos numa sucessão de contextos relevantes à pesquisa, que pode ir desde seu contexto original (de produção, consumo, reciclagem, descarte, etc) até sua fase documental, visto que “os objetos perpassam contextos culturais diversos e sucessivos, sofrendo reinserções que alteram sua biografia e fazem deles uma rica fonte de informação sobre a dinâmica da sociedade” (REDE, 1996, p. 276). Além disto, é necessária uma mudança nas orientações metodológicas – uma vez que os procedimentos comuns da pesquisa textual não bastam para esta nova abordagem. Um caminho apontado como promissor seria a combinação entre diferentes formas de pesquisa pois segundo Rede (1996, p. 282), “a interdisciplinariedade, mais do que uma concessão ou um requinte, é uma absoluta necessidade no campo ainda pouco consistente dos estudos de cultura material”.

O valor dos artefatos como documentos históricos está diretamente ligado à característica da durabilidade, “que em princípio costuma ultrapassar a vida de seus produtores e usuários originais” tornando-os aptos “a expressar o passado de forma profunda e sensorialmente convincente” (MENESES, 1998, p. 90), ainda que sofram transformações na sua morfologia. A exemplo da roupa, Stallybrass pontua que os corpos vêm e vão mas que as roupas que receberam esses corpos sobrevivem:

elas circulam através de lojas de roupas usadas, de brechós e de bazares de caridade [...] ou são passadas de pai para filho, de irmã para irmã, de irmão para irmão, de amante para amante, de amigo para amigo. (STALLYBRASS, 2008, p. 10)

A capacidade de durar no tempo permite que as roupas, assim como os demais artefatos, sejam repassados, transformados ou guardados, marcados por sinais de uso ou de passagem do tempo – no caso das roupas poderiam ser os puimentos, a cor amarelada ou os botões caídos. Estes sinais, que existem graças à própria materialidade dos artefatos, possibilitam leituras a seu respeito, da sua matéria-prima, do seu dono, enfim, da sua história (MENESES, 1998), fazendo com que os artefatos sejam verdadeiros documentos históricos.

De acordo com a definição de Cardoso (1998, p. 28), “o ato de investir os objetos de significados que não lhes são inerentes” constitui-se no fetichismo dos artefatos. Desta forma, tanto os lugares de memória quanto os documentos históricos podem ser considerados resultados do fetichismo, uma vez que estes nada mais são que artefatos dotados de qualidades ou funções que antes não lhes eram pertencentes – como no exemplo das roupas de entes falecidos que têm seu valor reconhecido mais como lugares de memória (novo significado atribuído) do que como vestimentas (função inicialmente prevista).

Vale mencionar que historicamente a palavra fetichismo possui três sentidos:

- (1) um tipo de culto religioso em que se atribui aos objetos poderes sobrenaturais;
- (2) um aspecto da teoria econômica que explica a atribuição de um valor transcendental a certos objetos (mercadorias);
- (3) um comportamento sexual em que o indivíduo atribui a objetos uma carga sexual. (CARDOSO, 1998, p. 28)

Analisados juntos, estes sentidos evidenciam um ponto em comum: o ato de atribuir aos artefatos novos significados que não lhes são inerentes (CARDOSO, 1998). Por esta razão o termo “fetichismo” nos estudos de cultura material está relacionado ao processo de acrescentar valor simbólico aos artefatos.

Quando Cardoso (1998) fala sobre “significados inerentes”, sua intenção é tratar dos significados que estão unidos intimamente ao artefato – e não fixos – pois, de acordo com o próprio, “o artefato é fixo como significante mas o seu significado é necessariamente fluido” (CARDOSO, 1998, p. 32). Tal fluidez dos significados está relacionada com a dispersão, apropriação e transmutação às quais os objetos estão sujeitos – podendo perder sentidos antigos e adquirir novos à medida que mudam de contexto (CARDOSO, 1998). Para o emprego do termo “inerente” o autor justifica:

os artefatos, mesmo não possuindo significados permanentes ou fixos, são capazes de conter significados ligados tão intimamente a sua natureza física e concreta, que estes podem ser considerados mais ou menos “inerentes”, ou seja, estáveis em um grau infinitamente maior do que qualquer significado verbal. (CARDOSO, 1998, p. 32)

Nas discussões do presente trabalho faz-se valer o argumento de Cardoso sobre os significados inerentes aos artefatos e adota-se este conceito no seu desenvolvimento, pois, ao abordar o universo simbólico e a atribuição de valores é necessário que se faça um comparativo entre o que o artefato previamente representa – com seus significados ou funções inerentes – e o que ele passa a representar para as pessoas.

Existem autores que defendem a não “fetichização” dos objetos, como Mihaly Csikszentmihalyi (1993 apud REDE, 1996), que sugere uma mudança comportamental no que diz respeito à relação de dependência emocional das pessoas para com os artefatos. Na análise de Rede (1996) sobre as tendências recentes nos estudos de cultura material, Csikszentmihalyi é mencionado com sua crença na atenuação ou liquidez do apego às coisas físicas a partir de controles psíquicos, o que acarretaria na valorização dos objetos como instrumentos e não mais como projeções de nós mesmos. No entanto, Rede (1996) questiona essa mudança comportamental pois esta poderia erradicar o simbolismo da cultura material e criar um universo físico semanticamente asséptico.

No trabalho em questão, procura-se seguir a vertente que defende a simbologia dos objetos como fator relevante nos estudos da cultura material, uma vez que o foco deste projeto encontra-se justamente na compreensão dos valores dos vestidos de noiva, que vão além da sua usabilidade como mera vestimenta.

3 MODA

Tradicionalmente, entende-se por moda o “conjunto de tendências, estilos em voga que estabelecem os termos dos comportamentos vestimentários num determinado período” (MATOS; MENDONÇA, 2009, p. 8). No entanto, nota-se que gradativamente a moda ditada, rígida ou “correta” perde força e cede espaço para uma moda mais democrática, na qual, de acordo com Benstock e Ferriss (2002, p. 11):

uma única estética não mais prepondera na nossa imaginação ou controla as forças do mercado; mesmo os estilistas da alta costura tiveram de reconhecer a individualidade, a inovação e a escolha pessoal. Nas ruas, guerras de estilos mapeiam os rompimentos e as fissuras de sociedades fragmentadas e sitiadas: os *looks*, que substituíram "o *Look*", são o sinal dos nossos tempos, de hip-hop e grunge, de tecno e eco.

A moda contemporânea é caracterizada pela diversidade, pela mudança constante de estilos, pela efemeridade e por isto configura-se como um importante instrumento – aliado aos conceitos de cultura material – para a compreensão da dinâmica das sociedades modernas (MATOS; MENDONÇA, 2009). Considerando que as roupas representam a parte mais expressiva deste universo e também o objeto de investigação do presente trabalho, julga-se importante estudá-las detalhadamente no sub-tópico a seguir.

3.1 A ROUPA

A relação das roupas com as considerações feitas neste trabalho sobre cultura material, consumo e memória é importante para um maior entendimento do universo simbólico emergente das mesmas e, especificamente, da relação de afeto das mulheres para com seus vestidos de noiva e todas as significações decorrentes disto. Apesar de já mencionados alguns exemplos desses estudos aplicados às roupas, realizar-se-á uma abordagem mais direcionada e completa das especificidades deste artefato.

A roupa, de acordo com Joubert e Stern (2007), representa uma segunda pele. Ela serve de fronteira entre o sujeito e o mundo, protegendo o espaço íntimo e ao mesmo tempo

abrindo para o espaço social e relacional, podendo mascarar a pessoa ou, ao contrário, revelá-la.

As diferentes formas de se relacionar com as roupas, nas quais a história pessoal prevalece (como por exemplo colocar sempre o mesmo vestido, usar apenas preto ou guardar as roupas daqueles que se foram) (Joubert; Stern, 2007) oferecem informações a respeito do comportamento humano. Estas relações expõem as diferentes atuações das vestimentas, que se encontram principalmente na construção e expressão de identidades, na distinção social, no intermédio das relações sociais e nos processos de evocação de memórias. Vale ressaltar que essas possíveis atuações das roupas vão além da sua função prevista de vestir ou proteger e portanto podem ser consideradas como fetichismo, segundo a definição de Cardoso (1998).

Sobre as diversas relações estabelecidas com a roupa, Joubert e Stern (2007, p. 9) explicam como se inicia a relação das pessoas com as roupas desde a infância:

A roupa absorve em suas fibras a memória dos primeiros cuidados maternos. [...] Por meio da roupa, os pais imprimem sua marca no corpo do filho, modelando-o inconscientemente segundo seu desejo. Farão dele um bebê? Um adulto em miniatura? Seu super-herói num uniforme cintilante? As roupas carregam os estigmas desse jogo, cuja significação a criança descobrirá no olhar dos outros quando deixar o ambiente familiar para entrar na escola e na sociedade infantil. É a idade da primeira socialização, e suas roupas não devem de forma alguma distingui-la das outras crianças, e sim, ao contrário, fundi-la ao grupo. Com a adolescência, a roupa acompanha as provocações da puberdade, permitindo mascarar ou revelar a sexuação do corpo. O adolescente vê-se às voltas com a questão da autonomia em relação aos pais. A roupa torna-se o carro-chefe dessa apropriação de si.

De acordo com estas autoras, a roupa “pode vir a ser o traço identificatório principal, isto é, o traço mediante o qual a pessoa se reconhece como sendo ela mesma” (Joubert; Stern, 2007, p. 124), ainda que neste processo de construção da identidade haja a necessidade de se identificar também sob o olhar alheio, visto que “construímos uma identidade como uma narrativa de nós mesmos e para o outro” (Guimarães, 2009, p. 7). Desta forma, a compra de uma roupa envolve tanto as narrativas identitárias como também “toda a representação imagética de grupo” (Monteiro, 2009, p. 1) das vestimentas, estabelecendo uma mediação entre indivíduo e sociedade.

Vale pontuar que a construção de identidades é um processo dinâmico, suscetível às mudanças ao longo do tempo, em que o “self” é moldado constantemente. Neste sentido, Joubert e Stern (2007, p. 76) afirmam que “a roupa ajuda a construir o espaço de devaneio necessário para a reconstrução de si: sempre renovada, sempre em movimento” e completam

dizendo que “nela descobrimos o vestígio de identificações sucessivas, bem como a lembrança das primeiras relações com os outros” (JOURBERT; STERN, 2007, p. 9).

Guimarães (2009), faz considerações acerca da construção da identidade no meio urbano, afirmando que nas metrópoles não se criam condições para o conhecimento prolongado das pessoas e que por conta disto as roupas e acessórios constituem em uma mediação entre os indivíduos. Sem mencionar que o anonimato propiciado pelo ambiente urbano possibilita que o indivíduo se pareça com o que não é ou com o que gostaria de ser. No exemplo citado por Joubert e Stern (2007, p. 87) fica perceptível o processo de reconstrução da identidade no meio urbano, em que a criação de uma nova identidade é promovida pelo novo contexto vivido pela personagem:

A chegada à capital oferece a Julie a possibilidade de compor, através de suas roupas, uma personagem exterior em conformidade com uma imagem idealizada de si mesma. A roupa então [...] permite-lhe encontrar seu lugar no grupo por ela eleito, o dos "jovens sofisticados e elegantes". A roupa torna-se veículo de uma imagem de si reivindicada aos olhos dos outros. [...] Trata-se de [...] dissimular sua origem provinciana.

A adequação a um determinado grupo feita por meio das vestimentas, como visto no exemplo anterior, consiste em uma forma de distinção social. Tal atuação das roupas pôde ser identificada em épocas remotas, em que a noção de consumo e fetiche sequer existiam. De acordo com as considerações de Monteiro (2009, p. 8), há muito tempo a função de vestir ou proteger das roupas deixou de ser a única:

É evidente que há sempre maior ênfase nas mensagens subjetivas e no simbolismo de classe das roupas do que na funcionalidade. Como Umberto Eco bem frisou, há muito, o homem não usa as roupas apenas para se proteger. É longe o tempo em que o caçador usava a pele apenas para proteger-se do frio. Em pouco tempo, aquela pele passou a marcar a distinção de classe entre os caçadores: os melhores possuíam e vestiam as melhores peças.

Ainda de acordo com Monteiro (2009), além de distinguir a classe social a qual o indivíduo pertence, as roupas promovem a diferenciação dentro do próprio grupo, representando um traço da individualidade.

Uma outra forma de atuação das vestimentas está na mediação de relações sociais. Segundo Stallybrass (2008), durante a Idade Moderna as roupas eram muito valorizadas, principalmente por causa do seu valor extraordinário para a época. Isto pôde ser percebido no cuidado dado à listagem de têxteis nos testamentos do início deste período, e também no fato de que “um legado típico de um mestre para seu aprendiz era a doação de roupas”

(STALLYBRASS, 2008, p.29). Na Florença do século XV, as roupas eram estipuladas nos contratos como uma das obrigações do empregador para com a empregada durante os anos de serviço, e representavam a forma de pagamento mais usual dos dotes no fim do contrato, substituindo as moedas (STALLYBRASS, 2008). Para completar, durante a Renascença da Itália e da Inglaterra, as roupas eram o artefato “mais comumente penhorado, seguido pelas ferramentas” (STALLYBRASS, 2008, p. 26). A dinâmica das lojas de penhores deste período revelam a importância que as roupas tiveram para as relações sociais, em que não se podia ir à igreja ou mesmo sair de casa sem estar adequadamente vestido. Por esta razão:

[...] os salários recebidos na sexta ou no sábado eram usados para recuperar as melhores roupas da loja de penhores. As roupas eram vestidas no domingo e então penhoradas, outra vez, na segunda-feira (um dia no qual as lojas de penhores recebiam três vezes mais penhores que em qualquer outro dia). (STALLYBRASS, 2008, p. 62)

Este exemplo comprova a afirmação de Miller (2004) de que os indivíduos separados das coisas eram os que acabavam sendo separados das pessoas, pois aqueles que não possuíam roupas adequadas para frequentar os lugares públicos, eram de certa forma excluídos da sociedade.

As roupas, assim como os demais artefatos a ser penhorados “podiam ser necessidades domésticas e símbolos de realização e sucesso, mas elas eram também, com frequência, o repositório da memória” (STALLYBRASS, 2008, p. 65). Esta última qualidade contempla, além do valor de troca, particularidades históricas e valores sentimentais que não serviam como mercadoria. De acordo com Stallybrass, para que um artefato pudesse servir de mercadoria, ele teria que ser desnudado de memória. Desta forma, as pessoas menos abastadas não podiam desenvolver um apego às roupas ou aos outros artefatos, pois estes estavam propensos a se tornarem mercadorias nas lojas de penhores e objetos esvaziados de significados. Segundo Stallybrass:

As memórias estavam, assim, inscritas, para os pobres, em objetos que eram assombrados pela perda. Pois os objetos estavam num estado constante de estarem prestes a desaparecer. [...] Para os pobres, os objetos e as memórias a eles ligadas não permaneciam no lugar. Eles raramente podiam se tornar bens de família. (STALLYBRASS, 2008, p. 65)

Sobre estes últimos exemplos da atuação das roupas na mediação das relações sociais e na preservação de memórias e particularidades, Stallybrass (2008, p. 13) complementa:

Numa sociedade da roupa, pois, a roupa é tanto uma moeda quanto um meio de incorporação. A medida em que muda de mãos, ela prende as pessoas em redes de obrigações. O poder particular da roupa para efetivar essas redes está estreitamente associado a dois aspectos quase contraditórios de sua materialidade: sua capacidade para ser permeada e transformada tanto pelo fabricante quanto por quem a veste; e sua capacidade para durar no tempo. A roupa tende pois a estar poderosamente associada com a memória ou, para dizer de forma mais forte, a roupa é um tipo de memória. Quando a pessoa está ausente ou morre, a roupa absorve sua presença ausente.

Portanto, características da materialidade da roupa permitem que esta seja guardada, preservada, alterada ou repassada. São essas características que fazem com que a roupa permaneça – independentemente dos sinais de uso ou de passagem do tempo – enquanto os corpos que a vestem são passageiros (STALLYBRASS, 2008, p. 10). Quanto à capacidade da vestimenta de ser permeada e transformada, Elaine Hedges, apud Stallybrass (2008), analisa o costume generalizado nos Estados Unidos, durante o século XIX, de transferência de roupas entre familiares no intuito de manter reunidos os parentes dispersos. Em um dos exemplos citados pela autora, os pedaços de vestidos ou tecidos que sobram de alguma roupa específica se transformam, muitas vezes, em colcha de retalhos, criando “conexões do amor através das fronteiras da ausência, da morte, porque a roupa é capaz de carregar o corpo ausente, a memória, a genealogia, bem como o valor sentimental literal” (STALLYBRASS, 2008, p. 26).

A relação das roupas de entes falecidos com a memória é um dos exemplos abordados nos estudos de Stallybrass (2008). Segundo ele:

a mágica da roupa está no fato de que ela nos recebe: recebe nosso cheiro, nosso suor; recebe até mesmo nossa forma. E quando nossos pais, os nossos amigos e os nossos amantes morrem, as roupas ainda ficam lá, penduradas em seus armários, sustentando seus gestos ao mesmo tempo confortadores e aterradores, tocando os vivos com os mortos. (STALLYBRASS, 2008, p. 10)

No exemplo dado por Joubert e Stern (2007, p. 128), fica nítido o potencial das roupas em receber traços singulares do seu dono e transmitir indícios de sua personalidade :

O suéter preservava a marca daquele que o vestira. Dava para sentir o cheiro do fogo da lareira e sobretudo dos cigarros que ele fumava um atrás do outro, imóvel no grande salão de sua casa, sozinho até mesmo quando em família. [...] O suéter me revela sua melancolia, sua solidão, a dureza de suas lutas, seu apego à terra e sua inaptidão aos compromissos. Seu *robe de chambre* evoca o mistério de suas aventuras parisienses, o amor pelas mulheres que o acompanhou por toda a sua vida, sua sensualidade oculta [...].

Para contextos como este, entende-se que o valor das roupas está justamente na memória por elas absorvida, no seu poder em evocar lembranças e, portanto, na sua atuação como lugares de memória. Nas palavras de Joubert e Stern (2007, p. 131) “guardar uma roupa de um ente querido permite fixar a recordação, atribuir-lhe certas características que dão a ilusão de não perdê-lo completamente e de torná-lo mais facilmente disponível”. Acredita-se que por esta razão muitas pessoas mantêm nos armários e baús roupas de alguém especial que se foi, na tentativa de usá-las para preencher as lacunas que a memória vai criando ao longo do tempo, já que estas roupas permanecem fiéis, “presentes apesar da ausência que as habita” (Joubert; Stern, 2007, p. 130).

Todos os exemplos de significações ou atuações da roupa, mencionados neste subtópico, apresentam em graus diferentes uma relação de afeto que a priori entende-se como sendo com a própria roupa. No entanto, Norman (2008, p. 68) explica que “nosso apego não é realmente com a coisa, é com o relacionamento, com os significados e sentimentos que a coisa representa”. É nesta simbologia emergente das roupas que reside toda a complexidade da relação entre as mulheres e seus vestidos de noiva e, portanto, é com base nas investigações e considerações feitas até então que se chegará aos resultados deste trabalho acadêmico.

3.2 O VESTIDO DE NOIVA

A pertinência do vestido de noiva para as investigações deste trabalho reside no seu potencial como fio-condutor das discussões realizadas até o momento e, principalmente, na complexidade da sua simbologia. Pretende-se portanto, partindo dos conceitos de cultura material, propor um caminho para a compreensão das dinâmicas sociais e das particularidades de cada ser humano, tendo como pano de fundo o universo simbólico emergente da interação entre as mulheres e seus vestidos de noiva.

O ato praticado por muitas mulheres de guardar seu vestido de noiva – mesmo depois de muitos anos terem se passado desde seu casamento – suscita questionamentos a respeito do consumo e dos valores inerentes a esta categoria de vestimenta, visto que, como Worsley (2010, p. 12) aponta: “muito provavelmente, o vestido de noiva será a roupa mais cara que uma mulher irá vestir na vida – e, acredita-se, será usado somente uma vez”. Por conta desta particularidade, o vestido de noiva pode oferecer leituras acerca das subjetividades e dos

padrões comportamentais de uma sociedade. De acordo com Jayme (2010, p. 105), sobre os vestidos de família guardados – incluindo os vestidos de noiva:

Descrever os vestidos e contar um pouco de suas histórias é entender suas ligações com as pessoas, os espaços e os tempos, possibilitando um conhecimento das questões que transitam entre os bailes, os baús e as histórias de vida, nas linhas e alinhavos, nas flores, nas manchas e nas barras escuras de cada um deles.

Ao discorrer sobre a interação entre mulheres e vestido de noiva, implica-se falar também sobre o casamento: instituição ligada a muitos fatores sociais, na qual se encontram discursos e pretextos para a propagação de modos de vida femininos e para as transformações impressas nestes últimos (JAYME, 2010). Tais discursos serão contemplados no desenvolvimento dos sub-tópicos seguintes.

3.2.1 História do vestido de noiva: como surgiu

Para falar da história do vestido de noiva é preciso abordar a história do casamento, visto que um é decorrente do outro.

Os primeiros relatos encontrados de cerimônias matrimoniais são bíblicos, e surgiram com o objetivo de pedir as bênçãos divinas para a união do casal, que “se dava pela determinação das famílias, visando a continuidade da ética comunitária e da manutenção dos limites territoriais” (FERRAZ, 2011). Outros relatos, como no caso do casamento grego, também apontaram o matrimônio como uma legitimação da unidade familiar, em que preponderavam questões comerciais. Segundo Ferraz (2011) “durante muito tempo [...] foi considerado impróprio deixar os corações falarem mais alto” por conta do valor socioeconômico que os casamentos tinham na época.

Já a diferenciação dos trajes para a cerimônia iniciou entre os romanos como forma de distinção das outras cerimônias civis – na qual “a noiva vestia uma túnica branca e se envolvia com um véu de linho muito fino de cor púrpura” (FERRAZ, 2011).



Figura 1 – Vestido de noiva romano
Fonte: <http://www.fashionbubbles.com> (2011)

Mas com a queda do Império Romano, o ocidente passou a adotar como referência o padrão de elegância da corte bizantina, no qual as noivas casavam vestidas de “seda vermelha bordada em ouro e traziam no cabelo tranças feitas com fios dourados, pedras preciosas e flores perfumadas” (FERRAZ, 2011).

Durante a Idade Média, o casamento tornou-se um sacramento religioso – cuja carga social e simbólica perdura até os dias de hoje – e também uma cerimônia pública – o que o levou a ser realizado na igreja, o espaço mais público da época. Foi neste período que o vestido de noiva adquiriu a função de apresentar à comunidade as posses da família da moça, como no caso dos casamentos reais que eram realizados para unir laços entre estados. Por esta razão os vestidos eram luxuosos, ricamente bordados e feitos com os tecidos mais caros, geralmente em tons de vermelho, roxo ou preto. Como descreve Worsley (2010, p. 257), “as princesas se casavam em longos vestidos de veludo, seda, cetim e tecidos adamascados adornados com peles, ouro, rubis e brilhantes”, já que estas representavam na cerimônia os mais ricos de seu reino.



Figura 2 – Vestidos de noiva na Idade Média
Fonte: <http://www.morielnn.blogspot.com> (2011)

Com relação aos casamentos populares, estes aconteciam geralmente em maio, por representar para as colheitas e simbolizar para as mulheres uma época de fertilidade – visto que no hemisfério norte é o início da primavera. Desta forma, a fertilidade era contemplada também nos vestidos das noivas burguesas, que geralmente eram feitos na cor verde.



Figura 3 – Noiva burguesa
Fonte: <http://www.fashionbubbles.com> (2011)

No entanto, até o século XV, não existia um vestido de noiva tal como o conhecemos atualmente. Muitas das noivas usavam o mais bonito e caro dos seus vestidos e por isso não existia uma cor padrão. Apesar disto, no final do Renascimento (século XVI), com a influência dos costumes espanhóis, o preto foi estabelecido como a cor mais propícia para se apresentar em uma sociedade extremamente religiosa (FERRAZ, 2011), sendo então adotado para os vestidos de noiva. Embora haja relatos de que foi nesta mesma época que o vestido de noiva branco virou padrão de elegância, não existe um consenso a respeito da sua origem.



Figura 4 – Mulheres vestidas de preto no fim do Renascimento
Fonte: <http://www.blog.mulhersingular.com.br> (2011)

Algumas fontes apontam que a pioneira a aderir o branco foi a rainha escocesa Mary Stuart, no século XVI, em homenagem à família da sua mãe, cujo brasão era branco. Outro relato é sobre a rainha Maria de Médici da França, no século XVII, que, contrariando a estética religiosa dos vestidos em cores escuras e em modelos mais fechados, optou por um vestido branco com detalhes dourados e decote quadrado – causando escândalo perante o clero. Michelangelo, o artista do Renascimento, atribui a cor branca do vestido de Maria de Medici à pureza da noiva, então com 14 anos.



Figura 5 – Casamento da rainha Maria de Médici com o rei Henrique VI

Fonte: <http://www.blog.mulhersingular.com.br> (2011)

Apesar destas informações, muitos atribuem a origem do vestido de noiva branco à rainha Vitória, da Inglaterra, por ter sido uma das primeiras nobres a se casar por amor, em 1840, e por usar um vestido de cor não tradicional. Por isto foi considerada uma romântica moderna e a responsável por endossar “o vestido branco como símbolo de status para noivas abastadas” (WORSLEY, 2010, p. 12), lançando uma tendência que foi seguida por mulheres de todo o continente americano e europeu. Nesta época, o véu e a grinalda também eram representações da exclusividade da aristocracia.



Figura 6 – Imagens do vestido de noiva da rainha Vitoria

Fonte: <http://www.casamentoematernidade.com> (2011) e <http://www.ivytancredi.com.br> (2011)

Para as mulheres comuns, durante a virada do século XX, o costume de usar o melhor vestido – normalmente cinza ou preto – para o casamento ainda permanecia, enquanto o luxo dos vestidos brancos era privilégio dos ricos. De acordo com Worsley, “até então, era perfeitamente normal casar-se de rosa, azul ou apenas com o melhor vestido de domingo - a cor não indicava se a virgindade da mulher estava intacta ou não” (WORSLEY, 2010, p. 257). Somente na década de 1920 a “vanguardista Coco Chanel declararia que o branco era a cor essencial para qualquer noiva, pobre ou rica” (WORSLEY, 2010, p. 257), e a partir década de 1930, muitas mulheres já sonhavam em se casar com um vestido branco.

A cor branca para os vestidos transformou-se então em tradição – exceto em períodos de guerra, cujos impostos eram muito altos – e, ao longo do tempo, adquiriu a conotação de pureza e inocência que se conhece até hoje. Sua simbologia, assim como a dos demais elementos que constituem o universo das noivas – como o véu, a grinalda, o buquê e as flores de decoração – serão analisadas detalhadamente, por conta da sua relevância para a coleção que será criada.

3.2.2 Simbologias

As simbologias atribuídas aos vestidos de noiva – assim como aos demais elementos do casamento – emergem de detalhes da sua história e de aspectos da sua materialidade. A cor e o modelo do vestido, o véu, a grinalda e o buquê representam algumas das peculiaridades deste universo que se transformaram em tradições seguidas até hoje, ainda que suas simbologias já não façam muito sentido para o contexto atual.

Como mencionado anteriormente, o casamento por muito tempo representou a união de famílias por motivos políticos e comerciais (WORSLEY, 2010). Somente a partir do século XIX, a exemplo do casamento da rainha Vitória, ele começou a simbolizar a união sustentada pelo amor entre os noivos. Significado que hoje, no ocidente, mantém viva tal tradição. Mas além dessas representações, a história do casamento aponta outras conotações mais específicas.

Na Idade Média, os casamentos passaram a ser realizados na igreja, transformando este em um evento público. Segundo Schapochnik (2008, apud Jayme, 2010, p. 126):

Essa publicização de um ato privado simboliza uma alteração irreversível da situação social do casal que, proveniente de duas famílias ou de dois ramos da família, une-se para formar uma terceira. Em grande parte, o casamento está mais ligado à passagem da moça donzela a esposa e anjo tutelar.

Devido à qualidade de evento público, o matrimônio configurou-se em um ritual importante para que as mulheres ganhassem status e respeito perante a comunidade. Na cerimônia atribuiu-se à noiva o papel de protagonista, criando um paradoxo das relações sociais da época, pois:

a importância e a centralidade conferida à noiva e todos os atavios aninhados sobre seu corpo (vestido, véu, cauda, jóias) sublinhavam o papel que a mulher, excluída da vida pública, ocupava na esfera privada.
(SCHAPOCHNIK, 2008, apud JAYME, 2010, p. 128)

Assim, o casamento tornou-se um ritual que marcava a transição da mulher que antes tinha como papel principal o de filha, para o papel de esposa – representando também a passagem de moça virgem para mulher adulta (WORSLEY, 2010). Estas convenções criadas e popularizadas bem antes da emancipação feminina (WORSLEY, 2010) –, colocavam a noiva “em estereótipos, como a de virgem ou a de propriedade do marido” (WORSLEY, 2010, p. 206), e por esta razão havia a expectativa e a cobrança de que a mulher se casasse física e espiritualmente pura. Apesar disto, nos dias de hoje, “a virgindade não se configura mais como uma exigência para a união matrimonial” (JAYME, 2010, p. 127), exceto em algumas culturas, em que, por exemplo “ainda se exhibe o lençol manchado de sangue na manhã seguinte, como prova de que a noiva perdeu a virgindade” (WORSLEY, 2010, p. 210). Como Jayme (2010, p. 126) pontua:

Ainda que as cerimônias de *debut* e casamento sejam tradições que remetam a outros tempos, hoje pode-se observar que elas raramente se definem da mesma forma: muitas vezes não têm o mesmo objetivo inicial e sofreram alterações de acordo com as mudanças de comportamento e das relações interpessoais dos indivíduos. [...] Continua a ser um ritual, mas a intenção está mais ligada ao entretenimento, à reafirmação de status e posição social.

Por mais que muitos destes aspectos tradicionais tenham se alterado ao longo do tempo, eles ajudaram a reforçar a conotação que os vestidos de noiva brancos possuem até hoje. Acredita-se que a cor seja a qualidade mais peculiar e comentada do vestido de noiva, no que diz respeito à simbologia. Talvez isto se dê pelo fato de esta ser uma das poucas características que sobrevivem às tendências efêmeras da moda e às transformações de valores da sociedade.

Como foi mencionado anteriormente, a cor branca como padrão é algo recente, porém sua simbologia vem de tempos mais remotos: ela “remonta à Grécia antiga, quando a cor simbolizava alegria e pureza” (WORSLEY, 2010, p. 254). Na Idade Média, o artista renascentista Michelangelo atribui o branco do vestido da rainha Maria de Médici a sua pureza virginal e, no século XIX, a relação do vestido branco com o romantismo se deu graças à rainha Vitória que, trajada de branco, casou por amor. Mas foi quando o papa Pio IX, em 1854, proclamou que as noivas deveriam demonstrar através do traje branco a sua pureza, que se estabeleceu o padrão católico que defende a virgindade como uma qualidade primordial para a noiva (FERRAZ, 2011). No entanto, somente na década de 1920 o vestido de noiva branco passou a ser padrão e símbolo da pureza e do ideal romântico do casamento.



Figura 7 – Vestidos de noiva brancos

Fonte: <http://www.pinterest.com> (2011) e <http://www.verawang.com> (2011)

De acordo com os estudos de Jayme (2010), houve um tempo em que nas cidades interioranas – na sua maioria guiadas pelas premissas religiosas – as noivas poderiam ter complicações ao se casar com um vestido de cor diferente do branco:

[...] O uso do palha, marfim, *off-white*, ou qualquer outra cor que não fosse o branco puro poderia causar problemas à noiva, fosse com o padre e a comunidade, fosse com sua própria mãe. O branco era visto como a confirmação de sua castidade e o uso de outra tonalidade evidenciaria justamente o contrário. O mesmo acontecia em relação aos modelos de vestido escolhidos. (JAYME, 2010, p. 143)



Figura 8 – Vestidos de noiva em cores diferentes do branco
Fonte: <http://www.verawang.com> (2011) e <http://www.alexandermcqueen.com> (2011)

Essa “obrigatoriedade” do branco para os vestidos de noiva contrasta com sua associação à morte em outras culturas – como é o caso das mulheres hindus, que passam a se vestir somente de branco em sinal de luto, quando se tornam viúvas (WORSLEY, 2010).

Mas além do branco, outras cores têm seu espaço no universo simbólico do casamento. É o caso por exemplo do azul, que historicamente é vinculado à pureza e fidelidade. Segundo Worsley (2010, p. 257) “os israelitas antigos colocavam fitas azuis nas roupas de casamento, simbolizando pureza, amor e fidelidade”, sem mencionar que “no ocidente, o azul já foi mais importante que o branco em determinadas épocas” (WORSLEY, 2010, p. 262). Existe uma tradição inglesa que se refere às coisas que a noiva deve usar no dia do seu casamento que diz: “*Something old, something new, something borrowed, something blue. And a silver sixpence in her shoe.*” (“Algo antigo, algo novo, algo emprestado, algo azul. E uma moeda em seu sapato”). De acordo com Worsley (2010, p. 276), “esses elementos trazem, respectivamente, continuidade e tradição, esperança e novos caminhos, apoio dos amigos e fidelidade”. Quanto à moeda – *sixpence* é uma moeda inglesa que circulou desde o século XVI até meados do século XX no Reino Unido –, a tradição diz que a noiva deve usar uma dessas dentro do seu sapato para ter riquezas em sua vida (GUIMARÃES, 2011).



Figura 9 – Vestidos de noiva com a cor azul
 Fonte: <http://www.pinterest.com> (2011)

Um exemplo do uso do azul especialmente para noivas é a edição limitada de sapatos com solado azul criada pelo estilista Christian Louboutin – cuja marca registrada são os famosos sapatos de sola vermelha.



Figura 10 – Sapatos de sola azul para noivas
 Fonte: <http://www.blogdare.com.br> (2011) e <http://petit-commite.blogspot.com> (2011)

Outra cor presente em casamentos é o vermelho, muito usado pelas noivas na China e na Índia, por ser auspicioso. Enquanto que para os casamentos ocidentais, esta cor é considerada ousada, pois “representa o oposto do branco” (WORSLEY, 2010, p. 164).



Figura 11 – Vestidos de noiva vermelhos

Fonte: <http://www.entretenimento.r7.com> (2011), <http://www.flickr.com> (2011) e <http://www.asianbridewear.com> (2011)

Para a simbologia de castidade, outro elemento representativo – além do vestido branco – é o véu da noiva. Sobre seu significado, Worsley (2010, p. 209) afirma que:

O véu [...] costumava ser visto como uma maneira de proteger a noiva do mau-olhado, além de simbolizar virgindade. [...] No casamento cristão, o noivo ergue o véu da noiva, enquanto no judaico o noivo o coloca sobre o rosto da mulher, em alusão aos cuidados que ele terá com a esposa.

No Renascimento, “o uso da tiara passou a ser um adereço obrigatório” (FERRAZ, 2011) para as cerimônias de casamento, sendo depois substituída pela grinalda. Tradicionalmente as grinaldas de flores serviam para prender o véu à cabeça da noiva e geralmente eram feitas de flores de cera. Mas “na era vitoriana, eram comuns os vestidos com grinaldas feitas com flor de laranjeira – símbolo de fertilidade e amor eterno” (WORSLEY, 2010, p. 24) – a exemplo da própria rainha Vitória, que usou estas flores tanto na grinalda quanto no seu vestido. Desde então estas flores passaram a ser muito usadas nos casamentos, ora presas nos vestidos, em forma de buquê ou como enfeites para o cabelo.



Figura 12 – Uso da flor de laranjeira: pela rainha Vitoria, no buquê e no vestido de noiva
Fonte: <http://www.dolls.com.br> (2011), <http://www.noivas.net> (2011) e Harriet Worsley (2010)

Um dos ícones mais representativos do casamento são as alianças, por simbolizarem no mundo inteiro o compromisso e a fidelidade entre o casal. Seu formato circular representa uma perfeita unidade que não tem início ou fim, fazendo alusão à eternidade. Quanto à origem do seu uso, segundo historiadores, foram os faraós que começaram a usar as alianças como promessa pública de honrar um contrato ou compromisso. Seu uso na mão esquerda partiu da crença romana de que no dedo anular esquerdo encontra-se a veia do amor, uma veia que se liga diretamente ao coração. Esta se tornou então a justificativa para que os amantes depois de casados usassem a aliança neste dedo (MOREIRA, 2010).

Outro elemento muito presente no universo das noivas são as pérolas, seja como colares ou brincos, bordadas no vestido ou presas nas guirlandas. Segundo Worsley (2010, p. 301):

Na Europa, algumas moças mandavam bordar pérolas no vestido para simbolizar as lágrimas da noiva – quanto mais chorassem agora, menos chorariam durante a vida de casadas. Símbolo de felicidade no matrimônio, as pérolas eram associadas pelos gregos às lágrimas das ninfas.



Figura 13 – Uso de pérolas pelas noivas
Fonte: Acervo da autora

Além das pérolas, as rendas, o tule, o cetim, os cristais, os paetês, os laços e as fitas caracterizam os vestidos de noiva – cheios de requinte e romantismo – que imperam nos casamentos atuais do ocidente. Como Worsley (2010, p. 12) pontua sobre o casamento, “essa demonstração pública de afeto faz mulheres parecerem meninas, vestindo-se de bailarinas ou fadas, e até as mais moças se perdem no meio de pérolas, rendas e tules”. Isto mostra o quanto as mulheres, independentemente do seu estilo, acabam acatando e assimilando certos padrões, para manter algumas tradições e satisfazer as expectativas de amigos e parentes. Worsley (2010, p. 226) afirma que:

há diferenças entre aquilo que uma noiva quer usar e o que se espera que ela use. [...] Apesar da independência feminina, o dia do casamento é um dos poucos em que a mulher aceita se vestir para seu noivo e para os outros.

Apesar das transformações no conceito do casamento, alguns padrões como o vestido branco, o véu, as alianças e o buquê permanecem nos rituais do matrimônio e, juntamente com eles, permanecem suas simbologias. Neste cenário, encontram-se diversas contradições:

A noiva cristã não precisa mais prometer obediência ao marido, mas geralmente quer usar um véu que denota pureza virginal. A noiva ainda é levada ao altar pelo pai, para ser entregue aos cuidados do marido, mesmo que seja uma executiva de 35 anos. Muitas esperam ser pedidas em casamento e receber um belo anel de noivado, mesmo que ganhem mais que o futuro marido. (WORSLEY, 2010, p. 8)

Todos esses exemplos demonstram o potencial dos vestidos de noiva – e dos elementos ligados a ele – como fonte de informações não só a respeito das particularidades

dos noivos, mas também das complexidades emergentes da história do casamento (JAYME, 2010). E mais que isso, neste universo é possível identificar pormenores da história das mulheres e extrair possíveis interpretações acerca da relação entre elas e seus vestidos de noiva.

4 METODOLOGIA

4.1 QUESTÕES GERAIS E ESPECÍFICAS DA PESQUISA

Para o presente trabalho acadêmico adotou-se a pesquisa qualitativa, de caráter exploratório. De acordo com Gil (1991), a pesquisa qualitativa

considera que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, isto é, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito que não pode ser traduzido em números. A interpretação dos fenômenos e a atribuição de significados são básicas no processo de pesquisa qualitativa. Não requer o uso de métodos e técnicas estatísticas. O ambiente natural é a fonte direta para coleta de dados e o pesquisador é o instrumento- chave. É descritiva. Os pesquisadores tendem a analisar seus dados indutivamente. O processo e seu significado são os focos principais de abordagem.

Desta forma optou-se, além da pesquisa bibliográfica, pela realização de entrevistas com mulheres que guardam seus vestidos de noiva – no intuito de compreender as possíveis razões para a manutenção de tal vestimenta guardada, depois de anos após o casamento, visto que esta provavelmente nunca mais será usada. Fez-se o uso também, durante as entrevistas, dos vestidos de noiva guardados pelas entrevistadas e de fotos do casamento, no intuito de obter maior riqueza de detalhes acerca da cerimônia, dos modelos de vestidos analisados e de toda simbologia inserida neste contexto

Espera-se portanto, relacionar os depoimentos extraídos nas entrevistas com os estudos de cultura material, memória e consumo a fim de compreender o universo simbólico emergente da interação entre entrevistadas e seus vestidos de noiva. E de forma mais abrangente, pretende-se abordar e compreender a complexidade que envolve a relação das pessoas com artefatos. Por esta razão, as investigações configuram-se de caráter exploratório, uma vez que esta categoria de pesquisa

visa proporcionar maior familiaridade com o problema com vistas a torná-lo explícito ou a construir hipóteses. Envolve levantamento bibliográfico; entrevistas com pessoas que tiveram experiências práticas com o problema pesquisado; análise de exemplos que estimulem a compreensão. Assume, em geral, as formas de Pesquisas Bibliográficas e Estudos de Caso. (MOREIRA; CALEFFE, 2006, p. 169)

4.2 DESENVOLVIMENTO DE QUESTIONÁRIO PARA AS ENTREVISTAS

Para as entrevistas priorizou-se uma atmosfera descontraída, na qual fosse possível manter uma conversa, um diálogo com a entrevistada, a fim de fazê-la sentir-se à vontade para responder as perguntas e fazer comentários potencialmente enriquecedores para a pesquisa. Apesar deste caráter mais solto das entrevistas, foi definida uma estrutura para elas, evitando assim que a conversa pudesse sair do contexto pertinente à pesquisa – já que ter um certo controle sobre a conversação facilita sua posterior análise. Por isso, concluiu-se que a entrevista semi-estruturada seria a maneira ideal para realizar esta parte do projeto. Moreira e Caleffe (2006, p. 169) afirmam que:

A entrevista semi-estruturada [...] parte de um protocolo que inclui os temas a serem discutidos na entrevista, mas eles não são introduzidos da mesma maneira, na mesma ordem, nem se espera que os entrevistados sejam limitados nas suas respostas e nem que respondam a tudo da mesma maneira. O entrevistador é livre para deixar os entrevistados desenvolverem as questões da maneira que eles quiserem.

Ao usar a entrevista semi-estruturada, é possível exercer um certo tipo de controle sobre a conversação, embora se permita ao entrevistado alguma liberdade.

Elaborou-se um breve questionário com perguntas mais objetivas sobre dados da entrevistada e do seu casamento – como por exemplo a idade, ano do casamento, estado civil – para ser preenchido pelas mulheres antes da realização da entrevista. Sua aplicação foi feita basicamente para o controle da entrevistadora, – evitando trocas de informações potencialmente valiosas para os estudos –, e também para reduzir a quantidade de perguntas durante a entrevista, ao coletar dados relevantes mas que não precisavam ser comentados verbalmente.

Quanto ao questionário que serviu de guia para as entrevistas, formularam-se perguntas de fácil entendimento, não formais, e que de alguma forma pudessem incentivar as entrevistadas a discorrer sobre seu casamento, suas expectativas e seus vestidos de noiva com uma riqueza de detalhes. Vale mencionar que este questionário foi elaborado levando em consideração o conhecimento prévio – obtido pela proximidade com algumas entrevistadas ou com informações repassadas pelos conhecidos que as indicaram – de que todas as entrevistadas já casaram pelo menos uma vez na vida, e que estas guardam até hoje o seu vestido de noiva, sendo este de um casamento ocorrido pelo menos há mais de 1 ano. No momento da entrevista, as mulheres já estavam cientes de que a entrevista abordaria questões

sobre o seu vestido de noiva e de que a presença dele, assim como das fotos do casamento, em algum momento da conversa era necessária para registro e análise por parte da entrevistadora.

4.3 MÉTODOS DE REGISTRO DE PESQUISA

Para ter um registro mais detalhado e promover uma conversa mais fluída nas entrevistas, utilizou-se um gravador digital Olympus, modelo VN-5200PC, pois segundo Moreira e Caleffe (2006, p.181), “registrar entrevistas não-estruturadas é um pouco diferente de registrar entrevistas estruturadas, uma vez que o entrevistador tem um papel muito mais ativo no encontro”. Desta forma as anotações relevantes da pesquisa puderam ser feitas somente após o término da entrevista, já que os detalhes podem ser revisados e avaliados posteriormente, por meio das gravações obtidas e da transcrição da conversa realizada.

Quanto aos vestidos de noiva e às fotografias de casamento, estes foram registrados por uma câmera digital Nikon, modelo D40, com lente 18-55 mm. Tal registro fotográfico foi realizado para auxiliar no desenvolvimento da coleção, visto que detalhes dos vestidos puderam ser revistos e analisados com mais calma e atenção. Sem mencionar nas fotografias do casamento, que possibilitaram interpretações sobre as noivas e sobre os vestidos inseridos no contexto do tempo em que foram utilizados, visto que

A partir das imagens podemos chegar não só a conhecer a visualidade de uma época, como desvendar as práticas culturais de um grupo social. As imagens revelam costumes, práticas e histórias de vida. Elas se confundem com a própria memória, evitando o esquecimento, garantindo a sua duração no tempo. (LEITE, 2001, apud MATOS; MENDONÇA, 2009, p. 10)



Figura 14 – Equipamentos utilizados nas entrevistas
Fonte: <http://www.olympusamericalatina.com> (2011)
e <http://www.nikon.com.br> (2011)

5 ENTREVISTAS

A escolha pelas entrevistas como um dos métodos de pesquisa, ou seja, a escolha pela oralidade, foi dada principalmente pelo contraste entre a importância de discursos femininos e a escassez de fontes baseadas neles. Sem mencionar no valor das narrativas orais ao contribuírem com os processos de rememoração, visto que ao narrar a memória é aberta, possibilitando a recordação de detalhes de acontecimentos ou pessoas – muitas vezes perdidos ao longo do tempo, já que os fatos não ficam “estocados” a espera de uma ordem para virem à tona, lembra-se apenas o que é importante (MIGUEL; PEDRO, 2009).

A presença dos vestidos de noiva e de fotografias do casamento em determinado momento das entrevistas também serve para auxiliar nos processos de rememoração por parte das entrevistadas, podendo revelar peculiaridades da preparação da festa, do dia da cerimônia, do próprio vestido de noiva e do relacionamento do casal.

5.1 DEFINIÇÃO DA AMOSTRAGEM

A seleção das entrevistadas foi intencional, visto que “o propósito não é estimar um parâmetro da população, mas selecionar participantes que possam melhor contribuir para a pesquisa e para o conhecimento do fenômeno” (MOREIRA; CALEFFE, 2006, p. 174), que no caso seria a relação das mulheres com seus vestidos de noiva.

Portanto, para a formação do grupo de amostragem, buscou-se especificamente mulheres que casaram há mais de um ano, pelo menos, e que ainda guardam seus vestidos de noiva. A formação deste grupo se deu graças à colaboração de pessoas conhecidas que aceitaram ser entrevistadas ou que indicaram amigas ou parentes (geralmente suas mães), que por sua vez indicaram outras conhecidas, contabilizando no total oito entrevistadas. A esse tipo de amostragem denomina-se “bola-de-neve” ou em série, que consiste em primeiro identificar indivíduos pertencentes à amostra e depois questioná-los sobre conhecidos que também possam participar das entrevistas, de modo que “a bola de neve torna-se maior à medida que o pesquisador acumula novas informações e casos” (MOREIRA; CALEFFE, 2006, p. 178).

Inicialmente privilegiou-se a procura por mulheres que guardam seu vestido há mais de dez anos, para possibilitar a análise de modelos de décadas mais remotas e, principalmente, para investigar os motivos que levaram estas mulheres a guardarem tal vestimenta por tanto tempo, partindo do pressuposto de que os vestidos provavelmente nunca mais serão usados. Devido à dificuldade em encontrar muitas mulheres dentro deste perfil específico, estabeleceu-se que as entrevistas seriam feitas também com mulheres casadas recentemente, e que também guardam seus vestidos, mas não necessariamente por muitos anos. O limite determinado, como já mencionado, foi de pelo menos um ano de casada e portanto, há pelo menos um ano guardando o vestido de noiva.

5.2 DEFINIÇÃO DO LOCAL DAS ENTREVISTAS

Todas as mulheres contactadas aceitaram de boa vontade ceder parte de seu tempo para a realização das entrevistas. Por esta razão, os lugares onde foram feitas as entrevistas eram determinados de acordo com o que estivesse mais fácil para cada entrevistada, visto que elas precisavam disponibilizar os seus vestidos de noiva e fotos do casamento para análise. Portanto grande parte destes encontros aconteceram na própria casa destas mulheres, onde a maioria dos vestidos ficavam guardados. Apenas duas das oito mulheres realizaram a entrevista em outro lugar, sendo que uma escolheu seu local de trabalho – levando assim o vestido para lá e disponibilizando as fotos do casamento por email –, e a outra escolheu uma loja de locação de vestidos, lugar onde se encontrava seu vestido de noiva – caso específico que será comentado posteriormente.

Vale salientar que o fato de as entrevistas terem sido feitas na casa de cada mulher, ou em um local à escolha delas, favoreceu para que elas pudessem se sentir mais à vontade para contar sobre seu casamento e suas particularidades.

5.3 ENTREVISTADAS

Para situar as histórias, os depoimentos e os vestidos com a sua respectiva dona, preservando ao mesmo tempo sua identidade, nomeou-se cada uma das entrevistadas em

algarismos arábicos, de acordo com a ocorrência cronológica dos seus respectivos casamentos, sendo a “Entrevistada 1” a que se casou há mais tempo e a “Entrevistada 8” a que casou mais recentemente. Escolheu-se tal critério com o intuito de facilitar a posterior análise e contextualização dos vestidos de noiva com a história da moda.

Na tabela a seguir encontram-se dados específicos de cada entrevistada, cuja exposição poderá auxiliar nas interpretações realizadas nos capítulos subsequentes.

Entrevistada	Idade Atual	Ano do Casamento
Entrevistada 1	62 anos	1975
Entrevistada 2	62 anos	1976
Entrevistada 3	60 anos	1984
Entrevistada 4	43 anos	1989
Entrevistada 5	28 anos	2004
Entrevistada 6	34 anos	2005
Entrevistada 7	26 anos	2007
Entrevistada 8	25 anos	2010

Tabela 1 – Dados das entrevistadas

Fonte: Da autora

5.4 OS VESTIDOS DAS ENTREVISTADAS

Neste capítulo, será feita apenas uma introdução dos vestidos vistos e analisados nas entrevistas, sem ater aos detalhes da sua materialidade ou das suas significações. Consiste em uma breve apresentação dos modelos, nomeando-os de acordo com a numeração das suas respectivas donas, a fim de facilitar sua identificação no decorrer deste trabalho.



Figura 15 – Vestidos analisados nas entrevistas
Fonte: Da autora

6 RESULTADOS

Neste capítulo, intenciona-se relacionar os conceitos teóricos sobre cultura material, memória e consumo, bem como as questões sobre a história e a simbologia dos vestidos de noiva abordados até agora com os depoimentos extraídos das entrevistas e com os vestidos exibidos pelas entrevistadas. Como resultado, são apresentadas algumas interpretações acerca da interação entre essas mulheres e seus vestidos de noiva, e de forma mais abrangente, possíveis leituras das dinâmicas sociais mediadas pelos artefatos.

6.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DOS VESTIDOS NA HISTÓRIA DA MODA

No capítulo anterior referente à moda, abordou-se a história dos vestidos de noiva, contemplando detalhes sobre sua origem e suas transformações ao longo do tempo, principalmente durante a Idade Média até o início do século XX, quando o vestido branco passou a participar do sonho das mulheres que almejavam se casar (WORSLEY, 2010). Foram abordadas também as simbologias na esfera do matrimônio, muitas delas transformadas em tradições seguidas até os dias de hoje.

Neste capítulo, os vestidos das entrevistadas serão situados nas tendências que marcaram a moda do século XX, e nos caminhos apontados para a moda do século XXI. Pretende-se contextualizar cada vestido na década correspondente a sua criação e uso, para então apontar as influências da moda, ou não, na escolha dos seus modelos.

6.1.1 Vestidos da década de 1970

De acordo com Aschenbach (2011), durante a década de 1970 a moda teve três principais influências: a *hippie*, a *retrô* e a *disco/glitter*. A moda *hippie* renegava o consumismo ocidental e aderiu a modelos da cultura oriental, como batas, kaftans, túnicas indianas, roupas ciganas e bijuterias étnicas. Já a moda *retrô* resgatou detalhes dos modelos românticos do século XIX, principalmente dos anos 1880 e 1890, como as mangas com

grande volume – chamadas de manga presunto – e ajustadas no punho. No final desta década, a moda recebeu forte influência da onda pop de glitter e glamour das discotecas, o chamado estilo *disco*, em que se usavam as sandálias com meias curtas e coloridas de lurex e vestidos com corte enviesado (WORSLEY, 2010).



Figura 16 – Tendências hippie, retrô e disco/glitter da década de 1970

Fonte: <http://manequim.abril.com.br> (2011)

Para o casamento, as noivas preferiam modelos mais românticos e nostálgicos, influenciados pela onda retrô. Segundo Worsley,

havia um melancólico retorno à inocência, um olhar ao passado e uma rejeição à estética futurística. As noivas queriam modelos simples, delicados e despojados, e chegavam à cerimônia em carruagens. Alguns vestidos não tinham nenhuma demarcação na cintura; outros eram amarrados com faixas e cordões. O que mais havia de vanguarda eram peças que apostavam nos clássicos da década de 1920, enfeitados com pedras e canutilhos. No mais, reinaram os modelos com mangas longas, feitos de chiffon e renda. (WORSLEY, 2010, p. 125)

Características como estas são facilmente percebidas nos dois vestidos da década de 1970 analisados nas entrevistas.

De acordo com a entrevistada 1, seu vestido foi inspirado em um modelo que constava em um recorte de jornal e foi feito por uma amiga que foi madrinha no seu casamento. Na entrevista ela relatou como definiu o modelo:

“O vestido foi o seguinte: foi minha sogra que me deu o recorte. Mas ela não sabia que eu ia fazer aquele vestido. É porque o Douglas [marido] sempre achava muito bonito chapéu, mas eu nunca gostei muito de chapéu pra mim e como era noite

também, acho que não cabia chapéu. Mas aí a minha sogra falou assim “Ah, olha aqui, tem um chapéu!” e ela que me deu o recorte. Daí eu peguei e guardei, não falei pra ela “o chapéu não, mas o vestido eu gostei”. Eu gostava mesmo, era um modelo de golinha alta. Ela me mostrou por causa do chapéu da noiva e no fim o que eu quis fazer foi o vestido, o chapéu eu não quis. [...] Eu procurei em muitas revistas, antes de fazer esse vestido, [...] tinha uma revista de noivas em casa, que a minha prima tinha casado antes de mim, aí ela me passou a revista. Mas eu achava os vestidos muito simples assim, sabe? Não faziam a minha cara. Daí quando eu vi esse vestido eu falei “Ah, vai ser esse mesmo!”.

[...]

Quem fez meu vestido foi minha amiga da faculdade, Ela era costureira, ela costurava muito bem. Eu já tinha feito muitas roupas com ela. Daí acho que eu perguntei se ela faria meu vestido, aí ela não quis cobrar porque ela foi minha madrinha. [...] Comprar pronto em Cambará era meio difícil porque lá não tinha né, pra comprar. Aí se fosse pra comprar tinha que ir fora, aí já ia ficar mais difícil. Então já tinha pensando em mandar fazer mesmo. E outra, vestido, roupa pra mim é meio complicado. Porque eu não gosto de nada decotado, então é meio difícil achar do jeito que eu quero. Ah! A única coisa é que ficou muito comprido! Aí na hora de entrar na igreja... Não sei se é porque ficou estendido, não sei se desceu, ou se ficou mesmo comprido [...] eu falava pro meu irmão ir devagar pra eu não tropeçar no vestido.”

Neste vestido 1, encontram-se muitos dos detalhes descritos por Worsley (2010) sobre os vestidos de noiva românticos da época: a gola e a manga comprida – referências da moda vitoriana e eduardiana do século XIX – os babados soltos, os tecidos transparentes e a faixa marcando a cintura.



Figura 17 – Detalhes do vestido 1

Fonte: Da autora

Quanto ao vestido 2, referências do estilo eduardiano também estão presentes nas mangas compridas e o tecido transparente aparece mais uma vez como característica

predominante desta época. Há uma descrição de Worsley sobre os vestidos desta década que serve perfeitamente para descrever as escolhas feitas pela entrevistada 2 no dia do seu casamento, no que diz respeito aos detalhes de flores no seu vestido, ao tipo de véu e ao penteado utilizados:

Na segunda metade da década, os babados voltaram. Não só eles, mas as mangas longas com punhos enfeitados. É como se o esqueleto dos vestidos tivessem sido arrancados, deixando apenas a pele solta, balançando. Coques, penteados, cachos ou cabelos soltos e longos complementavam a estética da época. Anéis feitos com flores e chapéus eram usados, junto com as tradicionais tiaras e longos véus. (WORSLEY, 2010, p. 125)



Figura 18 – Detalhes do vestido 2

Fonte: Da autora

Através da entrevista tomou-se conhecimento de que o vestido 2 foi feito por um estilista, nas palavras da entrevistada “o bam-bam-bam da época” na região. Quando ela falou sobre a escolha do modelo, mencionou uma outra tendência da época: os vestidos com muitos botões.

“Foi conversando com ele [o estilista], vendo alguns modelos. Eu queria alguma coisa que tivesse bastante botãozinho, isso era um charme. E realmente, a parte de trás do vestido é toda cheia de botãozinho. Daí ele fez umas aplicações assim, buscou um tom amarelinho - porque a decoração era toda amarela – então foi uma coisa... o tecido foi uma sugestão dele. Teve uma troca de ideias. Ele, acho que desenhou alguma coisa na época, nem me lembro direito. Mas teve um desenho.”

A seguir, estão alguns exemplos de vestidos de noiva usados na década de 1970 que comprovam a influência da moda na escolha dos modelos feita pelas entrevistadas.



Figura 19 – Exemplos de vestidos de noiva da década de 1970
Fonte: Worsley (2010)

6.1.2 Vestidos da década de 1980

A década de 1980 é caracterizada pelo glamour, poder e consumo. Predominavam as formas exageradas, com golas e frufus enormes, laços, e principalmente com os ombros largos e bem marcados. Além disto a silhueta era alongada, marcando a cintura alta. Peças como o fusô, a *legging*, o macacão, a saia balône, as jaquetas de náilon acolchoadas, os vestidos com paetês, as blusas com mangas morcego, as calças *jeans* e as bermudas cintura alta e as bijouterias e estampas geométricas eram muito usadas nesta década (ASCHENBACH, 2011).



Figura 20 – Tendências da década de 1980
 Fonte: <http://manequim.abril.com.br> (2011)

Para as noivas, o estilo romântico retomado no final dos anos 1970, permaneceu (ASCHENBACH, 2011), mas desta vez marcado pelos exageros. Os babados eram enormes, as golas feitas de renda, as saias bem rodadas e quanto mais volumosas eram as mangas, mais agradavam às mulheres. Worsley ainda reforça (2010, p. 16) que “elas queriam seda, tafetá, corpetes com armação, mangas bufantes e saias com babados. Usavam decotes amplos, com gargantilha de pérolas, ou optavam por golas altas, em estilo eduardiano”.

Um exemplo destas tendências é o vestido da Lady Di, usado no seu casamento com o príncipe Charles, em 1981. Este vestido serviu de referência para várias noivas durante a década, inclusive para uma das entrevistadas.



Figura 21 – Vestido da Lady Di (referência para as noivas da década de 1980)
 Fonte: Worsley (2010) e <http://www.bravomodel.com.br> (2011)

Ao falar sobre como escolheu o modelo do seu vestido, a entrevistada 4 revela detalhes sobre os exageros predominantes nesta época:

“Eu vi em revista e pedi sugestões da costureira, por causa da minha altura e tal, porque usavam uns modelos mais rodados, mais assim na época. E foi bem na época da Lady Di. [...] Meu vestido tinha saia embaixo, tinha enchimento de tule, mas como eu sou baixinha, ela [a costureira] achou que não ia ficar tão bom. Por isso que ele tem a cintura baixa. A cintura dele é mais baixa e marca bem assim. [...] E a manga era bem... a manga é a única coisa que não tá na moda agora. Ela era bem bordada, a manga era um detalhe mesmo. Na época, a costureira que conseguisse fazer a manga mais alta, era a melhor costureira. Inclusive, tem enchimento na manga, tem tule aqui dentro, é que ele tá amassado, mas tinha enchimento pra mangar ficar bem volumosa assim. [...]

E complementa, ao comentar pela preferência em comprar um vestido ao invés de alugar:

“Eu não queria alugar, queria fazer um pra mim mesmo, pra ter. O aluguel era mais ou menos o mesmo preço do que comprar, só que os alugados eram bem mais bordados. Eu preferia um mais simples, mas que fosse comprado e do meu jeito. [...] E daí como eu era magrinha, ela [a costureira] deu a idéia de fazer esse laço. Esse laço também era bem mais cheio, agora ele tá amassado né. Porque na frente ele [o vestido] não tem nada, e atrás ele tinha esse laço aqui. O laço era diferente. Na época eu achava bem bonito esse laço atrás. Eu pensei que atrás tinha que ter mais detalhes, já que a maior parte do tempo os convidados vêem a noiva de costas, né?”



Figura 22 – Detalhes do vestido 4
Fonte: Da autora

Outro vestido desta década é o da entrevistada 3, que ao invés de ter sido encomendado, foi comprado pronto em uma loja. Ela comentou que apesar de ter existido poucos lugares de locação na época, ela achou já em uma das primeiras lojas um modelo do seu agrado, de acordo com as palavras dela:

“Eu acho que eu fui em uma ou duas lojas. Mas é, achei que lá estava mais de acordo, com meu estilo. Bati o olho no vestido e pensei: é esse e acabou.”

Percebe-se que o vestido 3 tem nos seus detalhes resquícios das tendências da década de 1970, como as mangas compridas e a gola mais fechada. No entanto, a transparência – também característica da década de 1970 – é usada formando as mangas e a gola de forma sutil, sendo mais transparente que os modelos da década anterior. Já as tendências dos anos 1980 são encontradas na opulência da saia rodada – inteira de tule –, nos florais de renda bordados e nos pontos de brilho espalhados por todo o vestido.



Figura 23 – Detalhes do vestido 3
Fonte: Da autora

Outros exemplos de vestidos de noiva da década de 1980 que mostram os exageros característicos desta época são apresentados a seguir.



Figura 24 – Exemplos de vestidos de noiva da década de 1980

Fonte: <http://www.abril.com.br> (2011)

6.1.3 Vestidos do início dos anos 2000

A moda com o passar dos anos gradativamente perdeu força como ditadora de um estilo predominante, e passou a ser cada vez mais dinâmica e diversificada, permitindo que tendências diferentes em um mesmo período fossem aderidas. Este fenômeno pôde ser percebido já no final da década de 1990, mas foi no início do século XXI que tal multiplicidade ficou evidente. De acordo com Benstock e Ferris (2002, p. 16) a moda não está mais “enquadrada num único padrão dominante, numa mesma altura de bainha, mas o seu olhar sequioso perscruta o mundo em busca de *looks* para deles se apropriar”.

No universo das noivas isto não ocorreu de forma diferente. No seu livro, Worsley (2010) exemplifica a diversidade de modelos do século XXI com imagens de vestidos de celebridades, cada um feito à maneira da sua dona e sem esboçar algum sinal de preocupação em encaixar o vestido em tendências específicas.



Figura 25 – Exemplos de vestidos de noiva dos anos 2000
Fonte: Worsley (2010)

Apesar disto, ainda é possível identificar repetições, detalhes em comum entre os modelos. De acordo com o próprio autor:

Um dos modelos preferidos no Ocidente é o clássico vestido de corpete justo e saia cheia e rodada. Rendas, bordados, pérolas e cristais são normalmente usados como adornos. O conto de fadas fica completo com o véu, a grinalda, uma cauda longa, o cortejo de madrinhas e um buquê cascata. (WORSLEY, 2010, p. 15)

Segundo Worsley (2010, p. 8), “à medida que muitas cerimônias se desvincularam da religião, os trajes também foram mudando” e a escolha por modelos mais ousados ou decotados deixou de ser um problema. Em comparação com os vestidos da década de 1970 e 1980 vistos nas entrevistas, os quatro modelos dos anos 2000 na sua maioria são mais abertos, sendo um feito com alças e três de modelo tomara que caia – dentre eles um usado com bolero.

Características em comum à parte, vale destacar as particularidades de cada modelo, que servem para ilustrar como a democracia da moda atingiu até mesmo a esfera do matrimônio, ainda cheia de tradições.

O vestido 5 é um exemplo claro de que o gosto pessoal da noiva imperou, em detrimento de possíveis padrões estabelecidos para o vestido de noiva. Tendo como referências modelos não tão convencionais, a entrevistada 5 optou por um vestido com características medievais – ainda que segundo ela tenha sido um modelo em voga na época. A

escolha torna-se ainda mais pertinente ao considerar a profissão da entrevistada: historiadora. Sobre a definição do modelo e a feitura do vestido, ela comentou:

“Na época eu vi bastante coisa nessas lojas de alugar e tudo, e era bem caro o valor assim. Tipo pra fazer um aluguel normal era uns 900 na época, e pra fazer um primeiro aluguel era uns 1.200, 1.300 reais, por aí. Daí eu comecei a ver costureiras que faziam pra mim, se sairia mais em conta e tal. Acabei achando uma pessoa que faria por 400 reais o vestido, incluindo o material e tudo. E ela fazia vestidos de festa, mas não de noiva. Então ela ficou receosa de aceitar, ela falou "olha não sei se vai sair do seu jeito porque eu nunca fiz de noiva, eu só faço de festa..." mas eu falei "não, vamos fazer!". Eu falei pra ela "não, se você faz bordados, se você faz essas coisas né.." e o meu vestido não era assim tão rebuscado e cheio de coisas, e eu mesma fiz o desenho do vestido, imaginei e tudo. Na verdade quando eu fui experimentar nas lojas eu já tinha algumas ideias, eu queria meio estilinho medieval, com mangas, sabe? Daí eu fiz o desenho do vestido - tenho até aí se você quiser ver depois -, e aí ela falou "tá bom, vamos fazer então!". E daí ela fez por um preço bem mais barato do que sairia numa loja. Então eu fiz com ela e acabei ficando com o vestido depois!

[...]

O tecido eu decidi junto com a costureira. Eu perguntei pra ela quais eram os tecidos bons e normais do vestido e tal, daí ela foi falando pra ter um vestido com mais peso, com um tecido mais pesado. Mas eu falei que eu queria que a manga fosse mais esvoaçante assim. Daí ela recomendou um tecido mais fininho assim.”



Figura 26 – Detalhes do vestido 5
Fonte: Da autora

Quanto aos vestidos 6 e 7, estes se enquadram nos modelos que contemplam a simplicidade. No seu livro, Worsley comenta sobre um vestido feito por uma estilista, que pode ser tranquilamente relacionado com os dois modelos das entrevistas: “o vestido tomara que caia feito por Anouska Hempel é elegante e simples, exemplificando a opção atual por modelos mais sóbrios” (WORSLEY, 2010, p. 23).



**Figura 27 – Vestido simples e elegante da estilista Anouska Hempel
Fonte: Worsley (2010)**

De acordo com a entrevistada 6, a escolha do modelo do seu vestido se deu da seguinte maneira:

“Desde mocinha já, desde adolescente eu já sabia o modelo que eu queria. Daí eu só fui buscando em revistas pra fazer o corte que eu queria.
O corte foi como eu sempre quis, só o bordado, o resto que a gente complementou.”

Como pôde-se perceber, a definição do modelo do vestido pela entrevistada 6, assim como diversas mulheres o fazem, se deu muito antes do seu casamento. Isto de certa forma exemplifica a expectativa – iniciada desde a infância ou a adolescência – de boa parte das mulheres em se casar. Por isto, muitas vezes “as noivas não compram apenas um vestido, compram um sonho” (WORSLEY, 2010, p. 12). A representação dos vestidos para estas mulheres passa a ter um sentido mais simbólico.

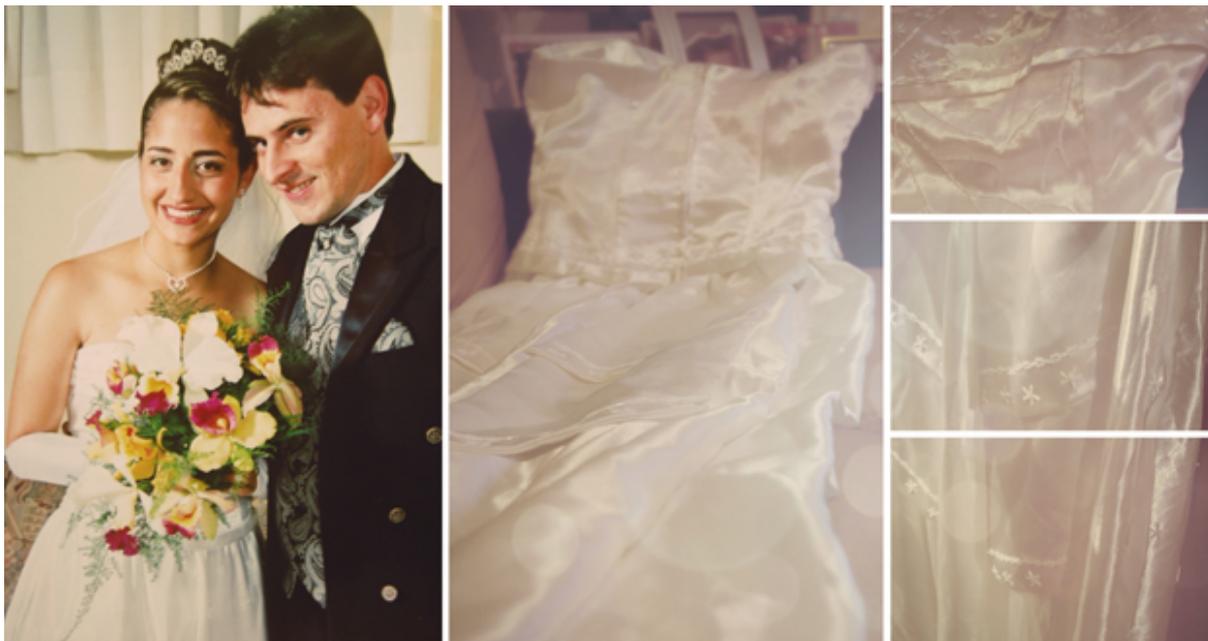


Figura 28 – Detalhes do vestido 6

Fonte: Da autora

Quanto à escolha do modelo do vestido 7, esta possui uma justificativa muito peculiar, repleta de simbologia, que a diferencia dos demais vestidos analisados nas entrevistas. A opção por um modelo simples tem uma representação para a entrevistada 7 que vai muito além de questões estéticas ou de tendências. Ela descreveu:

“[...] na verdade eu não queria, nunca esperei um casamento assim, cheio de luxo. Tanto que eu sempre pensei que é um evento importante, um símbolo... mas pra mim o mais importante seria que os outros dias de casada fossem os melhores, sabe? Então eu não queria que o dia fosse algo que ofuscasse, ou que me deixasse na expectativa assim "ai vou ter uma vida de princesa", porque na verdade não é, né. Eu sabia que eu e ele [marido] íamos construir muitas coisas juntos, eu queria que fosse algo nosso! Então por isso que...”

Eu espero – e tem sido assim – que todos os outros dias sejam os dias mais felizes da minha vida – ai vou chorar... Por isso que eu queria que o vestido fosse algo delicado – por causa que era um momento delicado né –, que fosse simples – simbolizando que nosso relacionamento é algo mais puro, mais simples... coisa assim sabe? – e que quem sabe minha filha pudesse gostar de usar!”

Sobre os detalhes do modelo escolhido, a entrevistada comentou que se inspirou em um modelo de revista:

“Ele era assim, um tomara que caia mais curtinho, era isso. Aí falei "quero um vestido com essa base", daí fui vendo: "agora quero que tenha assim, que possa colocar um bolero, que eu possa por uma florzinha..." fui trocando ideia com a costureira.

[...]

Como era verão – e eu adoro vestidos, eu sempre quis um vestido que tivesse esse corte aqui [mostra o vestido] compondo a saia, e que o tecido fosse levinho assim, que fosse um branco mais fosco - não um branco brilhoso, até por causa do momento. Eu não queria ter posto estes canutilhos, mas daí minha sogra e minha mãe ficaram falando "ah não, mas põe, vai ficar bonito!" aí acabei concordando só se fosse um pouquinho. E a flor foi só um detalhe que eu quis colocar.”

A opção pela simplicidade no vestido da entrevistada 7, foi adotada também para a cerimônia, que foi realizada em uma praça da cidade, dispensando qualquer uso de elementos decorativos. Até mesmo o descarte do véu foi considerado, mas para atender aos anseios das amigas, a entrevistada acabou usando-o no dia do seu casamento.

“Minhas amigas quiseram que eu usasse um véu, aí eu disse ‘então tá, me arranjam um véu’. Porque a princípio eu ia fazer um coquezinho e só. Daí uma prima minha me emprestou o arranjo – ela falou ‘eu usei esse, queria muito que você usasse’ – aí eu usei. E as minhas amigas me arranjaram o véu. Só que o véu sumiu no meio da festa, sei lá o que aconteceu, só sei que de repente eu estava sem véu e não sei onde está até hoje.”



Figura 29 – Detalhes do vestido 7
Fonte: Da autora

No que diz respeito ao vestido 8, este representa mais um, dos diversos modelos adotados pelas noivas no século XXI. A descrição da sua concepção mostra a viabilidade que as mulheres têm nos dias de hoje de criar modelos de acordo com suas preferências, misturando referências de vários vestidos e aderindo à um modelo que favoreça as formas do corpo. Segundo a entrevistada, a escolha do modelo foi dada da seguinte forma:

“Eu cogitei primeiro, na verdade, comprar fora – nos EUA ou em São Paulo – porque eu acho que o custo benefício seria razoável, em virtude de o meu marido ser piloto e até pela questão de modelos e tudo mais, porque às vezes é difícil você bolar um modelo. E às vezes vendo pronto, você prova e vê o que fica melhor em você, fica mais fácil. Nem sempre um tomara que caia – que é bonito pra todo mundo – fica bonito em você; ou a frente única e assim vai. Então essa alternativa poderia ser mais fácil. Mas aí, tenho uma prima que tem um atelier. Daí a gente conversou, ela fez um esboço e eu levei vários modelos de coisas que eu tinha achado na internet, de vestidos que eu tinha gostado. Aí a gente foi meio que criando e daí a gente mandou fazer. Comprei o tecido, a gente conversou com a costureira dela e foi assim. Achei que seria legal dar a chance pra ela fazer o vestido porque ele acaba ficando como uma peça pro *portfolio* dela, pro atelier, né. Sem falar que achei melhor o custo/benefício. Porque eu cheguei a falar com outros profissionais, mas de qualquer forma acabou sendo com ela.

[...]

Na verdade eu tinha uma coisa mais ou menos na minha cabeça, e eu fui trazendo. Por exemplo "eu gostei dessa frente, desse detalhe de busto.." e daí algumas coisas a gente acabou resolvendo também depois no corpo, por exemplo detalhe de renda aparecendo nas costas e coisinhas assim. Mas foi muito mais pensado por mim do que por ela.

[...]

Eu não queria na verdade nada muito bolo fofo, assim, nada muito nesse estilo. Eu gosto, acho bonito, dependendo do bordado. Mas em mim eu não estava querendo nada de brilho porque eu queria botar um brinco grande, um anel bonito, ter brilho nos detalhes e o vestido ser uma coisa mais básica, uma coisa clássica, com um tecido trabalhado. Esse era o meu objetivo, ter um tecido trabalhado. Acho muito bonito renda, só que eu acho que não combina com meu estilo, um vestido inteiro de renda, por exemplo. Então eu coloquei renda em alguns detalhes, assim aparecendo na parte do busto e um pouco embaixo e o restante todo o trabalho feito no próprio tecido. Só o tecido, sem brilho e sem bordados. Era uma espécie de drapeado, só que grande - porque tem uns bem fininhos assim. Era pra ser uma coisa mais simples, ao mesmo tempo não tão... como um tubinho básico.”



Figura 30 – Detalhes do vestido 8

Fonte: Da autora

6.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE OS VESTIDOS

Analisando as três décadas dos vestidos apresentados nas entrevistas, pode-se dizer que

as tendências para vestidos de noiva têm muito mais a ver com a história dos trajes do que com moda; elas caminham paralelamente à moda das passarelas e das ruas, mas raramente a seguem, preferindo selecionar a dedo elementos da tradição. Se por um lado o matrimônio representa o planejamento do futuro, por outro as noivas costumam recorrer a estilos do passado, num interessante paradoxo. (WORSLEY, 2010, p. 154)

Tanto da década de 1970 quanto da década de 1980, os modelos analisados tem suas referências no passado, com as mangas compridas e as golas eduardianas características da moda vitoriana, por exemplo. Quanto aos vestidos dos anos 2000, estes também representam releituras de modelos da história. Além destes, vestidos de décadas mais remotas também apontam a preferência por modelos retrôs. Na década de 1920 foi lançada a moda “*garçonne*”, por Chanel, que virou febre entre as mulheres com seus modelos retos e mais soltos e, no entanto, muitos vestidos de noiva ainda possuíam influências da moda medieval, como afirma Worsley (2010, p.122), quando discorre sobre as noivas dessa mesma década: “as noivas vestiam-se como Guinevere (a heroína de Lancelot), em vestidos com tecidos trançados, fios prateados, guirlandas de flores e mangas medievais”.

Esta busca por referências em modelos do passado – algo comum e recorrente no universo da moda como um todo – é considerada por Monteiro (2009) como um processo de metalinguagem. De acordo com este autor, a história da moda se constrói a partir deste processo, uma vez que ela busca nas roupas de sua própria história elementos para sua renovação. Ou seja, a moda de hoje se (re)cria a partir da moda de outrora, mantendo o fluxo do seu círculo histórico – e isto também é válido, como se viu anteriormente, para a moda de décadas passadas. Monteiro (2009, p.10) cita um exemplo deste processo, dado pela jornalista Glória Kalil, quando ela mostra “como o chamado vestido camisa, explosão de consumo de 1968, estava de volta igual ao que era quando surgiu, no início dos anos 50”.

O desenvolvimento da coleção de camisetas deste trabalho não deixa de estar inserido neste processo metalinguístico, uma vez que é a partir de vestidos já criados e confeccionados que se extrairá inspiração para a criação de uma nova coleção, ainda que seja de camisetas e não de vestidos.

6.3 POSSÍVEIS LEITURAS

O conceito de que o vestido de noiva é uma peça exclusivamente concebida para ser usada no dia do casamento é algo recente. Em outros tempos, a reutilização do vestido de noiva era algo comum, até porque por um bom tempo as mulheres casaram com o seu melhor vestido, não havendo uma veste especialmente comprada ou feita para o dia da cerimônia. De acordo com Worsley (2010, p. 154),

até o final da década de 50, os vestidos tinham como referência as roupas do dia-a-dia, para que pudessem ser usados em outras ocasiões. [...] Nancy Mitford escreveu em *Love in a Cold Climate* [“Amor em um clima frio”], romance sobre a década de 1930: “Eu não via a hora de usar meu vestido de noiva na primeira festa que houvesse”. Na década de 1950, os modelos eram usados sem o bolero de renda do dia da cerimônia. Até mesmo a rainha Vitória reciclou a renda usada em seu vestido para fazer mantos reais.

Contrariando este contexto, hoje, raramente os vestidos de noiva são usados em outra ocasião, principalmente por causa dos seus modelos – normalmente extravagantes para o dia-a-dia ou até mesmo para os eventos de gala.

Portanto, partindo do pressuposto de que se paga, na maioria das vezes, quantias exorbitantes para a aquisição desta vestimenta destinada a ser usada apenas uma vez (ao menos socialmente), que surgiram questionamentos sobre o seu consumo e sobre o costume, que muitas mulheres possuem, de guardá-la por anos a fio. Que valores teriam estes vestidos? E aonde residem suas simbologias?

Na busca por respostas, realizaram-se entrevistas com mulheres que praticam este costume. Foram feitas perguntas que de alguma forma pudessem instigar a revelação de possíveis simbologias inseridas nos modelos e também foram analisados detalhes dos vestidos expostos pelas entrevistadas, visto que “os traços materialmente inscritos nos artefatos orientam leituras que permitem inferências diretas e imediatas sobre um sem-número de esferas de fenômenos (MENESES, 1998, p. 91). Os sinais de uso, de passagem do tempo, os puimentos, os botões caídos, a cor amarelada, ou mesmo a perceptível preocupação em conservar os vestidos promovem interpretações acerca de suas usuárias e da possível relação de apego e de valorização estabelecidas com este artefato.

Nas entrevistas dos vestidos das décadas de 1970 e 1980, a maioria das entrevistadas revelou o cuidado com a manutenção da cor branca: algumas lavaram os vestidos em determinado momento para recuperar o branco e outras os guardaram envoltos por um papel

azul para conservar a cor – técnica revelada durante as entrevistas. Seguem trechos dos depoimentos que revelam tal cuidado com a vestimenta:

“Faz sete anos que eu clareei ele, estava bem amarelo o vestido. O forro então, tava bem amarelo. Daí deixei, fui trocando a água, deixei no sol e aí ele clareou. Só que agora ele tá começando a amarelar. Tenho que fazer tudo de novo e colocar o vestido dentro de um papel celofane azul, mas eu vou clarear ele de novo! Não sei pra quê né, porque vai ficar aí...” (entrevistada 1)

“Acho que eu lavei uma vez. É que roupa assim diz que você não pode lavar e passar *Confort*, tem que lavar só normalmente, deixar secar bem. Pra conservar o branco tem que enrolar o vestido em papel de seda azul claro. Tenho um vestido enrolado num papel de seda azul, acho que é o vestido de batizado da Miwa [filha].” (entrevistada 3)

“[...] Você vê que embaixo do forro tinha uma saia de filó ainda, isso eu não guardei, sabe. O filó amarela, estraga. [...] O vestido ficou branquinho assim porque eu guardei ele dentro de um pano azul, dizem que isso ajuda a conservar o branco do vestido.” (entrevistada 4)

Além destes cuidados, outros relatos sinalizaram a possível relação de apego que algumas das entrevistadas desenvolveram, ou não, com seus vestidos, principalmente quando foi questionado se o vestido havia sido reutilizado em algum momento, depois do casamento:

“Não foi usado depois. Até me pediram emprestado para uma primeira comunhão, mas eu não quis emprestar. Fiquei com medo de o vestido sumir! Era pra uma menina lá que eu não conhecia, a freira foi lá pedir e eu falei “ah sinto muito”. Vai que sumia!” (entrevistada 1)

“Eu deixei na casa da minha mãe e a minha mãe emprestou este vestido, coisa que eu não gostei. É, ela emprestou sem a minha permissão. Pra uma moça lá que ela quis ajudar e... sabe? Sem me consultar! E aí a moça, ao invés de mandar lavar o vestido fora, ela mesma lavou o vestido. Então foi uma coisa assim que eu não gostei, sabe? Desse fato. Era uma coisa minha né. Mas ela achou que eu não fosse me incomodar, porque na época eu não morava aqui, e o vestido tava lá, já tinha sido usado e pronto né.” (entrevistada 2)

“Ah, a Miwa [filha] brincou com ele várias vezes. Ela colocava, tinha assim aquela tiarinha assim do lado, colocava a tiara, tem até uma foto dela com ele. A Miwa brincou, mas não cheguei a emprestar pra ninguém não.” (entrevistada 3)

“Não foi utilizado, ficou guardado.” (entrevistada 4)

“Então, eu usei mais uma vez depois. Assim, ninguém usou, eu gostaria de ter emprestado, ou até dado caso alguém quisesse né. Só que eu tenho 1,80m de altura e sou grande. Então minhas amigas são tudo pequenininha, então nunca nem cheguei a oferecer... e também eu acho assim, que na hora do seu casamento você quer o seu próprio vestido, você pensa numa coisa sua assim, então acho que nunca chegou a rolar a oportunidade. Se um dia rolar eu não me importaria. Mas aí quando eu fiz 5 anos de casada eu olhei o vestido e falei “ah, eu podia usar né”. Daí a gente [a entrevistada e o marido] fez um café da manhã, gostosinho em casa assim, e eu coloquei de volta o vestido, mas foi só pro meu marido, de brincadeira! Foi gostoso até, e ainda cabia e eu falei ‘ah que legal’, 5 anos depois ainda cabia direitinho. Agora depois do bebê eu já não sei se caberia.

[...]

Eu não tenho planos de jogar ele não. Eu só daria se alguma noiva precisasse assim, se fosse alguém parecido e gostasse do vestido, precisasse e sei lá não pudesse pagar, eu daria. Mas se não... não vou me desfazer por nada assim, sabe?" (entrevistada 5)

"Não. Só a cunhada, a Anna, ela pegou emprestado pra tirar umas fotos pro projeto final dela da faculdade. Mas eu pretendo guardá-lo." (entrevistada 6)

"Não tive nenhum evento assim, que eu pudesse ter usado. E agora ainda vai ser mais difícil porque eu to grávida, então... mas não tenho ciúmes! Emprestaria tranquilamente. Aliás, ficaria muito feliz se uma das minhas amigas me pedisse 'empresta seu vestido?', eu diria 'Claaaaaro!'" (entrevistada 7)

Pode-se deduzir que muitas delas se preocupavam em manter os vestidos intactos. Qualquer risco de estrago ou extravio decorrente do empréstimo dos vestidos para outras pessoas era temido, o que pode indicar um possível apego destas mulheres pelos seus vestidos. No entanto, ficou claro que para algumas o empréstimo não representa um problema, sendo que duas comentaram que ficariam honradas em emprestar para alguma amiga.

Uma das mulheres, a entrevistada 8, revelou durante a entrevista que seu vestido foi deixado no atelier de sua prima – a costureira do vestido – para locação. A princípio acreditava-se que o vestido de noiva era comprado, e não usado como primeira locação, como acabou sendo revelado no dia da entrevista. Apesar disto seus depoimentos também contribuíram para a compreensão da relação entre as mulheres e seus vestidos de noiva. De início pressupôs-se que não havia o apego da entrevistada pelo seu vestido de noiva, mas ao questioná-la sobre a possível vontade de comprá-lo de tê-lo guardado ela demonstrou sinais de que o vestido poderia representar algo especial:

"Não cogitei comprar porque eu nunca soube o que fazer com ele depois, por isso nunca tive a intenção de ficar com ele. Por mais que eu tingisse, qualquer coisa assim, sempre ia ser meu vestido de noiva, entendeu? Acho que pra mim, eu preferia mandar fazer um outro modelo e ter um vestido pra usar, do que ser meu vestido de noiva que eu tingi e to usando.

[...]

Eu tenho um apego por ele, gosto dele sim. Mas não uma coisa assim que se eu visse os outros usando eu ia achar ruim."

Sobre a construção do apego aos vestidos, por parte destas mulheres, pode-se considerar a seguinte afirmação:

a história da vestimenta pode nos fornecer uma visão panorâmica de como essas relações são construídas através dos significados que o vestuário assume ao longo do tempo e de como a cultura predominante em cada momento o influenciou. (MATOS; MENDONÇA, 2009, p. 46)

Por esta razão realizou-se a investigação sobre a história dos vestidos de noiva e sobre os conceitos de cultura material, consumo e memória a fim de detectar as simbologias emergentes da interação entre as pessoas e o artefatos para então formular algumas interpretações sobre a relação das noivas e seus vestidos.

Uma delas diz respeito à valorização do casamento na vida das mulheres. Acredita-se que a importância dada a este evento tem suas bases na história do matrimônio, quando existia a associação do conceito de mulheres direitas e de prestígio social com mulheres casadas, visto que “não se casando a mulher via seu prestígio na sociedade diminuído, dedicando-se ao trabalho remunerado descia imediatamente de classe” (SOUZA, 1987 apud JAYME, 2010, p. 136). Portanto, concluiu-se que a preocupação em se encaixar nos anseios da sociedade contribuiu para a idolatração do casamento como o evento mais esperado e importante na vida de uma mulher. Talvez por este motivo o vestido de noiva tenha ganhado tanta importância não só no dia do casamento, mas também na memória das mulheres que o guardam até os dias de hoje: ele pode ser a prova de uma realização pessoal, de um sonho concretizado. Entende-se que para os dias de hoje, a importância do casamento provavelmente reside prioritariamente na sua representação de união entre duas pessoas que se amam, mas independente do sentido que possa prevalecer, a conservação do vestido de noiva pode ser entendida pelo potencial destas vestimentas como documento histórico, seja para a própria dona ou para outras pessoas. Sobre a necessidade de documentação da história pessoal, Legoff (1994, apud MATOS; MENDONÇA, 2009, p. 12) afirma que:

No que diz respeito à memória, as mulheres sempre foram consideradas como guardiãs das lembranças de família. As mulheres são as responsáveis pela produção e preservação dos arquivos privados. Quanto às fotos dos álbuns de família, cabia à mulher o papel de produção e conservação dessas imagens e, posteriormente, a transmissão, para os mais jovens, da história da família retratada através da memória fotográfica.

Nas entrevistas, extraíram-se vários depoimentos que apotam a preocupação por parte das mulheres em manter lembranças particulares através dos vestidos ou mesmo de outros artefatos, quando se questionou sobre os valores que estes teriam para elas. Para maior compreensão, segue-se trechos de algumas respostas:

“Porque eu não quero me desfazer dele nunca! É uma lembrança que eu não quero perder. Inclusive eu tinha feito um vestido também, um azul. Também peguei de uma revista. Faz pouco tempo que eu fui mandar desmanchar pra fazer uma blusa.

Guardei também até há uns 6, 7 anos atrás. Desmanchei mas nem deu muito certo. Me arrependi, não devia ter desmanchado.” (entrevistada 1)

“Acho que... guardei porque é uma lembrança. Eu sabia que de repente nenhuma filha ia usar porque a moda muda. E ele era branco também, ele ficou mais amareladinho, então não quis me desfazer porque, né? Foi um dia especial, eu acho que tem toda a simbologia da cerimônia nele. E eu acho que o véu eu realmente usei pro berço da Camila, era um véu comprido... mas a guirlandazinha, essa ainda tá aí.” (entrevistada 2)

“Eu só não joguei fora porque é o meu vestido de noiva, né? O Oswaldo [marido] tem o terno de casamento guardado até hoje, nunca mais usou! Mas tem lá. É uma coisa assim da gente né, é uma coisa assim importante da vida da gente, uma lembrança que a gente quer manter até mais pra frente. É isso que a gente pensa, sabe? A Miwa [filha] brincou com ele e tudo, mas a gente não tem coragem de jogar né, não tem. E muita coisa minha eu não tenho, sabe? Então eu tenho muita coisinha guardada por causa disso. Eu sou assim, o Oswaldo é assim, a Miwa é assim. Mas a Miwa guarda coisas assim que, sabe? Roupas! Não usa mas faz tempo, e ela diz ‘Ah não, um dia eu posso usar. Deixa aí!’. Quando ela viaja ou sai de férias, eu pego e faço uma limpa sabe, só que ela nem percebe, porque não usa mais né. Mas tem coisinhas assim que eu também não tenho coragem de jogar, coisinhas dela. Tem roupinha de bebê dela, aquela roupinha lá ó [mostra a foto num porta-retrato com duas fotos de crianças de épocas diferentes, mas vestindo a mesma roupa], tá com a Alice [sobrinha] agora, mas a Miwa ainda quer de volta porque diz que vai colocar na filha dela. Essa aqui é a Miwa, olha o tip-top. E olha o tip-top que a Alice usa. Lavei bem, deixe de molho, mas ficou um ouro! Coloquei nela e ela usou! São coisas desse tipo, por isso que a gente guarda. É um artigo bom e até hoje tá inteiro. Aí a Miwa perguntou ‘Que que você fez com aquele tip-top que eu dei pra Alice?’ eu disse ‘Ah tá lá guardado. Por que? Você vai querer?’ e ela ‘Ah claro, guarda que eu quero guardar pra minha filha’.” (entrevistada 3)

“Pra guardar de lembrança mesmo. Porque não valia a pena vender. Não dava dinheiro assim, que pudesse fazer alguma coisa. Daí eu guardei.” (entrevistada 4)

“Na verdade é assim. Eu fiz história na faculdade, sou historiadora. Eu sou colecionadora, desde pequena sempre gostei de colecionar coisinhas. Eu coleciono as rolhas dos nossos vinhos que a gente toma, me ajudam a lembrar. Eu já fiz scrapbook, então quando eu fiz meu intercâmbio eu pegava todos os papeizinhos, recortava, colava, então fui muito sempre da memória assim. Hoje em dia eu faço mosaico, que também é uma arte de juntar elementos antigos que inspiram a memória, e você juntar e fazer uma peça nova daquilo. Então acho que vem meio do perfil sabe? Eu gosto de ter elementos, coisas que me lembrem do que eu já passei. E de repente pros filhos, pros netos, é alguma coisa legal de um dia pegar e lembrar. Eu tenho meus diários de adolescente também, eu li os da minha mãe né, então de repente um dia meus filhos vão ler, vão ver, vão pegar... enfim, eu gosto do meu vestido, ele é precioso!” (entrevistada 5)

“Eu pretendo guardar o vestido porque ele é uma lembrança, uma recordação do sonho que eu sempre tive, né. Por isso vai ficar guardado. Minha mãe guarda o dela também daí fica naquela ‘mãe guardou, vou guardar também’.” (entrevistada 6)

Ao considerar estes relatos, faz-se valer a afirmação de Lowenthal (1998, apud JAYME, 2010, p.10) de que

Tudo que é familiar tem alguma ligação com o passado e pode ser usado para evocar recordações; de uma grande quantidade de recursos mnemônicos em potencial, guardamos alguns souvenirs para nos lembrar de nosso passado próprio e de um mais abrangente.

Além de documentos históricos, os vestidos se mostram verdadeiros lugares de memória, visto que a principal razão para guardá-los, esboçada pela maior parte das mulheres, é a manutenção de lembranças particulares. Portanto os vestidos adquirem uma nova função – diferente da prevista inicialmente, que é vestir a noiva no dia do seu casamento – e aquela função passa a ser mais importante que a sua anterior, pelo menos para o contexto atual. Essa atribuição de um novo sentido, caracteriza, segundo os conceitos de Cardoso (1998), o fetichismo dos vestidos de noiva. Além disso, os vestidos configuram-se como objetos especiais, segundo Norman (2008), visto que representam recordações especiais e ajudam a evocar um sentimento especial em suas donas.

Quanto ao valor dos vestidos no processo de construção das identidades das mulheres, este é percebido de acordo com as seguintes considerações de Jayme (2010, p. 142):

A cor, a escolha do modelo e do tecido, o modo de feitura não falam somente do momento pelo qual passam as tendências da moda e do vestir. São também os traços da cultura e religiosidade às quais pertencem e como elas, inseridas ali, os interpretam.

Desta forma, as escolhas determinadas por cada entrevistada representam traços das suas particularidades e, ao mesmo tempo, fazem parte do seu processo de identificação, de constituição das suas subjetividades. Trechos das entrevistas mostram a especificidade de cada modelo e os detalhes escolhidos a dedo por suas donas para promover a construção de uma nova imagem de si mesma: a de uma mulher casada.

Embora se tenha conseguido extrair interpretações do cruzamento de conceitos investigados com os resultados das entrevistas, percebeu-se, por parte das entrevistadas, a dificuldade em explicar racionalmente o costume de guardar um vestido que provavelmente não será mais utilizado. Muitas delas titubearam na hora de definir quais as significações que seus vestidos possuem. Por esta razão, as entrevistas de certa forma constituíram-se numa oportunidade para estas mulheres perceberem as possíveis representações de tal artefato. Talvez se esta questão não fosse suscitada, algumas delas jamais se preocupariam em verbalizar respostas sobre tal fenômeno. E apesar da dificuldade em traduzir em palavras, as intenções ao guardar o vestido de noiva de alguma forma ficaram perceptíveis nos depoimentos das mulheres. Concluiu-se assim que os principais motivos esboçados são, o que Miguel e Pedro (2009, p. 252) – de forma resumida e em um contexto semelhante a este –

apontaram: “guardar sua memória, deixar registrada sua história, possibilitar que outros tenham acesso a ela”.

7 COLEÇÃO

Segundo Renfrew e Renfrew (2010, p. 7), entende-se por coleção:

O conjunto de roupas, acessórios ou produtos concebido e fabricado para venda aos lojistas ou diretamente aos clientes. Esse conjunto de peças pode ser inspirado por uma tendência, tema ou referência de *design*, refletindo influências culturais e sociais, e normalmente desenvolvido para uma temporada ou ocasião especial.

No entanto, para este trabalho a coleção a ser desenvolvida não terá fins lucrativos, visto que a proposta é materializar as investigações e os resultados obtidos na pesquisa e, principalmente, representar uma releitura dos vestidos de noiva analisados nas entrevistas – produzindo modelos únicos (uma peça de cada modelo criado) e que, portanto, não cabem ser comercializados (visto que a intenção da autora é tê-los sob seu domínio). Nas palavras do estilista Yves Saint Laurent (apud RENFREW; RENFREW, 2010, p.11) “toda criação é apenas uma releitura – uma nova forma de ver as mesmas coisas e expressá-las de outro modo”, e tal definição exprime bem o que a coleção a ser desenvolvida propõe.

Todas as entrevistas realizadas, com os depoimentos e os vestidos apresentados, foram de extrema importância para as conclusões acerca da revisão de literatura feita neste trabalho. No entanto, para a parte prática – o desenvolvimento da coleção – foram selecionados quatro vestidos, dentre os oito, para servirem de inspiração visual e contextual. O critério usado para a seleção foi a cronologia dos vestidos, além do custo e tempo de produção deles – que impossibilitaria o desenvolvimento de uma coleção que contemplasse visualmente todos os vestidos analisados.

As características marcantes e próprias das décadas de 1970 e 1980, facilmente detectadas nos vestidos das entrevistadas 1, 2, 3 e 4 (sendo os vestidos 1 e 2 da década de 1970 e os vestidos 3 e 4 da década de 1980) foram determinantes para sua escolha como fonte de inspiração da coleção. Pelo fato de os demais vestidos (5, 6, 7 e 8) serem frutos da moda dos anos 2000, eles não possuem características visuais que permitam identificá-los facilmente na cronologia da moda. Além disto optou-se por trabalhar com os modelos de vestidos “mais antigos”, pelo fato de que a distância da sua feitura e do seu uso para os dias de hoje enfatizam ainda mais o seu valor simbólico, seja para suas donas ou para a conceituação da coleção.

No que diz respeito à metodologia na elaboração de uma coleção, Renfrew e Renfrew (2010, p. 7) afirmam que

“todos os estilistas passam pelo mesmo processo ao desenvolver uma coleção. [...] O ponto de partida e as etapas seguidas são invariavelmente iguais: pesquisa, criação, desenvolvimento, edição e apresentação”.

Para este trabalho adotou-se uma metodologia projetual adaptada da definida por Renfrew e Renfrew (2010), usando também como base a metodologia aprendida e aplicada no curso de Tecnologia em Artes Gráficas da UTFPR e do curso de Estilismo de Moda do SENAC-PR, realizado pela aluna em 2008. Desta forma, definiram-se cinco etapas no processo de criação da coleção: conceituação, desenvolvimento, produção, estampas, apresentação da coleção.

A parte de conceituação da coleção envolve definição de público-alvo, criação de conceito e desenvolvimento da ambiência, a fim de servir como base para a etapa seguinte que corresponde ao desenvolvimento da coleção. Nesta, a coleção é efetivamente criada a partir de geração de alternativas – inspiradas na conceituação definida e em detalhes dos vestidos vistos nas entrevistas –, e também se define os modelos a serem confeccionados. Na etapa da produção da coleção, descreve-se como se deu todo o processo de materialização dos desenhos em peças reais, explicando desde a escolha de uma costureira, passando pela compra de tecidos até a finalização das peças. E por fim, na parte de apresentação da coleção será mostrado o resultado final e posteriormente será descrito como se deu a produção das fotos finais da coleção.

Para que se tome conhecimento do dispêndio que esta parte prática do projeto acadêmico exigiu, todos os gastos serão listados no final do capítulo.

7.1 CONCEITUAÇÃO DA COLEÇÃO

7.1.1 Público-alvo

Antes de determinar que significados, elementos, cores ou formas serão trabalhados na coleção, é importante delimitar o público-alvo. Apesar de o resultado final da coleção não

se destinar à comercialização, definir um público auxilia nas escolhas e no direcionamento de aspectos visuais e conceituais a ser abordados.

Além disto, caso futuramente a coleção seja viabilizada para o comércio, ter definido o perfil de consumidores em potencial facilita a colocação do produto no mercado.

Portanto, determinou-se que o público-alvo é composto por mulheres de 20 a 40 anos, universitárias e/ou trabalhadoras com uma renda financeira que se enquadra nos parâmetros de classe média-alta. Seu perfil é o de mulher com personalidade forte, espontânea, independente, sempre ligada às novas tendências, criativa, aberta a coisas diferentes, sendo muitas vezes ousada no seu modo de ser e de se vestir. Estas mulheres são as primeiras a aderir às novas tendências, e chamam atenção pelo seu estilo – que pode variar entre o despojado, romântico, casual ou clássico de acordo com o seu humor, mas sempre mantendo características da sua personalidade. Vivem de forma intensa, dentro do ritmo agitado dos centros urbanos, mas também prezam pelo descanso. Adoram viajar, sair para dançar, conhecer pessoas e lugares novos, ler um bom livro, assistir a bons filmes e estão sempre ligadas a arte e cultura.



Figura 31 – Exemplo do público-alvo
Fonte: Acervo da autora

7.1.2 Conceito

Tendo como base as investigações realizadas sobre o âmbito das noivas e, especificamente, sobre o vestido de noiva, que se estabeleceu o pano de fundo da coleção a ser criada. Ao considerar as simbologias inerentes a este universo cheio de tradições e contradições, busca-se retratar visual e materialmente as conclusões obtidas através dos depoimentos e das análises dos vestidos, realizados durante as entrevistas.

Portanto, aspectos da materialidade de cada vestido de noiva apresentado serão estudados a fim de identificar detalhes peculiares e representativos da década em que cada um foi concebido, permitindo assim que releituras desses vestidos sejam feitas.

Quanto às possíveis representações e valores que os vestidos têm para sua dona, vale ressaltar a atuação deles como lugares de memória e documentos históricos, por se configurarem em uma das justificativas mais citadas pelas entrevistadas para o ato de guardar seus vestidos. Portanto, além das simbologias emergentes do universo das noivas, cabe abordar elementos que remetam à memória, às lembranças, ao vestido usado e por anos guardado.

Acredita-se que a produção de uma coleção que tem como inspiração vestidos de noiva guardados pelas entrevistadas – estes cheios de simbologia –, resulta conseqüentemente na produção de vestimentas com potencial valor simbólico, principalmente para as donas dos vestidos analisados – visto que podem ser identificados por elas traços dos seus vestidos na coleção, e portanto, possíveis simbologias vinculadas aos detalhes utilizados. Mas também para a sociedade/cultura que compartilha desses códigos, mesmo que as leituras possam ser diferentes.

Escolheu-se criar uma coleção focada em uma peça, no caso as camisetas, com seu formato em “T”. Renfrew (2010, p. 14) afirmam que um dos caminhos para lançar uma nova empresa de moda

[...] é se concentrar em uma determinada peça. Muitos estilistas de sucesso começaram desta forma, expandindo posteriormente a variedade de produtos com base no seu carro-chefe. Por exemplo, a primeira coleção de Calvin Klein foi uma série de casacos femininos, e Ralph Lauren começou seu vasto império com uma pequena coleção de gravatas.

Este é um argumento que sustenta o intento em criar uma coleção somente de camisetas, sem mencionar que o custo e o tempo de viabilização de peças com modelagens

mais complexas poderiam comprometer o resultado do trabalho. Apesar disto, a razão principal para a escolha das camisetas como modelagem base de toda a coleção inicialmente se deu pela sua relevância na história da moda e da sociedade – como será apontado no subtópico seguinte sobre a história das camisetas.

Entretanto, depois de realizadas as conclusões das entrevistas, encontrou-se nas camisetas uma justificativa ainda mais coerente com o contexto da coleção. Seu caráter despojado, sua conotação de protesto ou de meio de expressão, sua versatilidade e, principalmente, sua permanência na moda ao longo dos anos, contemplam sua qualidade como peça do vestuário sempre atual. Esta “contemporaneidade permanente” da camiseta cria um contraste interessante com a ideia de releitura de vestidos de noiva guardados, podendo até mesmo resultar em uma proposta mais atual de vestimenta para o casamento. A relevância desta escolha é justificada por Montemezzo (2003, p. 54), quando diz que

A contemporaneidade da forma é o segundo ponto de análise, assim, a atualidade é essencial em produtos de moda. Mesmo que a referência seja uma época passada que, por algum motivo, está em foco nas mentes contemporâneas, ela deverá ser decodificada para os códigos de linguagens atuais.

Desta maneira, objetiva-se criar uma coleção que contemple o romantismo, a delicadeza e a feminilidade dos vestidos de noiva somados às lembranças e aos pimentos que estes armazenam por estarem guardados. Mas também pretende-se abordar o universo despojado, representativo de manifestações e expressões e portanto, de atitude, que as camisetas evocam. Ou seja, busca-se criar por meio destes dois universos contrastantes, releituras dos vestidos de noiva mais coerentes com a postura das mulheres de hoje, mas sem abrir mão de elementos tradicionais que compõem o âmbito das noivas.

A seguir consta a história das camisetas, para que fique mais clara a sua relação e pertinência para a coleção deste trabalho acadêmico.

7.1.2.1 História das camisetas

A camiseta é uma peça da indumentária, utilizada por homens e mulheres de qualquer sexo ou idade. Segundo Stalder (2008, p. 39) seu corte lembra a letra “T” e geralmente tem gola careca e mangas curtas, porém outras variações também são produzidas.

Sua origem remonta à Roma antiga. Os romanos utilizavam uma túnica dupla, chamada *chamisia*, sob outras túnicas de qualidade superior, para protegê-las da transpiração. Outros registros do uso de peças similares remetem à Constantinopla, no século IV, onde eram usadas com a mesma finalidade da *chamisia*, porém devido ao fato de que os tecidos das peças superiores eram muito ricos – bordados com ouro, prata e pedras preciosas –, e portanto não podendo ser lavados. Há referências também à Itália, em 1516, quando o artista Michelangelo retrata em sua estátua “O Escravo Moribundo” um homem utilizando somente uma peça de roupa muito diferente das utilizadas na época, uma camiseta regata. (REVISTA CRESCER, 2010).



Figura 32 – “Escravo Moribundo” de Michelangelo
Fonte: <http://stellarevenge.blogspot.com/> (2011)

Apesar de suas diversas versões e usos em outros períodos, o modelo de camiseta como conhecida hoje, segundo Stalder (2008, p. 39) surgiu apenas em aproximadamente 1900, como peça do uniforme da marinha britânica e francesa, porém ainda como roupa de baixo. Nesses mesmos países, trabalhadores braçais utilizavam apenas as camisetas para não rasgarem suas camisas (REVISTA CRESCER, 2010).

De acordo com Mason (2007, p. 8) foi na Primeira Guerra Mundial que os Estados Unidos tiveram seu primeiro acesso às camisetas. Soldados americanos, com seus pesados uniformes de lã, vêem seus aliados europeus utilizando leves camisetas de algodão e resolvem adotar a “novidade”, são eles que, ao absorver o corte da peça em “T” a denominam de *t-shirt*. Já na Segunda Guerra Mundial, ela é incorporada ao uniforme oficial do exército americano, ainda como roupa de baixo, mas aparece em posters e fotografias do exército, o que, de

acordo com a autora, colaborou para sua popularização, levando civis a também adotar seu uso.

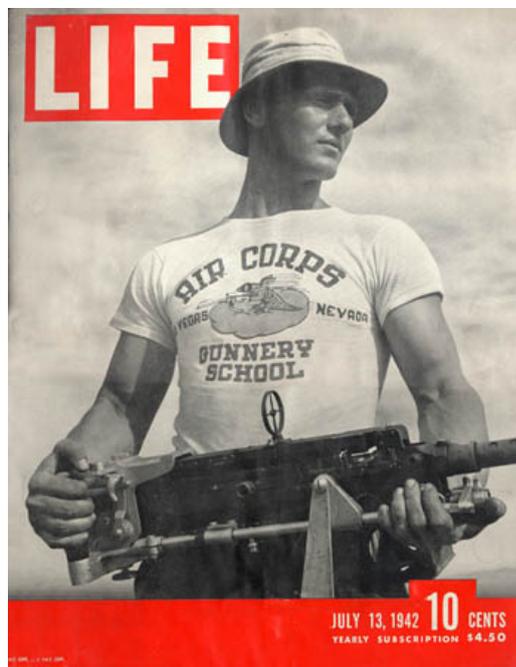


Figura 33 – Soldado americano vestindo uma camiseta
Fonte: <http://www.miink.com.br> (2011)

Em 1948 a primeira camiseta estampada com motivos políticos aparece, criada pelo candidato à presidência dos Estados Unidos, Thomas E. Dewey com os dizeres “*Dew it for Dewey*” (REVISTA CRESCER, 2010). Porém, é com o cinema que a camiseta, sem camisa por cima, realmente se torna parte das indumentárias da população civil:

Por volta de 1951, Marlon Brando, usando uma camiseta branca lisa, tornou-se a imagem máxima do americano durão – o correlato masculino da moda para Marilyn Monroe em pé, sobre a saída de ventilação do metrô, em um esvoaçante vestido frente-única. No filme *Acessado*, de 1959, Jean Seberg usou uma camiseta do *New Yor Herald Tribune* confirmando que o visual também havia infiltrado o guarda-roupa das mulheres (STALDER, 2008, p. 39)

Outros atores como, Warren Beaty e principalmente James Dean ajudaram na construção do “império das camisetas” (CARSTENS, 2010). Segundo a autora é com Dean que o conceito de camiseta como maneira de representação do indivíduo surge, transformando-se de roupa de baixo em meio de comunicação. Com a camiseta branca, os jovens dos anos 50 puderam revolucionar mais uma estância de suas vidas ao seguir, de certa forma, os padrões de comportamento do filme “*Juventude Transviada*”.

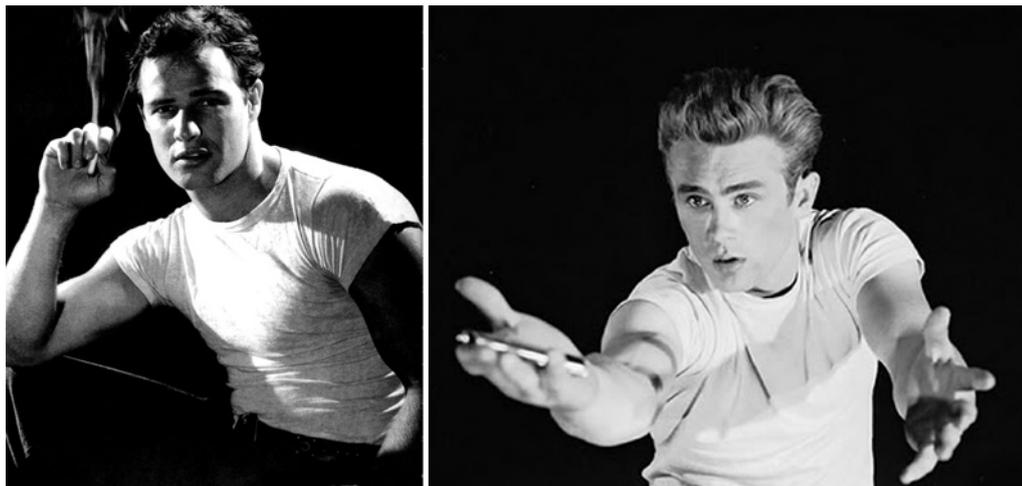


Figura 34 – Marlon Brando e James Dean vestindo camiseta
Fonte: <http://stellarevenge.blogspot.com> (2011)

Década após década, a camiseta foi se consolidando como item básico da indumentária popular. Das estampas anti-guerra dos anos 60 à falta de ideologia dos jovens dos anos 90, a camiseta passa a ser utilizada por qualquer segmento da sociedade, independente de faixa etária (REVISTA CRESCER, 2010). Dentro deste contexto, Carstens (2010, p. 199) afirma que

as camisetas vivem em um paradoxo: de um lado são itens extremamente democráticos, usadas por todas as classes, gêneros e culturas, mas que também se comportam como ícones de determinados grupos que as utilizam para indefinidos fins.

Hoje, totalmente popularizadas, as camisetas são pontuadas por inúmeros estilistas como “peças fundamentais nos armários” (CARSTENS, 2010). E mais que isso:

Elas se tornaram praticamente uma assinatura dos indivíduos. São peças universais, que expressam humores, visões políticas, eventos entre outros. Atualmente as camisetas têm o poder de iconizar épocas, personagens e datas. Chegou-se ao patamar de ser uma mistura de todos os elementos representados por ela desde sua reinvenção em 1950. (CARSTENS, 2010, p. 204)

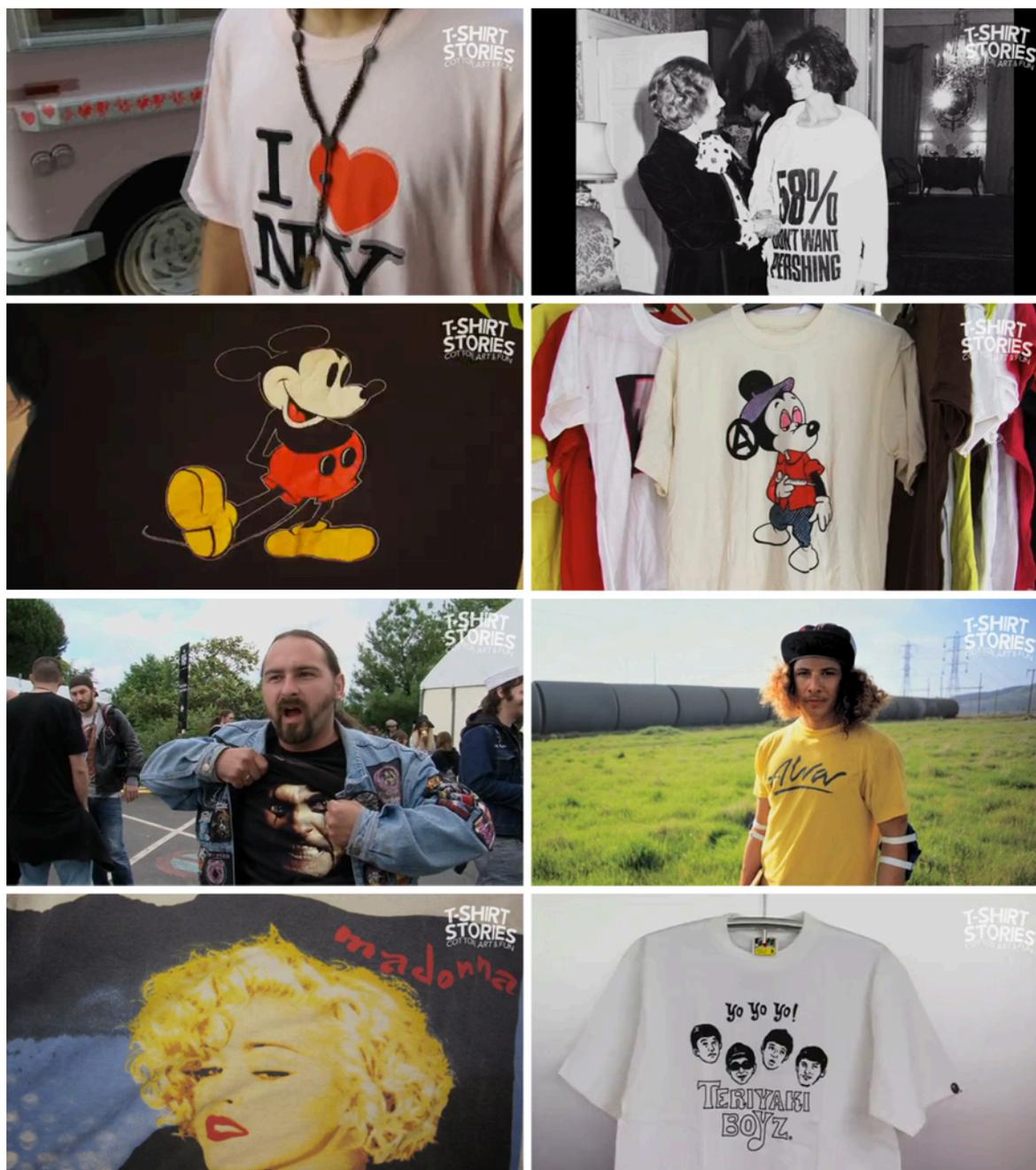


Figura 35 – Cenas do documentário “*T-shirt Stories: cotton, art & fun*”
 Fonte: *T-shirt Stories: cotton, art & fun* (2011)

Enquanto outras peças de roupa sofreram modificações ao longo de sua trajetória, de acordo com as tendências vigentes de cada época, a camiseta sempre permaneceu atual. Segundo Dualibi (2010, p. 6) ela “não navega às mudanças das tendências e, graças a isso, não vai e volta à moda. Ela simplesmente fica, conseguindo ser clássica na forma de se apresentar, e extremamente criativa no modo de ser”. Ainda que haja mudanças no seu comprimento, no detalhe da gola ou no acabamento das mangas, sua forma básica em “T” permanece.

Todos esses pontos levantados sobre a camiseta definem seu valor como peça indumentária a ser trabalhada no presente trabalho e, aspectos referentes a sua contemporaneidade fazem-se valer para a construção de simbologias pertinentes à coleção.

7.1.3 Ambiência

Uma vez definido o tema da coleção, a etapa seguinte corresponde à construção da ambiência. De acordo com Silvia (2008):

A ambiência é um ponto de partida e um guia para a criação da coleção de moda. Ela contém cores, formas, imagens, sensações, que devem levar o observador a perceber o conceito que a coleção quer transmitir. A ambiência mostra a “cara” da coleção. Na prática a ambiência pode ser mostrada como um painel, bi ou tridimensional, com qualquer forma ou tamanho. São utilizadas imagens recortadas de revistas, livros, fotografias produzidas para esse fim ou imagens criadas ou modificadas no computador. A ambiência pode conter também uma imagem representativa do público-alvo e cartela de cores. O importante é que possa ser constantemente consultada.

A utilização da ambiência – que nada mais é que a síntese visual do conceito a ser abordado – permite que se mantenha uma “unidade” na coleção através da constante consulta às referências agrupadas nela (SILVIA, 2008).

A figura 36 corresponde à ambiência utilizada durante todo o processo de criação da coleção de camisetas feitas neste trabalho.

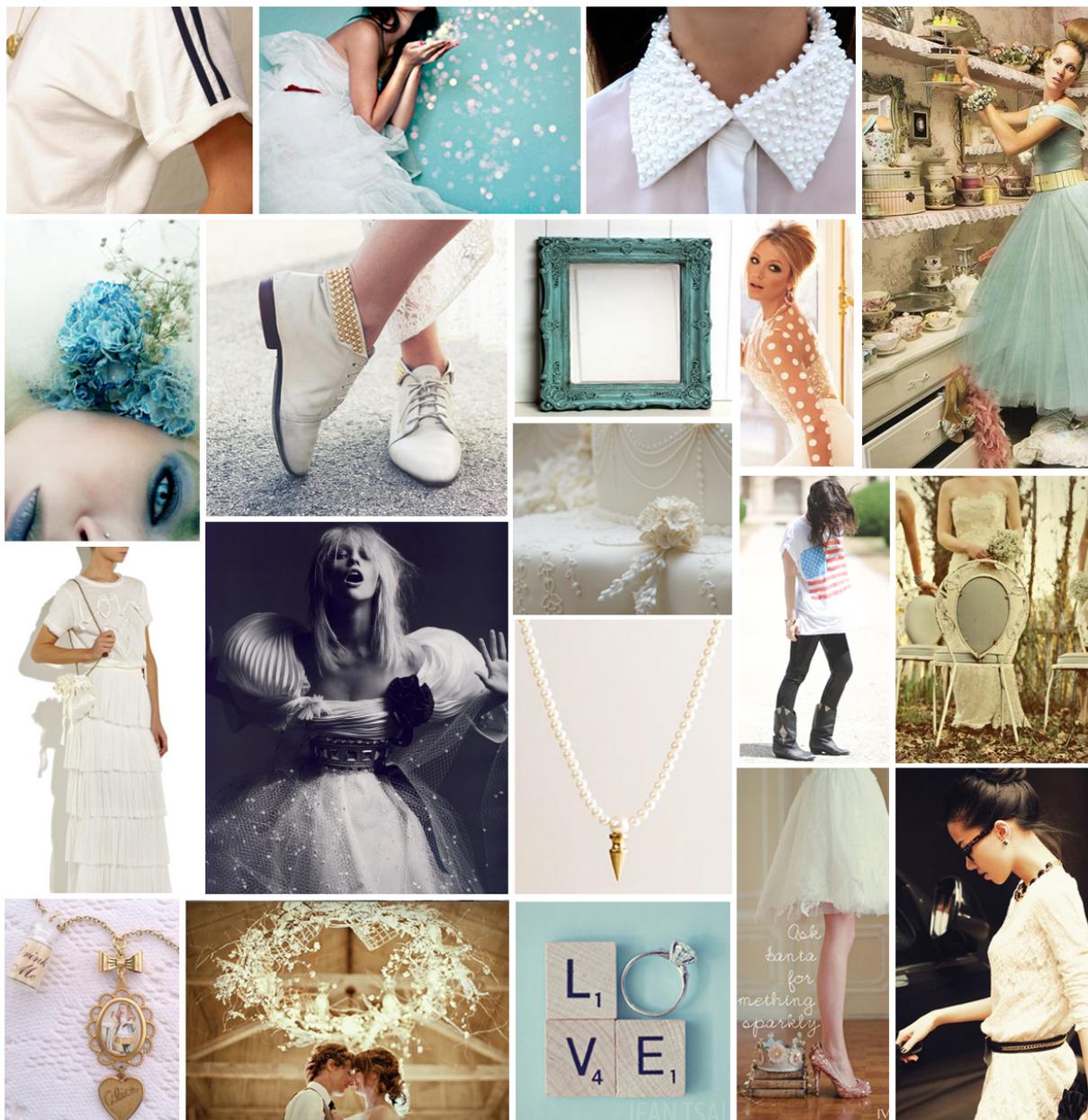


Figura 36 – Ambiência da coleção

Fonte: Acervo da autora

7.2 DESENVOLVIMENTO DA COLEÇÃO

7.2.1 Definição de materiais para a coleção

Ao considerar a abordagem de dois universos contrastantes – o dos vestidos de noiva e o das camisetas –, faz-se importante o uso de elementos e características que representem

estes dois lados. Considerando suas simbologias, elegeu-se os seguintes materiais para a coleção:

- rendas: para representar a feminilidade, a delicadeza, o luxo, a tradição e as flores usadas nos vestidos, buquês e grinaldas;
- tecidos transparentes (tule e organza): para fazer alusão aos véus das noivas e aos tecidos utilizados nos vestidos analisados da década de 1970 e 1980;
- pérolas: para representar a delicadeza, a alegria no casamento, a tradição (remetendo às pérolas muito utilizadas pelas estilista Coco Chanel – mulher de importância na história da moda e dos vestidos de noiva) e também para fazer alusão aos inúmeros botões usados nos vestidos de noiva da década de 1970 e 1980 vistos nas entrevistas;
- paetês: para representar o glamour dos vestidos dos anos 1980 e também para dar brilho à coleção (simbolizando o papel da noiva como centro das atenções e também representando as lembranças que ressurgem como lampejos, assim como o brilho dos paetês)
- tecido 100% algodão: para representar o aspecto despojado das camisetas e de vestimenta própria para ocasiões informais e para o uso no dia-a-dia (criando o contraste com os elementos característicos das noivas).

No intento de contemplar os vestidos antigos e guardados como inspiração para a coleção, optou-se por usar predominantemente a cor *off-white* – um branco com cara de envelhecido, amarelado, quase indo para o bege –, desde o tecido que será usado na estrutura das camisetas até os detalhes de cada uma delas. Além disto, o tom *off-white* também serve para reforçar a contemporaneidade das releituras – sem perder traços característicos dos vestidos de noiva, visto que muitos deles são feitos nesta cor hoje em dia – ao eliminar o uso do branco e toda a simbologia contraditória de pureza e castidade inerente à ele.



Figura 37 – Materiais utilizados na coleção
Fonte: Acervo da autora

Um dos maiores desafios consiste em desenvolver modelos nos quais o universo das noivas possa ser percebido sem transformar as camisetas em blusas, visto que as transparências, os bordados, as aplicações de renda e outros adornos podem criar uma linha muito tênue entre esses dois tipos de vestimenta. Por isto predominou-se o corte em “T” das camisetas, com variações sutis na sua forma – ora em um detalhe da manga, ora no acabamento da gola – e determinou-se que o tecido a ser utilizado deve ter na sua composição 100% de algodão, visto que boa parte das camisetas são feitas desta matéria-prima, desde sua origem.

Para atribuir um ar mais despojado às camisetas e favorecer o caimento e acabamento necessário a elas, optou-se especificamente pela malha flamê, de algodão 100%, uma malha mais fina, que possui uma textura sutil quando vista contra à luz. Tem um aspecto surrado e por isto vem sendo muito utilizada nas camisetas, graças à tendência vigente das camisetas “podrinhas” – encontradas nos inúmeros *blogs* de moda. Por conta destas características, a malha flamê contribui para a alusão aos vestidos usados e antigos das entrevistas, e ao mesmo tempo situa a coleção nas tendências atuais da moda. Vale mencionar que esta malha é largamente utilizada em camisetas femininas de marcas conhecidas no mercado como por exemplo a Zara, a Farm, a Riachuelo, a Garagem Korova ou a Espaço Fashion. Ainda que seja um pouco diferente dos tecidos de algodão tradicionalmente usados,

seu toque reforça o caráter de camiseta, por não conter elastano ou qualquer tipo de mistura na sua composição.



Figura 38 – Camisetas feitas com malha flamê

Fonte: <http://www.riachuelo.com.br/> (2011), <http://www.korova.com.br/> (2011) e <http://www.farmrio.com.br> (2011)

7.2.2 Geração de alternativas

Muitos dos materiais escolhidos para a coleção têm sua razão de ser em aspectos visuais e materiais dos vestidos de noiva. Priorizou-se por utilizar os detalhes que fazem dos vestidos peculiares e as características que os inserem no contexto da sua década de concepção.

Seguem alguns esboços feitos das camisetas, para estudar a viabilização de características visuais dos quatro vestidos selecionados.

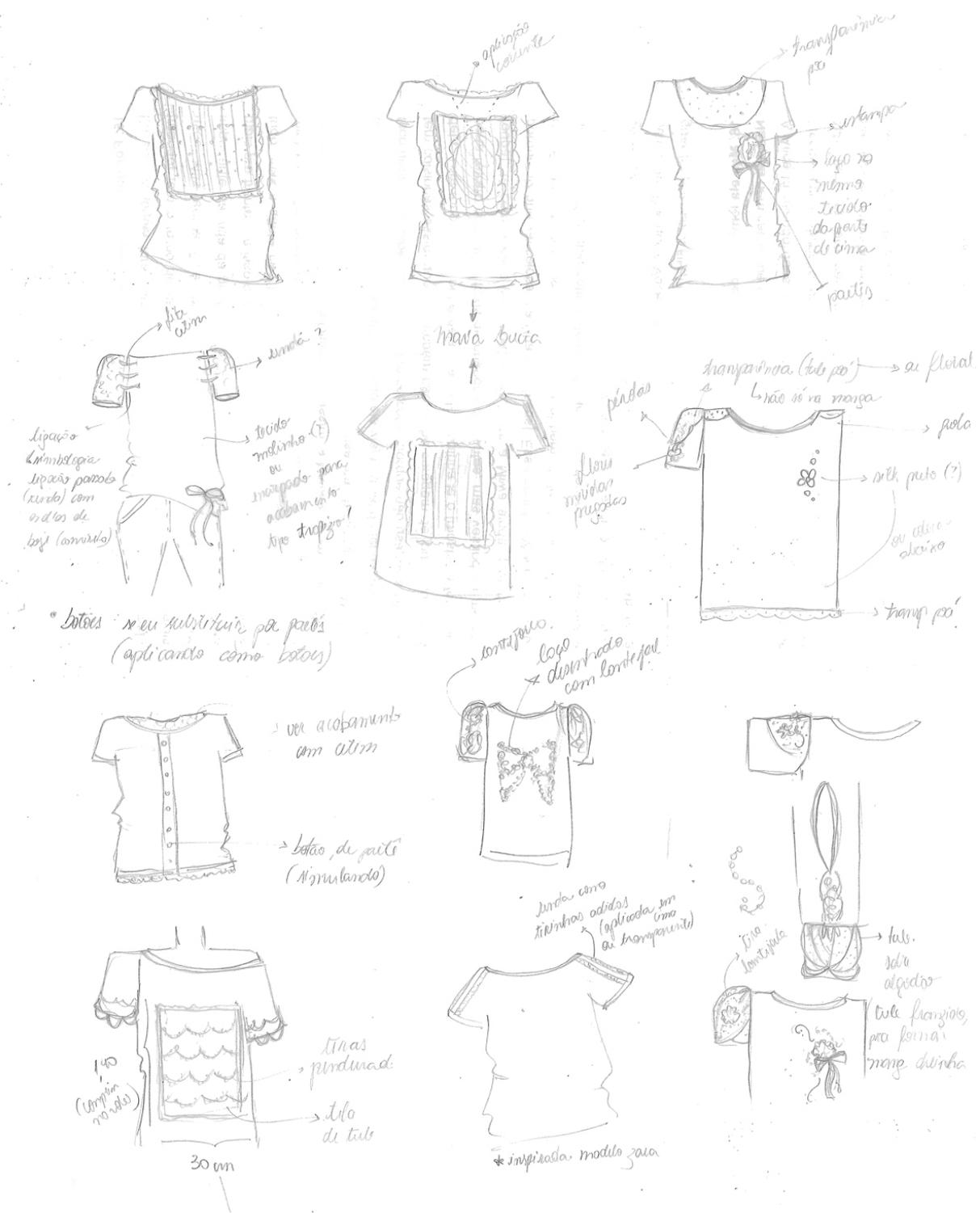


Figura 39 – Esboços das camisetas

Fonte: Da autora

fosse uma estampa grande de florais. E no intuito de aludir às flores soltas do vestido, bordou-se partes desta renda, também deixando pedaços soltos. Para reforçar a unidade da coleção e aludir sutilmente aos vários botões deste vestido, também foram bordadas – junto aos pedaços de renda – pequenas pérolas.

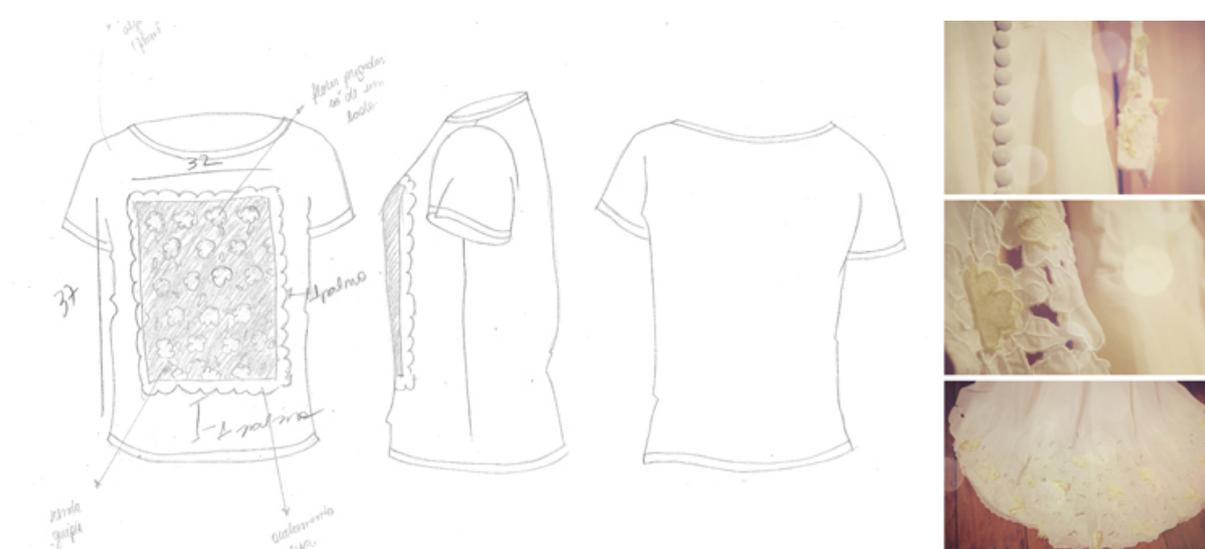


Figura 41 – Desenho da camiseta 2

Fonte: Da autora

Para a camiseta 3 (inspirada no vestido 3), identificou-se como detalhes marcantes os pontos de brilho espalhados por todo o vestido – caracterizando o glamour e excessos da década de 1980 –, a transparência do tule também usado por todo o modelo, e as flores bordadas nas mangas e principalmente no colo do vestido – formando desenhos que ficam bem nítidos no contraste com a pele da noiva. A fim de contemplar todos estes detalhes, escolheu-se uma renda com desenhos mais espaçados, tendo o tule como “fundo” e flores em formatos que lembram as do vestido. Esta renda é aplicada na parte frontal das camisetas, abrangendo o colo e se estendendo até as mangas, para criar a mesma sensação do vestido 3, de transparência e bordados de flores em destaque nestas partes do corpo. Além disto, pedaços desta renda foram bordados na parte esquerda inferior da camiseta, tendo como acabamento um laço feito do próprio tule da renda. Aludindo aos pontos de brilho do vestido, foram bordadas nas flores pequenas pérolas e paetês transparentes, para conferir o brilho e glamour da década de 1980.

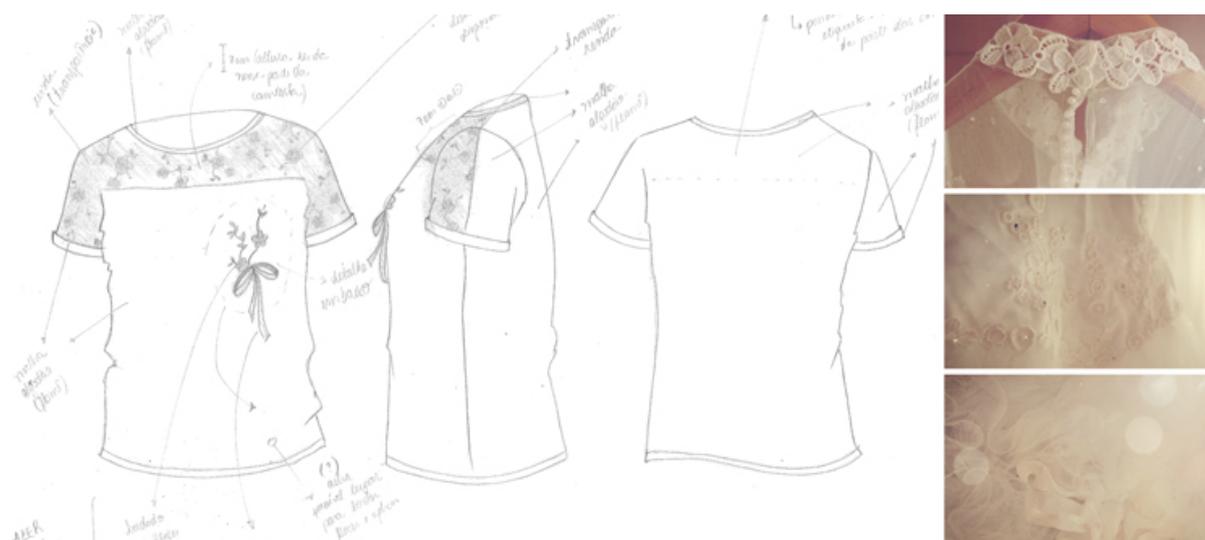


Figura 42 – Desenho da camiseta 3
Fonte: Da autora

Por fim, para a camiseta 4 (inspirada no vestido 4), optou-se por contemplar as mangas bufantes – representação máxima dos exageros nos vestidos da década de 1980 – juntamente com os inúmeros bordados de pérolas e paetês do vestido, que formam desenhos florais reluzentes. A fim de representar estas características, desenhou-se mangas que remetem ao formato das bufantes, com detalhes de pregas e certo volume – conferido graças à rigidez do tule, costurado junto com o tecido de algodão, atribuindo assim uma forma mais estruturada às mangas da camiseta. Para fazer alusão aos bordados presentes em todo o vestido, costurou-se sobre as mangas desenhos florais de renda com pérolas e paetês bordados sobre ela. E para completar o visual de glamour da década de 1980, bordou-se também partes da renda logo abaixo da gola, fazendo alusão aos detalhes frontais do vestido.

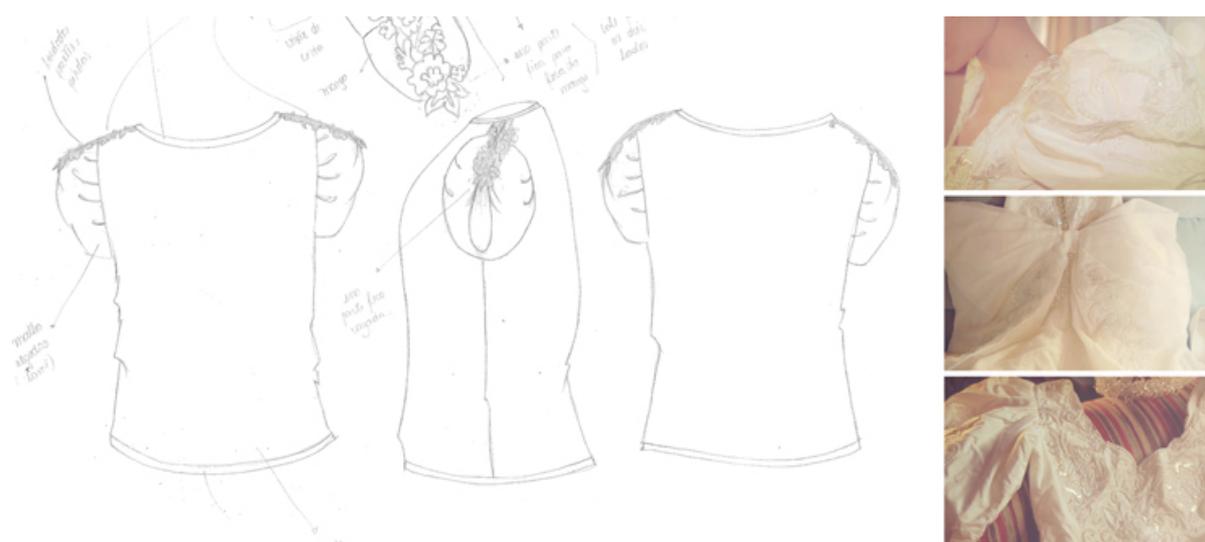


Figura 43 – Desenho da camiseta 4
Fonte: Da autora

7.3 PRODUÇÃO DA COLEÇÃO

Para viabilizar a confecção das camisetas, o primeiro passo correspondeu à escolha de uma costureira. Através de indicações de conhecidos, obtiveram-se diversos contatos de costureiras, mas foi durante uma entrevista, realizada com a entrevistada 8 em um atelier, que se estabeleceu o contato com a estilista Carla Carrara – prima da entrevistada, dona do atelier e também a responsável pela confecção do vestido 8. Após a entrevista foram trocadas ideias sobre a possibilidade de as camisetas serem feitas pela costureira do atelier, sob o acompanhamento da estilista.

Deu-se preferência para este contato, visto que tanto a estilista quanto a costureira do atelier estão habituadas a lidar com a produção de vestidos de noiva, e portanto, com modelagens mais complexas, tecidos de festa e bordados bem trabalhados. Depois de criada a coleção, apresentou-se os desenhos para a estilista a fim de se estipular um orçamento e, depois de aprovado, iniciou-se o processo de produção das camisetas.

Antes de comprar os materiais, foram discutidos os detalhes de cada modelo, para que a aluna tomasse conhecimento de tudo que pudesse ser útil na coleção e também de lugares em que houvessem os materiais necessários.

Segundo indicações da estilista e de diversas pessoas contactadas durante a busca dos materiais (desde vendedoras de lojas até clientes dos lugares visitados), visitou-se as principais lojas de tecidos, de malharias e de aviamentos na cidade de Curitiba,

compreendendo principalmente as lojas dos bairros Centro e Boqueirão. Foram encontradas na cor *off-white* diversas rendas (com preços que variavam entre R\$ 19,90 à R\$ 300,00 reais o metro), tules e organzas (estes com preços bem acessíveis) e também algumas faixas de rendas mais simples (com preços também acessíveis). Entretanto, a malha flamê 100% algodão, na cor *off-white*, não foi encontrada em nenhuma loja da cidade. A maioria das lojas possuíam malhas parecidas – porém com elastano ou misturadas com poliéster –, ou quando se tratava de uma malha de algodão, esta possuía estampas ou era de uma cor não condizente com a coleção.

A preferência por uma malha 100% algodão a princípio se deu pela sua constante presença nas camisetas de modo geral. No entanto, durante o desenvolvimento da coleção encontrou-se mais um motivo para sustentar o uso desta malha, visto que se estudou a possibilidade de trabalhar com estampas – de uma maneira sutil – nas camisetas. Por esta razão foram pesquisados em algumas gráficas os possíveis processos de estamparia e descobriu-se que na impressão direta (ou impressão digital) em tecidos – o processo mais barato e viável para a coleção deste trabalho – era necessário que o tecido fosse 100% algodão.

Desta forma, a aluna optou por ir a São Paulo, no feriado de 7 de setembro, comprar todos os materiais, visto que em Curitiba não foi encontrada a malha necessária e as opções dos demais materiais provavelmente seriam poucas perto do que poderia ser encontrado na capital paulista.

No primeiro dia em São Paulo, o primeiro lugar visitado foi a Rua Vinte e Cinco de Março, determinado graças às indicações de amigos e às pesquisas feitas pela internet. Por lá foram encontradas várias opções de renda (com um preço geralmente alto) e diversos aviamentos necessários para a coleção, como paetês e pérolas nos mais variados tamanhos e cores, mas, nenhuma loja de malharia. Foram consultados vendedores daquela região e descobriu-se que no bairro Bom Retiro poderia ser encontrada a malha flamê. Portanto, a aluna foi até lá, visto que a compra dos aviamentos dependia da definição da cor da malha a ser usada. Conheceu-se assim uma rua do referido bairro cheia de lojas de malharias e de aviamentos, sendo que boa parte delas trabalhava apenas com venda de atacado, vendendo apenas a partir de uma quantidade mínima de peças ou de uma metragem mínima dos tecidos. Para a aluna não compensava a compra em grandes quantidades, mas por sorte encontrou-se uma loja que possuía a malha flamê 100% algodão, na cor *off-white*, que aceitou vender em uma quantidade menor. Os preços para varejo apresentaram-se mais caros, mas ainda assim compensava sua compra ao invés de comprar no atacado – visto que para esta última opção

também era necessário o registro de CNPJ. Em algumas lojas foram vasculhados retalhos de rendas e estes foram comprados por um bom preço, ainda que tenha sido no varejo. Também foram compradas diversas tiras de renda a fim de ter mais opções, caso algum material não desse certo na confecção das camisetas. Depois de encontrados diversos tecidos e rendas, voltou-se no dia seguinte à Rua Vinte e Cinco de Março para a compra dos aviamentos.

O únicos materiais comprados em Curitiba foram um metro de tule e um pequeno pedaço de renda guipir, esta última para a camiseta 2, mas na cor branca. Como não havia outra renda parecida com os florais do vestido 2, optou-se por comprar esta renda – mesmo sendo branca – por conta da possibilidade e facilidade, comentada pela vendedora, de tingí-la com chá a fim de atribuir-lhe a cor *off-white*.

Sobre o processo de tingimento desta renda, este será descrito com mais detalhes no subtópico a seguir.

7.3.1 Tingimento de renda com chá

Antes de surgirem os corantes sintéticos, os corantes naturais, como o chá, eram largamente utilizados para tingir tecidos (PEZZOLO, 2007). Não se sabe ao certo há quanto tempo a prática de tingimento com chá existe, mas alguns historiadores apontam que seu uso se iniciou para cobrir manchas ou minimizar sujeiras (HARRIS, 2011).

Hoje em dia os chás são frequentemente usados para dar um tom envelhecido aos tecidos, podendo ser usados, por exemplo, o chá de camomila, o chá preto ou o chá matte, dependendo da tonalidade desejada (HARRIS, 2011).

Para o tingimento da renda guipir, pesquisou-se na internet que tipos de chá seriam os mais indicados para dar o tom *off-white* à renda, e na maioria das fontes encontradas, apontaram o chá preto como uma opção.

Em algumas receitas encontradas de “banho de chá” para rendas, sugere-se o uso de sal ou vinagre na água em que será lavada a renda, para fixar o tom adquirido pelo chá. Portanto a aluna adquiriu sachês de chá preto e vinagre branco para realizar o processo de tingimento.

Primeiramente foram feitos testes com pedaços pequenos da renda a fim de determinar qual a concentração ideal do chá para se chegar no tom desejado. Depois de feito o processo com a renda toda, chegou-se em um tom *off-white* tendendo para um bege mais

avermelhado. Como pretendia-se utilizar a renda guipir juntamente com uma tira de renda *off-white* para dar o acabamento no detalhe da camiseta – fez-se necessário o ajuste da tonalidade da renda guipir para o tom mais amarelado da tira de renda.



Figura 44 – Primeiro “banho de chá” com chá preto
Fonte: Da autora

Por esta razão realizou-se o segundo “banho de chá”, desta vez com chá de camomila. E o tom obtido nesta segunda tentativa ficou mais próximo do desejado. Para finalizar o processo de tingimento, mergulhou-se a renda em água com vinagre e depois colocou-se esta para secar.



Figura 45 – Segundo “banho de chá” com chá de camomila
Fonte: Da autora

Esta etapa exigiu muito tempo e muita atenção da aluna, visto que qualquer alteração na concentração do chá poderia refletir na tonalidade final da renda e comprometer o seu uso na coleção. Vale mencionar que esta foi a peça mais cara da coleção e portanto, todos os cuidados para tingí-la tiveram que ser tomados.



Figura 46 – Comparação das cores da renda
Fonte: Da autora

Depois de pronto o tingimento da renda, esta foi disponibilizada, junto com os demais materiais comprados, para a costureira iniciar a confecção das camisetas.

7.3.2 Especificações para a costureira

Para que os mínimos detalhes fossem repassados à costureira – a fim de reduzir as chances de erros durante a produção da coleção – foram feitos desenhos detalhados de cada camiseta (vista de frente, de costas e de lado) com anotações sobre cada uma delas (apresentadas na definição dos modelos das camisetas, pelas figuras 40, 41, 42 e 43). Juntamente com estes desenhos, foram enviados também um desenho mais técnico indicando as medidas de cada parte da camiseta e também um documento especificando por escrito todos as medidas e detalhes presentes em cada modelo.

Vale ressaltar que todas as camisetas têm a mesma modelagem como base, variando apenas na abertura da gola, nos detalhes da manga, ou na costura dos ombros. Para se ter uma

ideia melhor de como todos os detalhes foram repassados, na figura 47 consta o desenho com as medidas e o documento com as especificações de uma das camisetas.

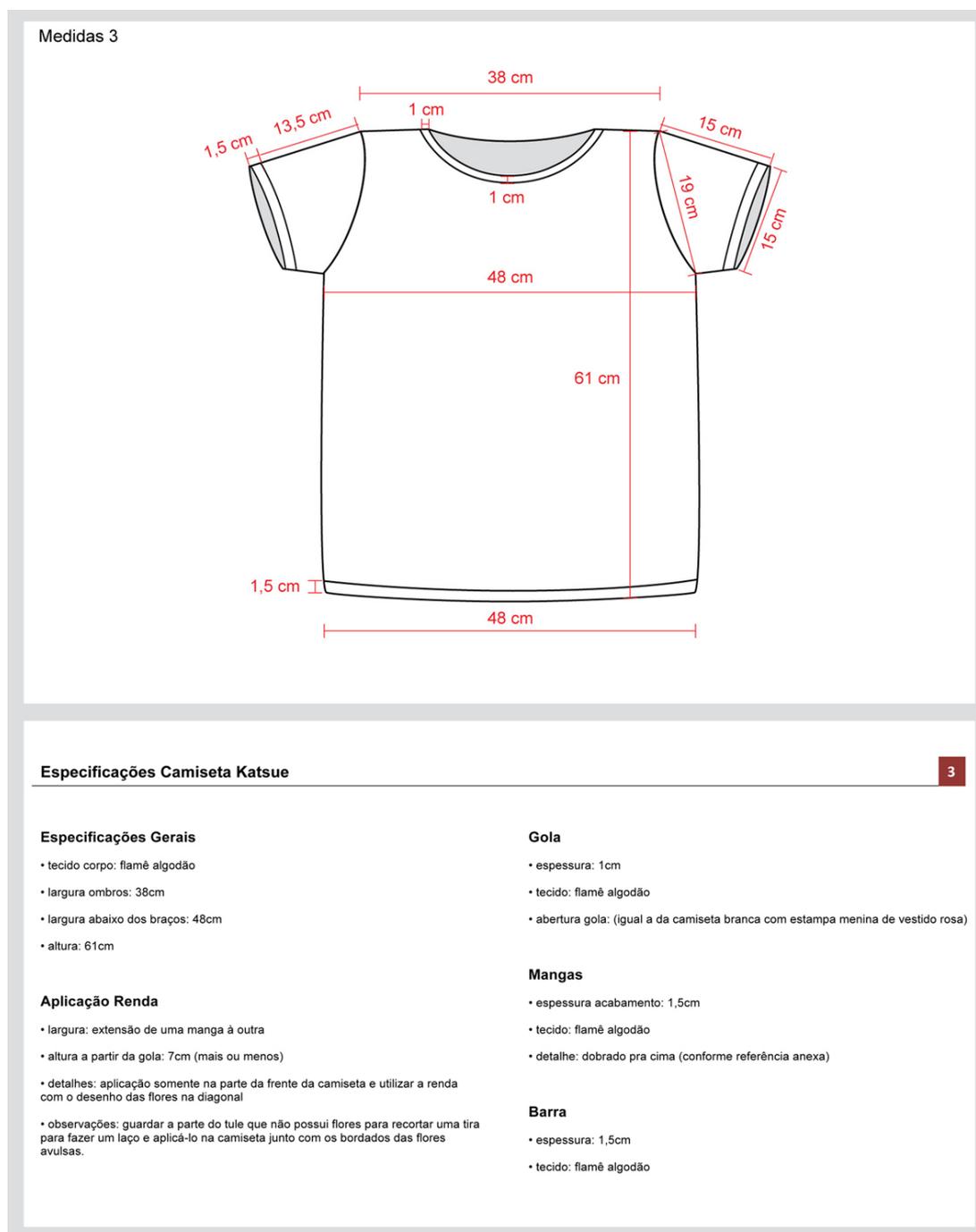


Figura 47 – Especificações da camiseta 3
Fonte: Da autora

Para garantir que todas as especificações fossem compreendidas, conversou-se pessoalmente com a estilista sobre cada detalhe, a fim de que ela pudesse orientar a costureira do atelier durante a produção da coleção.

7.3.3 Detalhes finais das camisetas

Foi determinado com a estilista que o acompanhamento da produção da coleção, por parte da aluna, se daria em duas etapas. A primeira correspondeu à análise das camisetas depois de costuradas – mas sem a aplicação de detalhes ou bordados –, cujo prazo da sua execução foi de duas semanas. Depois de conferidas e aprovadas as modelagens de todas as camisetas, passou-se para a segunda etapa, que correspondeu à costura de rendas e bordados sobre a camiseta de cada modelo, sendo necessário para sua realização três dias de prazo.

Tanto a primeira quanto a segunda etapa foram realizadas dentro do cronograma, sem atrasos por parte da costureira e sem haver a necessidade de mudanças por conta de possíveis erros nos modelos, o que contribuiu para o prazo dos processos seguintes à produção das camisetas, no caso o desenvolvimento e a impressão de estampas.

Os detalhes desta parte da coleção serão descritos no subtópico a seguir.

7.4 ESTAMPAS

Concluiu-se que o uso de estampas na coleção é pertinente, devido ao fato de que elas caracterizam bem as camisetas, por estarem presentes em muitas delas, transmitindo mensagens e criando subjetividades.

Entretanto, o uso de estampas na parte da frente das camisetas poderia torná-las carregadas visualmente, ao somar a estampa com os diversos materiais trabalhados na sua modelagem. Para evitar tal desarmonia, optou-se por abordar, inicialmente, estampas sutis e delicadas na parte interna da camiseta, onde normalmente ficam as etiquetas.

A partir desta definição iniciou-se o processo de criação das estampas, que será detalhado a seguir.

7.4.1 Desenvolvimento das estampas

A metodologia aplicada no desenvolvimento das estampas foi baseada nos conhecimentos adquiridos nas disciplinas de Projeto 1, 2 e 3 do curso de Tecnologia em Artes Gráficas, e compreende as seguintes etapas: *brainstorming*, geração de alternativas e definição das estampas finais.

Primeiro foi realizado o *brainstorming* para determinar qual conceito ou simbologias seriam abordados nas estampas, etapa que se deu por meio da revisão de todas as pesquisas feitas neste trabalho sobre o âmbito das noivas, listando todas as ideias relacionadas a esta temática.

Depois de feita uma profunda análise das ideias, definiu-se o conceito a ser abordado: a primeira parte do verso inglês – juntamente com as simbologias inerentes a cada trecho dele –, que diz respeito às coisas que a noiva deve usar no dia do seu casamento: “*Something old, something new, something borrowed, something blue*” (“Algo antigo, algo novo, algo emprestado, algo azul”).

A escolha desta frase do verso se deu por conta da pluralidade de simbologias – referentes ao universo das noivas – contidas nela, representando, como já foi mencionado anteriormente: continuidade e tradição, esperança e novos caminhos, apoio dos amigos e fidelidade.

Acredita-se que estas simbologias são muito pertinentes à proposta da coleção, visto que nenhuma delas constitui em uma das contradições identificadas nas tradições do casamento, e que, principalmente, elas abordam a dualidade contrastante da tradição e da contemporaneidade – significativamente trabalhada na conceituação da coleção.

Além disto, como esta frase da tradição inglesa possui quatro partes, enxergou-se a possibilidade de trabalhá-las separadamente – cada uma em uma camiseta –, mas com o intuito de criar a integração dos quatro modelos, mostrando que cada um faz parte de um mesmo todo, de uma mesma coleção. Esta abordagem inspirou a utilização de frações em sequência (1/4, 2/4, 3/4 e 4/4), também cada uma em cada camiseta, para representar a tiragem exclusiva da coleção e para reforçar a relação entre todos os modelos.

A partir destas ideias definidas, geraram-se alternativas para as estampas, focando em uma linha criativa mais limpa, delicada e que fizesse referência de alguma forma ao universo das noivas. Na figura 48 estão algumas opções feitas nesta etapa do desenvolvimento.



Figura 48 – Geração de alternativas para as estampas
Fonte: Da autora

Depois de realizados alguns testes, definiu-se como seriam as estampas finais: elas contemplariam, cada uma, um trecho da frase e mais a fração (cujo numerador corresponde tanto à ordem de menção na frase quanto ao número do vestido que inspirou a camiseta) funcionando da seguinte maneira: para o vestido 1 usa-se a fração “ $\frac{1}{4}$ ” e a primeira parte “*something old*” da frase; para o vestido 2 usa-se a fração “ $\frac{2}{4}$ ” e a segunda parte “*something new*”; para o vestido 3 usa-se a fração “ $\frac{3}{4}$ ” e a terceira parte “*something borrowed*”; e por fim, para o vestido 4 usa-se a fração “ $\frac{4}{4}$ ” e a quarta e última parte “*something blue*” da frase.

Para trabalhar com estas informações na estampa, concluiu-se que a melhor solução seria agrupá-las dentro de um elemento visual que tivesse referências, no que diz respeito aos seus traços, da *art nouveau* e do rococó. Definiu-se então que este elemento seria uma espécie de brasão, com traços orgânicos e rebuscados, aludindo à tradição, à delicadeza e à ornamentação dos vestidos de noiva. Mas apesar de rebuscados, buscou-se também trabalhar os traços de maneira que estes ficassem mais estilizados e modernos, a fim de conferir contemporaneidade às estampas. Desta forma, trabalhou-se nelas todo o conceito de tradição, delicadeza e romantismo somado à proposta de frescor e modernidade da coleção.

Para dar maior destaque às frações de cada camiseta, estas foram aplicadas sobre um coração, elemento representativo do significado maior dos casamentos nos dias atuais: o amor entre duas pessoas.

Quanto à primeira parte do verso inglês, para o seu uso foi escolhida uma fonte delicada, com aspecto de manuscrita, a fim de ornar com o contexto das camisetas e com os elementos sinuosos e orgânicos da estampa.

No que diz respeito à cor, como a intenção é contemplar os significados da frase inglesa, escolheu-se um tom de azul bem suave para ser aplicado nas estampas, de forma que, assim como no traje do dia do casamento a tradição manda constar algo azul, nas camisetas também haverá.

Como resultado final, tem-se a seguir as quatro estampas criadas para cada uma das camisetas.



Figura 49 – Estampas finais
Fonte: Da autora

Antes de descrever como se deu a etapa de impressão das estampas nas camisetas, vale citar todos os processos de estamparia têxtil pesquisados no intuito de determinar qual seria o mais indicado para o presente trabalho acadêmico.

7.4.2 Processos de estamparia têxtil

Estampar ou imprimir designa de maneira genérica diferentes procedimentos que têm como finalidade “produzir desenhos coloridos – e também brancos ou monocromáticos – na superfície de um tecido, como se fosse uma pintura localizada e tendo como função, personalizar, criar uma identidade na marca de uma etiqueta” (YAMANE, 2008, p. 19), diferenciar modelos, expressar idéias e sinalizar tendências. O profissional que tem como função realizar este tipo de trabalho é o *designer* gráfico. De acordo com Nascimento, Rech e Sawaris (2011), no mundo da moda existe a liberdade de criação e contextualização que torna

o *designer* gráfico peça fundamental no desenvolvimento de uma coleção de moda. Sendo assim, este subtópico tem por objetivo abordar brevemente os principais processos de estamparia têxtil localizada, existentes nos dias de hoje, a fim de identificar o processo ideal para usar na coleção.

7.4.2.1 Serigrafia

De acordo com Gijon (2008) o método também é conhecido como *silk-screen*, e é a mais popular forma de estamparia localizada e também o único processo de impressão em camisetas que utiliza tinta para tecido – e portanto, possui plena resistência para lavagem. Segundo Sousa (2011), é um método de impressão que pode ser realizado de maneira manual ou através de máquinas, no qual a tinta é vazada – pela pressão de um rodo ou puxador – através de uma tela preparada. A tela (matriz serigráfica), normalmente de poliéster ou náilon, é esticada em um bastidor (quadro) de madeira, alumínio ou aço. A "gravação" da tela se dá pelo processo de fotossensibilidade, onde a matriz – preparada com uma emulsão fotossensível – é colocada sobre um fotolito, sendo este conjunto (de matriz mais fotolito) colocado por sua vez sobre uma mesa de luz. Os pontos escuros do fotolito correspondem aos locais que ficarão vazados na tela, permitindo a passagem da tinta pela trama do tecido. Já os pontos claros – onde a luz passará pelo fotolito atingindo a emulsão – são impermeabilizados pelo endurecimento da emulsão fotossensível que foi exposta a luz. Não possui restrição ao número de cores, porém, para cada cor, é necessário uma tela diferente, o que torna seu custo de impressão, para pequenas quantidades, elevado (GIJON, 2008). Pode-se obter resultados de alto brilho e texturas de diversos tipos mas, para isto, cada impressão é realizada com produtos específicos e caracterizados por pequenas diferenças no processo de impressão.

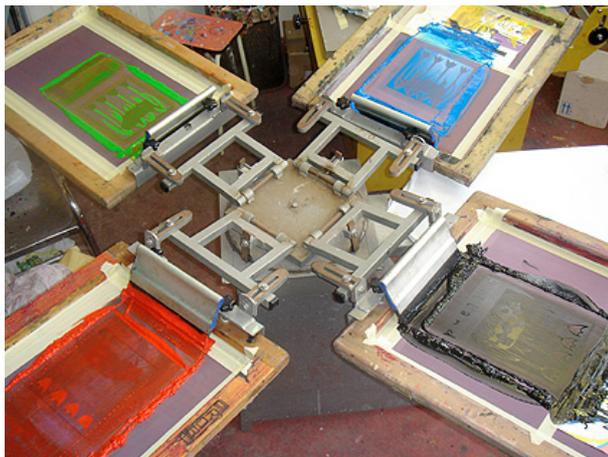


Figura 50 – Telas serigráficas

Fonte: <http://jamilsondesousa.blogspot.com> (2011)

De acordo com Gijon (2008) dentre os principais tipos de tintas e efeitos da serigrafia, pode-se citar:

- Cromia: Permite reproduzir uma extensa gama de combinação de cores, utilizada para estampar fotos em sua maioria, mas com baixa qualidade quanto à resolução de imagem.



Figura 51 – Serigrafia (Cromia)

Fonte: <http://novart-arteemsilkscreen.blogspot.com> (2010)

- Mix: utiliza a tinta mais comum para a serigrafia – a tinta de tecido – resultando em um toque levemente áspero.



Figura 52 – Serigrafia (Mix)
Fonte: <http://www.fashionbubbles.com> (2008)

- Toque Zero: processo que também utiliza tinta para tecido, porém, com maior quantidade de água na composição, resultando em um aspecto mais lavado e clarinho.

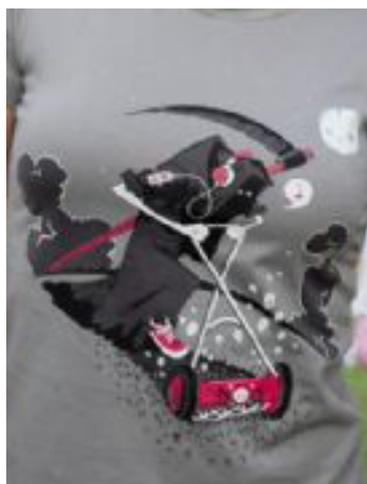


Figura 53 – Serigrafia (Toque Zero)
Fonte: <http://www.endossa.com> (2011)

- Perolada: possui uma mistura de pasta de brilho, dando o aspecto perolado à estampa.



Figura 54 – Serigrafia (Perolada)

Fonte: <http://www.designup.pro.br> (2011)

- Foil: este método insere finas folhas metálicas através de uma cola – que por sua vez, é aplicada como sendo uma cor, através da tela de náilon. Após aplicada a cola, a folha metálica é colada na peça e levada para uma prensa térmica e retirada as sobras. Possui resistência relativa à lavagem e oxida rapidamente quando em contato com o suor e o calor do corpo humano.



Figura 55– Serigrafia (Foil)

Fonte: <http://heskamisaria.fashionblog.com.br> (2011)

- Plastisol: utiliza-se uma tinta reagente ao calor, que lhe proporciona volume, causando um aspecto “emborrachado”.



Figura 56 – Serigrafia (Plastisol)
Fonte: <http://www.fashionbubbles.com> (2008)

- Flocagem: processo parecido ao do foil, em que se aplica uma cola e sobre ela pequenas fibras, resultando em um efeito de estampa aveludado.



Figura 57 – Serigrafia (Flocagem)
Fonte: <http://www.fashionbubbles.com> (2008)

- Refletivo: é utilizada uma tinta, como o próprio nome já diz, que tem poder refletivo de luz.



Figura 58 – Serigrafia - Refletivo
Fonte: <http://www.fashionbubbles.com> (2008)

7.4.2.2 Transfer

O transfer é o processo de transferência de imagem do papel para o tecido por prancha aquecida, ou seja, a tinta contida no papel é transferida para o tecido quando submetido à pressão e à alta temperatura por alguns segundos (GIJON, 2008).

Dessa forma, o processo de transfer envolve duas etapas: a primeira consiste na estampagem do produto sobre um papel especial. O papel é estampado somente com cilindros, com um corante específico para o papel. A segunda etapa consiste na posterior transferência deste papel para o tecido através de cilindro de aço, em cujo interior há um óleo aquecido a 260° graus. O tecido e o papel passam entre um feltro e o cilindro aquecido, como um sanduíche. (YAMANE, 2008, p. 106).

Ainda dentro do processo de transfer pode-se citar:

- Transfer Digital: processo oferecido pela maioria dos sites na internet, por ser o mais barato e ideal para pequenas tiragens. Contudo, também é o de qualidade inferior e baixa resistência à lavagem, devendo assim ser utilizado em camisetas que serão rapidamente descartadas.



Figura 59 – Transfer
Fonte: Yamane (2008)

- Transfer Litográfico: feito por meio de *off-set*, em que as tintas não são específicas para tecido. Possui razoável resistência à lavagem, à definição de detalhes, mas pouca preocupação com a qualidade da impressão.
- Transfer Sublimático: utiliza uma tinta especial sublimática através de impressoras especiais. Reage diretamente com a fibra dos tecidos de poliéster e poliamida, funcionando como um tingimento localizado.
- Transfer Serigráfico: produzido por serigrafia, com a mesma qualidade da serigrafia convencional. Utiliza-se este processo quando há a necessidade de possuir as estampas impressas e estocadas, mas não necessariamente tê-las impressas na camiseta. É um processo caro e aconselhável para grandes quantidades devido ao custo dos fotolitos.
- Transfer Solvente: comparando a outros tipos de transfer é um processo com qualidade superior, mas deixa a desejar quando comparado a resistência e qualidade que a estamparia têxtil serigráfica oferece. É um processo que ocorre através da impressão de alta definição e recorte preciso. A estampa é transferida para o tecido por termo-transferência e a grande diferença é que ao contrário do transfer digital, não sobram bordas nem fundo na estampa.

7.4.2.3 Estamparia Digital (Impressão Direta)

De acordo com Gijon (2008) é um processo de estamparia onde uma máquina semelhante a uma impressora gigante imprime diretamente no tecido um desenho digital. Dispensa a fabricação de quadros e cilindros, pois não há necessidade de separação de cores (YAMANE, 2008) além de possibilitar a produção em pequena escala.

O desenvolvimento de tecnologias digitais é um importante caminho para satisfazer as necessidades dos clientes e do mercado. Em um mercado cada vez mais globalizado, onde a moda e o comportamento ajudam a ditar o ritmo das inovações, os consumidores exigem a comercialização de artigos com uma grande variedade de cores e desenhos (motivos). Isso faz com que haja necessidade de um sistema de produção com um alto grau de adaptabilidade e flexibilidade. (YAMANE, 2008, p. 109).



Figura 60 – Estamparia Digital
Fonte: Yamane (2008)

7.4.3 Impressão das estampas

Depois de realizadas as pesquisas em livros e sites sobre os possíveis processos de estamparia têxtil, também fez-se uma pesquisa nas gráficas, para ver qual processo seria indicado por elas. Por fim, considerando as condições da coleção de tiragem pequena (apenas uma impressão para cada estampa), concluiu-se que a estamparia digital seria a melhor opção, graças a sua qualidade, seu tempo de produção, seu custo e sua viabilidade em tecidos 100% algodão.

Devido ao receio de que as camisetas não ficassem prontas a tempo, escolheu-se trabalhar com a impressão das estampas somente depois de finalizada a confecção dos modelos, até porque o desenvolvimento das estampas foi iniciado enquanto as camisetas estavam no atelier sendo costuradas.

Depois de prontas, tanto as estampas quanto as camisetas, partiu-se para a etapa da impressão. Entretanto, em um dos contatos realizados com a gráfica, descobriu-se que não seria possível imprimir as estampas diretamente nas camisetas, como havia sido dito em um primeiro momento. Isto porque anteriormente não foi mencionado pela autora o uso de outros materiais na modelagem da camiseta e nem foi mencionado pela gráfica que as camisetas seriam colocadas inteiras dentro de uma prensa quente, podendo danificar todos os os detalhes da camiseta.

Portanto, a solução encontrada foi imprimir as estampas em retalhos da malha flamê 100% algodão utilizada, criando assim, etiquetas grandes estampadas, para ser costuradas posteriormente, uma em cada modelo de camiseta. Desta forma não se perdeu totalmente a ideia das estampas, visto que estas foram contempladas no mesmo local em que a princípio foi estabelecido, mas executadas de um jeito diferente.

O resultado das estampas nas etiquetas pode ser visto na figura 61 a seguir.



Figura 61 – Etiqueta estampada e costurada na camiseta (exemplo camiseta 1)
Fonte: Da autora

7.5 APRESENTAÇÃO DA COLEÇÃO

Renfrew e Renfrew (2010) afirmam que as coleções de estudantes mais bem-sucedidas contam uma história, incorporam uma narrativa cativante, e esta deve ser entendida sem a necessidade de apresentação de uma pesquisa visual ou explicação escrita. Levando em conta esta afirmação, decidiu-se apresentar o resultado final da coleção por meio de fotos produzidas, com uma abordagem mais conceitual – como é comumente feito nos editoriais de moda – a fim de tentar deixar explícito o conceito definido para a coleção.

A apresentação da coleção – neste caso por meio de fotos – que compreende a produção de *looks*, maquiagem, cabelo e cenário, é definida por Renfrew e Renfrew (2010) como “*styling*” ou “*look completo*”. De acordo com eles deve-se “pesquisar e planejar a aparência geral que está tentando atingir” (RENFREW; RENFREW, 2010, p. 159) a fim de abordá-la de maneira criativa.

Portanto, antes de partir para os detalhes da produção das fotos, buscou-se definir que abordagem seria utilizada para representar tanto as simbologias e conceito da coleção quanto o perfil do público que se pretende atingir. Foram feitos diversos estudos sobre possíveis abordagens, e a conclusão a que se chegou foi a seguinte: retratar os dois universos contrastantes da coleção (vestido de noiva x camisetas), fazendo o uso de elementos delicados, retrôs e românticos com outros mais ousados, modernos e expressivos. Escolheu-se assim a cor preta – de caráter agressivo, aludindo à revolta contra as contradições mantidas no matrimônio – para contrastar com a cor *off-white* das camisetas – de aspecto sutil, tradicional, delicado e comedido. Priorizou-se pelo uso de acessórios e peças do dia-a-dia para indicar a viabilidade das camisetas, ainda que sejam inspiradas em vestidos de noiva, como peças dinâmicas no guarda-roupa das mulheres, servindo tanto para usar no trabalho quanto nas festas e baladas. Quanto ao aspecto conceitual da produção, buscou-se brincar com a ideia das camisetas sendo uma proposta mais atual para noivas modernas e, por isto, escolheu-se utilizar o pedaço de tule que sobrou da coleção como um véu, criando assim uma imagem explícita de uma noiva contemporânea.

Por fim, foi solicitada a ajuda de uma amiga da autora para servir de modelo a fim de contemplar nela todas as etapas da produção deste trabalho, que foram as seguintes: produção de maquiagem e penteado, composição dos *looks*, composição do cenário e tratamento das fotos.

7.5.1 Produção de maquiagem e penteado

Foi feita uma pesquisa de referências tanto de maquiagem quanto de penteados em editoriais de moda, desfiles, fotos de celebridades e tutoriais disponíveis na internet. Notou-se que na maioria das maquiagens vistas são feitos traços fortes e exagerados, muitos beirando à um aspecto mais artístico e performático, e outras fazendo o uso de muitas cores fortes. Quanto aos cabelos, também identificou-se exageros nas formas, nos volumes e também notou-se uma tendência de cabelos mais bagunçados, com fios fora do lugar, conferindo um ar mais despojado em algumas propostas. Na figura 62 estão algumas das referências selecionadas pela autora.



Figura 62 – Referências de maquiagem e penteados
Fonte: Acervo da autora

Pensando nos contrastes determinados anteriormente, definiu-se que os olhos da modelo seriam bem marcados com a cor preta, fazendo alusão ao romantismo conferido pelo traço marcado e retrô do delineador – bem característico da década de 1950 e 1960, muito usado pelas atrizes Audrey Hepburn e Brigitte Bardot – e fazendo o uso também da sombra escura, quase preta, para criar o contraste com o traço do delineador, conferindo um aspecto mais agressivo, despojado e de atitude.

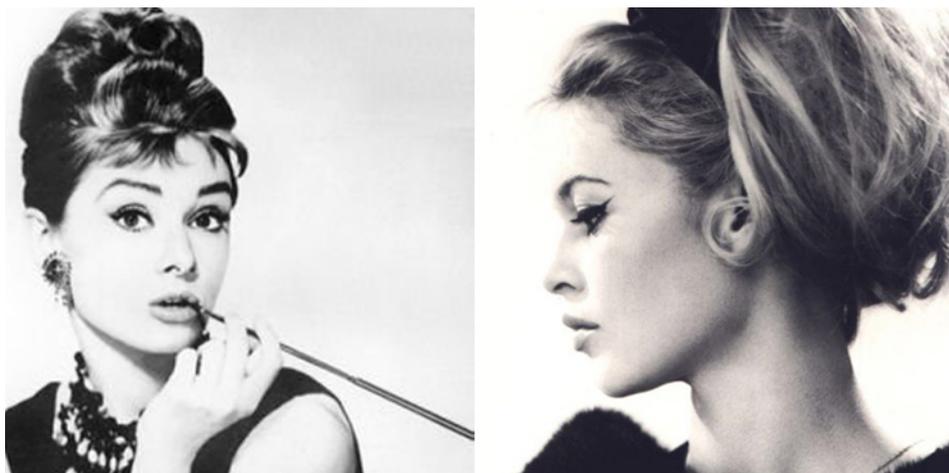


Figura 63 – Audrey Hepburn e Brigitte Bardot
Fonte: <http://www.fashionbubbles.com> (2011)

Quanto ao penteado, optou-se pelo cabelo preso para que este não cobrisse os detalhes da camiseta. Para isto prendeu-se de forma bagunçada várias mechas do cabelo, em uma espécie de coque com alguns fios soltos e fez-se um volume no topo da cabeça – chamado de moicano –, para conferir um aspecto mais conceitual e retrô ao *look*. A intenção foi trabalhar no cabelo da modelo algo que pudesse aludir aos penteados mais elaborados das noivas, mas que fosse apresentado de um jeito meio bagunçado, como se tivesse sido feito às pressas, aludindo à vida agitada das mulheres modernas e à tendência atual de penteados bagunçados. Desta maneira pôde-se atribuir um ar displicente e moderno ao que a princípio seria apenas um penteado mais social.

Além do mais, utilizou-se preso ao cabelo uma flor preta de tecido que possui algumas penas, conferindo assim, além da feminilidade e romantismo, um toque de irreverência ao *look*.



Figura 64 – Penteados com aspecto bagunçado

Fonte: <http://epurocharme.com.br> (2011) e <http://geniofutil.wordpress.com> (2011)

Tanto a maquiagem quanto o cabelo foram feitos pela própria modelo, sob as orientações e auxílio da autora. No dia do ensaio fotográfico foram levados vários grampos e elásticos de cabelo, *spray* fixador, algumas opções de arranjos para cabelo, e maquiagens de diversas cores.

É importante mencionar também sobre o detalhe das unhas da modelo, que foram pintadas de azul para abordar a simbologia da tradição inglesa sobre “something blue” (“algo azul”) na produção das fotos.

7.5.2 Composição dos *looks*

Sobre o uso de acessórios e de roupas que não fazem parte da coleção para a composição do *styling*, Renfrew e Renfrew são adeptos da seguinte opinião:

Embora seja fácil criar calçados, acessórios e bijuterias no papel, na prática é bem mais simples customizar itens baratos ou achados em brechós. Essas peças adicionais podem ser essenciais para a ideia geral de *design* – às vezes, podem até mesmo impulsionar uma linha de roupas com uma abordagem inovadora de moda, usando humor, drama, cor ou extravagância. Esse aspecto também comprova sua atenção aos detalhes e sua capacidade para direcionar uma proposta de estilo completa. (RENFREW; RENFREW, 2010, p. 159)

Foi pensando em representar o estilo proposto pela coleção e também o universo da tradição somado ao do contemporâneo, que se escolheu trabalhar com acessórios indicados para *looks* do dia-a-dia (do trabalho às baladas), sendo eles modernos – brincos e braceletes –

misturados com outros mais retrôs – colares com pingentes delicados como o relicário (elemento bem representativo de tradição, lembrança, memória).

O shorts preto e a meia-calça de poá rasgada enfatizam a mistura do *look* despojado e displicente – inerentes à camiseta e aos rasgos da meia-calça – com o caráter delicado e feminino do poá da meia-calça, dos detalhes das camisetas (com rendas, pérolas e paetês) e do véu de tule complementando a produção.

Vale mencionar que alguns dos acessórios utilizados foram emprestados e outros – assim como a meia-calça e o shorts – fazem parte do acervo da autora.

7.5.3 Composição do cenário

O espaço utilizado para fotografar a modelo foi improvisado na garagem do local de trabalho da autora, na agência Bronx Comunicação. Foram aproveitados os materiais da agência – câmera, refletores, luzes e flash – para montar a iluminação do cenário. Esta parte foi realizada com o auxílio de um colega de trabalho, o fotógrafo da agência, que ajudou na fotometragem e na definição de como poderiam ser as luzes. A autora mostrou algumas referências de fotos de editoriais e a partir daí foram feitos testes até se obter um resultado próximo ao definido – que era o de um fundo liso, mas com a sombra da própria modelo projetada sobre ele, a fim de criar profundidade e textura na foto, e o contraste dos tons claros das camisetas e do véu com a parede. Algumas das referências usadas para esta etapa estão na figura 65, a seguir.



Figura 65 – Referências de iluminação de editoriais
Fonte: Acervo da autora

Depois de montada a iluminação ficou sob responsabilidade da autora fotografar a modelo. Para isto foram aplicados os conhecimentos adquiridos pela aluna nas aulas de Técnicas de Estruturação da Imagem 1 e 2, do curso de Tecnologia em Artes Gráficas.

O ensaio fotográfico foi realizado depois do expediente da autora, e durou – contando com o tempo de produção de cabelo e maquiagem – das 19h às 2h de uma quinta-feira para a sexta-feira. Como esta etapa foi realizada pela autora – havendo somente ela e a modelo no local – e com um tempo relativamente curto, infelizmente não puderam ser feitas as fotos do *making-off* para documentação, visto que a atenção da aluna estava totalmente voltada para a produção das fotos da coleção.

7.5.4 Tratamento das fotos

Esta etapa compreendeu a seleção e o tratamento das fotos do ensaio realizado para apresentação da coleção. Foram ajustados os contrastes de luz, a textura da pele da modelo, o enquadramento de algumas fotos e outras imperfeições que vieram a ser detectadas.

Também foram realizados testes de cores, de tratamentos com efeitos diferentes para conferir às fotos um toque mais conceitual e artístico. Definiu-se assim que predominaria nelas um tom amarelado para conferir-lhes um aspecto vintage, de foto antiga – mas de uma maneira sutil –, visto que a coleção faz referência aos vestidos de noiva guardados pelas entrevistadas.

7.5.5 Apresentação

O resultado final da coleção, bem como do ensaio fotográfico, estão apresentados a seguir. Selecionou-se quatro fotos de cada modelo de camiseta, sendo duas que priorizam o conjunto da produção e as outras duas priorizando os detalhes de cada camiseta.



Figura 66 – Camiseta 1 (inspirada no vestido 1)
Fonte: Da autora



Figura 67 – Camiseta 2 (inspirada no vestido 2)
Fonte: Da autora



Figura 68 – Camiseta 3 (inspirada no vestido 3)
Fonte: Da autora



**Figura 69 – Camiseta 4 (inspirada no vestido 4)
Fonte: Da autora**

7.6 CUSTOS DA COLEÇÃO

A seguir estão discriminados todos os custos envolvidos na realização da produção da coleção, desde gastos com materiais, mão-de-obra, meios de transporte, produtos para a produção das fotos entre outros.

Material ou serviço	Preço (R\$)
Tule francês	16,47
Renda guipir	49,80
Renda village	22,35
Tira de renda 1	2,50
Tira de renda 2	2,50
Tira de renda 3	6,00
Tira de renda 4	3,00
Tira de renda 5	10,00
Tira de renda 6	5,00
Tira de renda 7	10,00
Tira de renda 8	3,00
Paetês 1	1,00
Paetês 2	9,00
Organza	6,40
Aplique flor	5,70
Aplique flor	24,00
Renda retalho 1	20,70
Renda retalho 2	9,60
Renda retalho 3	22,00
Malha flamê	45,12
Pérolas	5,70
Costureira	280,00
Taxi	120,00
Passagem de ônibus	240,00
TOTAL:	939,84

Tabela 2 – Custos da coleção
Fonte: Da autora

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das investigações realizadas, concluiu-se que a atuação dos artefatos na vida das pessoas é de notória relevância, principalmente na construção das subjetividades de cada ser humano. Ressalta-se neste processo a atuação das roupas, visto que tal artefato encontra-se constantemente presente no dia-a-dia das pessoas, oferecendo uma infinidade de significações que variam de acordo com as particularidades de cada indivíduo.

As especificidades das roupas investigadas sob a ótica dos estudos de cultura material, consumo e memória fizeram-se valer para a compreensão intensificada dos valores de um tipo específico de vestimenta: os vestidos de noiva.

Através de entrevistas promoveu-se a investigação acerca do costume, praticado por um grupo de mulheres, de guardar consigo os vestidos de noiva por anos a fio, visto que estes dificilmente serão reutilizados. Buscando identificar possíveis relações de apego e de valorização estabelecidas com este artefato, fez-se o cruzamento de informações, adquiridas tanto por meio de revisão bibliográfica quanto por meio dos depoimentos das entrevistadas, e inferiu-se as seguintes conclusões: os vestidos de noiva – participando de um processo de fetichismo – adquiriram novos valores e significados para suas donas, deixando de representar apenas uma vestimenta para ser usada no dia do casamento, passaram a simbolizar um meio de acesso às lembranças. Desta forma, concluiu-se que os vestidos – guardados sem a intenção de vesti-los novamente – servem como depósitos de memórias, mantendo registrada a história pessoal de suas donas, para que tanto estas mulheres como outras pessoas possam ter acesso a ela.

Assim, percebeu-se que o estudo teórico e direcionado da cultura material para as roupas – sendo estas a parte mais expressiva do universo da moda – mostrou-se pertinente no desenvolvimento de uma coleção cujo resultado final representa o próprio objeto de investigação: as camisetas, e portanto, as roupas. Isto porque a identificação dos valores atribuídos aos vestidos de noiva possibilitou uma abordagem conceitual mais profunda no desenvolvimento das camisetas, visto que se usou como inspiração não só os aspectos visuais dos vestidos, mas também o universo simbólico emergente deles. A partir deste caminho seguido, foi mais fácil realizar o mesmo processo na busca por simbologias emergentes da história e das representações das camisetas.

Todas as etapas realizadas para a conclusão deste trabalho acadêmico foram de extrema importância para que a aluna adquirisse o conhecimento e a prática de novas

abordagens no desenvolvimento de uma coleção, a fim de posteriormente usá-las também em outros processos criativos relacionados ao *design*. Percebeu-se que a busca por inspirações mais conceituais, fundamentadas nos efeitos que os artefatos – estes sendo resultados do próprio trabalho dos *designers* – exercem sobre as pessoas, enriquecem como um todo o processo de criação. Uma vez que “é amplamente sob a influência dos estudos de cultura material que aqueles que trabalham em *design* e na história do *design* começaram a voltar sua atenção para essas consequências maiores de sua disciplina” (MILLER, 2007, p. 48).

Desta forma, o presente trabalho mostrou-se relevante para o curso de Tecnologia em Artes Gráficas ao considerar a importância das pesquisas na atuação do *designer* e, também, ao representar uma proposta diferente de trabalho, focado em estudos e resultados relativos à moda, mas que contemplam conhecimentos adquiridos durante o curso. Disciplinas como História da Arte, História da Arte e Estética 1 e 2, História das Técnicas, Teoria e Prática da Cor 1 e 2, Desenho 1, 2 e 3, Gestão do *Design* 1 e 2, Semiótica do *Design*, Técnicas de Estruturação da Imagem 1 e 2, Artes Gráficas 1, 2 e 3 e Projeto 1, 2 e 3 foram de extrema importância para que a aluna conseguisse realizar tanto a parte teórica quanto a parte prática deste trabalho de conclusão de curso. Portanto, o uso de conhecimentos obtidos com as matérias do presente curso para desenvolver um projeto que envolve práticas distintas das propostas na grade curricular comprova que o *designer* pode atuar como coordenador – estabelecendo uma relação entre diferentes saberes e diferentes especializações –, capaz de achar soluções para diferentes problemas.

REFERÊNCIAS

- ASCHENBACH, Anna Célia. **50 anos da moda no Brasil**. Disponível em: <<http://manequim.abril.com.br/moda/historia-da-moda/50-anos-da-moda-no-brasil/index.shtml>>. Acesso em: 12 mai. 2011.
- BENSTOCK, Shari; FERRISS, Suzanne. **Por dentro da moda**. Trad. por Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- CARDOSO, Rafael. *Design*, cultura material e o fetichismo dos objetos. **Arcos. Design, cultura material e visualidade**. Rio de Janeiro: v. 1, número único, p. 15-39, 1998.
- CARSTENS, Luiza Ricão. **Camisetas: Outdoors ambulantes**. Vitória: Faculdades Integradas de São Pedro, 2010.
- DUALIBI, Thiago. O fenômeno da camiseta. **AntennaWeb: Revista digital do IBModa**. São Paulo e Blumenau: n. 2, out. 2006. Disponível em: <<http://www.antennaweb.com.br/edicao2/artigos/artigo3.htm>>. Acesso em: 12 set. 2010.
- FERRAZ, Queila. **História do vestido de noiva: História de amor e matrimônio**. Disponível em: <<http://www.fashionbubbles.com/quem-somos/historia-do-vestido-de-noiva-historia-de-amor-e-matrimonio/>>. Acesso em: 23 set. 2011.
- GIJON, Alexandre. <<http://www.fashionbubbles.com/historia-da-moda/estamparia-corrida-parte-33/>>. Acesso em 03 mai. de 2011.
- GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 1991.
- GUIMARÃES, Maria Eduarda Araujo . A moda e a rua: a expressão das identidades mediadas pelo consumo. V **Encontro Multidisciplinar de Estudos da Cultura**. Salvador: Anais do V Enecult, 2009.
- GUIMARÃES, Virgínia. **Wedding Tips: tradições**. Disponível em: <<http://virginiaguimaraes.wordpress.com/2010/09/17/wedding-tips-tradicoes/>>. Acesso em: 16 de mai. 2011.
- HARRIS, Bronwyn. **What is Tea Dyeing? in Wise Geek**. Disponível em: <<http://www.wisegeek.com/what-is-tea-dyeing.htm>>. Acesso em: 25 de mai. 2011.
- JAYME, Sejana de Pina. **Vestidos de família [manuscrito]: visualidade e sentidos**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Goiás. Goiânia: 2010.
- JOUBERT, Catherine; STERN, Sarah. **Dispa-me!: O que nossa roupa diz sobre nós**. Trad. por André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- MASON, Lorine. **Fashion T-shirts: easy-sew projects for fun fashion**. Minnesota: Creative Publishing international, 2007.

MATOS, Juscelina Barbara dos Anjos; MENDONÇA, Miriam Costa Manso M. de. **Costurando moda: uma análise das praticas vestimentares femininas em Vitória da Conquista - BA(1950-1965)**. [S.l.: s.n.] Goiânia, 2009.

MENESES, Ulpiano T. B. de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: v. 11, n. 21, p. 89-104, 1998.

MIGUEL, Raquel de B. P.; PEDRO, Joana Maria. Narrativas de leitoras da revista *Capricho*: memória e subjetividade (1950 a 1960). **Cadernos Pagu**. Campinas: n. 33, p. 235-264, 2009.

MILLER, Daniel. Pobreza da moralidade. **Antropolítica: Revista contemporânea de Antropologia e Ciência Política**. Niterói: EdUFF, n. 17, p. 21-43, 2 sem. 2004.

MILLER, Daniel. Consumo como cultura material. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre: ano 13, n. 28, p. 33-63, 2007.

MONTEIRO, Gilson. A metalinguagem das roupas. **Estética: Revista eletrônica do CEDE**. São Paulo: n.2, jun. 2009. Disponível em: <<https://bocc.ufp.pt/pag/monteiro-gilson-roupas.pdf>>. Acesso em: 28 mai. 2011.

MONTEMEZZO, Maria Celeste de Fátima Sanches. **Diretrizes metodológicas para o projeto de produtos de moda no âmbito acadêmico**. Bauru, 2003. 97p. Dissertação (Mestrado em Desenho Industrial) - Universidade Estadual Paulista. 2003.

MOREIRA, Fernando. **Simbologia das alianças de casamento**. Disponível em: <<http://casamento.culturamix.com/acessorios/aliancas/simbologia-das-aliancas-de-casamento>>. Acesso em 23 set. 2010.

MOREIRA, Herivelto.; CALEFFE, Luiz Gonzaga. **Metodologia da pesquisa para o professor pesquisador**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

NASCIMENTO; RECH; SAWARIS. Disponível em: <<http://www.webartigos.com/artigos/atrajectoria-do-desenho-no-mundo-da-moda/56044/>>. Acesso em: 03 mai. 2011

NIEMEYER, Lucy. **Design no Brasil: origens e instalação**. Rio de Janeiro: 2AB, 2000.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo: Editora da PUC-SP, n. 10, p. 7-29, 1993.

NORMAN, Donald A. **Design Emocional: por que adoramos (ou detestamos) os objetos do dia-a-dia**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

PEZZOLO, Dinah Bueno. **Tecidos: história, tramas, tipos e usos**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

REDE, Marcelo . História a partir das Coisas: Tendências Recentes nos Estudos de Cultura Material. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo: v. 4, p. 265-282, 1996.

RENFREW, Colin; RENFREW, Elinor. **Desenvolvendo uma coleção**. Porto Alegre: Bookman, 2010.

REVISTA CRESCER. **A história da camiseta.** Disponível em: <<http://revistacrescer.globo.com/Crescer/0,19125,EFC1326542-5670,00.html>>. Acesso em: 06 de out. 2010.

SILVIA, Ana. **Desenvolvimento de Coleção in Curso de Estilismo de Moda do SENAC-PR.** Curitiba, 2008

SOUSA, Jamilson. **Produções de arte e cultura: esclarecimentos quanto a *silk-screen*.** Disponível em: <<http://jamilsondesousa.blogspot.com/2011/06/esclarecimentos-quanto-silk-screen.html>> Bahia, 2011. Acesso em: 03 mai. de 2011.

STALDER, Erika. **Moda: um curso prático e essencial.** São Francisco: Zest Books, 2008.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx: roupas, memória, dor.** Trad. Por Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

WORSLEY, Harriet. **O vestido de noiva.** Trad. por Dafne Melo. São Paulo: Publifolha, 2010.

YAMANE, Laura Ayako. **Estamparia têxtil.** 2008. 122 f. Dissertação de Mestrado (Pós-Graduação em Artes Visuais), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

APÊNDICES

1. Seu nome completo:

2. Você é:

() casada () divorciada) viúva

3. Você casou apenas uma vez?

() Sim () Não. Casei _____ vezes.

4. O vestido em questão é de qual casamento?

() 1º casamento () 2º casamento () 3º casamento () ____º casamento

5. Em que ano foi o seu casamento?

6. Quantos anos você tinha quando casou?

Questionário 1 – Fichário para entrevistas

Fonte: Da autora

Sobre o casamento

1. O casamento foi um evento muito esperado por você?
2. Como você define o dia do seu casamento?
3. O casamento foi na igreja?
4. O casamento aconteceu de manhã, de tarde ou de noite?
5. Foi um casamento para muitos convidados?

Sobre o vestido de noiva

6. Seu vestido foi comprado pronto ou foi feito exclusivamente para você?

7. A pessoa que fez seu vestido era alguém próximo ou conhecido?
8. Por que preferiu adquirir o vestido ao invés de alugar?
9. Como você escolheu o modelo do vestido?
10. Você pode descrever ou falar sobre o seu vestido?
11. Depois do casamento, seu vestido chegou a ser usado novamente?
12. Por que você guardou o vestido por tanto tempo?
13. Quais os significados que esse vestido tem para você?

Questionário 2 – Perguntas guias para entrevistas

Fonte: Da autora