

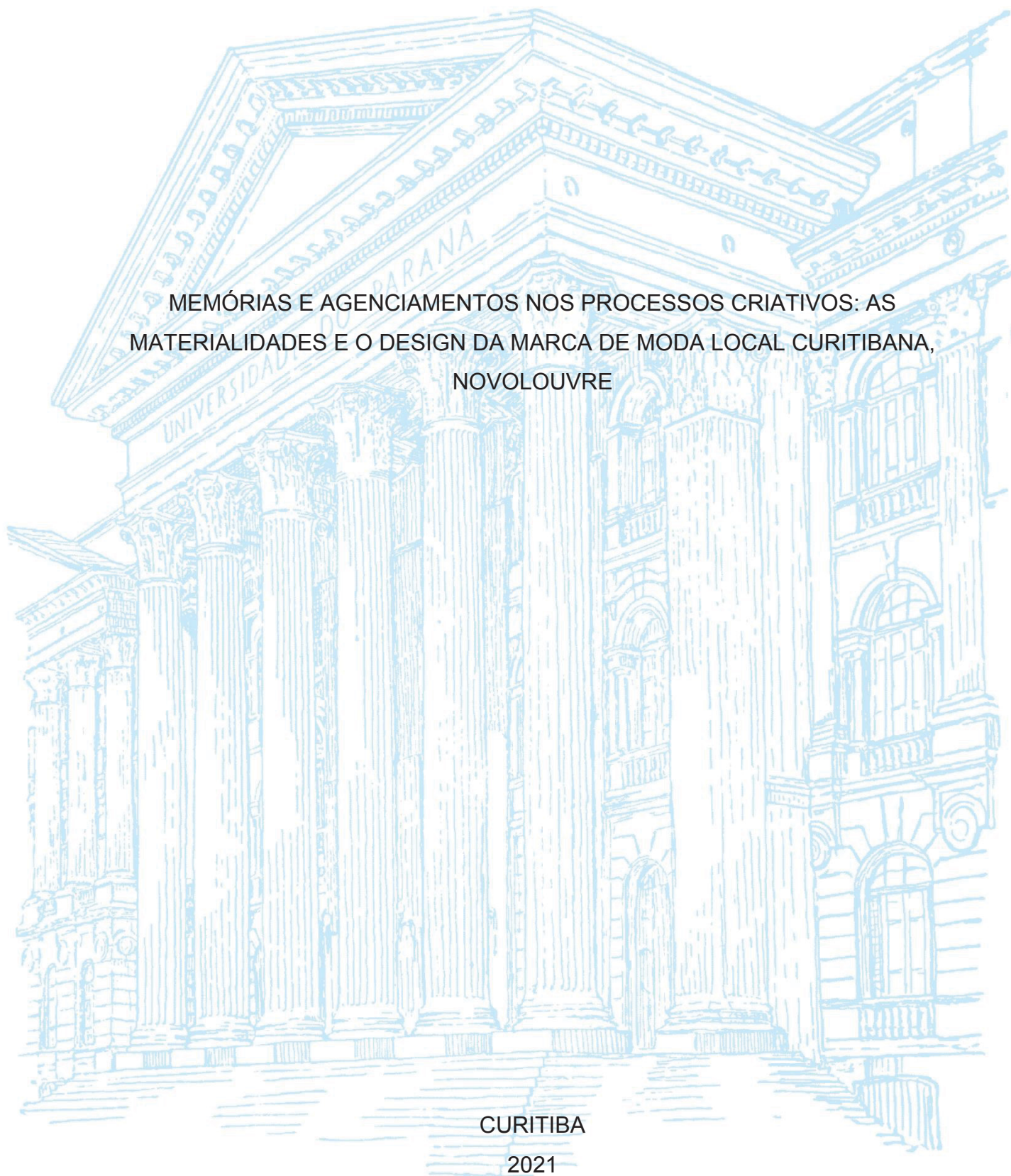
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

THAIS DYCK DOS SANTOS LIMA

MEMÓRIAS E AGENCIAMENTOS NOS PROCESSOS CRIATIVOS: AS
MATERIALIDADES E O DESIGN DA MARCA DE MODA LOCAL CURITIBANA,
NOVOLOUVRE

CURITIBA

2021



THAIS DYCK DOS SANTOS LIMA

MEMÓRIAS E AGENCIAMENTOS NOS PROCESSOS CRIATIVOS: AS
MATERIALIDADES E O DESIGN DA MARCA DE MODA LOCAL CURITIBANA,
NOVOLOUVRE

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Design, Setor de Artes, Comunicação e Design, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Design.

Orientador: Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa

CURITIBA

2021

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Lima, Thais Dyck dos Santos

Memórias e agenciamentos nos processos criativos : as materialidades e o design da marca de moda local curitibana, NovoLouvre. / Thais Dyck dos Santos Lima . – Curitiba, 2021.

Dissertação (Mestrado em Design) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa

1. Moda – Design – Curitiba (PR). 2. Cultura material. 3. Criatividade. 4. Memória. I. Corrêa, Ronaldo de Oliveira, 1974-. II. Título.

CDD – 745.4



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DESIGN -
40001016053P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em DESIGN da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de THAIS DYCK DOS SANTOS LIMA intitulada: MEMÓRIAS E AGENCIAMENTOS NOS PROCESSOS CRIATIVOS: As materialidades e o design da marca de moda local curitibana, NovoLouvra., sob orientação do Prof. Dr. RONALDO DE OLIVEIRA CORRÊA, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 27 de Agosto de 2021.

Assinatura Eletrônica

30/08/2021 15:55:51.0

RONALDO DE OLIVEIRA CORRÊA

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

02/09/2021 15:23:33.0

VALERIA FARIA DOS SANTOS TESSARI

Avaliador Externo (DOBRAS)

Assinatura Eletrônica

30/08/2021 16:22:54.0

CLAUDIA REGINA HASEGAWA ZACAR

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

*Aos meus pais, pelo apoio e ensinamentos.
Aos meus irmãos João e Rê,
pelas eternas brincadeiras de deixar a vida mais leve.
Ao meu companheiro Raffa, pelo afeto.*

AGRADECIMENTOS

Registro aqui os meus sinceros agradecimentos a todas e todos que contribuíram para a realização deste trabalho, direta ou indiretamente.

Agradeço, em primeiro lugar, ao meu orientador, Ronaldo de Oliveira Corrêa, pelo olhar atento e questionamentos mobilizantes, a partir dos quais me conduziu durante todo o processo, influenciando sobre minha formação como pesquisadora, designer e pessoa. Agradeço pelo privilégio de suas palavras e pelo interesse em construir um olhar coletivo e vigilante sobre as coisas que nos rodeiam. Agradeço pelo esforço em manter uma rotina de estudos e orientações, mesmo em meio à pandemia e ao distanciamento social forçado. Agradeço, principalmente, por resistir.

À Universidade Federal do Paraná e ao Programa de Pós-Graduação em Design que se fez um espaço de trocas e aprendizados entre alunos e professores. À CAPES pelo apoio financeiro e investimento em pesquisas de excelência no Brasil.

Não poderia deixar de agradecer à professora Cláudia Zacar e ao professor Juarez Bergmann Filho pelas contribuições apontadas na banca de qualificação e que nortearam o andamento da pesquisa. Agradeço ainda às professoras da banca de defesa pela generosidade no compartilhamento de seus conhecimentos.

Agradeço especialmente à Mariah, que carinhosamente me recebeu em seu espaço de trabalho, partilhando comigo suas memórias, afetos, cafés e risadas. De nossos encontros surgiram diálogos profundos e sensíveis que me atravessaram e mobilizaram para além deste estudo. Agradeço também à Valéria por, gentilmente, mediar esse encontro.

Às colegas participantes do grupo de orientandas(dos), que periodicamente contribuíam com a pesquisa: Ariadne Grabowski, Heloisa Nichele, Caroline Müller, Ana Carolina Nobrega, Ana Paula França, Patricia Salles, Yasmin Fabris, Bruna Bonifácio, Ana Elyze Gois, Ana França, Max Kampa, Alexandre Oliveira, Takashi Matsuda, Bruno Henrique Hostin e Lucas Almeida.

Às amigas que tornaram esses anos mais leves e especiais. Nádia e Maria pelas trocas, apoio, risadas e conversas. Jonathan, que dividiu comigo a responsabilidade da representação discente, caronas e desabafos. À Luciana, que traz leveza aos estudos com suas piadas e afeto. Ari, Helô e Cami, que entraram nessa aventura comigo e compartilharam os anseios, medos e alegrias desta etapa

da vida acadêmica. À Lu, por ouvir e apoiar minhas ideias e colorir meu espaço de trabalho. Às Tha's, Fred, Alex, Abagge e Formiga pela escuta atenta e anos de amizade.

Agradeço à minha família. Gratidão à minha avó, mãe, pai e irmãos que acreditam, apoiam e incentivam minhas escolhas. Ao Raffael, meu lugar de afago, pelas leituras, sugestões e infindáveis discussões sobre os temas desta pesquisa e devaneios sobre a vida. A Deus, minha proteção e fé.

Obrigada.

RESUMO

Neste trabalho tenho como objetivo compreender como as coisas que rodeiam a designer Mariah Salomão Viana, acionam memórias que exercem agência e são agenciadas em meio aos processos criativos e de desenvolvimento de peças da marca de moda local curitibana, NovoLouvre. Atento às materialidades das relações, apresentando, a partir dessas, a empresa, a interlocutora, os artefatos e os modos de fazer mapeados neste espaço. Para tanto, tomo como objetos de análise, em especial, os arquivos privados e familiares da designer, seus objetos-como-memória, narrativas e documentos referentes aos processos projetuais das roupas da marca. Os recursos de desenvolvimento metodológicos aplicados baseiam-se, portanto, em revisões bibliográficas, pesquisa empírica por meio de estudo de caso e entrevistas narrativas aos modos da História Oral. Tensiono essas narrativas justapondo-as às análises de artefatos e documentos, com a finalidade de compreender os sentidos atribuídos nos atos criativos aqui contemplados. Por fim, demonstro que as coisas acionam memórias que agenciam o existir de materialidades inéditas que, por sua vez, citam, transpõem e atualizam essas lembranças.

Palavras-chave: Cultura material; Processos Criativos; Memória; Design; Moda.

ABSTRACT

In this work, I aim to understand how the things surrounding Mariah Salomão Viana, Fashion Designer, trigger memories that exercise agency and are objects of agency throughout the creative process and garment design of NovoLouvre, a local fashion brand from Curitiba. In this sense, I shed light to the materiality of relations by presenting the company, the interlocutor, the artifacts and the "ways of making" mapped inside this spectrum. For this purpose, I take as objects of analysis: the designer's private and family files, objects-as-memories, narratives and documents related to the NovoLouvre's clothing design process. The methodological development resources applied are based, therefore, on bibliographical reviews, empirical research (through case study) and narrative interviews by an Oral History approach. I tension those narratives juxtaposing them with the analysis of artifacts and documents, intending to comprehend the meanings attributed to the creative acts here described. At the end, I demonstrate that things trigger memories that exercise agency on the existence of unprecedented materialities which, by its turn, cite, transpose and update these same memories.

Keywords: Material culture; Creative Processes; Memory; Design; Fashion.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - POSTAGEM NL	15
Figura 2 - MARIAH SALOMÃO VIANA.....	24
Figura 3 - TRAJANO REIS_1	28
Figura 4 - TRAJANO REIS_2.....	29
Figura 5 - TRAJANO REIS_3.....	29
Figura 6 - TRAJANO REIS_4.....	30
Figura 7 - TRAJANO REIS_5.....	30
Figura 8 - TRAJANO REIS_6.....	31
Figura 9 - LARGO DA ORDEM	32
Figura 10 - LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA DO NOVOLOUVRE.....	33
Figura 11 - MAPA DAS COLEÇÕES DO NOVOLOUVRE	34
Figura 12 - ESTAMPA VITRAL	35
Figura 13 - VESTIDO MEMORIAL	36
Figura 14 - MEMORIAL DE CURITIBA	36
Figura 15 - BANNER DA COLEÇÃO RUIN PORN.....	37
Figura 16 - CAMISETA JUSTIÇA.....	38
Figura 17 - ESTAMPAS FURNITURE "A CASA DA BISA"	39
Figura 18 - VESTIDO A PRAÇA DA UNIVERSIDADE.....	40
Figura 19 - PRÉDIO HISTÓRICO DA UFPR.....	40
Figura 20 - FACHADA DO NOVOLOUVRE_1	42
Figura 21 - FACHADA DO NOVOLOUVRE_2	43
Figura 22- INTERIOR DO NOVOLOUVRE_1	44
Figura 23 - INTERIOR DO NOVOLOUVRE_2	45
Figura 24 - INTERIOR DO NOVOLOUVRE_3	45
Figura 25 - INTERIOR DO NOVOLOUVRE_4	46
Figura 26 - INTERIOR DO NOVOLOUVRE_5	47
Figura 27 - ESTAMPA COMO COMER BANANA.....	53
Figura 28 - FICHA DE REFERÊNCIA	55
Figura 29 - RGS DOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO E PRODUÇÃO DO NL.....	65
Figura 30 - MUNIRA E O CASACO MLLE. LINDA.....	69

Figura 31 - CASACO MLLE. LINDA_DETALHES_1	70
Figura 32 - CASACO MLLE. LINDA_DETALHES_2	70
Figura 33 - CASACO MLLE. LINDA_DETALHES_3	71
Figura 34 - ANÚNCIO CASACOS PARA O INVERNO	76
Figura 35 - IMITAÇÃO DA VIDA - LANA TURNER	79
Figura 36 - PAINEL DE REFERÊNCIAS _NL	82
Figura 37 - CROQUI MLLE. LINDA	83
Figura 38 - CROQUIS IMPERMANÊNCIA ANTHROPOGEOGRAPHIE	83
Figura 39 - CASACO MLLE. LINDA_DETALHES_4	84
Figura 40 - FICHAS DE PILOTAGEM IMPERMANÊNCIA ANTHROPOGEOGRAPHIE	85
Figura 41 - CASACO ANTHROPOGEOGRAPHIE	86
Figura 42 - ENSAIO FOTOGRÁFICO DE MUNIRA E ANTÔNIO SALOMÃO - SANTOS ANDRADE	91
Figura 43 - FOTOGRAFIA DE MUNIRA COM DUAS AMIGAS	94
Figura 44 - VERSO DA FOTOGRAFIA DE MUNIRA COM DUAS AMIGAS	95
Figura 45 - ESTAMPA PRAÇA DA UNIVERSIDADE	97
Figura 46 - ÁLBUM DE FOTOGRAFIAS DE MARIÂNGELA E MARISTELA SALOMÃO	100
Figura 47 - FOTOGRAFIA DE MARIÂNGELA SALOMÃO	101
Figura 48 - MODA CAMPESTRE NO EDITORIAL VIAJE NESSA MODA	102
Figura 49 - MODA CAMPESTRE NO EDITORIAL ENTRE EM CAMPO DE AZUL E VERMELHO	103
Figura 50 - DESENHO DE VESTIDO DE MARIÂNGELA	105
Figura 51 - FOTO DE LOOKBOOK - VESTIDO NINA PANDOLFO	106

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 MEMÓRIAS DE UM NOVOLOUVRE.....	23
2.1 A DESIGNER, A FAMÍLIA E AS COISAS	24
2.2 A CIDADE	26
3 NADA SE CRIA, TUDO SE TRANSFORMA - AGÊNCIA E PROCESSOS CRIATIVOS.....	49
3.1 AS COISAS NOS FAZEM PELO MESMO PROCESSO QUE NÓS AS FAZEMOS?	49
3.2 MEMÓRIAS INCORPORADAS ÀS PRÁTICAS	58
4 DE HERANÇA À INSPIRAÇÃO	67
4.1 ERA UMA VEZ O CASACO MLLE. LINDA	68
4.2 A ELEGÂNCIA MATERIALIZADA E ATUALIZADA.....	73
4.3 O DESIGN E AS CITAÇÕES DE MEMÓRIAS MATERIALIZADAS	81
5 CADA LUGAR NA SUA COISA - DO ÁLBUM DE FAMÍLIA À MATERIALIDADE DA ROUPA	88
5.1 ÁLBUM DA FAMÍLIA CALLUF	89
5.2 MUNIRA (COM UMAS AMIGAS)	93
5.3 MARIÂNGELA – 1970	99
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
REFERÊNCIAS.....	113
APÊNDICE 1 – TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E TEXTO	118
APÊNDICE 2 – FICHA DE PERFIL	119
APÊNDICE 3 – PROTOCOLO DE TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTA.....	120
APÊNDICE 4 – PROTOCOLO DE REGISTRO DE IMAGEM.....	121
APÊNDICE 5 – FICHA TÉCNICA - PEÇAS DO NOVOLOUVRE_1	122
APÊNDICE 6 – FICHA TÉCNICA - PEÇAS DO NOVOLOUVRE_2.....	124
APÊNDICE 7 – FICHA TÉCNICA - PEÇAS DO NOVOLOUVRE_3.....	125
APÊNDICE 8 – FICHA TÉCNICA - ROUPAS-COMO-MEMÓRIA.....	127
APÊNDICE 9 – FICHA DE SISTEMATIZAÇÃO - FOTOGRAFIA EM ESTAMPA..	129
APÊNDICE 10 – FICHA DE SISTEMATIZAÇÃO – FOTOGRAFIA (ATUALIZAÇÃO)	130
APÊNDICE 11 – FICHA DE SISTEMATIZAÇÃO DE PUBLICAÇÕES_1	131

APÊNDICE 11 – FICHA DE SISTEMATIZAÇÃO DE PUBLICAÇÕES_2	134
--	-----

1 INTRODUÇÃO

Este estudo trata das relações entre indumentária¹, trabalho, design e memória. Acontecimentos vinculados à minha trajetória pessoal, acadêmica e profissional contribuíram com o meu interesse quanto aos temas expostos, bem como para o delineamento da presente pesquisa. Designer por formação, desde a graduação tenho refletido sobre o papel do design como mediador das práticas culturais, uma vez que esse converte ideias acerca do mundo e relações sociais na forma de artefatos (FORTY, 2007). Me instiga pensar na maneira com que esses objetos reverberam, interferem e até mesmo agenciam o existir de outras coisas e sujeitos. Além disso, procuro refletir de que forma esse conceito se relaciona com o vestuário, o qual, por meio de sua materialidade característica, é constituinte de particularidades como identidades, sexualidades e papéis sociais (WOODWARD, 2005).

Considero essas questões a partir da perspectiva teórica de "que os objetos nos fazem como parte do processo pelo qual os fazemos" (MILLER, 2013, p.92). Exploro, portanto, o design como prática da cultura material, a qual, enquanto processo de objetificação de valores, compreende toda a forma de utilização dos artefatos, seus processos produtivos, bem como as relações estabelecidas por meio desses (MILLER, 2013). Como nos lembra Rafael Cardoso Denis (1998), o design abarca o planejamento e desenvolvimento da grande maioria dos objetos constituintes da paisagem artificial da sociedade moderna que "pauta a sua identidade cultural na abundância material que tem conseguido gerar" (DENIS, 1998, p. 22). Vale ressaltar que utilizarei, aqui, dos termos objetificação e objetivação em referência a processos similares, porém com características distintas. Aciono o primeiro termo em diálogo com Miller (2013), a fim de referir-me a questões abstratas como práticas sociais, culturais e políticas tornadas materiais; e o segundo em diálogo com Ostrower (2014), em que aponto para os processos criativos, considerando as formas com que são tornadas objetivas, questões subjetivas do sujeito que cria.

Ao considerar a humanidade inseparável de sua materialidade, os estudos em cultura material não se restringem somente às coisas, mas se prolongam à

¹ As palavras "roupa", "vestuário", "vestimenta" e "indumentária" são usadas como sinônimos no presente texto.

existência humana (MILLER, 2013). Parto do entendimento de que as coisas têm agência e que essas, não somente nos permitem acessar valores culturais e estéticos, como também os constituem. Sendo assim, torna-se fundamental considerar os objetos como produções sociais e culturais, relacionadas às crenças e costumes inseridos em determinados tempos e espaços.

As abordagens da cultura material, a partir das roupas, relacionam as materialidades dos sujeitos às materialidades dos tecidos (MILLER, 2005) - As indumentárias constroem corpos. Sophie Woodward (2005) critica a ontologia ocidental que divide o “eu interior”, sendo esse intangível e profundo, da frivolidade e inconsequência da superfície, uma vez que, para ela, não existe um “eu” predeterminado, mas constituído a partir de objetos, em especial as roupas. Em diálogo com Alfred Gell², Woodward condena a suposição de que os agentes humanos autônomos têm intenções que são impostas a objetos passivos. De forma relacional, os sujeitos não só utilizam os artefatos, mas são constituídos por eles (GELL, 2018; WOODWARD, 2005).

Ao compreender as roupas como mediadoras de processos culturais, procuro, portanto, situar suas materialidades como protagonistas e condicionantes de relações sociais, e não apenas um produto estético passivo resultante dessas relações (MILLER, 2013; JONES, 2007). Importa compreender o vestuário com centralidade na construção identitária de indivíduos, atentando às experiências espaço-tempo desses sujeitos, sem reduzir a vestimenta às formas de representação ou a signos semióticos.

Deste modo, esta pesquisa apresenta relevância para as disciplinas de design e de moda, uma vez que propõe o conhecimento de práticas sociais mediadas por objetos, em especial as roupas. São exploradas relações de criação, circulação e consumo de artefatos, através do estudo do vestuário.

Falarei aqui sobre coisas e, portanto, sobre pessoas. Ao atentar às materialidades, me ponho a refletir sobre a atuação da/do designer na materialização e configuração de artefatos, compreendendo-os como resultado do trabalho humano em meio a processos históricos, sociais e culturais (FORTY, 2007). Importa olhar para os treco que nos cercam, bem como para as maneiras com que esses ganham forma, uma vez que eles, em sua invisibilidade ou, como caracteriza

² A obra de Alfred Gell, a qual Woodward cita em seus estudos, é "Arte e agência".

Miller (2005), em sua humildade, determinam relações de agência, as quais, na presente pesquisa, se mostram nas conexões de parentesco, nos gestos, no cotidiano e formas de vestir o corpo, nas prescrições para socialização em determinadas conjunturas sociais. Enfim, em toda a sorte de relações interligadas por memórias acionadas sobre, a partir e através dessas coisas.

Em meio às dúvidas e certezas que me cercavam no início desta pesquisa, a convite do meu orientador Ronaldo Corrêa, passei a me aproximar da marca de moda autoral NovoLouvre³, visto que essa se trata de uma empresa que aciona memórias relacionadas à família da designer como um valor de marca. Foi a partir de uma postagem (Figura 1) nas mídias sociais da empresa, que compreendi que esse, de alguma forma, seria um caminho possível de reflexão sobre aquelas questões indicadas anteriormente.

Figura 1 - POSTAGEM NL



FONTE: NovoLouvre (2019).

A aproximação com o objeto de estudo se deu no início de 2019, no escritório e loja da empresa, a partir de uma conversa informal com a fundadora e diretora

³ Marca de moda local e autoral curitibana, fundada por Mariah Salomão Viana em 2008. Com referências artísticas e de arquitetura de sua cidade natal, o NovoLouvre aciona narrativas verbais e objetualizadas de Curitiba, como valores materializados em suas peças.

criativa, Mariah Salomão Viana⁴, a qual me apresentou a marca e seu espaço de trabalho. Durante toda a conversa, a designer era atravessada por lembranças familiares que redirecionavam o rumo do diálogo. A partir da motivação em falar sobre o NovoLouvre, memórias de sua infância foram reconstruídas, histórias de Curitiba foram contadas e até mesmo confidências familiares me foram feitas, explicitando, através dessas falas e das materialidades das coisas ao redor, as narrativas que cercam o universo pessoal da designer e o da marca.

Contemplarei neste estudo as memórias acionadas a partir de coisas que, por sua vez, exercem agência e são agenciadas no trabalho da designer, mais especificamente no que diz respeito aos processos criativos. Atento aos artefatos como nos ensina Ecléa Bosi (2006) em seu estudo sobre memória, como constituintes de sujeitos sociais, compreendendo-os como capazes de nos dar assentimento às nossas percepções de mundo e de identidade (BOSI, 2006). Olhar para os entornos da designer, me permite compreender as relações estabelecidas junto às materialidades dos espaços, de suas ferramentas de trabalho e dos seus objetos-como-memória⁵. Considero que temos com essas coisas ao redor uma comunicação silenciosa que marca nossas relações. "As coisas nos falam, sim, e por que exigir palavras de uma comunhão tão perfeita?" (BOSI, 2006, p. 442).

Neste contexto, a pergunta que guiou a pesquisa foi: como as materialidades acionam memórias que participam das relações de agência nos processos criativos e de desenvolvimento de peças da marca de moda local curitibana, NovoLouvre.

O principal objetivo, portanto, configurou-se em compreender a partir de narrativas verbais, aliadas às análises de artefatos e dos documentos referentes aos processos projetuais, como as coisas que rodeiam a designer acionam memórias que agenciam e são agenciadas em seus processos criativos e de desenvolvimento de peças da marca.

A partir deste propósito, os objetivos específicos traçados foram: 1. Identificar e analisar as narrativas verbais e objetualizadas que constituem o NovoLouvre; 2. Identificar as memórias acionadas a partir das materialidades das coisas que rodeiam a designer Mariah Salomão Viana; 3. Mapear os processos criativos e de

⁴ Mariah Salomão Viana, nascida em Curitiba em 1980, é formada arquiteta e idealizadora do NovoLouvre.

⁵ Usarei o termo "objeto-como-memória", aos modos de Corrêa (2008), ao me referir a artefatos de distinção pessoais e familiares, preenchidos com experiências singulares. Para o autor, esses são objetos singularizados transformados em não-mercadorias e sem monetização do valor de troca.

desenvolvimento das peças da marca; 4. Identificar e analisar formas de transposição e citação de memórias da designer para a materialidade das roupas.

Ao explorar as propriedades físicas dos artefatos, como matéria-prima, acabamentos e puimentos, acesso testemunhos a respeito de saberes, histórias, culturas, formas de ser e estar no mundo e no tempo. É preciso considerar que os elementos simbólicos potenciais das materialidades das coisas provêm da exploração de sua natureza específica, sendo esses fabricados, vindos de um lugar e tempo particulares (MILLER, 1994). Segundo Miller (1994), os artefatos são objetos manufaturados que revelam ou escondem as tecnologias utilizadas em suas constituições.

A materialidade é compreendida aqui, portanto, como um atributo, não apenas das coisas, mas também das relações, mostrando-se fundamental na compreensão de como e porque objetos promovem memórias (JONES, 2007). Segundo Jones (2007), a fisicalidade dos artefatos e o desempenhar da lembrança estão intimamente ligados, uma vez que ambos operam em conjunto para facilitar atos de recordação ou esquecimento. Para o autor, a memória não pode ser pensada como algo que reside na mente humana, mas que pulsa da experiência intersubjetiva com o mundo material.

Há, ainda, coisas que foram criadas como dispositivos para o armazenamento de memórias em formas extra-corporais e há coisas que se tornam elas próprias (JONES, 2007; EDWARDS, 2009). Tratarei aqui sobre as duas categorias, representadas respectivamente por fotografias e peças de indumentária, de forma a compreender de que maneira elas agenciam e são agenciadas na constituição de novos objetos, em novos contextos sociais.

Segundo Jones (2007), devido à nossa capacidade finita de armazenamento de lembranças, as sociedades humanas produziram e continuam a produzir uma série de dispositivos e tecnologias que atuam de forma a dar suporte à memória humana, incluindo entre esses as fotografias. Edwards (2009) reforça o importante papel exercido por essas nas construções das memórias, argumentando que o foco da contemplação e evocação desses dispositivos não reside apenas na imagem enquanto imagem, mas na relação que essa última estabelece com suas formas físicas e de apresentação. Posto isso, ao olhar para as fotografias que fazem parte do escopo desta pesquisa, atentarei às imagens aliadas aos seus materiais, formatos, manchas, rasgos, marcas e disposições, enfatizando, mais uma vez, o

protagonismo da fisicalidade dos artefatos, compreendendo-a como propriedade fundamental das coisas e das relações.

Além disso, observarei também peças de indumentárias em torno das quais a lembrança se acumula por meio de associação contextual (EDWARDS, 2009) e que se tornam vestígios físicos de eventos passados (JONES, 2007). Stallybrass (2016) apresenta o vestuário como importante mediador social, compreendendo as roupas como um tipo de memória que carrega a marca humana. A roupa carrega em si, além do valor material, o corpo ausente, a memória e a genealogia.

Comecei a acreditar que 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, 2016, p.10).

Atentando à fisicalidade das roupas e às percepções vivenciadas através dessas, Stallybrass (2011) compreende que as vestimentas passam a ter uma vida social própria e complexa, o que às permite serem categorizadas como objetos-como-memória. Sendo assim, exploro aqui a complexidade material e afetiva do vestuário em meio a relações sociais específicas.

Com isso em mente, intenciono acessar os processos criativos desenvolvidos no Novolouvre junto ao universo que envolve a marca, considerando as memórias acionadas e agenciadas através das coisas ao redor. As estratégias iniciais para alcançar os objetivos propostos foram, então, a pesquisa empírica, por meio da prática exploratória realizada no escritório e loja da empresa localizada no centro de Curitiba; entrevistas narrativas; análise de artefatos, a qual se deu em conjunto com a designer; e pesquisa bibliográfica.

Estudos com foco em indumentárias são tidos, por diversas vezes, como de cunho superficial e irrelevante (MILLER, 2005; WOODWARD, 2005). A presente pesquisa encontrou, portanto, parte de suas justificativas nas palavras de Daniel Miller, o qual afirma que “as roupas não são superficiais, elas são o que faz de nós o que pensamos ser” (MILLER, 2013, p. 22 e 23). Com isso, localizo o trabalho junto ao campo dos estudos em moda e cultura material, aproximando-o aos esforços da área em aliar as análises materiais das indumentárias no tocante à materialidade do corpo, com a compreensão do contexto mais amplo no qual esses artefatos estão

inseridos. Considero o protagonismo desses artefatos que nos vestem, cobrem e nos fazem, como condicionantes das experiências individuais, corporais e relacionais, desmentindo a natureza efêmera frequentemente associada a elas.

A fim de reforçar a justificativa do trabalho ao buscar lacunas de estudos apontadas por projetos preexistentes e investigar os temas de pesquisa, bem como definir seus conceitos teóricos, foi realizada, inicialmente, uma revisão da literatura⁶, a qual ocorreu a partir de consultas a estudos relacionados aos temas aqui contemplados. Para isso, a investigação foi feita a partir de pesquisas bibliográficas sistemáticas e assistemáticas, as quais possibilitaram o acesso a materiais que colaboram com o embasamento teórico da pesquisa, bem como na compreensão da originalidade dessa, uma vez que, quase que na totalidade das pesquisas encontradas, as memórias quando aliadas às análises da cultura material, são exploradas a partir das relações entre o sujeito e o objeto preexistente. Nelas não são consideradas as relações de agência das memórias ante os processos criativos de novos artefatos.

Alinho este trabalho ainda ao campo dos estudos culturais e em moda e, portanto, faço uso de entrevistas narrativas extensas, construídas a partir da metodologia da História Oral. Compreendo, a partir de Tessari (2014), que a entrevista, nesse caso, não é simplesmente uma técnica, mas uma postura metodológica ética, atrelada a uma escolha. Tal método é acrescentado a um posicionamento epistemológico em que o passado não é acessado na busca do conhecimento exato dos fatos como ocorreram, mas sim, como esses foram vividos, percebidos e interpretados pelo entrevistado (ALBERTI, 2004). No rememorar, são estabelecidos sentidos tomados pela inter-relação entre passado e presente.

Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora (BOSI, 2006, p.47).

Segundo Bosi (2006, p.55), “lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado”. Posto isso, importa ter um olhar cuidadoso para os gestos, olhares e expressões que

⁶ LIMA, Thais D. S.; KISTMANN, Virginia, S. C. B. 2019

desmentem, enfatizam e compõe as falas, uma vez que o corpo não se limita a um recipiente em que nós vivemos, mas sim através do qual vivemos (JONES, 2007).

As narrativas objetualizadas igualmente me interessam, pois a memória ao em vez de se limitar a uma transação abstrata e desapaixonada entre o mundo externo e a mente, é tornada aparente para o sujeito a partir do encontro dinâmico entre esse e o mundo material que o rodeia (JONES, 2007).

Ao assumirmos a relação entre memória e cultura material, compreendemos que os processos de lembrar se dão na interação entre indivíduos corporificados e o mundo material (JONES, 2007). Segundo Jones (2007), analisar o papel da memória em meio às relações entre pessoas e coisas é essencial para a compreensão de como é constituída a cultura de uma sociedade.

No que diz respeito à análise dos artefatos, compreendi a materialidade desses como enunciadoras de vestígios biográficos. Com o auxílio do olhar da designer tanto para os objetos-como-memórias que cercam seus processos projetuais, quanto para suas próprias criações, pude acessar relações acionadas a partir e através das coisas, bem como seus trajetos e reverberações.

Com isso, pretendo não apenas apresentar a biografia daquelas coisas, mas também identificar as relações que estão ali imbricadas e materializadas, visto que compreendo os artefatos como mediadores sociais, uma vez que não há sentido nesses, estando eles dissociados de seus contextos relacionais. Neste compasso, a observação se deu a partir das narrativas da designer justapostas às análises da fisicalidade das coisas, bem como suas histórias e trajetórias. Aliadas a essas últimas foram identificados e explorados documentos referentes aos processos criativos que compõem o universo do NovoLouvre.

Ao considerar a agência dos desenhos, dos artefatos, dos não-humanos sobre os processos criativos, compreendo que por meio de uma série de relações travadas entre a designer e as “coisas”, a ação de criar é então produzida. Julgo, portanto, o próprio ato criativo, e até mesmo as intencionalidades nele contidas, como resultado da relação entre múltiplos sujeitos. Segundo Jones (2007), as coisas fornecem às pessoas a capacidade de agir e é através dessa ação que essas mesmas pessoas e coisas perduram.

Coisas fazem as pessoas existirem, e as pessoas fazem as coisas existirem. [...] a ação social ocorre como resultado de um conjunto de atores - composto por pessoas e coisas - trabalhando em conjunto (JONES, 2007, p.37. Tradução da autora).

Vale ressaltar que ao tratar destas relações, não busco olhar os processos projetuais questionando e tensionando os conceitos de autoria, mas sim compreender como certas coisas atuam sob o trabalho da designer, colocando-a em um cenário com implicações históricas, sociais e culturais. Assim como Forty (2007), trato do design como processos sociais, compreendendo que ao explorar a relação entre artefatos e pessoas, me aproximo de um entendimento da história do design, considerando que "a aparência das coisas é, no sentido mais amplo, uma consequência das condições de sua produção" (FORTY, 2007, p.12). Longe de ser uma atividade neutra, o design possui a capacidade de provocar efeitos sociais duradouros, visto que "pode dar formas tangíveis e permanentes às ideias sobre quem somos e como devemos nos comportar" (FORTY, 2007, p.12). Isso justifica a inserção desta dissertação na linha de Teoria e História do Design do Programa de Pós Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná.

Posto isto, o documento desta dissertação foi organizado da seguinte maneira: no primeiro capítulo tenho por objetivo apresentar uma visão geral da dissertação, oferecendo ao leitor a compreensão inicial da forma com que a investigação foi conduzida. Relato brevemente sobre meu percurso como pesquisadora e designer, explicitando os alinhamentos teóricos, temas, justificativas e contribuições da pesquisa. Aponto ainda para o processo de construção da questão que move o estudo, bem como seus objetivos e as estratégias para realizá-los, descrevendo os procedimentos metodológicos adotados.

No capítulo 2 apresento os sujeitos e espaços que constituem o universo da pesquisa. Para isso, apresento minha interlocutora a partir de imbricações de suas experiências familiares, compreendendo-as como decisivas na materialização de sua expressão criativa, bem como na gênese do NovoLouvre. Finalizo o capítulo descrevendo, ainda, os entornos e parte das narrativas que circunscrevem a empresa, a saber, o centro da cidade de Curitiba, considerando-os como agenciadores dos processos criativos aqui analisados.

No terceiro capítulo procuro mapear e compreender, a partir de narrativas verbais, os meios e maneiras com que os processos de criação realizados dentro do

NovoLouvre ganham forma. Atento aos gestos e escolhas da designer, considerando sobre esses a agência dos humanos e coisas, compreendendo-os como impregnados de lembranças - individuais, coletivas e corporais.

Se no capítulo 3 estou a olhar para os processos e gestos, no 4 e 5 atentarei aos artefatos. Nestes espaços procuro apresentar formas de transposição de memórias da designer para a materialidade das roupas que cria, a partir da análise de objetos biográficos e fotografias, respectivamente citados, representados ou atualizados nas peças. Proponho compreender as práticas, narrativas, vínculos e afetos (re)construídos junto à criação de novos artefatos. Intenciono demonstrar os jogos de agência junto dos processos criativos, evidenciando, por meio das análises, que as coisas acionam lembranças que agenciam gestos.

A definição pela organização do trabalho, ainda que de forma a compreender, inicialmente, o que a designer fala sobre o seus processos e lembranças, para então entender como essas marcações estão materializadas em suas criações, parte da sobreposição das narrativas verbais às coisas em si. Imbricadas, elas testemunham, denunciam, apagam e subvertem histórias e experiências.

Por fim, concluo o texto indicando algumas considerações acerca das análises e problematizações apontadas nos capítulos anteriores. Retomo ainda os objetivos da pesquisa com o intuito de expor os resultados alcançados e apresento caminhos possíveis a serem explorados a partir dos temas propostos no trabalho.

2 MEMÓRIAS DE UM NOVOLOUVRE

"A história do design é também a história das sociedades".

Adrian Forty, 2007.

Este capítulo tem como objetivo apresentar os lugares e os sujeitos do estudo, a saber, o NovoLouvre e a designer e dona da empresa, Mariah Salomão Viana. Ao discorrer sobre essas dimensões, tenho por objetivo localizar o universo de pesquisa aqui contemplado, mapeando suas narrativas, cenários, relações, contradições e fissuras. Na tentativa de reconstrução dessas marcações, tenho como chave de entendimento o acionamento de documentos orais e imagéticos coletados em campo.

Apresento Mariah a partir da exposição de parte de seu repertório de experiência familiar, considerando-o como elemento importante na configuração e concepção de seus processos formadores e materialidades que cria. Aponto o enlace das histórias do NovoLouvre com da família Calluf e do antigo Louvre como uma estratégia da designer de acionamento de um capital simbólico⁷ reconhecido na memória coletiva de Curitiba, que reverbera por gerações.

Narro ainda, brevemente, sobre os trajetos percorridos pelos entornos da loja, considerando-os como fundamentais à constituição da empresa. Entender o espaço me ajuda na localização da agência da narrativa local materializada nas coisas e das estratégias no acionar da cidade como um valor da marca e, conseqüentemente, das roupas.

⁷ Compreendo o capital simbólico aqui, a partir de Bourdieu (1979), como a diferença reconhecida, aceita como legítima e que fornece um lucro de distinção social.

2.1 A DESIGNER, A FAMÍLIA E AS COISAS

Figura 2 - MARIAH SALOMÃO VIANA



FONTE: Mariah Salomão Viana (2019).

Mariah Salomão Viana (Figura 2), nascida em Curitiba em 1980, formada arquiteta, é dona e diretora criativa do Novo Louvre. Mariah encontra nas relações familiares vividas (ou inventadas) um sentido no fazer. O seu criar representa fragmentos de si agenciando o existir de objetos, enquanto esses a moldam novamente. Nesse ciclo ela se faz e refaz o espaço que habita. Questionada sobre as intenções em trazer essas relações para dentro de seu processo criativo, além de considerar algo natural que está impregnado sobre sua forma de existir, ela relaciona o abandono de seu pai na infância com a busca pela representação de pertencimento através de seu trabalho.

Não só nos processos, mas no próprio nome da empresa, a designer aciona o capital simbólico atrelado a sua família, entrelaçando a história do **NovoLouvre** ao antigo Louvre - loja de tecidos que pertencera a Miguel Calluf, seu bisavô, e que tornara-se referencial de modernidade, prestígio e tradição em Curitiba, no início do século XX (TESSARI, 2019). Nesse movimento de conexão de memórias, configura-se uma estratégia que expõe a linhagem genealógica e laboral da designer, legitimando-a e colocando-a, junto de sua marca, em um lugar de prestígio social. O NovoLouvre possui uma trajetória anterior à sua fundação, que evidenciada no texto de apresentação da marca disponibilizado no site da empresa, consolida sua presença nesse meio:

Em 1935 foi inaugurada a loja de tecidos Louvre em Curitiba. Em 2007 a terceira geração da família lança o NovoLouvre, em um prédio construído por Miguel Calluf, fundador do Louvre. O NovoLouvre já está presente no Brasil, Ásia e Europa. Levamos a Moda curitibana para o mundo.

A vanguarda é a tradição. (NOVOLOUVRE, 2020).

Chama atenção a ênfase dada à trajetória da marca atrelada à história da família Calluf e ao antigo Louvre. Antes mesmo de falar sobre o Novo, fala-se do antigo. E então ao apresentar o primeiro, vincula-se esse, mais uma vez, ao nome da família. É certo que essas histórias se cruzam e nos permitem lembrar, reconstruir e repensar, com as imagens e ideias de hoje, as experiências do passado.

Segundo Tessari (2019), o antigo Louvre além de reforçar as formas de ser e estar no mundo, alinhadas aos modos modernos de pensar da época, foi também fundamental na construção biográfica de Miguel Calluf, atrelando a sua história a de um homem e comerciante de sucesso. Compreendo que esse status ecoa até hoje sobre os seus descendentes, em especial Mariah, que, ainda que não tenha o conhecido pessoalmente, usa das memórias ligadas ao seu bisavô para constituir-se a si mesma junto de sua marca, apontando algumas das coincidências que entrelaçam seus trajetos como um destino que se cumpre.

É uma coisa... [...] Ele, o Miguel Calluf começou vendendo tecidos pra fazer roupa e terminou fazendo prédio. Eu comecei fazendo prédio e terminei fazendo roupa (Mariah Salomão Viana, entrevista, 22/06/2020).

Contudo, e apesar da história de seu bisavô atrelada à sua, a interlocutora considera que seu fazer e ser, são frutos das relações que construiu com as mulheres de sua família (sua bisavó, avó, mãe e irmã).

A minha história não é com o Miguel Calluf, minha história é com a Methilde que é a minha bisavó e com a minha avó.[...] Era quase que o "Viva o matriarcado!" ali da família, né? [...] Mas acho que essa coisa do nome, de ser o **novo** Louvre e de ser o mesmo nome da loja era quase que uma busca assim, minha, pessoal, por ter essa representação. De ser nomeada. E é engraçado, porque essa família, que é a família com que eu me identifico, é a família Calluf. E eu não tenho no nome também, né? Então eu tenho o sobrenome do meu avô e não tenho da minha avó. Então, de alguma forma, foi um recurso que eu fiz pra pertencer à essa família, né? De forma, digamos assim, oficial. Registrada. Com nome. E a minha avó fez isso, né? Ela nos colocou nessa posição. Eu e a minha irmã, porque de todos os netos dela, são os únicos que se importam com a história da família e que valorizam. É porque a gente é de Curitiba, os outros não moram aqui. Então foi... Foi um resgate, assim, nesse sentido, né? (Mariah Salomão, entrevista, 22/06/2020).

Mariah estabelece certa legitimação genealógica a partir do nome da loja que pertencera ao seu bisavô. Louvre e Calluf se fundem em sua memória, de forma a não haver mais separação entre coisa e pessoa.

Em um jogo de movimentos estratégicos, a designer se aproxima e distancia das memórias atreladas à sua família e ao antigo Louvre. Ao mesmo tempo em que constrói esses alinhamentos, recorre a elementos que reforçam a contemporaneidade de um NOVO Louvre. Passado e presente se entrelaçam na materialidade das roupas através de modelagens, estampas e tecidos. - "A vanguarda é a tradição".

Vinculadas às suas experiências individuais, Mariah agencia em suas criações memórias coletivas relacionadas aos espaços que habita. Esse será o tema da próxima sessão.

2.2 A CIDADE

Ao falar do NovoLouvre é preciso, primeiro, falar sobre Curitiba - ou, pelo menos, a Curitiba que circunscreve a empresa.

Você percebeu que nunca é só a minha história né? Ela tá sempre ligada a algum endereço, alguma obra da cidade. Pra não ficar [chato] também, né? Quem que está interessado em saber da minha história? Ninguém. (Mariah Salomão Viana, entrevista, 13/11/2019).

No centro do Largo da Ordem, mais especificamente na Rua Trajano Reis, número 36 - Bairro São Francisco, a loja e escritório da marca estão localizados, em conjunto, em um espaço caracterizado pela apropriação de diferentes coletividades (CRESTANI E KLEIN, 2017). Segundo Crestani e Klein (2017) o local contempla um ambiente de reuniões urbanas, as quais se iniciaram na década de 1910 motivadas por festas religiosas e que, atualmente, foram substituídas por eventos culturais associados às feiras, música e ao carnaval, tornando o local um dos lugares mais frequentados da capital. Os autores afirmam, ainda, que o espaço possui um caráter eclético

onde coexistem e se sustentam na memória coletiva, monumentos históricos e ícones contemporâneos, religiosidade e boemia, carnaval e rock, artesanato e gastronomia, e eventos de múltiplas naturezas (CRESTANI & KLEIN, 2017).

Tais movimentos explicitam práticas conflituosas que constituem essa parte da cidade, as quais abrangem diferenças de classe e ideologias. Os próprios muros e prédios que contemplam o cenário da rua do NovoLouvre (Trajano Reis) denunciam os contrastes e diversidades de apropriações desse espaço urbano que contempla construções que vão do estilo eclético ao moderno.

As intervenções nas superfícies urbanas evidenciam os tensionamentos e disputas que constituem a região. São artistas, militantes, entre outros, que ocupam o território através de suas expressões visuais, sobrepondo, interferindo e (re)construindo a paisagem da cidade.

Ao percorrer as calçadas com olhar atento, percebo as paredes como painéis impregnados de testemunhos de experiências políticas, amorosas e religiosas. Um edifício de cor creme contém uma infinidade de pichações, e sobrepostas a essas há um retângulo branco que separa, visualmente, um ambiente do restante do prédio, servindo ainda como tela para um artista que constrói um mural de figuras abstratas (Figura 3). Pouco a frente, na superfície das portas de um imóvel, um pintor apaga marcas de pigmento preto - marcas de um grupo - sobrepondo-as com tinta branca (Figura 4). As próprias estruturas das casas tornam-se partes interativas das artes

estampadas em suas superfícies - como um peito que se abre e se fecha junto à veneziana, ou um olho que acompanha os movimentos das janelas - (Figura 5 e 6). Nas paredes de uma Unidade de Interesse de Preservação⁸, são tantas as manifestações justapostas que parecem, elas mesmas, constituírem os pilares da construção (Figura 7). Em outro muro, palavras de ordem pedem por "vida, pão, vacina e educação" em um papel rasgado que sobrepõe outros impressos que sobrepõem um grafite que sobrepõe uma parede verde que sobrepõe tijolos crus e cimento (Figura 8).

Figura 3 - TRAJANO REIS_1



FONTE: A autora (2021).

⁸ As Unidades de Interesse de Preservação (UIP) são imóveis, particulares ou públicos, os quais o Município tem interesse em preservar e conservar por seu significativo valor histórico, arqueológico, artístico, arquitetônico, etnográfico, natural, paisagístico ou ambiental (PREFEITURA DE CURITIBA, s.d).

Figura 4 - TRAJANO REIS_2



FONTE: A autora (2021).

Figura 5 - TRAJANO REIS_3



FONTE: A autora (2021).

Figura 6 - TRAJANO REIS_4



FONTE: A autora (2021).

Figura 7 - TRAJANO REIS_5



FONTE: A autora (2021).

Figura 8 - TRAJANO REIS_6

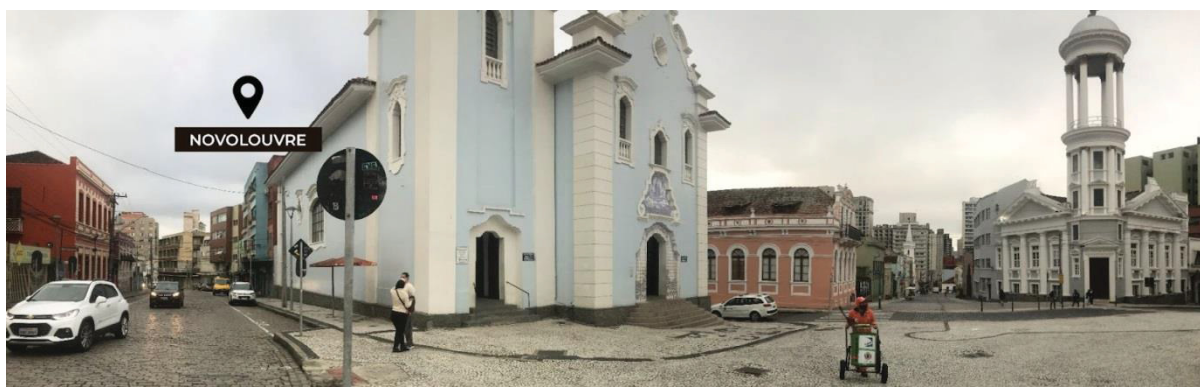


FONTE: A autora (2021).

Por entre as paredes deste espaço, relações expressas e representadas são também atualizadas, pichadas, sujas, rasgadas, apagadas. Um território em constante transformação que manifesta presenças e ausências. As materialidades que constituem a cidade se acumulam em suas pedras, paredes e tijolos, tornando-se um ponto de apoio para a memória coletiva do(s) grupo(s) que a habitam ou habitaram (HALBWACHS, 2006).

Em meio a essas coisas, colado aos fundos da Igreja do Rosário (Figura 9), o NovoLouvre está, portanto, cercado por tensionamentos, monumentos históricos e eventos culturais que atravessam suas paredes, sendo incorporados ao ambiente da loja, roupas e coleções.

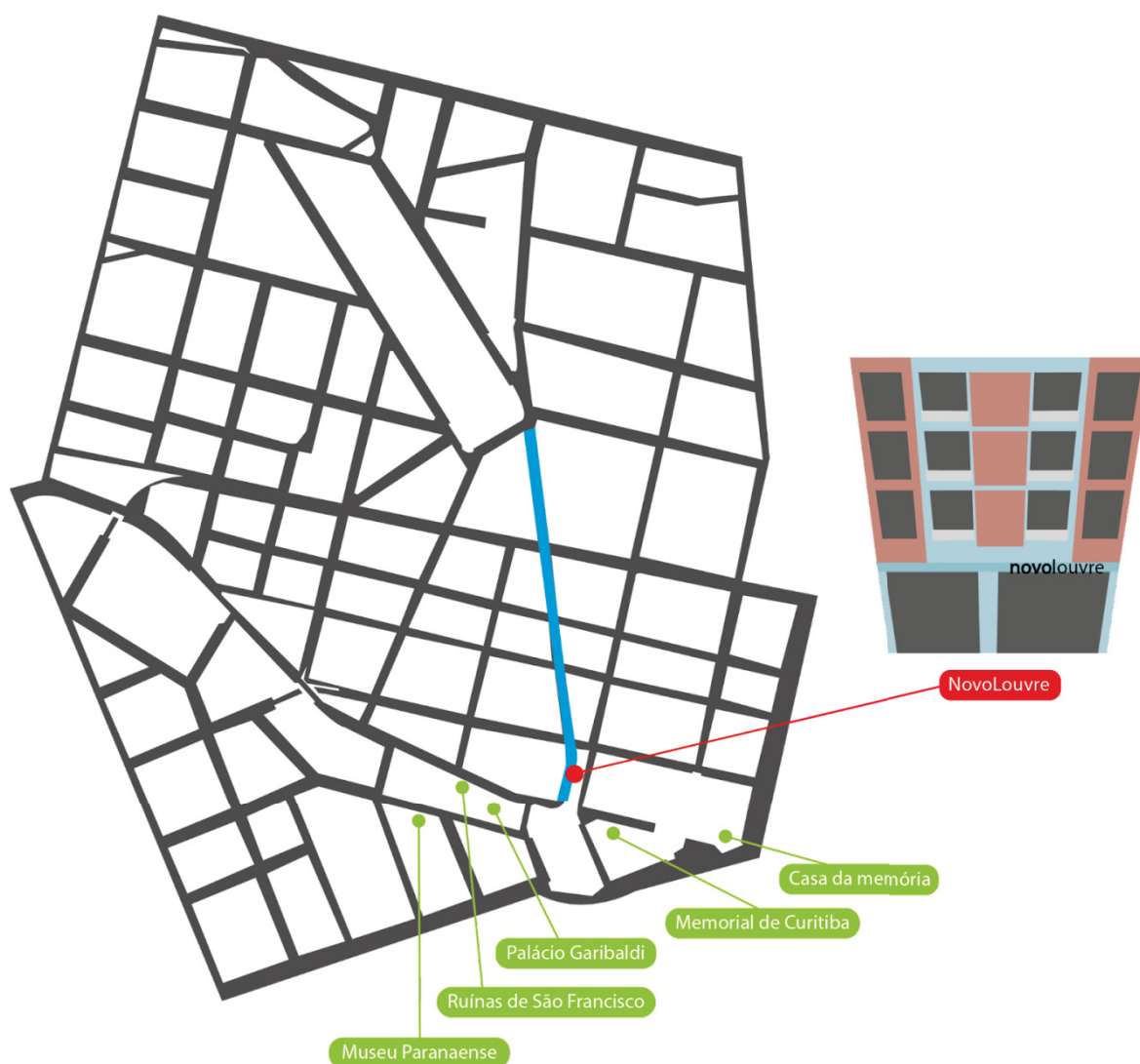
Figura 9 - LARGO DA ORDEM



FONTE: A autora (2021).

Não só a Trajano, mas a região central da cidade como um todo, representa para a marca mais do que apenas um endereço. Suas formas e histórias compreendem aspectos fundamentais para as narrativas verbais e objetualizadas que constituem o NovoLouvre. Região histórica de Curitiba, o local abriga diversos pontos turísticos da cidade, como as Ruínas de São Francisco, o Museu Paranaense, o Palácio Garibaldi, a Casa da Memória, o Memorial de Curitiba, entre outros. A Figura 10, a seguir, representa a localização geográfica da empresa em relação ao bairro e alguns dos pontos turísticos da cidade.

Figura 10 - LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA DO NOVOLOUVRE



FONTE: A autora (2021).

Estar neste espaço permite à marca coexistir em conjunto com o lugar, apropriando-se das narrativas locais através do design. "Rua XV, a Rua das Flores"; "A praça da Universidade"; "A casa da bisa"; "Ruin Porn"; "Estátua da Mulher Nua" - Todos esses nomes referem-se à coleções desenvolvidas pela marca, em que espaços físicos de Curitiba foram acionados, representados e referenciados. É como se pudéssemos, através de algumas peças, passear pelo pelos entornos do NovoLouvre (Figura 11).

Figura 11 - MAPA DAS COLEÇÕES DO NOVOLOUVRE



FONTE: A autora (2021).

Elementos arquitetônicos, urbanísticos e memoriais são acionados nas próprias materialidades das roupas e de seus processos. Um pedaço de vitral do prédio onde funcionava a antiga loja de tecidos Louvre, composto ao floreio que faz referência à Rua XV, constitui uma das estampas da coleção "Rua XV, a rua das flores" (Figura 12).

Figura 12 - ESTAMPA VITRAL



FONTE: Mariah Salomão Viana (2019).

O vestido preto de recortes angulares marcados (Figura 13), me lembram as vigas metálicas da construção do Memorial de Curitiba (Figura 14), o qual inspira o nome da coleção e é também representado na estampa que sobe da barra à lateral da roupa.

Figura 13 - VESTIDO MEMORIAL



FONTE: Mariah Salomão Viana (2019).

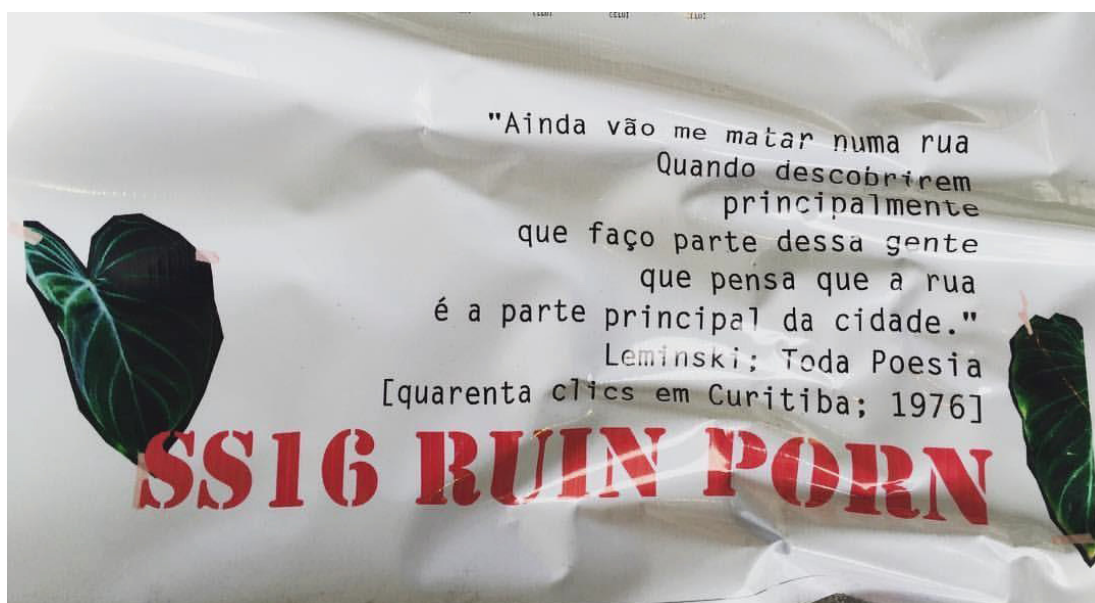
Figura 14 - MEMORIAL DE CURITIBA



FONTE: Curta Curitiba (s.d).

O banner preso à parede da loja com todos os desenhos da coleção "Ruin Porn" em que estão representadas em forma de estampa, pedaços das ruínas de São Francisco, traz ainda, em uma fonte que cita gestos manuais do escrever à máquina, no canto da folha, um poema de Leminski que diz: "Ainda vão me matar numa rua. Quando descobrirem principalmente que faço parte dessa gente que pensa que a rua é a parte principal da cidade." (Figura 15).

Figura 15 - BANNER DA COLEÇÃO RUIN PORN



FONTE: Mariah Salomão Viana (2019).

Em uma camiseta, a composição de fotografia do transporte da estátua da mulher nua pelas ruas de Curitiba, junto à palavra "JUSTIÇA", aciona memórias e histórias da cidade⁹ (Figura 16).

⁹ Criada por Erbo Stenzel e Humberto Cozzo, a escultura da mulher nua representa a Justiça e foi projetada para ficar na frente do Tribunal do Júri. Os monumentos foram inaugurados em 15 de junho de 1955. A Justiça não foi aceita e foi colocada atrás do Palácio Iguaçu, onde permaneceu por 19 anos (GAZETA DO POVO, 2011).

Figura 16 - CAMISETA JUSTIÇA



FONTE: Mariah Salomão Viana (2019).

O prédio residencial de decoração moderna que pertencera aos bisavós de Mariah, inspira as estampas da coleção "A casa da bisa". Intervenções estéticas sobre as imagens de elementos e móveis da casa somados aos retratos de Methilde e Miguel Calluf, assinados por Arthur Nísio¹⁰, constróem a composição das colagens que sobrepõem memórias coletivas da cidade às experiências individuais de Mariah (Figura 17).

¹⁰Considerado um dos principais pintores animalistas do Paraná, Arthur José Nísio nasceu em Curitiba em 1904. Cursou a Escola de Belas Artes do Rio Grande do Sul e frequentou o ateliê do também pintor Frederico Lange de Morretes, na capital paranaense. [...] Arthur Nísio faleceu em Curitiba, em 1974. Além de pintor, foi também desenhista, gravador e professor. (AGÊNCIA DE NOTÍCIAS DO PARANÁ. 2015).

Figura 17 - ESTAMPAS FURNITURE "A CASA DA BISA"



FONTE: Mariah Salomão Viana (2019).

Em um tecido de fundo preto, uma fotografia antiga de três mulheres sentadas no banco da praça Santos Andrade, estampa um vestido (Figura 18) da coleção "A praça da Universidade" e apresenta-nos uma Curitiba da década de 1940 - a modelagem composta por um tecido estruturado em forma de "T" como elemento central da roupa, lembra-me a arquitetura do prédio da Universidade Federal (Figura 19), em que destaca-se a estrutura centralizada, de desenho similar à parte branca do vestido.

Figura 18 - VESTIDO A PRAÇA DA UNIVERSIDADE



FONTE: Mariah Salomão Viana (2019).

Figura 19 - PRÉDIO HISTÓRICO DA UFPR



FONTE: Marcos Solivan/ Universidade Federal do Paraná (s.d).

A presença da cidade está nos processos e nos artefatos. Modelagens e ilustrações que citam os espaços, são compostas junto a outros itens, como materiais, textos e formas variadas, que assim como as sobreposições dos muros da cidade em constante (trans)formação, produzem sentidos colados aos tecidos de vestir o corpo. Curitiba é abordada explicitamente pela designer como uma estratégia consciente e intencional de associação e expressão de valores culturais.

Nossa arquitetura é um destaque mundial, nosso design também tá começando a engatinhar e moda não tem nada. Quando você fala em moda de Curitiba, você não tinha nenhuma imagem na cabeça. E daí eu me apropriei disso e daí comecei a fazer os temas bem relacionados à cidade de Curitiba. Então foi assim, foi uma coisa intencional mesmo. (Mariah Salomão Viana, entrevista, 13/11/2019).

Este fragmento aponta para intencionalidade no acionamento da cidade dotada de atributos reconhecidos culturalmente, como forma de estendê-los à própria marca. **"MADE IN DOWNTOWN CURITIBA, BRAZIL"** - A frase que, em inglês, destaca-se no site, nas mídias e tags da marca, sugere uma estratégia que coloca o NovoLouvre como representante da moda local curitibana, em nível global.

A partir do design, são associados às narrativas verbais e objetualizadas da marca, significados complexos relacionados à cidade. Para Denis (1998, p.17) a natureza do trabalho do design não está nos seus processos e produtos, mas na forma com que esses processos incidem sobre os seus produtos, “investindo-os de significados alheios à sua natureza intrínseca”. O autor chama esse fenômeno de fetichismo dos objetos, assumindo, então, que o design não é uma atividade neutra, mas que intenciona associar aos artefatos significados mais complexos do que os que dizem respeito apenas às suas funcionalidades.

Cardoso (2011) aponta que ao associarmos pessoas que admiramos a determinados produtos, tendemos a transferir aos objetos as qualidades reais ou imaginadas que atribuímos àquela pessoa. Peço licença ao autor para relacionar tal afirmativa também aos lugares. Por meio do design ligado à territorialidade, atribui-se significados aos objetos, uma vez que “todo artefato material possui também uma dimensão imaterial, de informação” (CARDOSO, 2011, p.111).

Parte desses significados é ainda materializada nos espaços internos da loja, os quais contam com arranjos plásticos que põem em circulação valores que conceituam a marca. Na fachada da loja (Figura 20 e 21), assim como em seu

entorno, coexistem rastros gestuais sobrepostos e materializados nos ladrilhos, metais, vidros e cimentos que a constituem. As pichações não são desconexas e alheias à fisicalidade da loja, mas fazem parte do que constitui a experiência urbana que constitui a marca.

Figura 20 - FACHADA DO NOVOLOUVRE_1



FONTE: A autora (2020).

Figura 21 - FACHADA DO NOVOLOUVRE_2



FONTE: A autora (2020).

O espaço de funcionamento do NovoLouvre configura-se como ambiente de justaposição de processos criativos, produtivos, de armazenamento e comercialização das roupas. No mesmo lugar em que as peças dispostas nas araras são expostas para venda, outras são mantidas dobradas dentro de plásticos, separadas por cores e modelos, guardadas em uma estante colada à parede. Há ainda o painel das coleções que exibe documentos referentes aos processos produtivos das roupas (Figura 22).

Figura 22- INTERIOR DO NOVOLOUVRE_1



FONTE: A autora (2020).

No canto direito do ambiente existe um balcão tomado por fichas técnicas, amostras de tecido, caixas, manequim, ferramentas e livros que dão espaço às louças do café oferecido aos clientes (Figura 23 e 24). Há, ainda, logo ao lado, uma parede repleta de impressões que compõem uma espécie de painel de referências, em que são dispostas imagens que mesclam os afetos de Mariah materializados em fotografias, junto às suas inspirações (Figura 25).

Figura 23 - INTERIOR DO NOVOLOUVRE_2



FONTE: A autora (2020).

Figura 24 - INTERIOR DO NOVOLOUVRE_3



FONTE: A autora (2020).

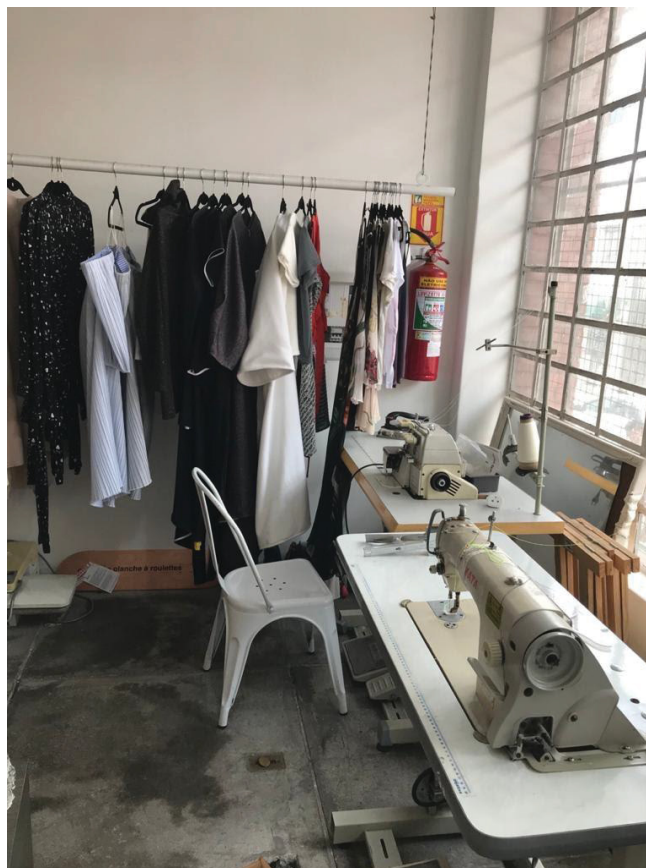
Figura 25 - INTERIOR DO NOVOLOUVRE_4



FONTE: A autora (2020).

Aos fundos, coladas à parede de blocos de vidro, estão dispostas duas máquinas de costura, usadas raramente para reparo e ajuste das roupas (Figura 26).

Figura 26 - INTERIOR DO NOVOLOUVRE_5



FONTE: A autora (2020).

Noto, antes mesmo de entrar no local, que não se trata de uma loja de roupas convencional. Existe certo caos intencional na disposição das coisas, que caracterizam o ambiente como um espaço de experiências criativas, livres, desprendidas, que pulsam das relações entre pessoas e coisas - similares às encontradas, idealizadas ou inventadas nos ateliês de artistas.

A aproximação do produtor com o consumidor através do local de encontro desses, distância o NovoLouvre da lógica industrial e anônima, geralmente atrelada ao fast fashion¹¹. Ir ao espaço, se sentir parte do universo criativo da marca, consumir um artefato pelas próprias mãos da designer, converter-se na valoração simbólica e econômica da ação de consumo e, conseqüentemente, do produto. Compreendo, aos modos de Ana Claudia de Oliveira (2013), que as formas de existir

¹¹ Fast fashion, ou moda rápida, se refere ao fenômeno mercadológico de moda que produz itens do vestuário de forma rápida, com foco em tendências, geralmente relacionada a um segmento que produz produtos de baixo nível qualitativo (CIETTA, 2010).

dos estabelecimentos comerciais, fazem ver o próprio público consumidor aos quais se dirigem, o qual, nesse caso, contempla sujeitos que buscam por produtos originais e experiências de participação (ainda que contemplativa) dos processos de criação e produção de artefatos.

Na relação estabelecida entre produtor e consumidor são fundamentados valores socioculturais (O'CONNOR, 2005). As indumentárias do NovoLouvre, mais do que cores, modelagens e formas, materializam esses valores que, ao resultarem do gestual da ação criativa, constroem os corpos que as vestem, tornando-se parte constituinte de facetas identitárias de sujeitos sociais que às consomem (WOODWARD, 2005). O'Connor (2005) considera essa categoria de artefatos como mercadorias culturalmente construídas com complexas propriedades simbólicas que transmitem princípios, ligam passado com o presente e transformam-se através das crenças.

As narrativas objetualizadas que envolvem a designer e seu espaço criativo, agenciam a criação de formas inéditas de materialidades que acionam valores, espaços e tempos. Nos gestos e escolhas dos processos formadores¹² aqui contemplados, uma infinidade de relações entre pessoas e coisas é travada. Esse será o tema do próximo capítulo.

¹² Uso o termo "processos formadores" para indicar os "processos criativos", posto que filio-me à afirmação de Fayga Ostrower (2014, p.9) de que "Criar é, basicamente, formar. É poder dar forma a algo novo".

3 NADA SE CRIA, TUDO SE TRANSFORMA - AGÊNCIA E PROCESSOS CRIATIVOS

Neste capítulo busco apresentar os meios e as formas com que se dão os processos de criação dentro do NovoLouvre. Atento, aqui, à construção de uma narrativa ficcional da designer com relação às suas experiências de criação, considerando as agências existentes nesse espaço.

Compreendo, a partir de Fayga Ostrower (2014), que o ser humano é um ser formador. Segundo a autora, somos capazes de estabelecer relacionamentos entre múltiplos eventos que ocorrem ao redor e dentro de nós e são nas perguntas feitas, nas soluções encontradas, no agir, no imaginar e no sonhar que nos relacionamos e, portanto, formamos. Sendo assim, busco mapear essas experiências do viver da designer que resultam em suas maneiras de formar e na própria materialidade do que cria. Considero os dados documentais referentes aos processos constitutivos das peças do NovoLouvre em diálogo com fragmentos de falas da interlocutora, como narrativas que possibilitam o entendimento do papel das memórias em meio às ações criativas.

Ao propor no título deste capítulo "Nada se cria, tudo se transforma", compreendo que estou a considerar os gestos que constituem os processos de fazer aqui contemplados. As experiências narradas me permitem considerar, ainda, as agências de artefatos sobre esses gestos, tomando por base nesta pesquisa o conceito suscitado por Gell (2018) de que a agência pode ser atribuída a agentes sociais, sendo essas pessoas e/ou coisas, que iniciam, em seu entorno, eventos causais¹³.

3.1 AS COISAS NOS FAZEM PELO MESMO PROCESSO QUE NÓS AS FAZEMOS?

Fayga Ostrower (2014) compreende os processos criativos na interligação dos níveis da existência humana, sendo esses o individual e o cultural. Para a autora, a criatividade é inerente ao ser humano e o ato de criar, independente de

¹³ A ideia de agência é uma estrutura culturalmente prescrita que serve para pensar sobre a causalidade, quando se supõe que um acontecimento foi pretendido de antemão por alguma pessoa-agente ou coisa-agente (GELL, 2020, n.p.).

quais forem os modos e meios, corresponde a um formar algo a partir de procedimentos ordenadores e configuradores, os quais partem da intencionalidade de quem cria.

Somente ante o ato intencional, isto é, ante a ação de um ser consciente, faz sentido falar-se da criação. Sem a consciência, prescinde-se tanto do imaginativo na ação, quanto do fato da ação criativa alterar os comportamentos do próprio ser que agiu (OSTROWER, 2014, p.11).

Considero, portanto, a ação criativa aqui apontada, como um movimento intencional e agentivo de Mariah em meio às coisas que a rodeiam. Alfred Gell (2018) compreende que essa agência se apresenta de maneira relacional. Segundo o autor, para cada "agente" existe um "paciente", sendo esse último o objeto afetado pela ação do primeiro. "Em qualquer operação em que a agência se manifesta, existe um "paciente" que é outro agente "em potencial", capaz de atuar como um agente ou de ser um lócus de agência." (GELL, 2018, n.p.). Gell (2018) aponta diferenças entre os agentes que chama de primários, sendo esses dotados de intenção (pessoas), e os secundários que são representados pelos artefatos por meio dos quais os primeiros distribuem agência.

Ao falar de artefatos como "agentes secundários", refiro-me ao fato de que a origem e a manifestação da agência ocorrem em um meio que consiste (em grande parte) em artefatos, e que agentes, por isso, "são" e não meramente "usam" os artefatos que os ligam aos outros sociais (GELL, 2018, n.p.).

A exemplo deste argumento Gell (2018) aponta as relações entre as minas interpessoais enterradas no Camboja e os soldados de Pol Pot que às manusearam:

Um soldado não é apenas um homem, mas um homem com uma arma; ou, nesse caso, com uma caixa de minas a espalhar. As armas do soldado são partes dele e fazem dele o que ele é. Não podemos falar dos soldados de Pol Pot sem nos referirmos, ao mesmo tempo, ao seu armamento e ao contexto social e às táticas militares que a posse de tais armas implica. Os homens de Pol Pot eram capazes de ser o tipo de agente que eram simplesmente por causa dos artefatos que tinham à sua disposição, o que, por assim dizer, transformou-os de meros homens em demônios com poderes extraordinários. Só se pode pensar seu tipo de agência em conjunto com o amplo potencial de violência no espaço e no tempo viabilizado pela posse de minas (GELL, 2018, n.p.).

Com isso, compreendo neste estudo a agência social em meio as atividades projetuais, como um movimento exercido em relação às "coisas", assim como pelas "coisas" (GELL, 2018). Considero, portanto, as materialidades que cercam a designer, como agentes sociais que atuam sobre suas ações de trabalho, tornando-a assim uma agente em potencial que lhes restitui o movimento. São as narrativas verbais e objetualizadas que cercam Mariah, que a tornam designer e a possibilitam criar.

Ostrower (2014) relaciona esse ato criativo com o repertório de experiência do indivíduo, afirmando que tal repertório interfere na configuração e concepção de materialidades. Aponto, conforme a autora, as memórias como relevantes em meio a esses processos, visto que essas constituem uma consciência individual na percepção e representam o "lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas" (BERGSON, 1999, P.31).

No (trans)formar de materialidades, Mariah impregna-se com a presença de sua vida, com a carga de suas emoções e de seus conhecimentos. Ao dar forma às suas criações, dá forma também à fluidez efêmera de seu próprio existir, captando-se e configurando-se (OSTROWER, 2014). No próprio narrar do seu trabalho criativo, a designer associa-o às suas experiências vividas:

Sempre tem alguma coisa, sabe? Pessoal ali! Impossível não ter, né? E é sempre ligada a essa parte da minha família, que é uma parte que eu tenho, assim, mais ligação né? (Mariah Salomão Viana, entrevista, 13/11/2019).

As lembranças da interlocutora entranham-se em suas formas de existir, perceber e criar. Não existe interação do sujeito com o ambiente que não esteja impregnada de lembranças (BERGSON, 1999). São memórias individuais, coletivas, corporais, afetivas e objetualizadas. Na afirmativa "Sempre tem alguma coisa, sabe? Pessoal ali! Impossível não ter, né?", percebo, assim como propõe Ostrower (2014), que há, em meio às ações criativas, a integração da experiência em padrão referencial. Para a autora esse processo é

simultâneo de subjetivação e objetivação, abrangendo valores pessoais e culturais e interligando o plano de expressão com o da comunicação. Corresponde ao nosso crescimento interno, às nossas definições interiores; corresponde a um processo de configuração em que criamos continuamente novas formas de viver e, nelas, as formas do nosso fazer (OSTROWER, 2014, p.78).

Nas experiências vividas, Mariah encontra recursos que tornam possíveis o seu formar, o qual parte de estratégias que materializam suas lembranças junto às suas intencionalidades. Em meio aos processos aqui contemplados, assim como em toda a criação humana, como aponta Ostrower (2014), revelam-se critérios elaborados pela designer através de escolhas e alternativas. No intuito de transpor memórias para as peças que cria, Mariah usa de estratégias que as marcam materialmente, o que é exemplificado no fragmento a seguir:

E aí tem, por exemplo, uma camiseta. Porque a minha mãe, quando ia ensinar pra gente etiqueta, essas coisas, falava “ah vocês, vejam, a minha avó comia banana com garfo e faca”. E aquilo ficou na nossa [cabeça] e eu falei “meu Deus, alguém come banana com garfo e faca”. E aí eu fui procurar... Aí eu procurei e tem uma camiseta que a estampa é “como comer uma banana?”. E está escrito o passo a passo. (Mariah Salomão Viana, entrevista, 13/11/2019).

Encontrando no criar um modo de externalizar o que lhe é experiência individual, a designer explora recursos visuais e técnicas de estamparia que (re)significam suas memórias. O que era uma prescrição de etiqueta torna-se texto manuscrito em tinta dourada, impresso sobre um tecido fino (Figura 27). As letras cursivas juntamente com o conteúdo¹⁴ que trazem, partem de uma estratégia que nos leva a experienciar outros tempos e saberes. Tempos esses em que o escrever à mão e comer banana com garfo e faca constituíam valores importantes às formas de ser e estar no mundo de determinado grupo social.

¹⁴ O conteúdo, a saber: O treinamento quanto ao uso dos talheres nesta ocasião é fundamental para adquirir destreza. Como comer uma banana: Firmar a banana com o garfo e fazer um corte longitudinal da casca, afastando-a e deixando a polpa à mostra. Com garfo corta-se a fruta em rodela que são levadas à boca à medida que são cortadas. Não se usa a faca para cortar a fruta.

Figura 27 - ESTAMPA COMO COMER BANANA



FONTE: Mariah Salomão Viana (2019).

A partir desses signos agenciados, são materializados eventos imagéticos que povoam o imaginário da designer. Quando vestida, a própria inscrição incorporada na camiseta, agencia esse corpo que adere e resiste aos princípios de etiqueta nela indicados. A designer cria a estampa, não somente para concordar, mas também para expor o que considera absurdo: “meu Deus, alguém come banana com garfo e faca”.

Segundo Ostrower (2014), ao criarmos estamos a nos refazer, a falar sobre nós, sobre nossas vidas e sobre nossos valores. São nesses movimentos formadores que a designer exerce suas intenções, sua seletividade e sua agência, trazendo experiências afetivas e familiares em seus projetos. Sobre isso ela comenta:

Acho que eu tinha que beber de alguma fonte, né? Hoje que eu ensino, eu falo com os meus alunos: "Vocês têm que trazer alguma coisa de vocês, né? Pra marca..." Eu super trouxe, né? Trouxe a família inteira (Mariah Salomão Viana, 22/06/2020).

Mariah relaciona as narrativas (verbais e objetualizadas) de suas criações a seus afetos e aproxima seu fazer de sua própria família. Por fim, afirma : "trouxe a família inteira". Ao tratar dessas relações, a designer está a se referir às memórias que transpõe em seus desenhos. Os ecos das lembranças afetivas que atravessam seu criar, tensionam a ideia da ação vinculada a um "momento de inspiração".

Pensar na inspiração como instante aleatório que venha a desencadear um processo criativo, é uma noção romântica. Não há como a inspiração possa ocorrer desvinculada de uma elaboração já em curso, de um engajamento constante e total, embora talvez não consciente. Ocorrem momentos em nossa vida, momentos conscientes, pré-conscientes, inconscientes, de grande intensidade emocional. Eles podem induzir em nós novas forças, estimular todo nosso ser, trazer novas ideias, reorientar-nos na vida. Podem oferecer propostas de trabalho, hipóteses de ordenação (OSTROWER, 2014, p.72 e 73).

Não são, pois, as experiências individuais isoladas que resultam nos impulsos e comportamentos criativos de Mariah, mas nas relações, na integração do ser consciente, do sensível e do cultural (OSTROWER, 2014) em meio a um grupo de atores composto por coisas e pessoas (JONES, 2007). No ato corriqueiro de projetar as roupas, residem inúmeros estímulos que configuram o entorno para a interlocutora. Os sons, cheiros, texturas dos objetos-como-memórias, dos lápis, dos cadernos, dos tecidos, são relacionados e ligados entre si, vinculando-se à designer. Sem que se dê conta, ela orienta esses fenômenos conforme suas expectativas, desejos, medos e sobretudo de acordo com uma atitude de seu ser mais íntimo, "uma ordenação interior" (OSTROWER, 2014, p.9). Segundo Ostrower,

Em cada ato nosso, no exercê-lo, no compreendê-lo e no compreender-nos dentro dele, transparece a projeção de nossa ordem interior. Constitui uma maneira específica de focalizar e de interpretar os fenômenos, sempre em busca de significados. Nessa busca de ordenações e de significados reside a profunda motivação humana de criar (OSTROWER, 2014, p.9).

Há, ainda, uma série de agências que atravessam e envolvem os atos criativos referenciados. Antes de haver a intencionalidade do projeto, já existem as

inspirações vinculadas aos afetos, experiências e artefatos que rodeiam Mariah. No caminhar pelo centro da cidade, no folhear dos álbuns de família pós almoço de domingo, nas histórias ouvidas em conversas despretensiosas, nas brigas, questionamentos, invenções, tensionamentos, no vestir e visitar do guarda roupa da avó, mãe ou irmã - são nesses lugares, nessas relações, que o fazer aqui contemplado é inspirado. Ostrower (2014) ao tratar da inspiração junto à ação criativa, considera o ser sensível

como um espelho d'água encrespando ao mais ligeiro vento e onde uma pedrinha jogada ao acaso traça ondas em círculos sempre crescentes (OSTROWER, 2014, p.73).

Nesse caso, essa pedrinha consiste na memória material e de experiência vivida, a qual invoca a inspiração e torna-se, por sua vez, parte objetualizada do processo criativo. Nos arquivos referentes a esses processos encontrei traços nítidos da incorporação dessas memórias aos documentos das coleções, como nas fichas de produção, por exemplo, em que o desenho da peça a ser confeccionada é posto ao lado de fotografias da família da designer, tal como na figura 28 a seguir:

Figura 28 - FICHA DE REFERÊNCIA

NLFW20
10
referências



FONTE: Mariah Salomão Viana (2019).

Ao retirar a fotografia de seus avós, Munira e Antônio Salomão, de seu espaço privado, transpondo-a à ficha, a qual tem em seu título "NLFW20 10 REFERÊNCIAS", a designer usa de seus afetos como referências, meios de criar. A imagem do vestido acinturado de mangas longas e gola alta de Munira, torna a inspirar o projeto do "Dress Knit Cosmography" do NovoLouvre. Não se trata apenas de uma imagem e de um vestido qualquer. Mariah traz fragmentos de suas relações familiares, atualizando-as, recolocando-as em outros lugares, tempos e narrativas.

Além das memórias imagéticas e fotográficas, são acionados no criar, também objetos que apresentam-se como as próprias experiências materializadas. Peças de roupa que transfiguram-se em herança, ligam avó e netas, filhas e mãe e tornam-se referências da ação criativa. Ao exemplificar o hábito frequente do uso das modelagens dessas vestimentas em suas criações, Mariah comenta:

Tem uma capa da minha avó, que a gente usou de modelagem para uma camisa. Aí essa modelagem veio vindo, sabe? A gente foi usando e mexendo nela. Até hoje em dia ela está presente de alguma forma. (...) A minha avó sempre usou capa, ela parecia a rainha da Inglaterra. Ela tinha uma capa de cada cor, tinha uma capa rosa, uma azul, uma preta, uma bege! Então a gente trouxe, a partir do inverno [20]19, que foi do arquiteto Sérgio Ferro, do Brutalismo Caboclo. (...) Começou a aparecer muito na coleção e isso foi por influência das capas da minha avó. E aí, continua... No verão teve a capa ainda e no inverno teve um casaco. Então, assim, sempre tem alguma coisa, sabe? (Mariah Salomão Viana, entrevista, 13/11/2019).

A capa a qual a designer se refere, trata-se de uma lembrança que sua avó trouxe de uma viagem à França na década de 1970. "Ela parecia a rainha da Inglaterra" dizia ao acariciar a roupa. Percebo pelos gestos, expressões e olhares que, por instantes, se perdem no horizonte, que ao falar sobre as peças que usa e cria, Mariah está, também, a falar sobre sua genealogia. Ao trazer em suas criações, modelagens de peças marcadas pela presença de sua mãe e avó, a designer está a trazer, simbolicamente, sua família para junto de seu universo criativo. A presença ancestral nesse processo suscita uma ligação entre Mariah e seus familiares, alcançada a partir da materialidade das roupas.

Tocar, sentir, fitar, guardar, provocar, exhibir não só a ancestralidade, mas também quem se é, de onde se vem e quais lugares se ocupam nos afetos de quem gostamos ou com quem imaginamos eles. Vão-se os anéis, ficam as emoções narradas, crônicas que se atualizam dando a sensação de continuidade. E essas narrativas precisam se acoplar a dádivas para que sigam em frente, afirmando a sobrevivência de coisas e pessoas nas gerações futuras, num jogo entre memória e estratégias de repasse, entre passado e futuro, entre os que foram e os que virão, entre emoções que se transformam (ROCHEDO, 2018, p. 81).

Compreendo que a incorporação contínua dessas memórias em meio às práticas rotineiras de trabalho da designer, (re)significam seus sentidos. Segundo Jones (2007) o caráter mnemônico da cultura material se dá através do envolvimento de objetos em meio às práticas sociais. Para o autor, não é apenas nas produções que as memórias são incorporadas aos artefatos, mas em seus usos e alterações. Com isso, considero que Mariah incorpora e ressignifica seus afetos ao transpor suas memórias objetualizadas em novas materialidades. Essas coisas a fazem pelo mesmo processo que ela as faz (MILLER, 2013).

A partir disso refuto, em certo ponto, o argumento de Ecléa Bosi (2006) em seu estudo sobre a memória de velhos, quando essa opõe o sentido da evocação da memória do adulto ativo ao do idoso. Para ela, o primeiro ao estar entretido nas tarefas do presente, não procura habitualmente em suas lembranças, imagens relacionadas à vida rotineira. Segundo a autora, o sujeito ativo não se ocupa com o passado, sendo a vida prática relacionada às obrigações e a memória à fuga, arte, lazer e contemplação. Já o indivíduo afastado dos afazeres do cotidiano, ao rememorar, está a se ocupar de maneira consciente e atenta ao próprio passado, como se lhe coubesse a função de manter ativas as memórias de uma vida. Portanto, ao analisar a relação entre memória e trabalho, Bosi (2006, p.479) conclui que “ação e memória tendem a excluir-se mutuamente”.

Contudo, argumento que a memória não só importa na vida prática dos sujeitos ativos como agencia suas formas de trabalho, visto que é neste espaço que esses elaboram seus potenciais criativos (OSTROWER, 2014). É certo que as lembranças que cercam as histórias da designer e do NovoLouvre possuem protagonismo em meio aos processos criativos investigados. Quando memórias coletivas são acionadas, fotografias são descoladas das páginas dos álbuns de família para fundirem-se aos desenhos, e as roupas que absorvem presenças ancestrais são retiradas dos armários para servirem como moldes, relações afetivas

são (re)criadas e memórias evocadas, deslocando essas últimas da função contemplativa para a agentiva.

3.2 AS MEMÓRIAS INCORPORADAS ÀS PRÁTICAS

O NovoLouvre é construído sobre uma história anterior a ele e suas coleções e peças seguem o mesmo caminho. Memórias individuais mescladas às coletivas, memórias materiais e rememorações de experiência de vida, memórias transpostas e atualizadas na ação criativa. Nesta seção atentarei especialmente às memórias corporais que constituem o fazer de Mariah, compreendendo sua relação com os encadeamentos dos gestos realizados em meio aos processos envolvidos na criação de peças da marca.

Ao atentar às decisões, associações e interferências ocorridas nos processos de criação e desenvolvimento aqui contemplados e considerar o criar como resultado do repertório de experiência do indivíduo (OSTROWER, 2014), aponto a formação de Mariah como um fator importante que influi sobre suas formas de expressão criativa. Arquiteta por formação, sua criatividade já ganhou forma no projetar de prédios e hoje se apresenta no desenho de vestuários os quais, nas palavras dela própria, possuem fortes referências arquitetônicas. Sua expressão se dá no desenvolvimento de roupas com modelagens complexas e estruturadas, compostas por fragmentos de seus objetos-como-memórias, experiências e referências cultivadas no decorrer da vida. Questionada sobre as influências dessa formação na maneira com que projeta, Mariah aponta:

Eu acho que o raciocinar arquitetônico é mais influente do que o processo em si. Então a capacidade de abstração, de você pensar numa coisa transformada em desenho, conseguir visualizar como ela vai ficar... Não ter essa distância, né? Entre o que você pensou e o que foi realizado. Nisso o processo arquitetônico é **mais** complexo do que o da roupa, né? Porque são escalas maiores, na maioria das vezes. Então acho que isso sim, isso me encurta esse caminho, sabe? Dessa abstração da imagem, tal. [...] Essa capacidade de visualização eu acho que a arquitetura, sem dúvida, ferramenta muito bem, né? (Mariah Salomão Viana, 22/06/2020).

Antes de "cair na roupa", como ela mesmo conta, a designer exerceu a profissão de arquiteta por anos, tendo seus gestos e pensamentos moldados pelas

prescrições da profissão. Considero, a partir de Bosi (2006), que em meio a repetição de gestos e palavras, Mariah desenvolveu uma memória-hábito¹⁵ associada a sua forma de criar, a qual a acompanha até hoje, visto que está incorporada às suas práticas do dia-a-dia. O "raciocinar arquitetônico" ao qual se refere, interfere em seus processos e materialidades por ela desenvolvidas. "A memória-hábito faz parte de todo nosso adestramento cultural" (BOSI, 2006, p. 49). No ímpeto do desenhar, ao pegar um caderno, um lápis e uma borracha, seus gestos são marcados pelas lembranças corporais. Importa pontuar, portanto, que a memória está para além dos limites do cérebro, incorporada aos braços, mãos e pernas. É a base a partir da qual a maioria das nossas ações cotidianas são formadas (JONES, 2007).

Mariah dá forma às suas criações a partir de suas experiências passadas. Segundo Ostrower (2014), esse dar forma a algo novo basicamente constitui o ato criativo que aqui me refiro.

Em qualquer que seja o campo da atividade, trata-se nesse "novo" de novas coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, de relacionar, ordenar, configurar, significar (OSTROWER, 2001, p.9).

No desenhar de prédios, a designer constituía sua "capacidade de abstração", como a mesma se refere no fragmento acima apresentado, construindo assim suas formas de estar e ver o mundo. Independentemente de quais os modos, meios, materiais ou intenções impostas, o ato criador da designer abrange sua capacidade de compreender seu entorno. De edifícios à roupa, o projetar carrega singularidades marcadas nos processos, como exemplificado no fragmento de fala a seguir:

¹⁵ A memória-hábito adquire-se pelo esforço da atenção e pela repetição de gestos ou palavras. Ela é -embora Bergson não se ocupe explicitamente deste fator - um processo que se dá pelas exigências da socialização. Trata-se de um exercício que, retomado até a fixação, transforma-se em um hábito, em um serviço para a vida cotidiana. Graças à memória-hábito, sabemos "de cor" os movimentos que exigem, por exemplo, o comer segundo as regras de etiqueta, o escrever, o falar uma língua estrangeira, o dirigir um automóvel, o costurar, o escrever a máquina etc. (BOSI, 2006, P. 49).

O processo inicial assim, quando eu comecei, era **muito** cru, assim, sabe? Muito... Não tinha sistematização, né? Porque eu estava começando a aprender a fazer... O que que eu já tinha? Eu já tinha algumas coisas que eu enxergo da arquitetura, assim, eu já tinha uma padronização, por exemplo, já usava o corpinho [no croqui], colocava o desenho por cima, entendeu? Não era um desenho artístico, já era uma coisa mais de desenho industrial (Mariah Salomão Viana, entrevista, 22/06/2020).

Como parte da expressão criativa e portanto, do próprio existir da designer, suas maneiras de enxergar e formar a partir do olhar treinado arquitetônico determinam os processos e suas formas.

Delineiam o campo mental em que o indivíduo inscreve o seu mundo imaginativo e, com isso, o seu próprio estilo individual. Ainda que para o indivíduo o sentido íntimo de cada evento não precise derivar diretamente das valorações coletivas ou nelas se resumir, todavia nelas se elabora; o esquema cultural abrange uma gama de significados gerais na qual se inserem as perguntas e as respostas que o indivíduo eventualmente formule (OSTROWER, 2014, p.35).

Compreendo aos modos de Ostrower (2014) que Mariah não imagina suas criações em termos de palavras. Ela parte de abstrações, de emoções, de memórias. Sua imaginação consiste em ordenar mentalmente dadas possibilidades objetuais, de concordância ou dissonância entre materiais, contrastes, formas, ritmos, proporções. São essas as propostas da materialidade com que a arquiteta/designer lida, as propostas de sua linguagem (OSTROWER, 2014).

Em meio aos fragmentos do que a constitui, a designer ordena, configura e significa suas criações. As vivências e experiências atravessam seus processos, incorporando seu passado em seus gestos e formas de ser. Mesmo sem se dar conta, a materialidade de seu fazer denuncia suas memórias, como ela mesmo comenta:

Eu acho que a formação de arquitetura influencia muito por inspiração, né? Eu não penso na arquitetura na hora que eu to desenhando a roupa, mas eu vejo que muita gente enxerga elementos arquitetônicos na roupa, né? Não é uma coisa intencional (Mariah Salomão Viana, entrevista, 22/06/2020).

Ao falar desses processos, estou a citar a sequência de ações, gestos e escolhas tomadas no desenvolvimento das peças da marca. Em uma tentativa de reconstruir essa sequência, a designer aponta as etapas de sua criação, as quais muito se assemelham às de metodologias projetuais de design de moda. Segundo

Macarena San Martin (2012), o desenvolvimento de uma coleção de moda requer um planejamento que envolva: busca por referências; desenvolvimento de cadernos de rascunhos; definições de silhuetas, cores e materiais; produção de painéis temáticos; produções técnicas e de "teste" das roupas e, por fim, a criação de protótipos.

Martin (2012) compreende que o passo inicial na criação de uma linha de roupas reside em uma investigação que permita o encontro de fontes de inspiração. Mariah refere-se a essa etapa como uma "pesquisa permanente" que é ponto de partida de seus processos criativos.

Meu processo é assim: eu tenho uma pesquisa permanente, ela não para. Então eu faço assim: eu faço um board no Pinterest. [...] Eu nomeio o board por uma questão temporal lá. [...] E ali eu salvo sem critério. Tudo que me interessa. De roupa, de foto, de arte... Vou salvando. [...]. Então fica um board bem grande. Muita coisa! E aí, na maioria das vezes, depois eu organizo esse board. Começo a ver "ah apareceu muito da cor tal", então essa cor acho que tem alguma importância pra mim nesse momento. A gente não é refém de birô de tendência, né? A gente, obviamente, presta atenção no que eles tão falando... Quando bate com o que a gente está pensando em fazer, a gente faz, né? Mas se não, também não importa. [...] Então eu faço esse board e quando chega [...] na época de desenhar a coleção, eu vou olhar para o board, vou sistematizar ele... [...] Tem um, por exemplo, que eu vi que apareceu muita manga bufante... No do verão [20]20. Ai eu fui lá, fiz o sub-board com tudo que era manga bufante. [...]. Aí eu pego, por exemplo, manga bufante, mas eu quis fazer ela mais arquitetônica, mais clean, mais minimalista (Mariah Salomão, entrevista, 22/06/2020).

Em seguida, a designer menciona que a partir dessas inspirações desenha várias opções de produtos, semelhante ao que Martin (2012, p.58) chama de cadernos de rascunhos, sendo esses compreendidos como um "meio de expressão onde ideias são coletadas e propostas são desenvolvidas livremente".

Ai eu desenho várias opções, daí eu faço estudo. [...] Aí eu desenho essas opções e vou encaixando no desenho (Mariah Salomão, entrevista, 22/06/2020).

As definições das propriedades físicas e materiais dos tecidos selecionados, bem como do projeto das peças, considerando suas estruturas e caimentos, o que Martin (2012) compreende como parte fundamental da metodologia projetual na criação de roupas, se dá atravessada e mediada por outros agentes, como exemplificado na seguinte fala de Mariah:

[A] cartela de cores às vezes vêm antes, às vezes vêm depois da visita dos fornecedores. Porque também não adianta você querer uma coisa que não vai existir, né? Então [...] começo a desenhar, recebo os representantes [de tecido] no meio do processo e aí finalizo o desenho (Mariah Salomão, entrevista, 22/06/2020).

Em seguida, a designer afirma desenhar as roupas de forma digital, a fim de enxergar "o todo da coleção".

Eu faço esse desenho [no computador] item por item, né? Referência por referência e depois eu faço um grande arquivo no Photoshop com todos. Pra eu enxergar, assim, o todo da coleção. Que eu não consigo enxergar separado. Ai eu dou uma olhada naquilo e falo "Ah, acho que falta isso... Tem pouco..." Por exemplo, pouca blusa. Sempre tem pouca blusa nas coleções do NovoLouvre. Eu faço muito botton. [...] Aí faço look com essas peças (Mariah Salomão, entrevista, 22/06/2020).

Assim como sugerido pela proposta metodológica apontada, Mariah converte suas criações em fichas, as quais consistem em documentos que retratam as especificações técnicas dos projetos, agrupando-os por ordens de lógica interna. Essas fichas são ainda impressas e expostas em um grande painel localizado no interior da loja, o qual é acessado durante todo o processo produtivo das peças.

Aí, quando eu nomeio, quando eu dou número pras peças, aí não muda mais. Que daí confunde o nosso processo interno. Aí eu coloco numa ordem lógica, seja por modelagem ou por família de tecido. A de tecido é mais fácil... [...] Então eu ponho lá todas as referências do tecido tal [...] Aí eu dou nome. Quando eu dou nome ele passa pra uma ficha, né? Que é uma ficha de pilotagem [...] bem estruturadinha. [...] Então aí vai... Faz a ficha de pilotagem, vai pro mural. E aquele mural é quase que o nosso guia. A gente sempre tem duas coleções. Uma de um lado e uma do outro. Um lado é a que tá trabalhando naquele momento e a outra é a que tá pilotando, por exemplo (Mariah Salomão, entrevista, 22/06/2020).

Por fim, as peças pilotos são produzidas por terceiros, sendo as escolhas e as próprias criações, mais uma vez, agenciadas e mediadas por outros atores participantes dos processos.

E aí, depois disso a gente produz, faz as pilotos. A piloto é feita em São Paulo hoje em dia. Raramente a gente faz alguma coisa aqui. Agora com a pandemia a gente até tá fazendo, mas é uma coisa bem rara porque funciona melhor lá do que aqui. E aí a gente faz prova por vídeo ou por foto, eles me mandam. Aí eles mandam os pilotos pra cá. Quando as pilotos chegam, a gente prova numa modelo. [...] Prova, aí vê o que deu certo, o que não deu certo. Se vai manter tudo, se não vai manter tudo. Tem coisa que dá pra ajustar, tem coisa que você fala "Ixe, esse não deu certo de jeito nenhum, melhor cair [fora]".[...] Alguns [ajustes] a gente faz aqui mesmo, quando é coisa pouca, com costureira aqui em Curitiba. Quando tem que refazer a peça piloto, daí a gente pede pra refazer em São Paulo. Aí o próximo passo agora é fotografar o lookbook e aí ir pra venda do atacado. [...] Mas o processo é esse, assim, sabe? E ele não varia muito. Tem alguns ajustes de uma coleção pra outra, mas ajustes, assim, bem bobos. Tamanho da ficha, o [modelo de] corpinho que usa [no croqui]... Antes eu usava um [modelo de] corpinho andando, aí eu percebi que elas [as costureiras] não percebiam que ele tava andando e achavam que a saia era assimétrica. Eu falei "não dá, tem que ser assim" (Mariah Salomão, entrevista, 22/06/2020).

Aponto, ainda, para o destaque que as materialidades do fazer, contidas nesses processos, têm em meio as etapas projetuais. Ostrower (2014, p.32) afirma que "o pensar só pode tornar-se imaginativo através da concretização de uma matéria, sem o que não passaria de um divagar descompromissado, sem rumo e sem finalidade".

Ainda que se aproxime de propostas teórico-metodológicas de design de moda no desenhar de suas coleções, Mariah altera, ajusta, ignora e adiciona algumas ações conforme suas necessidades, como exemplificado no fragmento a seguir:

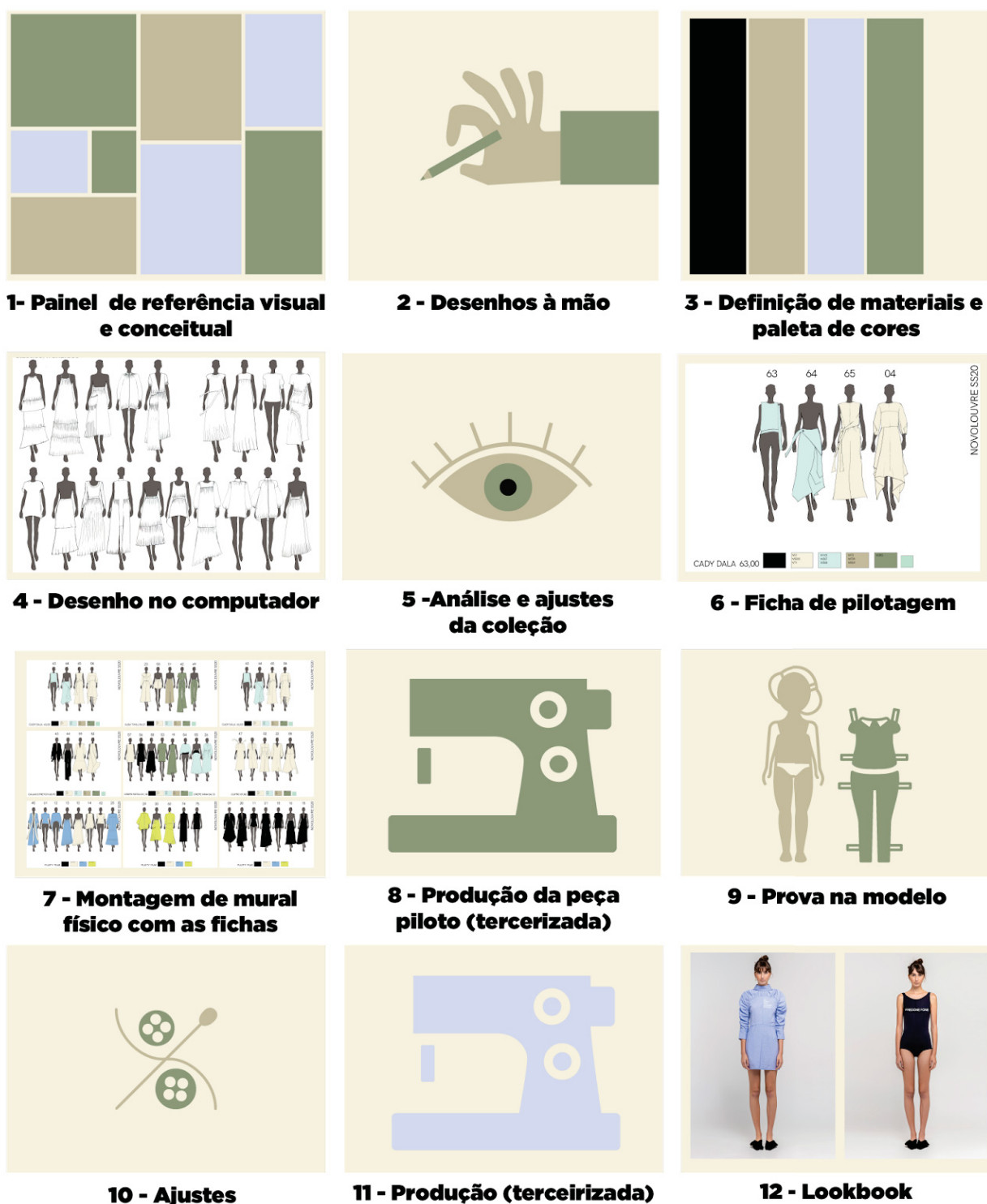
Não faço desenho técnico... A maioria das fábricas que eu trabalho não veem problema de eu não fazer desenho técnico. Tem uma delas que eu percebi que ela não tem uma interpretação super detalhada do desenho. Aí talvez eu possa pensar em alguma coisa mais planejada. Mas não desenho técnico. Desenho técnico eu não faço nunca. Nunca fiz, né? E é isso. O processo é esse (Mariah Salomão, entrevista, 22/06/2020).

Mesmo que exista uma estrutura que, em essência, se aplique a qualquer processo de criação em moda, importa compreender que este é um espaço de disputas onde ocorrem interseções, avanços e retrocessos que reivindicam uma metodologia que admita esses movimentos (SANCHES, 2017).

Quando se configura algo e se define, surgem novas alternativas. Essa visão nos permite entender que o processo de criar incorpora um princípio dialético. É um processo contínuo que se regenera por si mesmo e onde o ampliar e o delimitar representam aspectos concomitantes, aspectos que se encontram em oposição e tensa unificação. Há um fechamento, uma absorção de circunstâncias anteriores, e, a partir do que anteriormente fora definido e delimitado, dá-se uma nova abertura. Da definição que ocorreu, nascem as possibilidades de diversificação. Cada decisão que toma representa assim um ponto de partida, num processo de transformação que está sempre recriando o impulso que o criou. (OSTROWER, 2014,, p. 26-27).

A fim de facilitar a compreensão e dar algum encadeamento aos gestos que são acima narrados dispersos, apresento, a seguir, a síntese visual dos processos criativos do Novolouvre (Figura 29).

Figura 29 - RGS DOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO E PRODUÇÃO DO NL



FONTE: A Autora (2021).

Ainda que sua formação e experiências constituam suas maneiras de formar, Mariah considera que foi junto às criações de roupas que construiu a sistematização e ordenação de seus processos:

[Como arquiteta] eu não tinha aquele **roteiro**: brifar, pesquisa de tendência... Tudo isso foi acontecendo muito naturalmente (Mariah Salomão Viana, entrevista, 22/06/2020).

As escolhas e processos foram "acontecendo muito naturalmente" junto às metodologias projetuais preexistentes e relações estabelecidas entre coisas e pessoas. São artefatos, materiais, fornecedores e costureiras exercendo agência sobre as ações criativas e intencionais de Mariah. Importa pontuar, ainda, que as atividades projetuais apresentadas estão inseridas em uma realidade social, cujos valores e recursos materiais tensionam e constituem o contexto de vida da designer, o qual solicita e motiva o seu agir (OSTROWER, 2014).

Em meio a essas etapas são acionadas e transpostas memórias de Mariah aos documentos e às roupas. Ela usa de diferentes meios para, aos modos de Rafael Denis (1998), dar existência concreta e autônoma às suas ideias abstratas e subjetivas, trazendo simbólica, material, objetiva e tecnicamente, sua família para junto do seu universo criativo. Sobre isso Mariah aponta:

Pego [os álbuns de família]! Sempre faço isso... Quase sempre. [...] Então ali que começou, sabe? No meio do processo, nessa minha busca pelas referências. E são multi referências... (Mariah Salomão Viana, 22/06/2020).

Ao mapear os processos projetuais elaborados na criação de peças do NovoLouvre, pude identificar algumas das narrativas que contemplam a marca e agenciam os gestos da designer. No formar, Mariah aciona memórias (materiais, imagéticas e corporais), as quais são transpostas aos objetos que cria. Tratarei desses acionamentos nos próximos capítulos, analisando a forma com que essas memórias, especialmente as objetualizadas, são materializadas nas roupas. Atentarei à fisicalidade desses artefatos como meios de construção, acesso e (trans)formação de relações e saberes.

4 DE HERANÇA À INSPIRAÇÃO

Neste capítulo exploro um exemplo de transposição da memória para o artefato, em que Mariah usa citações de aspectos materiais de um objeto biográfico ao projetar a coleção "(Im)permanência anthropogeographie" do NovoLouvre. A fim de compreender a complexidade e dinamicidade das relações acionadas a partir e através de coisas, considero, neste capítulo, a materialidade junto às perspectivas espaço-temporais nas quais os artefatos estão ou estiveram inseridos. Para isso considero os conceitos de jóia de família compreendidos por Aline Rochedo junto às relações entre moda e memória construídas por Peter Stallybrass.

Disposta a elucidar parte das questões que contribuem para a análise das agências desta categoria de objetos sobre os processos criativos aqui contemplados, desenvolvi uma ficha técnica preenchida com o auxílio da designer, a fim de catalogar seus materiais, dimensões, cores, formas, acabamentos, marcas e biografia. Considero, ainda, como parte das análises, as narrativas verbais de Mariah construídas junto às entrevistas e às conduções e preenchimento desses documentos.

Em seguida, com o intuito de compreender os contextos histórico, social e cultural que contemplam as memórias materializadas no artefato estudado, considero, neste capítulo, sua fisicalidade junto às perspectivas espaço-temporais nas quais esse está ou esteve inserido. Com base na análise de alguns anúncios do final da década de 1950, que contemplam a apresentação de artefatos similares ao aqui analisado, contidos em revistas voltadas ao público feminino, em específico nas publicações presentes na revista "Jornal das Moças"¹⁶, busco identificar origens, transformações, atualizações e permanências que contemplam o artefato e sua trajetória.

Sob essa perspectiva, analiso as citações deste casaco materializadas nos documentos referentes aos processos criativos e na própria fisicalidade das roupas da coleção em questão. Importa, ainda, compreender a agência que essa categoria de objeto (jóias de família) exerce sobre o processo criativo da designer e, portanto, sobre a constituição de novas coisas, em novos tempos e lugares.

¹⁶ Jornal das Moças foi uma revista voltada ao público feminino, que circulou no Brasil entre os anos de 1914 e 1965.

4.1 ERA UMA VEZ O CASACO MLLE. LINDA

Como discute Aline Rochedo (2018), jóias de família “não são sempre tangíveis, nem tem em suas composições ouro, prata ou gemas” (ROCHEDO, 2018, p.65). Às vezes surgem como ideias, lembranças, imagens, metáforas ou mesmo objetos feitos em qualquer matéria prima. A autora acrescenta, ainda, que esse tipo de artefato

Move-se no tempo e no espaço não pelos termos de parentesco, mas por relações, emoção, afetos. São coisas ambíguas, passados e futuros, inalienáveis e, às vezes, alienáveis. São guardadas por alguns, mas pertencem a tantos, embora sejam de alguém. Seus trajetos objetificam realidades, produzem subjetividades, marcam hierarquias e estratégias políticas dentro dos próprios grupos. (ROCHEDO, 2018, p.7).

São, invariavelmente, coisas sentidas e vividas que operam sentimentos como saudade, paixões, mágoas, alegrias, inveja (ROCHEDO, 2018).

Transmitidas por alguns, herdadas ou desviadas das rotas acordadas coletivamente, reconfiguram-se a partir de relações entre vivos e vivos, vivos e mortos, entre os que já morreram e aqueles que nascerão e entre pessoas e objetos.” (ROCHEDO, 2018, p. 65).

A vista disso tratarei aqui de um casaco tido como joia de família dentro do contexto familiar de Mariah, considerando as relações ancestrais acionadas a partir e através de sua materialidade. Importa compreender que a roupa, ainda que dure, diferentemente das joias em metal, é mortal. “Ela cheira à mortalidade” (STALLYBRASS, 2016, p.15). A roupa se integra ao nosso corpo, podendo ser moldada por nosso toque, recebendo nosso cheiro, perdurando para além do momento imediato do consumo (STALLYBRASS, 2012). São essas marcas materializadas nos tecidos que medeiam relações complexas, acionando sentimentos e agenciando ações.

A peça a qual referencio aqui como “Casaco Mademoiselle Linda” (Figura 30), carinhosamente batizada por minha interlocutora em referência à modista que o confeccionou, pertencera à sua avó e representa um laço que une as mulheres de sua família.

Figura 30 - MUNIRA E O CASACO MLLE. LINDA



FONTE: Mariah Salomão Viana (2019).

Feito na década de 1950, em lã de camelo, pele de vison e seda, o sobretudo, apesar do bom estado, carrega manchas e puimentos que marcam presenças e corpos passados (Figura 31). Falta-lhe um botão e a estola costurada à gola denuncia o desleixo, ou a carência de prática, em sua aplicação. A pele apresenta falhas em que pêlos se descolam do tecido, aparentando escoriações em sua superfície (Figura 32).

Figura 31 - CASACO MLLE. LINDA_DETALHES_1



FONTE: A autora (2021).

Figura 32 - CASACO MLLE. LINDA_DETALHES_2



FONTE: A autora (2021).

Dentro, costuradas ao forro, há duas etiquetas que caracterizam a qualidade da peça. A primeira delas carrega o nome da modista que o confeccionou e a segunda legitima a autenticidade do material utilizado - pele de camelo (Figura 33).

Figura 33 - CASACO MLLE. LINDA_DETALHES_3



FONTE: A autora (2021).

Mas o que faz desse casaco tão especial em meio a outros trapos por vezes desfeitos e doados? Certamente não apenas as etiquetas, sedas e lã que o compõem, mas também as histórias e memórias que pulsam de sua materialidade.

Esta peça foi um presente dado por Methilde Calluf à filha Munira, quando essa veio passar férias na casa da mãe em Curitiba. Methilde garimpou, no Louvre, os melhores tecidos, pesquisou por tendências de moda em jornais e revistas e procurou por uma boa modista a fim de encomendar a peça. Antes mesmo de existir como tal, o casaco já estava fadado a ser mais do que um artefato que cumpriria uma função somente utilitária. Representava o próprio afeto materno materializado e que ultrapassa gerações.

A peça que pertencera a Munira, hoje é tida como herança de família partilhada entre sua filha Mariângela e netas Mariah e Paula. Em meio às manchas, fios, costuras e descosturas, as mulheres da família Caluff se tocam, sentem e relacionam. Arrisco em dizer, que no próprio fazer, essa peça já estava destinada a ser herança, oferecendo nas sobras de pano escondidas no forro, a possibilidade de se moldar a diferentes corpos em diferentes tempos.

Stallybrass (2016) ao entender o vestuário como importante mediador social, apresenta as roupas como um tipo de memória que carrega a marca humana. Para o autor a vestimenta carrega em si vestígios de corpos que a habitam ou habitaram. Entre as marcas entranhadas nos tecidos, estão memórias de um passado que se faz presente a partir da fisicalidade da roupa.

A exemplo disso Stallybrass (2016) cita que ao vestir uma jaqueta que pertencera ao seu falecido amigo, estaria a vestir-se dele próprio:

Se eu vestia a jaqueta, Allon me vestia. Ele estava lá nos puimentos do cotovelo, puimentos que no jargão técnico da costura são chamados de "memória". Ele estava lá nas manchas que estavam na parte inferior da jaqueta; ele estava lá no cheiro das axilas. Acima de tudo, ele estava lá no cheiro (STALLYBRASS, 2016, p. 10).

A experiência do autor em relação à jaqueta, a exclui do circuito de circulação e impregna em sua materialidade significados que a transformam em um objeto-como-memória, desativando-a enquanto mercadoria. Considero que o mesmo ocorre em relação ao casaco acima apresentado, visto que em meio aos fios, tramas e tecidos costurados que o constituem, são antecipados, reconhecidos, recordados e memorizados relacionamentos (KÜCHLER, 2005).

Roupas são herança e jóias de família capazes de tocar os vivos com os mortos. Ao tratar disso, Peter Stallybrass (2011) apresenta o testamento de Anne Clifford, a qual associa, nas palavras do autor, de forma comovente, vestimenta e memória:

ela deixa para suas netas "o resto das duas ricas armaduras que pertenceram ao meu nobre pai, para que fique, para elas e sua posteridade (se elas assim o quiserem), como uma lembrança dele". E para sua "amada filha", ela deixa "meu bracelete de pequenas contas perfumadas, esculpido em ouro e esmalte, contendo cinquenta e sete contas; este bracelete tem mais de uma centena de anos e foi dada por Philip II, Rei da Espanha, para Mary, Rainha da Inglaterra, e por ela à minha avó Anne, Condessa de Bedford: e também duas pequenas peças que pertenciam a meu pai e minha mãe, esculpidas em um tablete de ouro e esmaltadas em azul e todos aqueles sete ou oito velhos baús e tudo que está dentro deles, sendo que a maior parte das velhas coisas que eram da minha amada e abençoada mãe, cujos baús usualmente ficam no meu próprio quarto ou no quarto próximo a ele" (STALLYBRASS, 2016, p. 28 e 29).

Para o autor, nesse exemplo, ocorrem transmissões de bens, riquezas, genealogias e, principalmente, de memórias e do amor materno. Além disso, "na transferência de roupas, as identidades são também transferidas de uma mãe para

uma filha, de um aristocrata para um ator, de um mestre para um aprendiz” (STALLYBRASS, 2011, p. 30). Ao herdar as peças da avó, Mariah herda, consequentemente, suas identidades e status. Sobre isso ela comenta:

E assim, o que que eu acho? Que toda essa minha história, com minha família... A casa da minha bisavó era um lugar [...] que era meio... Era meio aristocrático assim, sabe? Tinha **todo** o colocar a mesa, tinha a moça lá, a senhorinha que ajudava ela [...] Você percebia que era um local onde aconteceram muitas festas importantes [...] Tinha uma cerimônia assim, era uma casa assim, formal. A mesa era posta, era tirada... Na sala de jantar [tinha] uma mesa de doze lugares, onde tinha uma campainha no piso, que o meu bisavô na época [...] apertava pra chamar alguém pra servir... Então não tinha barulho, era um lugar **silencioso**... [...] Então essa coisa meio **aristocrática** e o **vestir** da minha avó... A minha avó... Todo mundo que conheceu ela falava “Ai, uma mulher muito elegante”. Eu acho que isso ficou, sabe? Então essas referências eu acho que eu acabei trazendo (Mariah Salomão, entrevista, 22/06/2020).

Os artefatos que rodeiam Mariah a constituem como sujeito social, posto que são capazes de dar assentimento à sua percepção do mundo e identidade. Bosi (2006, p.441) considera que os objetos “mais que da ordem e da beleza, falam à nossa alma em uma doce língua natal” (BOSI, 2006, p.441).

Trato aqui, especificamente, de um objeto-come-memória e sua vida social própria e complexa. Junto ao casaco são somadas narrativas constantemente atualizadas, que constroem alianças e valores conferidos à peça e as pessoas que o vestem. Tratarei dessas atualizações na próxima sessão, atentando aos contextos espaço-temporal em que o casaco foi construído, identificando a maneira com que ele persiste, acionando relações ancestrais e, contudo, mudando conforme é reapropriado por suas novas portadoras.

4.2 A ELEGÂNCIA MATERIALIZADA E ATUALIZADA

Segundo Kaori O'Connor (2005), atentar aos anúncios combinados de outras fontes, como por exemplo as materiais, nos permite acessar as motivações e formas com que as coisas surgem em nossa sociedade, considerando suas transposições, bem como as relações atualizadas entre produtores e consumidores.

McCracken (2003, p.107) compreende que “a publicidade atua como potente método de transferência de significado, fundindo um bem de consumo a uma representação do mundo culturalmente constituído dentro dos moldes de um

anúncio específico." Para o autor, constituem os anúncios a agência de significado materializado em artefatos ali representados.

O mundo e o bem precisam ser encarados como compartilhando uma harmonia especial. Precisam ser vistos como "fundidos". Quando esta "igualdade" é vislumbrada, através de uma ou muitas exposições a estímulos, o processo de transferência tomou lugar. O significado transportou-se do mundo culturalmente constituído para o bem de consumo. Este bem agora "figura como" um significado cultural de cuja carga estava previamente imaculado. (MCCRACKEN, 2003, p.108).

Sendo assim, em uma tentativa de acessar valores estéticos e culturais da época em que o casaco foi confeccionado, busco aqui compreender de que maneira o artefato foi atualizado à medida que foi apropriado por outros sujeitos, em outros tempos e conjunturas sociais. Intenciono, ao abordar os contextos espaço-temporais em que essa peça existiu e persistiu, situar formas de ser e estar no mundo, incorporadas à materialidade da roupa. Acesso origens, transformações e permanências de técnicas, formas de uso e valores atribuídos aos artefatos, atentando às disposições, formas e composições dos materiais utilizados no casaco junto de anúncios, reportagens e propagandas contidas em revistas voltadas ao público feminino, em específico nas publicações presentes na revista "Jornal das Moças".

Estabeleci o uso dessa revista como fonte documental, visto que me permite acessar prescrições comportamentais e de moda ditadas no período em que a peça aqui contemplada foi confeccionada. Ao explorar as publicações em conjunto com a materialidade do artefato analisado, compreendo o papel da cultura material, em especial as roupas, na constituição e manutenção da idealização de corpos e sujeitos, bem como em suas atualizações e reconstruções no decorrer do tempo.

A revista semanal ilustrada "Jornal das Moças", surgiu no início do século XX, mais especificamente em 1914, e perdurou até o ano de 1961, com tiragens produzidas no Rio de Janeiro e distribuição por todas as capitais do país. Segundo Soares e Silva (2013), esse periódico era dividido em diversas temáticas direcionadas às mulheres do lar, contendo em suas publicações conselhos sobre moda, culinária, comportamentos, dicas de beleza, entre outros.

O jornal das Moças não era somente um meio de entretenimento ou um passatempo, com frivolidades para as jovens moças e as donas de casa. Também era um caderno periódico informativo, com dicas sobre moda e com as últimas tendências parisienses, dicas de beleza, artes como a poesia e a pintura, curiosidades, propagandas de produtos dos mais variados de lingerie, produtos de limpeza, utensílios domésticos, receitas gastronômicas. E, principalmente, era um ditador de comportamento social, familiar e religioso, reforçando o papel idealizado ou esperado da sociedade com relação ao papel da mulher, o qual mudava conforme a passagem das décadas, repaginando-a ou mantendo-a em um padrão desejado pelo estado, sociedade e meios de comunicação (SOARES; SILVA, 2013, p.2).

Acesso este material a fim de viajar por espaços e temporalidades que situam as roupas não apenas como reverberações do que foram um dia, mas como materialidades que testemunham suas transposições e atualizações. Procuro compreender como o casaco Mlle. Linda circulou e circula por diferentes formas de vida e regimes de valor. Segundo Appadurai (2008) é preciso

(...) seguir as coisas em si mesmas, pois seus significados estão inscritos em suas formas, seus usos, suas trajetórias. Somente pela análise destas trajetórias podemos interpretar as transações e os cálculos humanos que dão vida às coisas. Assim, embora de um ponto de vista teórico atores humanos codifiquem as coisas por meio de significações, de um ponto de vista metodológico são as coisas em movimento que elucidam seu contexto humano e social (APPADURAI, 2008, p. 17).

Em razão da falta de precisão no saber da data exata de confecção do casaco, acessei todas as publicações entre o período de 1950 a 1959, o que me levou a concluir, a partir dos aspectos materiais das roupas apresentadas nas publicações, que se trata, muito provavelmente, de um sobretudo desenvolvido no final da década em questão. Justifico, com isso, o uso, para análise, dos periódicos publicados entre 1957 e 1959.

Em meio às notas sobre culinária, beleza e moda, a revista recorrentemente orientava mulheres sobre os modos adequados de ser e estar em sociedade. Por meio de imagens e textos veiculados nas páginas, tornavam-se expostas associações dadas a partir e através do vestuário. Por exemplo, a Figura 34 a seguir:

Figura 34 - ANÚNCIO CASACOS PARA O INVERNO



FONTE: Jornal das Moças (15/05/1958). Arquivo: Hemeroteca Digital Brasileira.

A publicação "Casacos para o inverno" mostra quatro imagens distintas protagonizadas pela figura central de diferentes mulheres vestindo, de diversas maneiras, a mesma categoria de artefato - o casaco. A nota que acompanha essas imagens aponta:

Vemos casaco de pele, de feltro de pelúcia, tweed algodão etc. Os seus feitios são os mais diferentes, mas as suas elegâncias nas mangas, nos bolsos, no estilo, nisto tudo eles são iguais. Olhem, cuidadosamente, as nossas leitoras, para cada um deles e observem como são bonitos, como são elegantes e como são diferentes um do outro (JORNAL DAS MOÇAS, 15/05/1958 Arquivo: Hemeroteca Digital Brasileira).

Percebo na frase final deste trecho, duas atribuições importantes dadas às roupas e, conseqüentemente, às mulheres referidas como "nossas leitoras" - elegantes e diferentes. "Os seus feitios são os mais diferentes, mas as suas elegâncias nas mangas, nos bolsos, no estilo, nisto tudo eles são iguais".

Assim como reflete Tessari (2019) sobre as maneiras com que as ideias de elegância foram articuladas nas notas da Gazeta de forma a doutrinar o comportamento feminino, identifiquei o mesmo movimento a partir das publicações no Jornal das Moças. A elegância era tida como ponto fundamental na totalidade da vida das mulheres, abrangendo além das práticas de vestir, seus portos, gestos e atitudes, servindo para descrever tudo aquilo que era apresentado como distinto na modernidade (TESSARI, 2019).

Ser elegante compreendia uma forma de distinção que estaria associada às maneiras de vestir os corpos femininos. As publicações presentes no Jornal das Moças indicavam, constantemente, os modelos, cores e composições referentes a esse atributo, o qual estaria associado a comportamentos e vestuários que, em conjunto, construíam a imagem idealizada da mulher distinta, como mostra este trecho de uma reportagem intitulada "A primavera é brotinho":

Respondendo à pergunta formulada por uma leitora, sobre "o que é preciso para a mulher ser elegante", a cronista de moda de um jornal de Paris informou o seguinte: "Encontramos, aqui, a dificuldade que provoca uma certa seleção, pois não é necessário, apenas, bom-gosto para ser elegante, mas também uma boa dose de coragem, de vontade e de bom-senso; a coragem de conhecer-se a si própria, de se vêr tal como realmente é, a fim de adaptar e escolher um traje de acordo com a sua silhueta e não com a do manequim que a apresentou; a coragem, igualmente, de se animar e arranjar-se como se fôsse receber uma visita; ainda que em casa não se espere mais do que o marido (não se esqueça que ele é o homem mais importante da sua vida); a vontade de preservar, porque a elegância não é reservada, exclusivamente, para as grandes ocasiões; saber o que se carrega e ter bom-senso para fazer uma seleção inteligente; saber, por outro lado, escolher os acessórios, o calçado, o vestido ideal.

Em uma palavra: para a mulher ser elegante é preciso saber dar preferência a uma roupa, a um costume, ou não importa a que peça do vestuário - de corte correto e de fácil conservação e que permita uma aparência graciosa, confortável e não pretensiosa e empolgada... (JORNAL DAS MOÇAS, 03/09/1959, p.9)

É certo que a elegância estaria relacionada ao vestir, mas não somente. Tal virtude era esperada também quando referente aos hábitos femininos, muitas vezes constituídos através do vestuário. Como exposto na nota acima, "Em uma palavra: para a mulher ser elegante é preciso saber dar preferência a uma roupa, a um costume...".

Além disso, os casacos anunciados como "diferentes uns dos outros", indicam uma atenção à diferenciação - ou subjetividade - esperadas das pessoas à época.

Simmel (1967), ao procurar compreender as maneiras pelas quais os indivíduos preservam a autonomia e individualidade de suas existências na vida moderna, aponta a moda em si mesma, em sua expressão, variações, ritmos, mecanismos, ambiguidade, significados e lugares, como uma manifestação privilegiada, visto que compõe um fator de socialização e individualização (SIMMEL, 2008). Ao tratar da moda o autor argumenta

Ela é imitação de um modelo dado e satisfaz assim a necessidade de apoio social, conduz o indivíduo ao trilho que todos percorrem, fornece um universal, que faz do comportamento de cada indivíduo um simples exemplo. E satisfaz igualmente a necessidade de distinção, a tendência para a diferenciação, para mudar e se separar. E este último aspecto consegue-o, por um lado, pela mudança dos conteúdos, que marca individualmente a moda de hoje em face da de ontem e da de amanhã, consegue-o ainda de modo mais enérgico, já que as modas são sempre modas de classe, porque as modas da classe superior se distinguem das da inferior e são abandonadas no instante em que esta última delas se começa a apropriar. Por isso, a moda nada mais é do que uma forma particular entre muitas formas de vida, graças à qual a tendência para a igualização social se une à tendência para a diferença e a diversidade individuais num agir unitário (SIMMEL, 2008, p. 13).

As roupas certamente não representavam artefatos superficiais com valores somente utilitários, mas constituíam os próprios sujeitos, atribuindo-lhes status incorporados em si mesmos.

Manga três quartos, comprimento na altura do joelho, acabamentos feitos à mão. Aspectos materiais do "Mlle. Linda" o alinhavam ao que era ditado como elegante e moderno na época. Não apenas visualmente as roupas significam, mas também materialmente. O'Connor (2005) em seu estudo sobre a produção e consumo de fibras sintéticas aponta a estratégias que a empresa Dupont acionou a fim de introduzir os fios artificiais ao mercado de consumo. Segundo a autora, a empresa desenvolveu o produto na década de 1920, mas precisou promover durante 30 anos a "vida moderna", para então apresentar as fibras sintéticas, seus valores e suas propriedades aos consumidores, desvinculando-as assim à ideia de baixo preço e má qualidade associada a uma imagem desleixada e indesejada, passando a representar, então, um estilo de vida moderno.

Não apenas a materialidade das coisas, mas as propriedades físicas dos materiais anteriores à elas, expressam valores culturais inseridos em dados contextos. Ao acessar o casaco, pude analisar as composições dos fios e tecidos que, de alguma forma, denunciam as motivações das escolhas e técnicas utilizadas

em sua confecção. A seda do forro, os fios em algodão e a lã de camelo, atribuem status vinculados à peça, o que me permite considerar os panos como vinculadores de valores culturais profundos e de ideias sobre papéis sociais (O'CONNOR, 2005), tanto quanto as coisas em si.

A elegância, à qual me refiro acima, não está imbricada apenas em o que o vestuário aparenta ser, mas no que nos foge aos olhos. Os acabamentos e materiais que constituem as indumentárias, constituem também os sujeitos sociais. A exemplo disso, considero as estolas e casacos em pele que eram sinônimo dessa elegância na década de 1950, como demonstrado em uma das imagens a seguir (Figura 35):

Figura 35 - IMITAÇÃO DA VIDA - LANA TURNER



FONTE: Jornal das Moças (26/02/1959). Arquivo: Hemeroteca Digital Brasileira.

A reportagem "Imitação da vida - LANA TURNER" mostra diversas imagens das atrizes Lana Turner e Sandra Dee em cena, no filme "Imitação da vida", em que são expostos alguns trajes descritos como "elegantíssimos". Em uma das fotografias é apresentado um casaco junto do texto "A pele que adorna o casaco é vison". Ao

associar esse tipo de artefato à imagem de "uma das estrelas mais famosas e comentadas de Hollywood", a ele são vinculadas a padrões de beleza e, novamente, elegância.

A elegância materializada que passa de bisavó para bisneta é atualizada à medida que a peça é incorporada a outras realidades. As roupas estão ligadas ao antigo e novo mundo, eventos locais e globais. Assim como Mariuze Mendes (2012) considera em seu estudo sobre móveis artesanais, os fluxos e trocas culturais como produtores de mesclas, hibridizações e (re)significações que permitem a este mobiliário ser atualizado e inserido em distintos ambientes culturais e históricos, compreendo que o mesmo ocorre com o casaco aqui contemplado.

Ao longo de sua vida, esse objeto é reconfigurado e atualizado. Me intriga olhar para a estola de pele presa ao artefato com pontos malfeitos, sugerindo que essa foi tirada e aplicada por diversas vezes. O que motivou esses movimentos? Poderia atribuir a eles as atualizações e reorganizações de sentidos de valores atribuídos a este tipo de artefato com o passar dos anos ante a cultura de consumo ocidental, visto que o ato de vestir-se, no geral, está sujeito à contestações e negociações (SANDIKCT e GER, 2005).

Em meio à análise da indumentária, ao perceber a possibilidade de retirar (novamente) essa parte do objeto, Mariah prontamente cortou-a fora, transformando o casaco mais uma vez. Além disso, trocou os botões antigos pelos de acrílico que levam o nome do NovoLouvre impressos em sua superfície. Ao presenciar essas ações me veio à mente as indagações que Stallybrass (2016) faz em relação à autobiografia de Philip Roth:

Na história de Roth, as roupas da mãe são descartadas, mas o legado do pai permanece, para ser herdado (e deslocado) pelo filho. Mas Nina Payne conserva as roupas, que se tornam objeto de dor e luta entre filhos e filhas, ou melhor, entre o filho mais velho, Eric, que quer, ele próprio, vestir o patrimônio do pai, e as filhas, Jessy e Emily. O filho mais novo, Adam, é a desconfortável testemunha [...] Eric parece fracassar em sua tentativa para assumir a dor e a força da perda e da persistência: "as camisas continuaram a ser vestidas". E quando sai de casa, levando apenas uma delas com ele, a característica de ter sido vestida, pela qual a presença é transmitida, será transformada na característica de ter sido vestida do já gasto. Eric, que não queria as camisas "todas já gastas antes de servirem nele", colore a camisa cinza que ele leva com "a fatal mancha rosada". [...] A reação de Eric consiste em reiterar a persistência da perda: a camisa do pai é transformada da mesma maneira que suas próprias cuecas tinham sido anteriormente transformadas. A camisa persiste, ligando pai e filho e, contudo, mudando, à medida que ela é remoldada por seu novo portador (STALLYBRASS, 2011, p.25).

Da mesma forma percebo aqui que o casaco persiste, ligando avó e neta e, contudo, mudando à medida que é reconfigurado por Mariah. Conforme atualiza o artefato, a designer atualiza também as relações estabelecidas através e a partir da peça. Considero ainda que ao se apropriar do sobretudo, atentando aos materiais, texturas, cores e formatos, Mariah constrói, a partir de seus processos criativos, citações deste objeto encarnadas em suas criações. Esse será o tema da próxima sessão.

4.3 O DESIGN E AS CITAÇÕES DE MEMÓRIAS MATERIALIZADAS

"Herança não liga apenas o doador a receptor, mas entrelaça relações anteriores e rascunha as futuras" (ROCHEDO, 2018, p.81). O casaco que passa de avó para neta e de uma irmã para outra, conecta pessoas, tempos e espaços distintos. Ao vestir, guardar e atualizar o artefato, a designer constrói suas formas de ser (e criar). Segundo Cresto (2019), os objetos que fazem referência ao passado contribuem para a formação de identidade e subjetividade dos sujeitos sociais.

Os aspectos materiais que constituem o sobretudo-herança, orientam a criação de novas peças. Esse artefato enquanto inspiração, juntamente com a fotografia de Munira presa à parede do ateliê compondo parte de uma espécie de mural de referências (Figura 36) que, ao disparar memórias, exercem agência sobre o próprio ato criativo de Mariah.

Figura 36 - PAINEL DE REFERÊNCIAS _NL



FONTE: A autora (2020).

A coleção nomeada "(Im)permanência anthropogeographie", que tem como tema o Plano Agache¹⁷, busca aliar o passado e o presente e a moda à arquitetura. Se o ato criativo consiste no repertório do indivíduo, é possível considerar os processos dessa coleção como a materialização de uma série de experiências da designer. Nos desenhos, escolhas e estratégias estabelecidas, Mariah parte da modelagem do casaco que pertencera a sua avó, para criar o novo a partir do que lhe é lembrança/ herança.

Em um exercício de aproximação com a peça como meio de inspiração criativa, a designer desenhou esse casaco-como-memória, a fim de explorar e analisar seus cortes e costuras (Figura 37). Em seguida passou a valer-se de aspectos visuais, materiais e formais identificados, citando-os em seus croquis e estudos (Figura 38). A partir das citações as quais me refiro, foram criadas estratégias de unificação das peças da coleção e materializadas memórias individuais de Mariah em suas expressões criativas.

¹⁷ plano urbanístico de 1943 que estabeleceu diretrizes e normas ordenadoras de crescimento da cidade. (IPPUC).

Figura 37 - CROQUI MLLE. LINDA



FONTE: Mariah Salomão Viana (2021).

Figura 38 - CROQUIS IMPERMANÊNCIA ANTHROPOGEOGRAPHIE



FONTE: Mariah Salomão Viana (2021).

Aos olhos da designer, o sobretudo Mlle Linda teve como inspiração as roupas esculturais de Balenciaga. "Se o final dos anos 1950 e o início dos 1960 são conhecidos como um período de elegância arquitetural na moda, isso se deve em grande parte a Cristóbal Balenciaga." (COCHRANE, 2015, p.26). Uma das características marcantes no trabalho deste estilista eram as linhas marcadas que compunham as roupas (COCHRANE, 2015).

São, portanto, as linhas das costuras aparentes e estruturais do artefato (Figura 39), que saltam aos olhos de Mariah, sendo essas os elementos transpostos para as suas criações. Como demonstra a figura 40, composta por diversas fichas de pilotagem referentes à coleção em questão, a partir do desenho das linhas que vão de uma lateral a outra, criando uma forma arredondada na altura das costas, todo o conceito estético da "(Im)permanência anthropogéographie" é criado.

Figura 39 - CASACO MLE. LINDA_DETALHES_4



FONTE: A autora (2020).

Figura 40 - FICHAS DE PILOTAGEM IMPERMANÊNCIA ANTHROPOGEOGRAPHIE



FONTE: Mariah Salomão Viana (2021).

Ainda que a transposição de memórias se dê visualmente, Mariah usa de estratégias que aproximam e distanciam as roupas que cria do artefato inspiração. Sobre isso ela comenta:

As pessoas gostam dessa coisa de história e a gente sempre olha pra nossa história, mas sempre fazendo uma coisa moderna e contemporânea, né? Nunca fazendo roupa vintage. Não é a ideia, né? (Mariah Salomão Viana, entrevista, 13/11/2019).

A designer (re)inventa novas materialidades a partir de memórias individuais. De um sobretudo confeccionado no final da década de 1950, são desdobradas blusas, vestidos, calças e saias que abraçam e marcam a pele do corpo vestido com o mesmo desenho das costuras feitas por Mlle. Linda há mais de 60 anos. Chama atenção em meio às peças o "Casaco Anthropogeography" (Figura 41). Nesse artefato são citados, não só os aspectos formais do objeto-como-memória, mas também a experiência de reconfiguração vivida pela designer no corte da estola de pelo. Em seu desenho "moderno e contemporâneo", Mariah transforma a gola do casaco em uma touca que pode ser anexada ou separada do corpo da roupa, propondo um movimento semelhante ao que realizou com a estola que compunha o sobretudo de sua avó.

Figura 41 - CASACO ANTHROPOGEOGRAPHIE



FONTE: Mariah Salomão Viana (2021).

As experiências vividas a partir e através do casaco que une as mulheres da família Calluf, agenciam os processos criativos de Mariah e são materializadas em

suas criações. Além disso, nas relações estabelecidas entre o artefato e a designer, são acionadas, reconfiguradas e atualizadas memórias individuais e coletivas. Não apenas através dos artefatos tidos como jóias de família se dá esse movimento, mas também das fotografias dispostas em álbuns, paredes e caixas. Tratarei, no capítulo a seguir, das relações de agência em que essa categoria de artefatos estabelece nos processos criativos de Mariah.

5 CADA LUGAR NA SUA COISA - DO ÁLBUM DE FAMÍLIA À MATERIALIDADE DA ROUPA

Neste capítulo tenho o objetivo de compreender as práticas, narrativas, vínculos e afetos (re)construídos junto aos processos de criação, a partir de exemplos de transposição de memórias objetualizadas em fotografias para novos artefatos. Sendo assim, atento às imagens aliadas às suas qualidades materiais, disposições e formas de armazenamento, considerando-as como propriedades fundamentais das coisas e das relações. As fotografias não são apenas abstrações, mas objetos.

O texto pretende atentar à agencia desses dispositivos a partir de dois casos distintos que foram selecionados em conjunto com a designer para o desenvolvimento do estudo. O primeiro vinculado ao movimento de transposição que Mariah faz ao retirar uma fotografia presente em um de seus álbuns de família, para utilizá-la como elemento constituinte de uma colagem que elabora, a fim de estampar a superfície das peças que cria; e o segundo associado à uma fotografia da década de 1970, a qual serve como inspiração para uma das criações da designer.

Com a finalidade de analisar as fotografias, suas representações e narrativas, desenvolvi uma ficha técnica, novamente preenchida com o auxílio da designer, a fim de catalogar seus materiais, dimensões, marcas e disposições, bem como os elementos representados na imagem. Justaposto a essas análises, compreendo narrativas verbais de Mariah concebidas nas elaborações desses documentos.

Compreendo, aqui, os conceitos de álbum de família compreendidos por Armando Silva (2008), em conjunto com as considerações sobre fotografia e imagem a partir de Elizabeth Edwards (2009), Ana Maria Mauad (2008) e Etienne Samain (2012) e, novamente, conceitos sobre criatividade a partir de Fayga Ostrower (2014). As análises se dão a partir da sobreposição das materialidades das roupas às das fotografias nelas contidas, junto das narrativas construídas pela designer.

5.1 ÁLBUM DA FAMÍLIA CALLUF

Ainda que não tenha vivido parte das histórias que a atravessam, Mariah inspira-se em conversas que se dão regadas a café e debruçadas sobre álbuns de família. As memórias que carrega não são construídas apenas a partir das experiências vividas, mas também do que lhe é contado e por ela incorporado. Para Bosi (2006), uma memória coletiva é criada a partir de laços de convivência familiares, escolares, profissionais, acrescentando, unificando, diferenciando, corrigindo e passando a limpo as memórias individuais dos membros de um grupo. Segundo a autora, ao escutarmos reflexões que calham bem com nosso estado de alma, estamos a um passo da assimilação e do esquecimento da verdadeira fonte.

Sendo o álbum de família o artefato destinado a construir, perpetuar e reforçar memórias coletivas, atentarei aqui às formas de agência que perpassam essa categoria de objeto e suas atuações sobre os processos criativos da designer.

Inicialmente, é preciso ter em mente que são construídas, nesse espaço, narrativas de ficção pelo e sobre um sujeito coletivo: a família Calluf (SILVA, 2008).

A família, ao guardar determinados objetos, ao relatar certos eventos, ao organizar um álbum de fotografias, determina o que deve ser lembrado e preservado da ação do esquecimento. Nenhum grupo social tem a sua perenidade assegurada, há que se trabalhar neste sentido, daí a preocupação da família em manter a identidade do grupo através da preservação e transmissão de sua memória. Por outro lado, a família, ao mesmo tempo que é o espaço onde tais recordações podem ser avivadas é também o objeto destas lembranças. Neste sentido, a família, enquanto agente de memória, constrói uma determinada representação de si mesma que perdura no tempo e é reiterada pelo ato de recordar. Recordam-se em família os feitos de família através dos objetos guardados pela própria família, preservando o lugar social a ser ocupado por ela e pelos seus descendentes (MAUAD, 2008, p.58 e 59).

Segundo Silva (2008) o álbum guarda os "restos" das famílias. Não se resume apenas a um arquivo de fotos, mas também de artefatos outros. Objetos-como-memórias que reescrevem as histórias ali contidas. Foi o que percebi em meu encontro com Mariah e sua "caixa de tesouros".

No intuito de mostrar e contar sobre suas inspirações, a designer abriu uma enorme caixa azul recheada de álbuns, fotografias soltas, documentos e pedaços de tecidos do antigo Louvre. "Se eu bagunçar isso minha irmã me mata! Ela que organiza e cuida dessas coisas", dizia ao retirar o conteúdo da caixa com cuidado.

Ali estavam contidos gestos, escolhas, histórias, memórias de sua família. O imaginário coletivo de um grupo que representa e apaga pedaços de si (SILVA, 2008).

Além dos álbuns como livros que carregam uma temática e temporalidade intencionais apontadas em suas disposições e fisicalidades, as coisas soltas que complementam as narrativas contidas na caixa, possibilitam o (re)montar dos relatos a cada vez que os materiais ali contidos são acessados (SILVA, 2008). Segundo Silva (2008), nesses casos, a oralidade se sobrepõe aos códigos visuais evidentes da fotografia, tornando o álbum um artefato que contempla mais a escuta do que a visão. Esse objeto (re)temporaliza e constrói possíveis versões da história, não somente na justaposição de imagens separadas, mas nas formas com que o leitor exerce a ação física no interagir com o álbum (EDWARDS, 2009).

Tal ação é parte dos processos criativos de Mariah e através dessa, ela reconstrói narrativas que cercam sua família. Questionada sobre suas formas de criar, a designer afirma que em meio às pesquisas de referências no desenvolvimento de coleções, os álbuns sempre fazem parte de suas fontes. Ao retirar as fotografias deste espaço privado e familiar trazendo-as para o universo das mercadorias que cria, ela ressignifica, atualiza e transpõe memórias, afetos e histórias.

A exemplo desse movimento a designer comenta:

A coleção do inverno [20]15, a Praça da Universidade, que é a da Santos Andrade, surgiu a partir de uma foto que eu achei da minha avó com meu avô namorando na praça. Era como se fosse um ensaio... Não sei nem quem que fotografou isso. São fotos antiquíssimas preto e branco... Daí a gente escolheu essa de tema... Então teve a [coleção] "Praça da Universidade" que é bem pessoal, que a foto tá no meio de uma estampa, assim, escondida. (Mariah Salomão Viana, entrevista, 13/11/2019).

O ensaio ao qual Mariah se refere (Figura 42), data do final da década de 1940 e é disposto e apresentado em páginas de um álbum como livro. São fotografias posadas que em conjunto constroem uma narrativa sobre o casal e, consequentemente, sobre a família. Segundo Mauad (2008), no âmbito privado, as fotografias serviam como um atestado de um determinado modo de vida e riqueza representados por meio de objetos, poses e olhares.

Figura 42 - ENSAIO FOTOGRÁFICO DE MUNIRA E ANTÔNIO SALOMÃO - SANTOS ANDRADE



FONTE: Mariah Salomão Viana (2020).

Nas imagens, produzidas em conjunto, vemos Antônio e Munira Salomão, um casal com traços juvenis, posando em frente à Praça Santos Andrade, pouco tempo antes de firmarem matrimônio. As modelagens, tecidos e apresentação das roupas que vestem, os penteados, o cenário e as poses, indicam os status e possíveis lugares que o casal ocupava. Neste período, segundo Tessari (2019), o reconhecimento da adequação dos "moços para se casar", muito se dava por meio das formas que se vestiam. O terno, a gravata, a camisa bem passada, os sapatos engraxados, o lenço no bolso do paletó, os cabelos cortados à escovinha e penteados, as unhas bem aparadas e a barba escanhoada construíam a imagem de um rapaz sério. Tais elementos figuram nas imagens de Antônio representadas nas fotografias, legitimando sua adequação para passar, então, a fazer parte da família, bem como das narrativas materializadas nos álbuns dessa.

Estão também representadas nas fotos, a adequação de Munira aos comportamentos femininos aceitos na sociedade curitibana entre 1940 e 1950.

As mocinhas da cidade eram as mocinhas burguesas, nascidas e criadas em acordo com o ideal de feminilidade da época, mocinhas que deveriam não apenas SER honestas, como parecer... honestas; não eram exibidas nem vampirescas, só frequentavam cinemas e bailes acompanhadas pelos pais, irmãos, tios ou primos de confiança; não andavam de mãos dadas com o namorado; não pintavam o cabelo; maquiavam-se moderadamente; não usavam vestidos com o decotes exagerados; não pisavam em ramo verde; não davam gargalhadas escandalosas; não fumavam (pelo menos em público); acreditavam que ser mãe é padecer no paraíso; não saíam sozinhas depois das sete horas da noite; não diziam palavrões; não contavam anedotas imorais; não permaneciam muito tempo olhando a rua pela janela porque dava calos nos cotovelos e punha em risco o brilho da reputação ilibada; tinham medo dos castigos de Deus; ao sentar, puxavam a saia cobrindo os joelhos; evitavam conversar em tête-à-tête com homem casado e, finalmente, em momento algum, esqueciam o ensinamento doméstico que HOMEM PODE, MULHER NÃO. (LACERDA, 1991, p. 8 apud TESSARI, 2019, p.300).

O decote fechado, a maquiagem suave, o penteado que envolve o cabelo natural, a saia do vestido puxada de forma a não mostrar os joelhos quando sentada, os gestos e as poses no interagir do casal, em que Antônio segura nos braços de Munira quase que afirmando sua posse sobre a moça, performam Munira como uma "mocinha da cidade" exemplar. Além disso, o posar em frente à Praça Santos Andrade, espaço de sociabilidades da cidade, os recoloca em seus lugares de burguesia adepta aos estilos de vida modernos da época.

Edwards (2009) considera que cada indivíduo, ao observar os álbuns físicos, traçará seu próprio rastro. Algumas páginas se prolongam, outras são esquecidas, investindo esse artefato de narrativas e memórias que intercalam experiências privadas, leituras fragmentadas e histórias públicas. A escolha de Mariah por usar esse ensaio em específico na constituição do tema de uma das suas coleções não parte de uma neutralidade, mas sim da intencionalidade na atribuição de significados tanto a essas imagens quanto às suas criações.

Ao cortejar as relações complexas que se dão entre a família como sujeito coletivo e o artefato do álbum, Silva (2008) classifica a fotografia como um meio de se produzir a imagem e visualizar a família, assim como o arquivo (álbum) como uma forma de classificar e criar uma ordem aos olhos, posterior ao tempo em que essas fotos foram colecionadas. Junto a essas coisas é construída, então, a narrativa como o relato que possibilita aos narradores o poder de manipular as histórias que envolvem a família (SILVA, 2008).

Compreendo, portanto, que ao retirar ensaios completos e imagens avulsas desses espaços de arquivo trazendo-as para seus processos criativos, Mariah reinventa as experiências que cercam seus espaços privados e apropria-se das memórias coletivas referentes a espaços públicos da cidade de Curitiba. A partir das imagens que encontra dentro de sua caixa de relíquias, a designer transpõe fotografias em estampas, construindo novas narrativas a partir da técnica de colagem e atualiza artefatos já anunciados nesses espaços. Esses serão os temas das sessões seguintes.

5.2 MUNIRA (COM UMAS AMIGAS)

Os processos sociais os quais envolvem a trajetória das imagens como artefatos, tais como a maneira de armazenamento, distribuição, manuseio, arquivamento e apagamento dessas, nos apresentam agências que atuam em meio às relações entre pessoas e as fotografias (MAUAD, 2008). Como apontado anteriormente, ao tratar desses dispositivos aqui contemplados, atentarei aos seus aspectos físicos e de apresentação, considerando-os como parte constituinte da cultura material.

"A biografia das imagens e sua vida social importam, pois implicam relações sociais diferenciadas" (MAUAD, 2008, p.21). Uma fotografia entre amigas (Figura

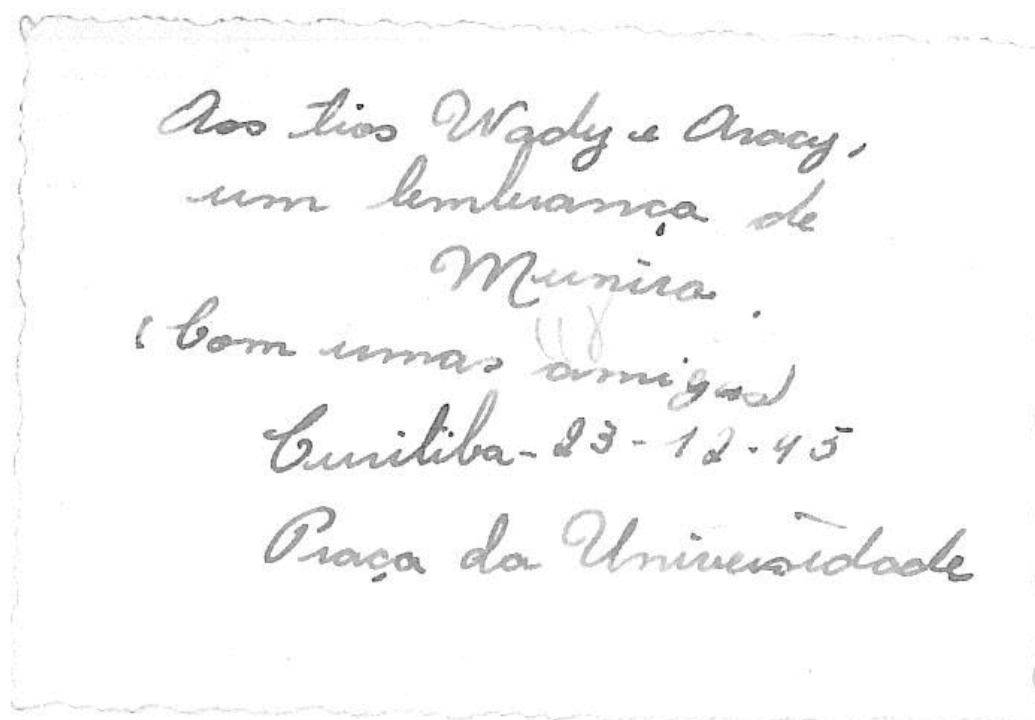
43), produzida em 1945 na Praça Santos Andrade, cuja a imagem é, anos depois, transposta em uma estampa, dispõe de uma trajetória biográfica específica, a qual aponta à experiências socioculturais que podem ser esclarecidas somente através do estudos das condições de sua agência (MAUAD, 2008).

Figura 43 - FOTOGRAFIA DE MUNIRA COM DUAS AMIGAS



FONTE: Mariah Salomão Viana (2019).

Figura 44 - VERSO DA FOTOGRAFIA DE MUNIRA COM DUAS AMIGAS



FONTE: Mariah Salomão Viana (2019).

Importa compreender a maneira com que a imagem acima é decodificada por seus leitores, em especial por Mariah, a partir de condicionamentos de seu tempo e inserção social. A materialidade da fotografia refrata memórias a cada vez que é acionada como narrativa objetual. Atentar, portanto, aos rastros desses artefatos, permite a identificação de seu papel como um canal de memória (EDWARDS, 2009).

Os lugares que esse tipo de objeto ocupa e deixa de ocupar dentro de contextos familiares e públicos, definem meios de atualização biográfica de pessoas e coisas. As marcas inscritas sobre, no entorno e dentro das fotografias como objeto, apresentam vestígios e traços de vínculos estabelecidos entre os sujeitos e os objetos durante os estágios de suas trajetórias.

O verso da fotografia exposto na figura 44, cujo texto aponta "Aos tios... uma lembrança de Munira (com umas amigas)" sugere que essa, antes de compor a narrativa de um álbum específico, foi um presente trocado entre os familiares e reforça a importância dada a figura que pertence ao sujeito coletivo da família (Munira), remarcando a sociabilidade de mulheres jovens no contexto urbano modernizado da cidade de Curitiba e marcando sua respeitabilidade no apontamento

- (com umas amigas), visto que, naqueles tempos, uma moça da cidade não poderia estar só em espaços públicos.

A partir de uma lógica, muito provavelmente espaço-temporal, essa fotografia foi então incluída à narrativa que considerava as imagens do ensaio de Antônio e Munira, anteriormente apresentado. A memória visual contemplada nesse espaço se deu, portanto, na disposição e inter-relação entre imagens e palavras.

No fragmento de fala de Mariah disposto na página 89, no qual ela se refere às inspirações que partem de seus álbuns familiares, percebo que ao apontar "Então teve a [coleção] "Praça da Universidade" que é bem pessoal, que a foto tá no meio de uma estampa, assim, escondida", a designer trata não apenas do ensaio em questão, mas de toda a narrativa que contempla o álbum ao qual se refere. A fotografia que estaria "escondida" não se trata de nenhuma das que compõem o ensaio, mas sim de uma que compartilha de uma personagem, do cenário e do tempo desse.

No exercício da recordação, a designer faz escolhas e (re)organiza experiências vividas, caracterizando o caráter fluido da memória. Segundo Corrêa (2008, p.33), quando a lembrança é materializada na narrativa, torna-se possível a "contínua negociação das percepções de ser e estar no mundo". Ao tecer memórias em meio aos esquecimentos e distorções (intencionais ou não), a interlocutora é confundida ao associar suas intencionalidades no agenciar da imagem junto aos seus processos de criação, visto que essas estavam mais relacionadas às narrativas construídas na justaposição de elementos visuais e verbais do álbum como todo, do que à imagem avulsa.

Contudo, é na transposição dessa imagem em específico para a superfície estampada, que a relação de agência das fotografias sobre os processos criativos aqui contemplados é evidenciado. Uma das características formais das fotos é que elas tornam as imagens visíveis através da natureza de sua materialidade, possibilitando que essas sejam manuseadas, emolduradas, cortadas, rasgadas, acariciadas, choradas (EDWARDS, 2009). Junto desses movimentos a designer retira a figura de sua avó (e umas amigas) deste espaço narrativo maior, e a coloca como protagonista da materialização de sua criação expressa através de colagens impressas sobre tecidos tornados roupas (Figura 45).

Figura 45 - ESTAMPA PRAÇA DA UNIVERSIDADE



FONTE: Mariah Salomão Viana (2019).

A fotografia como objeto em questão deixa de simbolizar e passa a afetar e atuar sobre a designer. Tirar a foto do álbum, digitalizar e compor outras visualidades a partir dessa imagem, apontam esse artefato como agente de uma série de relações que atravessam Mariah. Nesses movimentos são múltiplos os sujeitos que atuam sobre, a partir de, com e em relação a outros múltiplos sujeitos. A foto, suas histórias e rastros produzem as próprias ações criativas e agentivas de Mariah.

As memórias visuais e familiares da designer, quando transpostas em estampas a serem impressas em mercadorias, ainda que materializem imagens comuns a um grupo exclusivo de pessoas, nesse caso a família Calluf, tornam a representar um imaginário que ultrapassa sua visualidade literal. Nesse caso, a foto deixa de ser restrita à família, passando a tocar o sensível na representação de familiaridade, posto que esse hábito de ver e rememorar que atualiza como memória

a experiência vivida, é compartilhada por diferentes famílias de lugares e procedências sociais variadas (MAUAD, 2008). Representadas nessa estampa estão, portanto, quaisquer amigas, qualquer praça, qualquer imagem produzida e usual.

Questionada sobre as intencionalidades nas disposições e escolha dos elementos que compõem a estampa, Mariah aponta o desejo de "brincar" com a evidência da técnica de colagem, a qual se tornou uma marca das estampas do NovoLouvre. Ao representar a fotografia literalmente colada sobre o vestido com fitas adesivas, abaixo da ilustração do manuscrito referente à legenda dessa, o tecido parece ser transformado em uma página de álbum fotográfico que narra uma infinidade de histórias reais ou imaginadas. As flores que complementam a composição, além de, segundo a designer, servirem como elemento de unidade da coleção, representam ainda os objetos outros que compõem e complementam os álbuns e suas narrativas.

Neste processo de criar colagens digitais incorporando, importando, modificando e exportando imagens, compreende-se que a fotografia composta a outros elementos visuais que não compartilham de seu contexto inicial, nesse caso as flores e fitas adesivas, não está a representar uma cópia da original, mas a materializar desejos, partindo de uma estratégia de caráter dialético. Ainda que repleta de rastros biográficos e significados à designer, a materialidade de sua expressão criativa não é domável. Quando essa sai do espaço privado para o público, é apropriada por diversos olhares que incorporam a ela seus pensamentos, fantasias, delírios e intervenções (SAMAIN, 2012). "Toda imagem é uma memória de memórias, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos. Mais do que isso: uma "sobrevivência", uma "supravivência"" (SAMAIN, 2012, p.22). Essas intervenções transpõem não somente uma experiência estética à superfície que veste o corpo, mas também revisitam e reformulam práticas do tempo presente.

A par do poder agentivo das fotografias em meio aos processos criativos, apresento, na próxima sessão, um exemplo em que a agência é estabelecida por meio de atualizações de artefatos anunciados nestes objetos-como-memória.

5.3 MARIÂNGELA – 1970

Vimos até aqui que as fotografias são justapostas em favor de uma narrativa materializada no álbum de família e que Mariah agencia uma série de relações travadas com essa categoria de artefatos em meio aos seus processos criativos. Tenho como objetivo, nesta seção, refletir sobre as formas de agência exercidas na criação de novas materialidades que atualizam objetos anunciados em fotografias retiradas deste espaço de memória coletiva e privada.

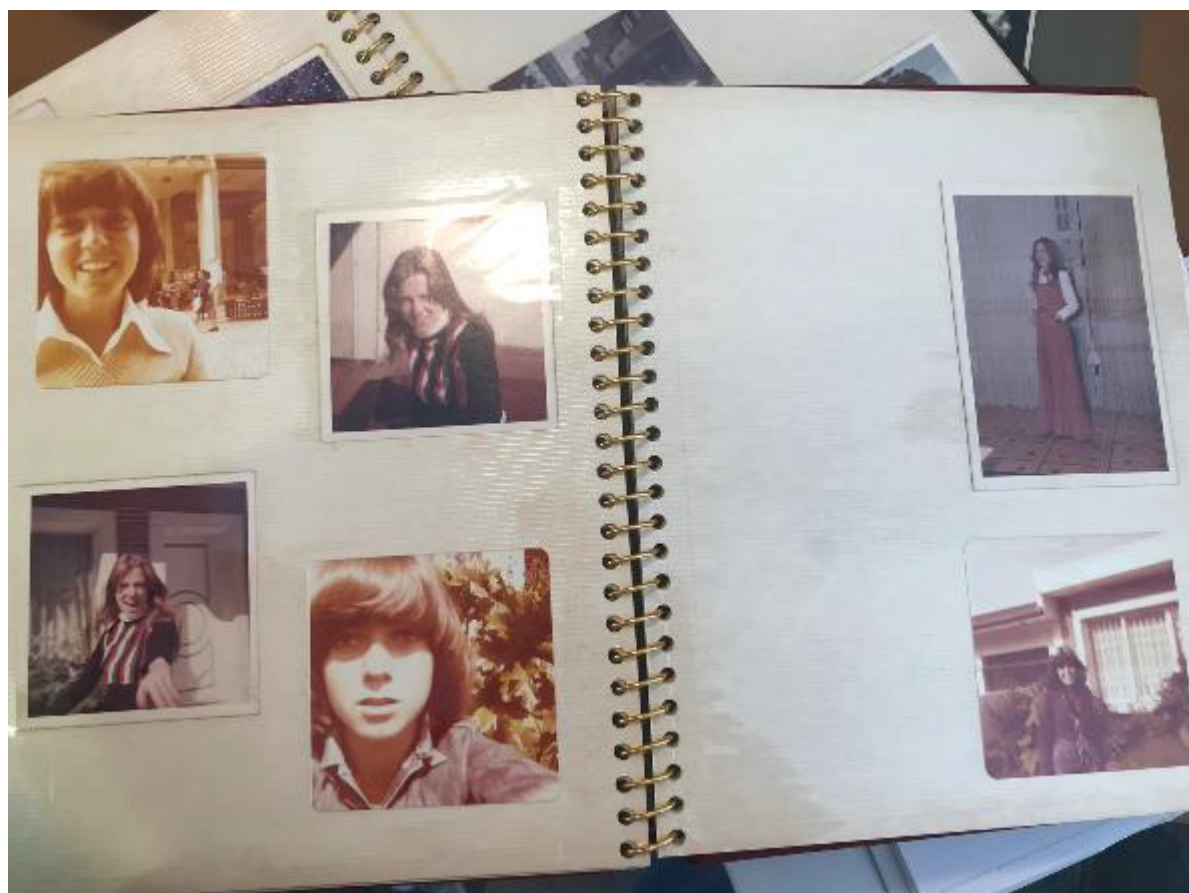
Na criação do vestido "Nina Pandolfo" da coleção "Palimpsesto", esses movimentos são evidenciados nos documentos referente aos processos envolvidos em sua confecção, bem como em sua própria materialidade, como veremos adiante. Quando questionada sobre suas formas de criar o novo a partir do que lhe é lembrança, Mariah cita esse vestido como o resultado de uma de suas visitas aos arquivos da família:

Alguma coisa [referente à família] sempre tem! Por exemplo, na última coleção eu peguei uma foto da minha mãe. E aí o vestido que ela estava [representado na fotografia], a gente usou na modelagem. Então, de alguma forma, sempre tem (Mariah Salomão Viana, entrevista, 13/11/2019).

Há duas coisas a serem compreendidas no fragmento acima disposto. A primeira é a qual fotografia (e portanto a qual narrativa) Mariah está a referir-se quando enuncia que "pegou" uma foto de sua mãe. E a segunda referente à forma com que vestido representado na imagem é atualizado e usado na modelagem de um novo artefato, em meio as intenções contidas nos processos de criação da designer.

A escolha da fotografia para inspirar seus desenhos não se deu ao acaso. Antes de pensarmos sobre reverberações materiais da imagem, precisamos entender os contextos em que essa está (ou esteve) inserida. A foto "Mariângela - 1970" pertence originalmente a um álbum (Figura 46) que, mais uma vez, constitui e reforça narrativas da família Calluf. Às páginas estão coladas fotografias diversas que compartilham de contextos espaço-temporais e momentos individuais das irmãs Mariângela e Maristela Salomão. Trata-se da representação da juventude das meninas em meados da década de 1970.

Figura 46 - ÁLBUM DE FOTOGRAFIAS DE MARIÂNGELA E MARISTELA SALOMÃO



Fonte: A autora (2020).

Em meio a tantas possibilidades, a fotografia selecionada para inspirar as criações de Mariah é a constituída pela figura central de Mariângela, sua mãe, a qual figura posando descontraidamente sobre um piso de taco em madeira, em frente a uma janela com cortina rendada (Figura 47). A figura contempla e representa elementos que nos possibilitam o acesso a outras práticas, tempos, lugares e saberes.

Figura 47 - FOTOGRAFIA DE MARIÂNGELA SALOMÃO



Fonte: A autora (2020).

O vestido longo e em tecido fino sugere alguns modismos dos anos 1970 referentes ao movimento "de volta à natureza", o qual

surgiu como uma reação hippie ao crescimento do consumismo norte-americano e à crise ambiental que esse ajudou a criar. Esse movimento também inspirou a nostalgia de um passado mais inocente e abraçou um ideal vitoriano, singelo e simples (REED, 2013, p.1973).

Sobre as cores predominantes, não só na peça, mas na fotografia como um todo, percebo que se destacam os tons de marrom acobreados, os quais foram tendência em artefatos de decoração, mobiliário e indumentárias da época, estando esses

novamente relacionados aos desejos de "retorno a natureza" (EISEMAN e RECKER, 2011).

O babado da barra, a sobreposição e combinação entre a camisa e o vestido, são compostos de maneira bastante semelhante às fotografias veiculadas à moda camponesa em anúncios (Figura 48 e 49) da revista Pop¹⁸ dos anos 1970, de onde surgiam inspirações e ideias que povoavam o imaginário jovem brasileiro daqueles anos.

Figura 48 - MODA CAMPESTRE NO EDITORIAL VIAJE NESSA MODA



FONTE: Revista Pop, n. 45, p. 55, jul. 1976. FRANÇA, 2021.

¹⁸ primeira revista destinada especialmente para garotas e garotos jovens no Brasil, editada pela editora Abril. (FRANÇA, 2021).

Figura 49 - MODA CAMPESTRE NO EDITORIAL ENTRE EM CAMPO DE AZUL E VERMELHO



FONTE: Revista Pop, n. 47, p. 50, set. 1976. FRANÇA, 2021.

Os rastros da fotografia representados pelos artefatos ali materializados, nos permitem compreender uma série de relações que envolvem o uso de indumentárias na construção de corpos sociais, culturais e políticos. O vestido de modelagem, cor e tecido semelhante às roupas hippies da época, é sobreposto a uma camisa rendada e delicada que, de certo modo, contrapõe o posicionamento da contracultura a respeito da racionalização da vida social (FRANÇA, 2021). Mariângela faz escolhas que promovem disputas, apropriações e tensionamentos, talvez na tentativa de marcar diferenciações e exaltações de valores de expressão individual bastante caros à juventude naqueles anos (LIPOVETSKY, 2009).

A fotografia carrega, ainda, narrativas que ultrapassam suas margens visuais e transbordam em sua fisicalidade. Segundo Edwards (2007), são os tons afetivos de qualidade tátil física das fotografias que as afirmam como objetos de memória. É, portanto, no tocar e manusear da materialidade da foto, que Mariah se apropria da narrativa que envolve a imagem e o álbum como um todo, trazendo fragmentos de

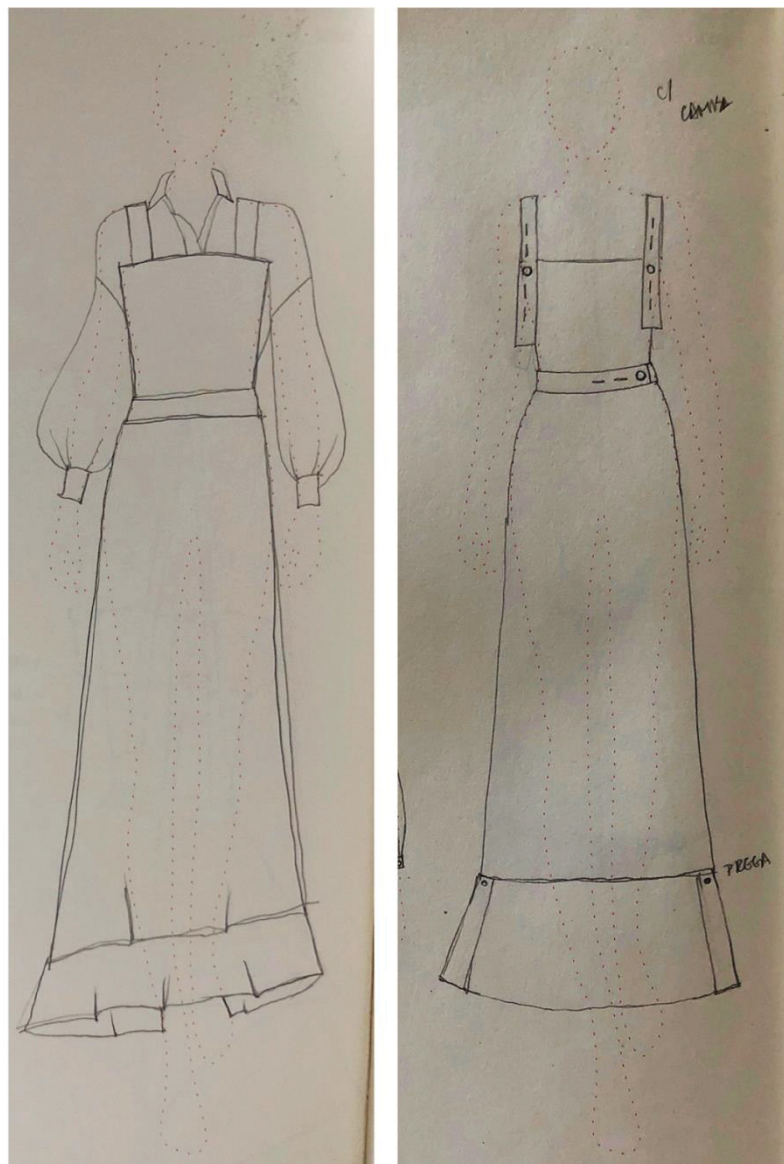
sua família para junto de seus processos criativos. Silva (2008) ao tratar do álbum de família, considera que esse

é usado para reescrever. O que ali se mostra é reescrito pelos futuros sobreviventes, comportando-se como palimpsesto, muda-se a ordem, outras mensagens são escritas, enfim, mudam os propósitos originais. (SILVA, 2008, p.75).

Sendo assim, como em um palimpsesto (nome da coleção a qual o vestido pertence), ao retirar a fotografia do álbum, tocar, observar, selecionar, digitalizar e inventar sob esse artefato, a designer atualiza, não somente a roupa, mas as memórias disparadas junto à imagem. Não se trata de redesenhar um vestido hippie, ou copiar um artefato antigo. São modelagens, tecidos, acabamentos e narrativas atualizadas e tornadas “contemporâneas e modernas”, como a mesma se refere às suas criações. As relações entre coisas e pessoas, e pessoas e pessoas, agenciadas em meio aos processos criativos que “começam” nesta busca de referências em arquivos pessoais, atravessam as etapas de projeto seguidas no NovoLouvre interferindo na própria materialidade final do artefato.

Inicialmente, assim como na criação inspirada no casaco “Mlle Linda” do capítulo anterior, em um exercício de aproximação com o vestido da mãe como meio de inspiração, Mariah desenhou esse artefato com o intuito de estudar suas formas, partes e estruturas (Figura 50).

Figura 50 - DESENHO DE VESTIDO DE MARIÂNGELA



FONTE: Mariah Salomão Viana (2020).

Em seguida, como exposto à direita da figura 48 acima, em diálogo com a costureira, a designer alterou elementos componentes e estruturais do objeto, atualizando sua modelagem, diminuindo seu comprimento, alongando a costura da barra, tornando as alças aparentes e adicionando botões como elementos de acabamento da peça. No lugar do babado foram adicionadas pregas que citam, de forma sutil, o efeito de ondas percebido no vestido original. Segundo Mariah, essa foi uma estratégia para deixá-lo "menos romântico e torná-lo melhor aceito atualmente".

Contudo, há uma referência que permanece imutável, não necessariamente no que constitui o vestido, mas sua composição: a sobreposição desse sobre a camisa. No próprio desenho é enfatizado o uso do artefato sobreposto, visto que ao lado do croqui está o texto: "c/ camisa". A designer replica as escolhas nas formas de apresentar o artefato, imitando as maneiras de vestir da mãe, como demonstrado na figura 51.

Figura 51 - FOTO DE LOOKBOOK - VESTIDO NINA PANDOLFO



FONTE: Mariah Salomão Viana (2020).

Ao inspirar-se na modelagem de uma roupa da década de 1970 para criar um artefato inédito, Mariah propõe aproximações de espaços-tempos distintos, junto a olhares de estranhamento sobre o comum, que partem de atualizações de aspectos físicos e estruturais da roupa.

Nessa comparação tornam-se aparentes não apenas as distintas configurações dadas aos tecidos e aviamentos, mas também diferentes valores e funções transpostos aos artefatos. Ainda que inspirado em um vestido antigo, ou melhor, em uma imagem de um vestido antigo, o vestido Nina Pandolfo pertence a contextos políticos, históricos e culturais distintos. São atualizados, não apenas os aspectos físicos e materiais do artefato, como também as narrativas e valores que o rodeiam. Agenciam os processos criativos aqui contemplados, as coisas que envolvem a designer na esfera pública e privada. Sigo a proposta de Adrian Forty (2007, p.326) que aponta os designers como "atores no teatro da história". Para o autor, "qualquer explicação da mudança deve apoiar-se em uma compreensão de como o design afeta os processos das economias modernas e é afetado por eles" (Forty, 2007, p.14).

Fayga Ostrower (2014) relaciona o criar com o contexto cultural e valorações que rodeiam o indivíduo. Para a autora, existem aspectos valorativos que ultrapassam o âmbito pessoal, sendo originados nas inter-relações sociais de um determinado contexto histórico. Ao atualizar o artefato, tornando-o "menos romântico", Mariah está dialogar com valores culturais do tempo e espaço que em que vive. Fenômeno que Ostrower (2014) chama de "valores de uma época".

Na medida em que as visões de vida não se limitam à experiência do indivíduo, nem tampouco poderiam ser inventadas individualmente, tudo que o homem formula e faz, ele o faz mediante formas que são qualificações a um tempo individuais e sociais (OSTROWER, 2014, p.125).

Assim como em uma imagem distorcida de um espelho mágico, Mariah olha, com ideias atuais, para o passado materializado na fotografia. São agenciadas memórias individuais e coletivas a partir de experiências presentes. Através de processos criativos, neste jogo de aproximação e distanciamento, são acionadas relações entre objetos e pessoas, nas quais as próprias memórias são atualizadas a todo momento.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um estudo da indumentária não deve ser frio; ele precisa evocar o mundo tátil, emocional e íntimo dos sentimentos.

Daniel Miller, 2013

A partir da perspectiva de Miller, construo a presente pesquisa. Ainda que pareçam insignificantes trivialidades superficiais, as roupas desempenham papel fundamental e atuante na constituição da percepção que os sujeitos têm de si e do mundo exterior (MILLER, 2013). Se, ao dedicarmos atenção às indumentárias, precisamos evocar o mundo tátil, emocional e íntimo dos sentimentos, ao considerarmos as maneiras com que essas ganham forma, não poderia ser diferente. Longe de compreender a criação dessas, bem como de outras coisas que constituem a paisagem do mundo, como manifestações autorais de seres intelectualmente privilegiados, considero a ação criativa como produto da agência de uma série de relações travadas entre humanos e coisas, que se impregnam de toda a sorte de lembranças possíveis.

Minha busca por explicitar a atribuição das memórias junto às relações entre pessoas e coisas, apontando-as como fundamentais na compreensão das maneiras com que a cultura de uma sociedade é constituída, esteve marcada desde o primeiro contato com o campo. Sendo assim, o objetivo de pesquisa proposto foi o de compreender, a partir de narrativas verbais, aliadas às análises de artefatos e dos documentos referentes aos processos projetuais acessados, como as coisas que rodeiam a Mariah acionam memórias que agenciam e são agenciadas em meio a seus processos criativos e de desenvolvimento de roupas do NovoLouvre.

Primeiramente propus identificar e analisar as narrativas verbais e objetualizadas que constituem a marca, seguido da identificação das memórias acionadas a partir da materialidade das coisas que rodeiam a designer Mariah Salomão Viana. Em terceiro lugar busquei mapear os processos criativos e de desenvolvimento de peças do NovoLouvre e por fim, identificar e analisar as formas de transposição e citação de memórias da designer para a materialidade das roupas que cria.

De forma que a estratégia inicial utilizada foi a de reconstrução dos espaços da loja e seu entorno, compreendendo-os como lugares que materializam memórias coletivas relacionadas à cidade. Esse universo é estrategicamente relacionado às narrativas da marca, que acionam, ainda, um capital simbólico associado a um espaço e nome de prestígio social dentro deste contexto espacial - o antigo Louvre e a família Calluf. Histórias de Curitiba se fundem às coleções e roupas do NovoLouvre. As materialidades da cidade, que sobrepõem sujeitos e tempos distintos, agenciam o criar das peças, sendo, inclusive, citadas em suas estampas e modelagens.

Ao mapear os processos criativos e de desenvolvimento dessas peças, exploro ainda a dimensão narrativa da designer na construção do "eu" na objetivação da experiência criativa, a partir da relação da memorização do passado com o presente. Considero a agência das lembranças acionadas nos gestos e escolhas contemplados nos processos formadores, recorrendo, para isso, às entrevistas narrativas feitas com Mariah, bem como aos documentos acessados em campo. Memórias hábito e experiências individuais da designer a constituem e constituem, ainda, as coisas que cria.

O agenciar dessas lembranças ganha forma, também, na transposição das memórias objetualizadas para as materialidades das roupas do NovoLouvre. Por vezes objetos biográficos são citados nessas criações, bem como fotografias familiares estampadas às suas superfícies, ou ainda utilizadas como enunciadoras de coisas que são atualizadas a partir do design. Objetos de herança passam a ser inspiração na criação de materialidades inéditas, e as marcas e gestos neles materializados, agenciam sua própria atualização. Fotografias são retiradas de seus espaços privados, tendo suas narrativas (re)contadas, (re)feitas, (re)montadas, (re)coladas a partir de seu manuseio em meio aos processos criativos. No criar dos trecos que cobrem, apertam, irritam e aquecem os corpos, histórias são contadas, relações afetivas são inventadas ou (re)criadas, narrativas e vínculos são (re)construídos.

Procurro atentar às práticas cotidianas materializadas e prefiguradas nas coisas. Coisas essas que, por vezes, nos sobrevivem junto às memórias, sejam elas faladas, tocadas ou sentidas. Atentando especialmente às coisas de vestir o corpo, compreendo que essas, assim como nos ensina Virginia Woolf em seu texto "Orlando", mudam nossa visão do mundo, bem como a visão que o mundo tem de

nós. Segundo Miller (2013, p.63) "o vestuário desempenha papel considerável e atuante na constituição da experiência particular do eu, na determinação do que é o eu". Posto isso, considero que nossas ações e busca por pertencimento, dentro de um complexo social, são mediadas pelos trechos, troços e coisas, em especial as roupas (MILLER, 2013).

Considero aqui processos culturais que constituem corpos, práticas de vestir e formas com que essas e aqueles são constituídos no mundo social em que vivemos. Compreendo ainda que os artefatos não só nos fazem pelo mesmo processo que nós os fazemos, como agenciam, também, o nosso próprio fazer, criar, formar. Como aponta Fayga Ostrower,

Toda atividade humana está inserida em uma realidade social, cujas carências e cujos recursos materiais e espirituais constituem o contexto de vida para o indivíduo. São esses aspectos, transformados em valores culturais, que solicitam o indivíduo e o motivam para agir (OSTROWER, 2014, p.43).

Importa, portanto, olhar para a nossa materialidade fundamental, a fim de entendermos, transmitirmos e apreciarmos nossa humanidade (MILLER, 2013, p.10). A partir desse olhar atento aos modos de formar essas coisas, pude identificar, portanto, duas formas a partir das quais se revelam as relações de agência nos processos criativos analisados. A citação (no sentido de remeter, evocar) e a transposição (no sentido de deslocar, transferir), conforme observado, respectivamente, nos casos do casaco-herança e da fotografia como objetos de inspiração; e no caso da fotografia estampada no vestido.

Apesar de estudar os processos criativos de uma designer em específico, entendo que esta é uma pesquisa protagonizada pelas coisas, na qual reconheço-as como agentes. Chegar a esse lugar não foi tarefa simples. Saliento que o resultado aqui alcançado parte do mergulhar das abstrações teóricas, as quais acessava durante o estudo, na "algazarra da vida cotidiana e na gloriosa confusão de contradição e ambivalência que ali se encontram" (MILLER, 2013, p 230).

Ao destacar certas questões aqui contempladas, cabe apresentar alguns desdobramentos ou aprofundamento de conteúdos que podem representar oportunidades de estudo para trabalhos futuros.

A começar pela identidade local tomada e configurada como marca do NovoLouvre e de suas roupas. Para além das narrativas verbais e objetualizadas

que citam Curitiba como um valor da empresa, atentar às percepções dos consumidores sobre a representatividade da marca no âmbito do design local, bem como suas ideias acerca da cidade, certamente suscitaria diferentes questões sobre as relações entre as memórias coletivas, apropriação de espaços urbanos e moda.

Também a agência de materialidades diversas sobre os processos de design se mostrou um tema bastante amplo e longe de ser esgotado. Durante muito tempo foram enfatizadas as trajetórias dos designers, suas teorias e ideias como centrais para a história da disciplina. Contudo, refletir sobre o papel das coisas nesse processo, nos possibilita um entendimento da sua não passividade. Miller nos conta que os

Trecos têm uma capacidade notável de desvanecer diante dos nossos olhos, tornam-se naturalizados, aceitos como pontos pacíficos, cenário ou moldura de nossos comportamentos. Eles alcançam seu domínio sobre nós porque deixamos de observar o que fazem. As coisas [...] nos guiam até o modo apropriado de se comportar e permanecer incontestes, pois não temos a menor ideia de que somos conduzidos (MILLER, 2013, p.228 e 229).

Considerar a agência das coisas sobre os processos formadores constitui uma estratégia importante na compreensão da forma com que se dão, por sua vez, certos processos culturais e sociais.

As memórias materializadas e transpostas em indumentárias, a partir de seus usos ou produções, são outros aspectos que merecem atenção e estudos atentos. Considerá-las como marcas e vestígios de escolhas, costumes, eventos e fazeres, apontam para roupas como materializações de rastros e fissuras pelas quais vazam uma série de agências.

Certa de que existem ainda inúmeros caminhos possíveis de continuidade e ampliação desta pesquisa, indico estes acima, de forma a motivar futuros trabalhos, com novas perspectivas, a partir de outros lugares e interesses.

Por fim, não poderia deixar de citar que, assim como as memórias afetivas, corporais e coletivas de Mariah agenciam seus processos formadores, também fui tomada pelas lembranças de experiências vividas a cada etapa deste estudo. As coisas que encontrei em campo agenciaram os rumos da investigação e vice-versa. Enquanto, a fim de construir este texto, olhava para fotografias, objetos biográficos e documentos referentes a processos projetuais, lembrava e ressignifica meus afetos, minhas coisas, minhas formas de ser e estar no mundo como designer e

pesquisadora. Fazia ecoar em minha mente a indagação de Patti Smith (2019, p.119) "Por que alguém se sente compelido a escrever?". Acrescento ainda, por que alguém se sente compelido a criar? Diante da impossibilidade de reviver experiências passadas, escrevo e crio, portanto, sobre, para e me colocando em relação a um outro, principalmente, a fim de lembrar.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, V. **Manual de História Oral**. 2a Ed. Brasil: Editora FGV, 2004.
- AGENCIA DE NOTÍCIAS DO PARANÁ. **Obra restaurada de Arthur Nísio volta ao Palácio Iguaçu**. Disponível em: <https://www.aen.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=86120> Acesso em: 04 de ago. de 2021.
- APPADURAI, Arjun. **Introdução**: Mercadorias e política de valor. In: A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: EDUFF, 2008.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: Lembranças de velhos. 13a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. Capital simbólico e classes sociais. **Novos Estudos – CEBRAP** [online] n.96, p.105-115, 2013.
- CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- CIETTA, Enrico. **A Revolução do Fast Fashion**: Estratégias e modelos organizativos para competir nas indústrias híbridas. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.
- COCHRANE, Lauren. **50 ícones que inspiraram a moda - estilistas**. São Paulo: PubliFolha, 2015.
- CORRÊA, Ronaldo de O. **Narrativas sobre o Processo de Modernizar-se**: uma Investigação sobre a Economia Política e Simbólica do Artesanato Recente em Florianópolis, Santa Catarina, BR. Florianópolis: UFSC, 2008. Tese (Doutorado) do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.
- CURTA CURITIBA. **Memorial de Curitiba**. Disponível em: <https://curtacuritiba.com.br/guia/memorial-de-curitiba/> Acesso em: 06 de mai. de 2021.
- CRESTANI, Andrei M. Z. & KLEIN, Regina M. M. A. Espaço, imagem e memória: adensamento dos conteúdos coletivos à materialidade da cidade. **Territórios** (36), 2017, p. 139-157.
- CRESTO, Lindsay F. **Colocando a mão na massa**: tecnologias de gênero na decoração de interiores no blog Homens da casa. 2019. 368 f, Tese (Doutorado em

Tecnologia) - Programa de Pós Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba. 2019.

DENIS, Rafael C. Design, cultura material e o fetichismo dos objetos. **Arcos**, Rio de Janeiro, v.1, p. 14-39, 1998.

EDWARDS, Elisabeth. Photographs as Objects of Memory. In: **Material Memories**. Routledge: London, p. 331–342, 1994.

EISEMAN, Leatrice; RECKER, Keith. **Pantone: the 20th century in color**. San Francisco: Chronicle Books, 2011.

FRANÇA, Maureen. **Juventude "transada": moda como tecnologia de gênero na revista Pop (anos 1970)**. 2021. 466 f. Tese (Doutorado em Tecnologia e Sociedade), Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

FORTY, Adrian. **Objetos de desejo: design e sociedade desde 1750**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GAZETA DO POVO. **Cidadão Alerta**. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/colunistas/nostalgia/cidadao-alerta-ddw4yndo5l7gtmri9t6ll9d1q/> Acesso em: 06 de mai. de 2021.

GELL, Alfred. **Arte e agência**. Ubu Editora, 2018. [ebook].

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

IPPUC. **1940 a 1960 - O Plano Agache**. Disponível em: <https://www.ippuc.org.br/mostrarlinhadotempo.php?pagina=11&idioma=1&tipo=&posicao=6&titulo=1940%20a%201960&liar=sim>. Acesso em 06 de mai. de 2021.

JONES, Andrew. **Memory and Material Culture**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

KÜCHLER, Susanne. Why are the Quilts in Polynesia?. In: Küchler, Susanne; Miller, Daniel. **Clothing as Material Culture**. Oxford: Berg, 2005. pp. 175-191.

LIMA, Thais D. S.; KISTMANN, Virginia, S. C. B. CULTURA MATERIAL E DESIGN DE MODA: uma discussão exploratória sobre o tema. In: 15º Colóquio de Moda. **Anais**. Porto Alegre, 2019.

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

MARTIN, Macarena S. **Curso prático Designer de moda**. São Paulo: Livros Escala, 2012.

MAUAD, Ana M. **Poses e flagrantes: Ensaio sobre história e fotografias**. Niterói: EdUFF, 2008.

_ MCCracken, Grant. Manufatura e Movimento de Significado no Mundo dos Bens. IN: _____. **Cultura e Consumo**. Novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e das atividades de consumo. Rio de Janeiro: MAUAD, 2003. (Coleção cultura e consumo – Coordenação Everardo Rocha). pp. 99-120

MENDES, Mariuze D. Cultura Material e Design: trajetórias sociais de artefatos em contextos materiais e culturais de produção, circulação e consumo. In: Queluz, Marilda L. P. (org.). **Design & Cultura Material**. Curitiba: Editora UTFPR, 2012. p. 15-33.

MILLER, Daniel. Artefacts and the meaning of things. In: **Companion encyclopedia of anthropology**. Routledge: London, p. 396–419, 1994.

MILLER, Daniel. Introduction. In: Küchler, Susanne; Miller, Daniel. **Clothing as Material Culture**. Oxford: Berg, 2005. pp. 1-19.

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

NOVOLOUVRE. **About**. Disponível em <https://www.novolouvre.com.br>. Acesso em 14 de mai. de 2020.

NOVOLOUVRE. **Esse botão foi inspirado em um botão de uma capa da Dona Munira, avó da nossa diretora de criação. A capa é da década de 70 e foi comprada na Holanda. Inspirado nele desenhamos o botão das novas coleções, transparente, como amamos <3**. Instagram: @novolouvre. Disponível em: https://www.instagram.com/p/BvIGbMJF5Tj/?utm_medium=copy_link. Acesso em 02 de mar. De 2019.

O'CONNOR, Kaori. The Other Half: The Material Culture of New Fibres. In: Küchler, Susanne; Miller, Daniel. **Clothing as Material Culture**. Oxford: Berg, 2005. pp. 41-59.

OLIVEIRA, Ana C. **ENTRE ESTÉTICA E ÉTICA, A SEMIÓTICA**. Encontro Nacional da Anpap, n.22, 2013. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/conferencias/Ana_Claudia_de_Oliveira.pdf. Acesso em: Abril, 2021.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 2001.

PREFEITURA DE CURITIBA. **Potencial Construtivo - Unidade de Preservação (UIP)**. Disponível em: <https://www.curitiba.pr.gov.br/conteudo/potencial-construtivo-unidade-de-interesse-de-preservacao-uip/461> Acesso em 06 de mai. de 2021.

REED, Paula. **50 ícones que inspiraram a moda 1970**. São Paulo: Publifolha, 2013.

ROCHEDO, Aline. “A vó é uma dádiva. Ela não está mais lá, mas está em mim”:

jóias de família como narrativas de afeto. **Ponto Urbe**, São Paulo, p. 1-8, 2018.

ROCHEDO, Aline. Emoções narradas - entre herança, dádiva e jóias de família. **Etnografias Contemporâneas**, San Martin, v.4, p. 63-82, 2018.

SANCHES, Maria C. de F. **Moda e projeto**: estratégias metodológicas em design. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

SANDIKCT, Özlem; GER, Güliz. Aesthetics, Ethics and Politics of the Turkish Headscarf. In: Küchler, Susanne; Miller, Daniel. **Clothing as Material Culture**. Oxford: Berg, 2005. pp. 61-82.

SILVA, Armando. **Álbum de família**: a imagem de nós mesmos. São Paulo: Senac, 2008.

SILVEIRA, Cristiane G. **O Design e a Consciência da Sustentabilidade Integral**: O Projeto Tamar na Vila Regência, ES. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – Programa de Pós Graduação em Design da Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru. 2011.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

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

SMITH, Patti. Um sonho não é um sonho. IN: SMITH, Patti. **Devoção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SOARES, Diego S.; SILVA, Ursula R. **O jornal das moças: uma narrativa ilustrada das mulheres de 30 a 50 & sua passagem por pelotas nas décadas**. Seminário de História da Arte - Centro de Artes - UFPel, n. 3, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/3013/2594>. Acesso em: Março, 2021.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx**: roupas, memória, dor. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

SVENDSEN, Lars. **Moda**: uma filosofia. Zahar. Rio de Janeiro, 2010.

TESSARI, Valéria F. dos S. **Fazer é pensar, pensar é fazer**: O trabalho e os artefatos na Fábrica Zeferino, Novo Hamburgo, RS. 2014. 191p. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – Programa de Pós Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba. 2014.

TESSARI, Valéria F. S. **Louvre, o rei das sedas:** consumo de moda e sociabilidades femininas em Curitiba - pr (1935 - 1945). 2019. 349 f. Tese (Doutorado em Design) - Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ. **Campi.** Disponível em: <https://www.ufpr.br/portalufpr/campi/> Acesso em: 06 de mai. de 2021.

WOODWARD, Sophie. Looking Good: Feeling Right - Aesthetics of the Self. In: Küchler, Susanne; Miller, Daniel. **Clothing as Material Culture.** Oxford: Berg, 2005. pp. 21-39.

APÊNDICE 1 – TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E TEXTO



Universidade Federal do Paraná (UFPR)
Setor de Artes, Comunicação e Design
Programa de Pós-Graduação em Design (PPGDesign)
Linha de pesquisa: Sistemas de Produção e Utilização
Orientador: Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E TEXTO

Pelo presente instrumento, eu MARIAH SAROMÃO VIANA
_____, portadora do RG nº 6240832-4,
inscrita no CPF/MF sob nº 007122339-89, residente à AL. JULIA DA
COSTA 181, nº _____,
na cidade de CURITIBA, autorizo voluntariamente o uso de minha imagem,
documentos, áudio e transcrições, parcial e/ou total de entrevistas por mim concedidas à
pesquisadora Thais Dyck dos Santos Lima, portadora do RG 7780863-9, vinculada ao
programa de Pós graduação em Design (PPGDesign) da Universidade Federal do Paraná
(UFPR), para uso em sua dissertação de mestrado ou em projetos e eventos relacionados.
Esta autorização inclui o uso total e/ou total de imagem, documentos, áudios e transcrições
concedidas à Thais Dyck dos Santos Lima, nos mais diversos meios utilizados (mídias
impressas, digitais, orais, exposições, instalações), independentemente do transporte de
sinal, suporte material, tratamento gráfico e audiovisual, reprodução e distribuição que
venha a ser utilizado para fins acadêmicos, sem limitação de tempo ou número de
utilizações/ exposições, no Brasil ou no exterior. Ainda, essa autorização poderá ser
destinada a compor o conteúdo de livros, artigos científicos e palestras, como também no
planejamento de disciplinas acadêmicas.

Fica definido que o material a ser utilizado destina-se à produção de obra intelectual
organizada e de titularidade de Thais Dyck dos Santos Lima, conforme apresentada na Lei
9.610/98 (Lei de direitos autorais). Ainda, os procedimentos de coleta e uso dos dados
deverão ser realizados de acordo com a Resolução N° 510, de 07 de Abril de 2016, que
trata da ética em pesquisa em Ciências Humanas e Sociais.

Curitiba, 13 de NOVEMBRO, de 2019.

ASSINATUA DA INTERLOCUTORA

MARIAH SAROMÃO VIANA

NOME COMPLETO

ASSINATUA DA PESQUISADORA

THAIS DYCK DOS SANTOS LIMA

NOME COMPLETO

APÊNDICE 2 – FICHA DE PERFIL

FICHA DE PERFIL DA INTERLOCUTORA		
FOTOGRAFIA 	Nome completo: Mariah Salomão Viana	
	Local e ano do nascimento: Curitiba, 1980	
	Cidade atual: Curitiba	
	Profissão: Designer de moda, empresária.	
	Formação: Arquitetura	
	Telefone: -	
	Email: -	
Observações:		
Autor: Thais Dyck dos S. Lima Filiação: PPGDesign Ano: 2019		

APÊNDICE 3 – PROTOCOLO DE TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTA

PROTOCOLO DE TRANSCRIÇÃO	
Classificação ARQ no - Nome participante - mês/ano de realização da entrevista	Data da transcrição mês/ano
Tema: Qual ou quais os temas tratados na entrevista	
Lugar: Onde foi realizada a entrevista.	
Data: Dia, mês e ano da entrevista.	
Participantes: Nome da entrevistada e três letras iniciais do nome – entre parêntesis - que será utilizada como código na indicação dos turnos.	
Resumo: Panorama geral dos assuntos e tópicos abordados na entrevista.	
Duração: Tempo de duração da entrevista.	
Autor: Nome do entrevistador, seguido do código“(E)” que será utilizado na indicação dos turnos.	
Observação: Espaço destinado para anotações diversas.	
Localização de arquivos:	
Turnos:	Texto:
01 E. 02 X. 03 E. 04 X. 05 E.	
Símbolos utilizados na transcrição: ([Texto]) Comentários ou observações do transcritor (...) Marcadores de tempo ou de ruptura de uma palavra ou frase, sem continuidade no mesmo ou no seguinte turno. Negrito: Palavras enfatizadas pelo participante	

APÊNDICE 4 – PROTOCOLO DE REGISTRO DE IMAGEM

PROTOCOLO DE REGISTRO DE IMAGENS

Nome: Título da imagem.

Tipo: Fotografia, ilustração, representação gráfica.

Data da produção: Dia, mês e ano de produção da imagem.

Autor: Autor da imagem

Equipamento utilizado para o registro: Marca e modelo do equipamento.

Distância focal: Distância do foco até o objeto.

Flash: Sim ou não.

Descrição e contexto: Principais características e informações sobre a imagem e sobre o momento de fotografia.

Observações: Espaço destinado para anotações diversas.

Imagem:

(espaço para inserção da imagem)

APÊNDICE 5 – FICHA TÉCNICA - PEÇAS DO NOVOLOUVRE_1

FICHA TÉCNICA - PEÇAS DO NOVOLOUVRE

Nome: Casaco Anthropogeography

Coleção/ Ano: FW21 - (im)permanência anthropogéographie/ 2021

Material: Lã e poliamida

Objeto-como-memória inspiração: Casaco Mlle. Linda

Cor/ estampa: Bege com mescla

Peça complementar: Capuz removível

Estilo da roupa: Aberto frontalmente

Descrição: Casaco em lã pesada na cor bege, com forro em poliamida cor creme. Botões em acrílico transparente, com detalhes nas mangas, bolso embutido e capuz removível.

Comprimento: Abaixo do quadril

Acabamento: Em fita

Tipo de ponto: Overlock + reta embutida

Tipo do fio: Poliéster

Técnica: Máquina

Dimensão: -

COMPONENTES DA ROUPA

Decote: -

Gola: Gola alta

Manga: Longa

Punho: Com cinto

Fotografias:



Ficha de pilotagem:

05

COR 1 COR 2

FW21-01-COA-BEIG-36
FW21-01-COA-BEIG-38
FW21-01-COA-BEIG-40
FW21-01-COA-BEIG-42
FW21-01-COA-BLCK-36
FW21-01-COA-BLCK-38
FW21-01-COA-BLCK-40
FW21-01-COA-BLCK-42

COSTAS PILOTO

inverno 2021

Tecido principal: Lã Cotergal

Aviamentos:
Etiqueta composição
Etiqueta tamanho 36 ao 42
Botão 48
Botões pequenos na gola
Bolso forro
Forro: forro
Costura interna: viés

cor viés

TECIDO ☐
AVIAMENTOS ☐
PILOTO ☐
APROVADA ☐
MOSTRUÁRIO ☐

Desenvolvimento: _____
Produção: _____

APÊNDICE 6 – FICHA TÉCNICA - PEÇAS DO NOVOLOUVRE_2

FICHA TÉCNICA - PEÇAS DO NOVOLOUVRE

Nome: Vestido Praça da Universidade

Coleção/ Ano: FW15 - Praça da Universidade/ 2015

Material: Poliéster

Objeto-como-memória inspiração: Fotografia Munira (com umas amigas)

Cor/ estampa: Estampa com a cor preta em predominância e elementos em lilás, branco e bege.

Peça complementar: -

Estilo da roupa: Vestido curto e reto

Descrição: Vestido curto com recorte branco no centro, fundo preto e estampa composta com fotografia de avó com umas amigas, junto a imagens de fitas adesivas e da escrita do verso da foto. **“Nas minhas estampas, a gente sempre faz umas brincadeiras e aqui quisemos colocar o processo de colagem em evidência”** (Mariah Salomão Viana, 2020).

Comprimento: Acima do joelho

Acabamento: Fitado externo; Francesa e barra de lenço.

Tipo de ponto: Reto

Tipo do fio: Poliéster

Técnica: Máquina

Dimensão: -

COMPONENTES DA ROUPA

Decote: Canoa

Gola: -

Manga: -

Punho: -

Fotografias:



APÊNDICE 7 – FICHA TÉCNICA - PEÇAS DO NOVOLOUVRE_3

FICHA TÉCNICA - PEÇAS DO NOVOLOUVRE

Nome: Vestido Nina Pandolfo

Coleção/ Data: SS20 - Palimpsesto/ 2019

Material: Algodão com elastano

Objeto-como-memória inspiração: Fotografia Mariângela (1970)

Cor/ estampa: Verde menta

Peça complementar: sobreposição em camisas

Estilo da roupa: Salopete

Descrição: Vestido longo na cor verde menta, com pregas na barra e alças de jardineira externas, com 5 casas de botão para ajustes de altura. **“A estratégia que utilizei para atualizar o vestido foi a de transformar o babado do vestido original em pregas para não ficar tão romântico e encurtei um pouco para ser melhor aceito, deixando de lado esse shape mais retrô.”** (Mariah Salomão Viana, 2020)

Comprimento: Na canela

Acabamento: Reto; Fitado; Costuras embutidas.

Tipo de ponto: Reto

Tipo do fio: Poliéster

Técnica: Máquina

Dimensão: 130cm

COMPONENTES DA ROUPA

Decote: Quadrado

Gola: -

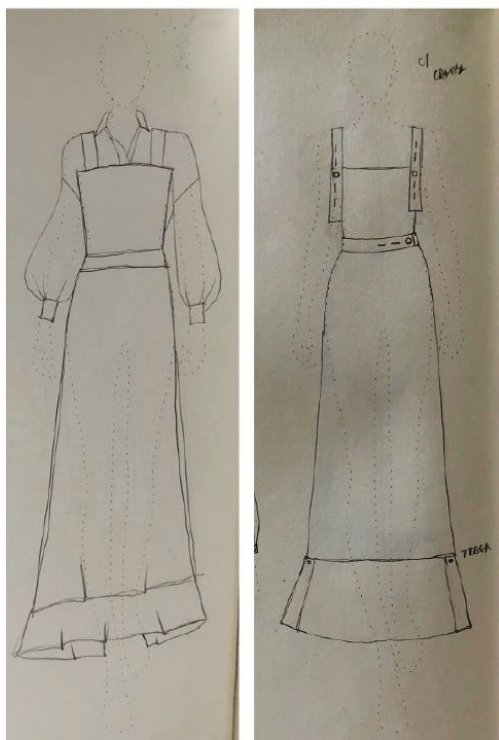
Manga: -

Punho: -

Fotografias:



Croqui:



APÊNDICE 8 – FICHA TÉCNICA - ROUPAS-COMO-MEMÓRIA

FICHA TÉCNICA - ROUPAS-COMO-MEMÓRIA

Nome: Casaco Mlle. Linda

Data: Década de 1950

Descrição do artefato: Casaco na cor caramelo, em estilo Cocoon, com cava geométrica e movimentação de pences; Bolso que acompanha a pence; Forro de seda, fixado à mão e com pregas; Manga $\frac{3}{4}$; Casaco todo construído na máquina reta, sem nenhum pesponto aparente e com sobra do tecido de cerca de 3 cm para cada lado, para eventuais ajustes. O botão é de massa com textura e a casa do botão é embutida, feita na máquina reta com acabamento à mão. A peça é alinhavada. Estola de pele aplicada mais tarde, manualmente (pontos “malfeitos”); O tecido utilizado era vendido na loja Louvre. - **“Acredito que tenha sido inspirado em um Balenciaga” (Mariah Salomão Viana, 2020).**

Tipo: Casaco sobretudo

Cor: Caramelo

Estilo: Sobretudo - Cocoon

Decote: Redondo

Gola: Regular comum, com estola aplicada

Manga: $\frac{3}{4}$

Punho: - / sem barra interna

Comprimento: Na altura do joelho - $\frac{3}{4}$

Dimensão: 95cm x 125cm

Partes: Casaco e estola de pele

Materiais: Lã, seda e pele de vison

Acabamento: Acabamento limpo - sem costura aparente/ Máquina reta e à mão

Tipo do ponto: Ponto reto e à mão

Tipo de fio: Algodão

Proprietário: Mariah Salomão Viana

Linhagem: Methilde Caluff mandou fazer o casaco para sua filha Munira, quando essa veio passar férias em Curitiba na década de 1950. Anos depois o casaco foi dado à Paula (irmã de Mariah) e hoje pertence à Mariah, sendo compartilhado com sua mãe Mariângela e sua irmã.

Marcas: Pele caindo; Forro da pele descosturando; Botão descascando; Um botão faltando; Manchas de uso no forro.

Fotografia:



APÊNDICE 9 – FICHA DE SISTEMATIZAÇÃO - FOTOGRAFIA EM ESTAMPA

FICHA DE SISTEMATIZAÇÃO - FOTOGRAFIA EM ESTAMPA

Nome: Munira (e umas amigas)

Data: 1945

Descrição: Munira e duas amigas sentadas em um banco de praça na Praça Santo Andrade. Aos fundos da imagem está o prédio da Universidade Federal do Paraná. As moças parecem sentar abaixo de uma araucária. As três usam vestidos com comprimentos abaixo do joelho, mangas curtas e sapatos de salto médio. Elas aparentam usar um penteado semelhante, com o cabelo semi-preso. As moças posam para a foto sorrindo em direção ao fotógrafo.

MATERIALIDADE

Formato: Retângular

Posição: Paisagem

Dimensão: 10,5cm x 7,5cm

Bordas: Brancas e irregulares

Papel: Papel fotográfico brilhante

Conservação: Bem conservado

Fotógrafo: ??

Legenda: Aos tios Wady e Oraci, uma lembrança de Munira. (com umas amigas). Curitiba - 23 - 12 - 45. Praça da Universidade.

Cores predominantes: Preto e branco

LOCAL

Descrição do local: Praça Santos Andrade, prédio da universidade Federal do Paraná ao fundo, calçada de Petit-Pavé, araucária e luminárias pela praça.

Narrativa: Pertence ao álbum de fotografias de Munira na juventude.

Fotografia:



*Aos tios Wady e Oracy,
uma lembrança de
Munira.
(com umas amigas)
Curitiba - 23 - 12 - 45
Praça da Universidade*

APÊNDICE 10 – FICHA DE SISTEMATIZAÇÃO – FOTOGRAFIA (ATUALIZAÇÃO)

FICHA DE SISTEMATIZAÇÃO - FOTOGRAFIA (atualização)	
Nome:	Mariângela - 1970
Data:	1970
Descrição da fotografia:	Mariângela como elemento central, posando sorrindo e descontraída em frente a uma cortina de renda branca e sob um piso de taco em madeira.
MATERIALIDADE	
Formato:	Retangular
Posição:	Retrato
Dimensão:	12,5 cm x 9 cm
Bordas:	-
Papel:	Papel fotográfico brilhante
Conservação:	Bem conservado
Fotógrafo:	??
Narrativa:	Pertence ao álbum de fotografias de Mariângela e Maristela Salomão.
Cores predominantes:	Tons terrosos, cores quentes: marrom branco, rosé, telha, bege.
VESTUÁRIO	
Tipo do vestuário:	Vestido
Peça complementar:	Camisa de renda branca
Estilo da roupa:	Vestido longo com babado na barra
Decote:	Quadrado - alça larga
Gola:	-
Manga:	-
Punho:	-
Comprimento:	Longo - até o pé
Acessórios:	muitas pulseiras; colar

Fotografia:



Ficha de sistematização de publicações

Periódico

Jornal das Moças

Data da publicação

15/05/1958

Edição: 02239

Página: 80-81

Tipo de representação: Fotografias + texto

Título do anúncio/ reportagem: Casacos Para o Inverno

Descrição de imagens:

Quatro fotografias posadas por quatro diferentes mulheres. Todas vestem casacos grossos de frio.

*Na primeira fotografia uma mulher jovem posa de costas para o fotógrafo, olhando diretamente para a câmera, com as mãos nos bolsos, cabelos presos, brincos médios e ovais na orelha e maquiagem de delineado "gatinho" nos olhos e luvas nas mãos. O casaco aparenta ser feito em lã clara, com mangas 3/4 altura abaixo do quadril e cinto com fivela no verso da roupa. Bolsos frontais.

*Na segunda imagem, uma mulher jovem posa de frente para o fotógrafo, olhando diretamente para a câmera, com uma mão na cintura e a outra a frente do corpo. Ela usa um lenço amarrado na cabeça, maquiagem escura nos olhos, luvas pretas e um par de sapatos de salto. O casaco aparenta ser escuro, acinturado e possui comprimento abaixo do joelho, com lapela similar a de um terno.

*Na terceira imagem uma mulher jovem posa com o corpo virado a 45° em relação ao fotógrafo, olhando para o lado, com um sorriso tímido nos lábios, uma mão sobre o peito e a outra ao lado do corpo. Ela usa brincos médios e ovais em metal e luvas brancas nas mãos. O casaco é escuro e de comprimento abaixo do joelho.

*Na quarta imagem uma mulher posa de forma espontânea, olhando para os pés e sorrindo com os lábios cerrados. A pose sugere que ela está se mexendo com movimentos similares aos de uma dança. Ela veste um chapéu quadrado acima dos cabelos soltos em corte chanel, luvas que aparentam ser de renda e sapatos de salto baixo e bico fino. O casaco possui um corte reto, de comprimento abaixo do joelho e aparenta ser de tom escuro.

Local: Interno

Textos: Casacos Para o Inverno

É UMA AUTÊNTICA PARADA DE ELEGÂNCIA. UM DESFILE DE MODAS... DE CASACO PARA O INVERNO ESTE QUE APRESENTAMOS AQUI NESTA PÁGINA TEMOS CERTEZA DE QUE VOCÊ ENCONTRARÁ DIFICULDADES, COMO NÓS PARA ESCOLHER O SEU MODELO. VEMOS CASACO DE PELE, DE FELTRO DE PELÚCIA, TWEED DE ALGODÃO ETC. OS SEUS FEITIOS SÃO OS MAIS DIFERENTES, MAS AS SUAS ELEGÂNCIAS NAS MANGAS, NOS BOLSOS, NO ESTILO, NISTO TUDO ELES SÃO IGUAIS. OLHEM, CUIDADOSAMENTE, NOSSAS LEITORAS, PARA CADA UM DELES E OBSERVEM COMO SÃO BONITOS, COMO SÃO ELEGANTES E COMO SÃO DIFERENTES UM DO OUTRO.

Características do texto: Título que mescla caixa alta e caixa baixa em fonte sem serífa no canto superior esquerdo do anúncio. Texto em caixa alta, fonte serifada, dividido em três colunas, iniciado ao lado de uma imagem e terminando abaixo das outras três fotografias.

Classe social destinada: Mulheres de classe média e alta

Prescrições de uso: Uso de luvas, maquiagens escuras nos olhos e batom escuro nos lábios. Cabelos curtos ou presos. Elegância e diferença.

Indicações de materiais e acabamentos: Casaco de pele, de feltro de pelúcia, tweed de algodão.

Leitora imaginada: Mulheres jovens de classe média alta

Casacos
Para o
Inverno



É UMA AUTÊNTICA PARADA DE ELEGÂNCIA. UM DESFILE DE MODAS... DE CASACO PARA O INVERNO ÉSTE QUE APRE-

SENTAMOS AQUI NESTA PAGINA. TEMOS CERTEZA DE QUE VOCE ENCONTRARÁ DIFICULDADES, COMO NOS PARA ESCOLHER O SEU MODELO. VAMOS CASACO DE PELE, DE FELTRO DE PELÚCIA, TWEED DE ALGODÃO ETC. OS SEUS FEITOS SÃO OS MAIS DIFERENTES, MAS AS SUAS ELEGÂNCIAS

NAS MANGAS, NOS BOLSOS, NO ESTILO, NISTO TUDO ELAS SÃO IGUAIS. OLHEM, CUIDADOSAMENTE AS NOSSAS LEITURAS, PARA CADA UM DELES E OBSERVEM COMO SÃO BONITOS, COMO SÃO ELEGANTES E COMO SÃO DIFERENTES UM DO OUTRO.

Arquivo: Hemeroteca Digital Brasileira.

String de busca: Casaco

Observação: Roupas com modelagens e materiais similares ao do casaco Mlle. Linda

APÊNDICE 11 – FICHA DE SISTEMATIZAÇÃO DE PUBLICAÇÕES_2

Ficha de sistematização de publicações	
Periódico Jornal das Moças	Data da publicação 26/02/1959
Edição: 02280	
Página: 02-03	
Tipo de representação: Fotografias + texto	
Título do anúncio/ reportagem: Imitação da vida LANA TURNER	
Descrição de imagens:	Reportagem sobre os looks utilizados por Lana Turner e Sandra Dee no filme "Imitação da vida" - 5 fotografias, sendo 3 posadas por Lana e 2 por Sandra. *Na primeira fotografia imagem Lana está com as mãos justapostas e apoiadas sobre a pilastra de um corrimão de escada e à frente de uma planta decorativa. Ela usa um vestido frente única, rodado, claro, bordado, composto com luvas e um par de sandálias de salto médio. O cabelo é curto, enrolado e loiro. Ela posa com o corpo de lado para o fotógrafo, mas com o rosto virado para frente, olhando para trás da câmera, com um sorriso nos lábios. *Na segunda Lana está a posar encostada em uma espécie de porta de metal. Lana posa novamente com o corpo de lado para o fotógrafo, mas com o rosto sério e virado para frente. Ela usa um vestido longo, tomara-que-caia, com uma fita de cetim amarrada abaixo dos seios composto com uma pulseira no pulso e pequenos brincos na orelha. *Na terceira imagem Lana posa com a mão na cintura e olhar no além, ao lado de uma espécie de baú. Ela veste um traje duas peças, de saia midi e busa, sobreposto a um casaco de comprimento abaixo do quadril e acabamentos na lapela e punhos em pele de vison, junto a colares de pérola, brincos em metal médios, pulseiras em metal, anel e scarpin de salto fino branco. *Na quarta imagem, Sandra Dee posa em uma espécie de corredor de uma casa, com o corpo e rosto de lado para o fotógrafo, mas o olhar voltado para a câmera. Ela posa com as mãos na cintura e pés afastados. Sandra veste um traje duas peças, de saia midi e uma espécie de blazer, sobreposto a uma blusa. Há um adorno de flores no peito e o sapato que compõe o look é um scarpin preto de salto fino e baixo. O cabelo é curto na altura da orelha, de penteado ondulado. *Na quinta imagem Sandra Dee posa em uma cozinha, ao lado de um forno, com uma das mãos apoiada no puxador da porta do eletrodoméstico e a outra em sua cintura. Ela posa com o corpo de frente para a câmera e rosto virado para o lado, com um sorriso tímido nos lábios. Ela veste um vestido esporte de comprimento na canela, gola polo, botões frontais (estilo camisa) e saia rodada, composto a um par de sapatos branco, anel e pulseira. O cabelo está na altura da orelha, com penteado ondulado.
Textos: Imitação LANA TURNER	
uma das estrelas mas famosas e mais comentadas de Hollywood não perdeu o seu prestígio mesmo depois daqueles acontecimentos que abalaram o mundo cinematográfico. E Lana, com toda a sua beleza e um pouco mais de idade, volta ao cartaz, numa película sensacional, na qual tem oportunidade de se exibir com inúmeros trajes elegantíssimos, desde os modelos de noite, até os trajes esportivos e íntimos. "Imitação da Vida" é uma nova versão da Universa-International, que foi filmada, há anos, por outra grande e inesquecível estrela, a francesinha de Hollywood, Claudette Colbert. Os modelos que a Lana Turner se apresenta nessa película foram desenhados pelo figurinista Jean Louis que também desenhava os modelinhos juvenis para Sandra Dee que é a coprotagonista desse filme sensacional.	

Legendas das imagens:

Leg. im. 1: Vestido de tecido branco bordado, adornado com lantejoulas iridiscuentes. Sandálias de cetim.

Leg. im. 2: Vestido de gala de gase branca, todo drapeado, com uma faixa de côr verde-esmeralda que acentua o busto e passando sôbre um ombro cai sôbre a espádua.

Leg. im. 3: Para as tardes, Lana exhibe um traje duas-peças, em pano fôsko, côr de ébano. A pele que adorna casaco é vison.

Leg. im. 4: Outro modelo juvenil é apresentado por Sandra. Êste está confeccionado em pano cinza, levando uma blusa verde-clara e, com adôrno, um ramo de flores.

Leg. im. 5: Um modelo próprio para adolescentes é este apresentado por Sandra Dee, de 16 anos de idade. E' um vestido esporte, tecido leve, de tom rosado, com sapatos e cinto da mesma côr.

GALERIAS DOS ARTISTAS DA TELA.

Características do texto: Título que mescla caixa alta e caixa baixa em fonte serifada no canto superior esquerdo da reportagem. Texto e legendas em caixa baixa e fonte serifada. A frase "GALERIA DOS ARTISTAS DA TELA" apresenta-se em fonte sem serifa, negrito, e no sentido vertical do canto inferior direito da página à esquerda do leitor.

Classe social destinada: Mulheres de classe média e alta

Prescrições de uso: Usos de roupas "impecáveis" mesmo dentro do ambiente doméstico. "Modelo próprio para adolescentes".

Indicações de materiais e acabamentos: Lantejoulas, cetim, gase, pele de vison.

Leitora imaginada: Mulheres jovens de classe média alta

Imitação LANA TURNER

uma das estrelas mais famosas e mais comentadas da Hollywood não perdeu o seu prestígio mesmo depois daqueles acontecimentos que abalaram o mundo cinematográfico.

E Lana, com toda a sua beleza e um pouco mais de idade, volta ao cinema, numa película sensacional, na qual tem oportunidade de se exhibir com lindos trajes elegantes, desde os modelos do modo, até os trajes esportivos e íntimos.

"Imitação da Vida" é uma nova versão da Universal-Internacional, que foi filmada há anos, por outra grande e insuperável estrela, a francesa da Hollywood, Claudette Colbert.

Os modelos com que Lana Turner se apresenta nessa película foram desenhados pelo figurinista Jean Louis que também desenhava os modelinhos juvenis para Sandra Dee que é a coprotagonista dessa filme interessante.

a vida

GALERIA DOS ARTISTAS DA TELA

Outra modelo juvenil é apresentada por Sandra. Este está confeccionado em pano cinza, levando uma blusa verde-clara e, como adorno, um ramo de flores.

Um modelo próprio para adolescentes é este apresentado por Sandra Dee, de 16 anos de idade. É um vestido esporte, tecido leve, de tom rosado, com sapatos e cinto da mesma côr.

Para as tardes, Lana exhibe um traje duas-peças, em pano fôsko, em tom de ébano, com uma faixa de verde-esmeralda que acentua o busto e passando sobre um ombro cai sobre a espádua.

Vestido de tecido branco bordado, adornado com lantejoulas iridiscuentes. Sandálias de cetim.

Arquivo: Hemeroteca Digital Brasileira.

String de busca: Casaco

Observação: Casaco com materiais similares ao do casaco Mlle. Linda