

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS - GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

RIZIA FERRELLI LOURES LOYOLA FRANCO

**O VESTUÁRIO COMO CULTURA MATERIAL:
COSTURANDO A MEMÓRIA E A CONSTRUÇÃO DE SI DAS
MULHERES EM MARINGÁ - PARANÁ**

MARINGÁ
2014

RIZIA FERRELLI LOURES LOYOLA FRANCO

**O VESTUÁRIO COMO CULTURA MATERIAL:
COSTURANDO A MEMÓRIA E A CONSTRUÇÃO DE SI DAS
MULHERES EM MARINGÁ - PARANÁ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Linha de pesquisa: Sociedade e Práticas Culturais

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Valéria Soares de Assis

MARINGÁ
2014

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá – PR., Brasil)

Franco, Rizia Ferrelli Loures Loyola

F825v O vestuário como cultura material: costurando a memória e a construção de si das mulheres em Maringá - Paraná / . - Maringá, 2014.

119 f.

Orientador: Prof. Dr. Valéria Soares de Assis.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, 2014.

1. Etnografia. 2. Costura - Identidade da mulher. 3. Vestido de noiva - Imaginário Feminino. 4. Papel social da mulher - Após 1960. 5. Distinções sociais - Vestuário feminino. 6. Consumo - Faixa etária. I. Assis, Valéria Soares de, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. III. Título.

CDD 22. ED.305.43

JLM-001640

RIZIA FERRELLI LOURES LOYOLA FRANCO

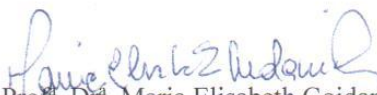
O vestuário como cultura material: memória e a construção de si das mulheres em Maringá - Paraná

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais pela Comissão Julgadora composta pelos membros:

COMISSÃO JULGADORA



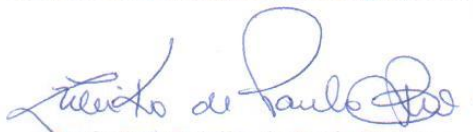
Prof.^a. Dr.^a. Valéria Soares de Assis
Universidade Estadual de Maringá (Presidente)



Prof.^a. Dr.^a. Maria Elisabeth Goidanich
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)



Prof.^a. Dr.^a. Wania Rezende Silva
Universidade Estadual de Maringá (UEM)



Prof.^a. Dr.^a. Zuleika de Paula Bueno
Universidade Estadual de Maringá (UEM)

Aprovada em: 22 de abril de 2014

Local de defesa: Bloco H-12, sala 14, *campus* da Universidade Estadual de Maringá

AGRADECIMENTOS

Agradeço à todos que participaram da minha trajetória desde o início do mestrado em 2012. Primeiramente à minha orientadora Dr^a. Valéria que me abraçou, orientou e emprestou seu acervo pessoal. Além disso, inspirou-me como mulher, professora e orientadora. Nos momentos mais difíceis soube me ensinar que com tempo fazemos melhor e devemos seguir; aos professores do programa: Zuleika, Wânia, Marivania, Reginaldo, Carla e Giani pelas tardes e manhãs compartilhadas.

Aos colegas, principalmente a Eliane e a Nana que estiveram comigo e me ajudaram olhar para as ciências sociais desde o início; ao Junior da secretária; ao PC, a Carla e a Tássia pelos trabalhos realizados em conjunto.

À minha amiga Kyoko pelos empréstimos incansáveis dos mais diversos exemplares. Obrigada por me fazer acreditar que seria capaz de tudo isso com muita dedicação e responsabilidade.

Agradeço as mulheres que dividiram o seu espaço, tempo e memórias. Jamais esquecerei das senhoras que me fizeram chama-las pelos nomes. Suas trajetórias são exemplos de vida e de amor que me humanizaram.

Obrigado à minha família por aceitar a minha ausência, mas eterno amor e carinho: minha super super mamy Adyl, minhas tias Aethe e Anethy, cada uma soube dar tempo e espaço para que esse sonho tivesse se realizado e a minha avó grande professora, que me incentivava a continuar na sala de aula. Ao meu amor e companheiro, nos auxílios da luz, da groselha, da força e principalmente das ideias, Rafael.

Ainda, as minhas professoras Alessandra Sardeto, Fernanda Cassim e Jane Lessa que auxiliaram nas correções e dividiram comigo todas essas emoções e angústias.

À todos o meu muito obrigada, sem vocês eu não teria crescido como pessoa e a conclusão desse trabalho não seria possível.

Na verdade [...], todos nós somos cebolas. Quando se descascam nossas camadas, descobre-se que não resta absolutamente nada. Não existe nenhum eu interior. Nós não somos imperadores representados por roupas, pois, se removermos as roupas, não há um cerne interior. As roupas não são superficiais, elas são o que faz de nós o que pensamos ser.

Daniel Miller

RESUMO

O presente estudo etnográfico trata de mulheres que têm entre 60 e 75 anos, moradoras de Maringá-Paraná e que tiveram alguma relação com a atividade da costura. O objetivo é investigar o vestuário que elas produziram ou adquiriram e que foi guardado para conhecer os valores sociais. Busca-se, assim, analisar o vestuário como elemento para a produção de si, por meio do vestido de noiva, do padrão de beleza, dos calçados, das meias, das saias e calças que diferenciavam essas mulheres em suas respectivas fases da vida e as faziam pertencer a diferentes grupos sociais. Além disso, essas aparências são marcas de feminilidade, construídas com base nos papéis de dona de casa, esposa, mãe e trabalhadora, evidenciando o recato e o esmero. Por meio do estudo, identificou-se que o cuidado com o vestuário constrói a identidade própria e a memória, principalmente no tocante às relações familiares. O saber costurar, uma condição para a mulher se casar, valoriza o trabalho feito à mão, em casa, com afeto, enquanto o consumido pronto ou a utilização de máquinas industriais indicam os avanços tecnológicos. Dessa forma, o valor do novo existe desde a juventude, mas o acesso às novidades e à variedade era mais restrito e contribuía também para as distinções sociais entre as mulheres mais abastadas.

PALAVRAS-CHAVE: Vestuário feminino. Costura. Consumo. Identidade. Distinções sociais.

ABSTRACT

The present ethnographic study consider women who are between 60 and 75 years, they live in Maringá-Paraná and they had anything to do with dressmaking. The aim is to investigate clothes they produced or got and was kept to reveal the social values. Thus, the dressing is analyzed as an element for its production through the bride dress, beauty pattern, shoes, socks, skirts and trousers that made the difference for these women in each phase and made them to belong to different social group. Besides, this is a female trace based on housewife, wife, mother and worker, showing modesty and care. Through this study, it was identified how the dressing builds the own identity and memory, mainly when family relationships are concerned. Knowing how to sew, a condition to get married, enriches the handmade work, t home, with love, while the ready consumed or the industrial machines utilization indicate technological advances. This way, the value f the new exists since the youth, but the access to novelties and to the variety was limited and used to contribute for social distinction among richer women.

KEYWORDS: female dressing. Sew. Consumption. Identity. Social Distinctions.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	08
2	O VESTIDO DE NOIVA E A CONSTRUÇÃO DE SI.....	16
3	VESTUÁRIO COMO SEGUNDA PELE.....	33
3.1	A FEMINILIDADE PELAS CINTURAS DEFINIDAS	34
4	REGRAS DO BEM VESTIR.....	41
4.1	CALÇADOS.....	42
4.2	OS VALORES ESTÉTICOS.....	46
4.3	CICLO DE VIDA.....	54
5	A COSTURA.....	68
6	MEMÓRIAS.....	94
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	104
	REFERÊNCIAS.....	109

1 INTRODUÇÃO

Ao pesquisar sobre o vestuário, encontra-se uma vasta gama de livros com a indicação de como era a moda de um determinado período em uma determinada região. Influências européias e americanas são retratadas nas pesquisas acadêmicas, com o advento da alta costura e do *prêt-à-porter*, além do nome de seus *designers* no contexto do Brasil, principalmente nos grandes centros do eixo Rio - São Paulo. Mais particularmente sobre o século XX, nota-se a forte influência dessa região na construção de uma imagem brasileira vinculada aos produtos têxteis (BONADIO, 2005; LEITÃO, 2007; VASQUES, 2011).

Cabe brevemente mencionar que a moda pode ser definida como um “ato de seguir coletivamente uma tendência” (MILLER, 2013). Como bem lembra Baudrillard (2010), esse fenômeno da moda acontece no mobiliário, carros e em vários outros objetos. Outros autores definem que a moda aparece em alta velocidade e que rapidamente é substituída por outra, além de criar a ilusão de um acesso total, sendo ela “a suposição de uma democracia de consumidores e objetos de consumo” (APPADURAI, 2008, p. 49). Um dos exemplos mais visíveis dessa moda é o vestuário, o qual a manifesta-se claramente por sua materialidade (HELLMANN, 2009). Castilho e Martins (2005) definem o vestuário como o conjunto de roupas e adornos que um indivíduo usa sobre o corpo. Esse vestuário, entre outras significações, manifesta segurança, proteção e autorrealização, simultaneamente (FEGHALI; DWYER, 2008).

Isso quer dizer que muitas pesquisas observam o fenômeno da moda do modo mais abrangente, como se houvesse uma democracia, em que todos ao mesmo tempo tivessem, ou até quisessem, consumir alguns objetos que, naquele momento, estão em evidência. Supostamente, as tendências de moda influenciavam todos os indivíduos que desejassem usá-la, bem como ter acesso ao vestuário dos grandes centros do sudeste do Brasil. Entretanto, os indivíduos, de acordo com o seu grupo social, não usam ou recebem as mesmas influências do mesmo modo, ou ainda no mesmo tempo e, além disso, seus usos não são homogêneos como parecem. A primeira tentativa de estudar o vestuário fora desse eixo, ocorreu no interior do Paraná, em Maringá. A história da cidade é contada sob o olhar masculino, oculta-se a participação da mulher na construção da cidade e por vezes a cidade é relembrada pelo “mito do pioneiro-desbravador” (TAIT, 2003).

Maringá é uma cidade do noroeste do Estado do Paraná, localizada na região Sul do Brasil, com o clima subtropical e a 450 km da capital Curitiba. Essa região é conhecida pela sua “terra roxa”, extremamente fértil. A colonização dessa área, elaborada pela Companhia de Terras do Norte do Paraná, com um plano urbanístico, repleto de avenidas largas e arborizadas fez parte de um projeto maior, de quatro cidades, com cerca de 100 km entre cada uma: Londrina, Maringá, Cianorte e Umuarama interligadas por uma ferrovia.

A data oficial da fundação de Maringá é 10 de maio de 1947, quando a Companhia iniciou as vendas de lotes. Nessa época a região era um Distrito de Mandaguari. Em 1951 passou a ser um Município. Nesse mesmo ano a Companhia foi rebatizada como Companhia Melhoramentos Norte do Paraná. Já economia da cidade é baseada na agricultura que se diversificou entre o café, milho, trigo, algodão, cana de açúcar e principalmente soja, mas também na pecuária, no comércio, confecção, educação e saúde (DIÁRIO, 2010).

Nesse contexto, a presente pesquisa tem como tema estudar o vestuário como cultura material. O objetivo é analisar o vestuário na sua totalidade, ou seja, material, simbólica, social e cultural. Esse mundo material (artefatos, mercadorias ou objetos) faz parte da vida social e é componente de qualquer sociedade humana (MILLER, 2007, p. 47; MILLER, 2013; SLATER, 2002, p. 104; VIANNA, RIBEIRO, 2009). Pensar o vestuário como cultura material implica uma abordagem de perspectiva antropológica que articula conceitos e noções da antropologia social, simbólica e do consumo. Estudos da cultura material trabalham na especificidade de objetos materiais com a intenção de compreender nossa humanidade, a qual é inseparável de sua materialidade (MILLER, 2007). Ao considerar que o vestuário expõe gostos, preferências, levando em conta a própria visibilidade do sujeito, permite-se, ainda, que se estabeleçam distinções sociais intermediadas ou influenciadas pelo seu uso em cada contexto.

Para tanto, tem-se a pergunta central da pesquisa: como se caracteriza o vestuário feminino desde os anos 1950 e qual a sua participação na vida social de mulheres, moradoras da cidade de Maringá-Paraná, que sabiam costurar? Seguindo essa problemática, surgem os seguintes questionamentos: O que o vestuário pode revelar sobre a construção do “eu” dessas mulheres? Quais são os valores sociais dessas mulheres expressos no vestuário? O que significa, para essas mulheres, guardar algum vestuário?

A partir dessas considerações, a pesquisa se centrará na investigação sobre o vestuário - de produção própria ou de outrem - guardado por mulheres desde os anos 1950, a fim de

conhecer os valores sociais compartilhados por elas a partir desse período e que podem ser representativos para a compreensão social. Para isso, os objetivos específicos consistem em analisar o vestuário como elemento para a produção de si (noção de pessoa); identificar o papel do vestuário nas relações sociais das mulheres, vestuários estes que aparecem envolvidos tanto no passado como no presente do ponto de vista das informantes; e conhecer e analisar o que o vestuário comunica sobre os valores sociais dessas mulheres maringáenses na faixa etária de 65 anos. Portanto, este trabalho identifica as práticas e os significados do vestuário no cotidiano e na memória dessas mulheres.

Para realizar a pesquisa, foi necessário um levantamento bibliográfico dos estudos da antropologia social, do consumo, da cultura material e sociologia da moda, no que tange à produção da memória e à produção de si pelo vestuário e, ainda, sobre a distinção entre os grupos sociais. Ao consultar os bancos de teses e dissertações da UFF, UFRS, UFMG, UFG e UAM, bem como anais de eventos, como os do Colóquio de Moda, ANPOCS e revistas científicas da área de Antropologia, Sociologia e Moda como *Mana*, *Horizontes Antropológicos*, *Dobras*, entre outros, constatou-se uma baixa produção de pesquisas sobre o vestuário como cultura material, apesar de alguns estudos apresentarem alguns valores simbólicos associados ao vestuário nos mais diversos contextos (MEZABARBA, 2007; MIZRAHI, 2006; CERQUEIRA, SANTOS, 2011).

Nessa perspectiva, o consumo é identificado como processo social que considera o objeto antes de sua adesão, durante seu uso até seu descarte e, concomitantemente, diz respeito às outras dimensões da vida social, como as práticas sociais. Esses objetos que circulam em ambientes culturais e históricos específicos elucidam também o seu contexto humano e seus significados estão inscritos em suas formas, usos e trajetórias (APPADURAI, 2008). Desse modo, pretende-se analisar a relação do indivíduo com elementos do vestuário, ou seja, as relações entre pessoa e objeto, bem como os significados culturais desses bens que estão em constante movimento (McCRACKEN, 2003, p. 99; MIRANDA, 2008, p. 15).

Como exposto acima, o interesse de estudar o tema surgiu pela curiosidade de conhecer um pouco sobre o vestuário usado em Maringá. Em 2010, eu era técnica de ensino de História da Moda Arte e Cultura e percebia que havia material sobre o vestuário dos grandes centros, mas faltavam informações sobre o vestuário da região. Algumas alunas trouxeram algumas fotos de sua juventude e se referiam a algumas roupas com enorme saudade. Além disso, esta cidade foi escolhida, pois é onde venho trabalhando com mulheres

e vestuário, o que facilitou o contato com estas mulheres que trabalharam com costura, pois lecionava numa instituição que promovia esse tipo de curso.

Assim, como nos lembra Perrot (2008), “a memória da mulher é trajada”. Nesse aspecto, o vestuário auxilia as mulheres a lembrarem de seu cotidiano e de sua história. Com o passar do tempo, ele serve como suporte de memória da construção do “eu”, bem como das relações sociais mediadas por ele. Essa noção do eu, vem do latim “*persona*”, traduzida como as máscaras que o personagem de cada um quer ser e é analisada como o senso de individualidade corporal, juntamente com os seus bens. A partir da relação do sujeito que fala e o objeto de que ele fala, geram-se informações a seu respeito (MAUSS, 1974).

Um desses exemplos da construção de si a partir dos objetos é o kula. O kula acontece entre homens de posse, no arquipélago Massim na Nova Guiné e relaciona os indivíduos num amplo sistema de trocas translocal não-ocidental, pré-industrial e não monetizado extremamente complexo para a circulação de objetos de valor. Nesse caso, circulam, em direções contrárias, colares e braceletes ornamentados. Tais objetos adquirem histórias muito específicas na medida em que os homens que os trocam ganham e perdem reputação ao adquirir, possuir e se desfazer deles. A participação é um privilégio entre esses homens, além de um dos principais emblemas de valor. Essas trocas promovem a construção de memórias e reputações. Isso quer dizer que o kula representa um sistema muito complexo da dimensão das biografias de pessoas e coisas (APPADURAI, 2008, p. 33).

Do mesmo ponto de vista, Miller (2013) acrescenta que uma apreciação mais profunda das coisas nos leva a apreciar também mais profundamente as próprias pessoas. No caso das roupas, “elas são o que faz de nós pensarmos ser”. Ainda Miller (2013) afirma que o conceito de pessoa, a percepção do eu, são diferentes em tempos e lugares, principalmente se considerarmos o vestuário. Dessa forma, ao analisar o vestuário dessas mulheres pesquisadas, pode-se revelar quem elas eram e seus contextos sóciohistóricos.

Metodologicamente, Appadurai (2008) direciona que, para compreender o valor e o uso dos objetos, faz-se necessário observar as trajetórias deles, as quais são uma fonte básica para interpretação. Isso sugere que o trabalho de campo seja muito importante para conhecê-los. O sugestionamento deste tipo de trabalho é que se deve seguir as trajetórias das coisas e, através desse movimento, podemos interpretar as transações e os cálculos humanos que dão vida às coisas. Essa seria, portanto, a importância do trabalho de campo intensivo e *in loco*.

Assim, para proceder ao desenvolvimento deste trabalho, a pesquisa é realizada por meio de um estudo etnográfico.

Desse modo, a etnografia faz com que o pesquisador se desloque da sua cultura para uma outra, também no exercício de pesquisas urbanas, a fim de analisar um grupo específico e seus valores, motivações e emoções. Nesta pesquisa, eu, como pesquisadora, participei por um determinado período de tempo do cotidiano das mulheres que contribuíram para este trabalho. Dessa interação, surgiram reflexões sobre os significados do vestuário atribuídos pelo grupo. Como nos orienta Oliveira (1996), é preciso saber olhar, ouvir e escrever no fazer antropológico para sistematizar a realidade. Deve-se ter olhar sensibilizado pela teoria, ouvir no campo e anotar as impressões, eliminando os ruídos e escrevendo no gabinete, fora do campo. Além disso, o autor coloca que, tanto a observação participante como a relativização, a busca por interpretar ou compreender a cultura do outro, marcam o fazer antropológico.

O método etnográfico constitui-se de diversos outros métodos: a presente pesquisa ocorreu com a pesquisa exploratória com conversas informais e temas abrangentes para conversar de forma livre sobre o vestuário a fim de que se conheçam as roupas que as mulheres usam, fazem e guardam. O trabalho começou em março 2012 e terminou em novembro de 2013. Na pesquisa exploratória, a conversa informal acontecia de forma mais efetiva. As mulheres, num primeiro momento conversavam sobre diversos assuntos que fugiam do vestuário. Com o tempo, preparei-me para focar mais no tema e, assim, ao longo da conversa, pedir mais informações sobre as roupas e eliminar, ou pelo menos diminuir, os assuntos que não tratassem da pesquisa. Eckert e Rocha (2008) e Oliveira (1996) afirmam que, nesse momento de contato inicial, é preciso ser aceito pelo grupo e ocorrer uma relação entre o pesquisador e os sujeitos, de modo que o olhar esteja atento para o contexto do grupo.

Concomitantemente, na pesquisa de campo etnográfica, ocorrem as técnicas de observação direta, coletando-se dados orais, comportamentais e análise da cultura material: o que são os objetos guardados, como esses objetos são guardados, suas descrições, histórias, usos e significados. Os dados obtidos na imersão no campo foram registrados no caderno de notas e em gravador quando permitido pelas mulheres. Em muitos casos, os encontros foram informais, depois agendamos uma conversa que foi registrada pela gravação. Posteriormente, ocorreu a transcrição dos dados para o diário e retorno ao campo em outros momentos com perguntas mais direcionadas, de acordo com as primeiras informações obtidas e que ainda apresentavam lacunas.

A pesquisa foi realizada com mulheres que tiveram alguma relação com a atividade da costura tanto para si ou para a família ou como profissão no passado ou no presente. Outra característica dessas mulheres é que viveram a sua juventude na década de 1950 e 1970 (isto é, têm entre 60 a 75 anos) e moram em Maringá. A seleção das mulheres ocorreu pelo uso da técnica segundo Wasserman e Faust, *apud* Matheus, Oliveira e Silva (2006), denominada *snowball*(bola de neve), que consiste em um informante indicar outros indivíduos que possuem potencial para a pesquisa. Ainda, outros indivíduos, além dos pesquisados, indicaram parentes e colegas que costuraram, ou seja, outros possíveis informantes. Vale informar que os nomes utilizados na pesquisa são fictícios para preservar a identidade das informantes e listados por ordem alfabética. Por isso, a primeira entrevistada é Amélia, a segunda, Bernadete e assim por diante. São 6 informantes primárias e outras mulheres aparecem como informantes secundárias que também contribuíram para a pesquisa.

Dessa forma, seguem os sujeitos da pesquisa:

Amélia nasceu em 1945, no interior do Paraná numa pequena cidade, mudou-se para Maringá por volta de 1960 para ser professora, formou-se em pedagogia, fez cursos de costura industrial e casou-se em 1973. É separada desde 1990 e mora no mesmo prédio de quando era casada. Um de seus filhos mora com ela e vive com uma aposentadoria de aproximadamente 3 salários mínimos.

Bernadete nasceu no interior de São Paulo em 1944 na cidade, foi costureira, secretária, cursou corte e costura, teve um atelier e posteriormente uma facção e casou-se em 1960 e então se mudou para Maringá; Está em seu segundo casamento, o primeiro marido morreu em 2000 e vive com a aposentadoria de 2 salários mínimos.

Camila é a irmã de Bernadete e nasceu em 1948, fez corte e costura e é aposentada com dois salários mínimos e divide a casa com Bernadete.

Dalva nasceu em 1949 no interior do Paraná no campo, estudou até a 4ª série do ensino fundamental e fez corte e costura, trabalhou na roça e, como costureira, trabalhou com facção; casou-se em 1963, por volta de 1980 mudou-se para Maringá. Recebe um salário mínimo e faz pães para auxiliar no orçamento e mora com o marido.

Elisa é uma filha de pioneiros da cidade, nasceu em 1938 no interior de São Paulo e quando criança se mudou para Maringá, fez corte e costura, formou-se em pedagogia, é aposentada e casou-se em 1958; Mora com o marido, a neta e a bisneta. Sua renda é de aproximadamente 7 salários mínimos. Uma de suas filhas é falecida.

Fátima nasceu em 1939 no interior do Paraná no campo, estudou até a 2ª série do ensino fundamental, fez corte e costura, trabalhou no campo e como costureira, casou-se em 1960 e se mudou para Maringá depois do casamento; Mora com o marido e sua renda é de aproximadamente 2 salários mínimos.

Helena é a filha de Fátima e nasceu em 1966 na cidade de Maringá, tem uma facção e é casada;

Guiomar nasceu em 1952 no Estado do Rio Grande do Sul, trabalhou como faxineira, teve uma facção, fez cursos atuais sobre costura e casou em 1970. Por volta de 2000 mudou-se para Maringá. Mora com um filho, uma filha e a neta e somente recebem uma aposentadoria de aproximadamente 4 salários mínimos. Todas essas mulheres têm entre 2 e 4 filhos.

A entrada no campo para pesquisar essas mulheres se deu em março de 2012. Inicialmente, foquei em fazer um pré-campo com as mulheres que já conhecia, com o objetivo de perceber as primeiras impressões para que começasse a verificar as discussões teóricas para a realização da pesquisa. A pesquisa acontecia na casa de cada mulher. Para tanto, eu marcava um horário para que pudesse explicar o trabalho e se poderia voltar diversas vezes. A partir do momento em que essas condições foram aceitas, passei várias tardes com elas, já que de manhã algumas estavam cuidando de netas ou de fazer o almoço. Com algumas, tive a oportunidade de frequentar suas casas nos almoços com as suas respectivas famílias e observar como era a dinâmica de suas casas. Geralmente, elas me recebiam muito bem, conversávamos na cozinha em meio aos afazeres domésticos durante a semana. As vezes, logo chegavam mais visitas e a pesquisa era interrompida, mas eu continuava a observar e interagir; então, marcávamos outro dia para a minha visita.

Nos primeiros dias, como dito, eles conversavam sobre diversos assuntos e eu fazia breves anotações no diário de campo, mas logo alguém me questionava o que tanto escrevia. Após reunir algumas informações, eu tentava demonstrar que era importante que reservássemos um tempo para que eu pudesse gravar ou mesmo que tivéssemos um momento a sós. Assim, nesses dias, fomos a ambientes mais íntimos, como o quarto ou a sala de estar. Em alguns momentos, os maridos estavam presentes e tentávamos agendar um outro dia a sós com as mulheres, para que tivessem uma maior liberdade de expressar seus sentimentos.

Com a intenção de analisar os dados etnográficos, vale ressaltar que Magnani (2002) coloca a etnografia como a sutil percepção aos detalhes. “[...] em algum momento, os

fragmentos podem arranjar-se num todo que oferece a pista para um novo entendimento. Os dados soltos constroem uma nova reflexão ao pesquisador” (MAGNANI, 2002). Eu estava no campo no decorrer da pesquisa e, ao retornar para minha casa, transcrevia as minhas impressões e verificava que as menções ao vestuário do vestido de noiva se repetiam por todas as mulheres. Logo, essas informações confrontadas com a teoria fizeram surgir o primeiro capítulo da dissertação e, assim, os outros vestuários mencionados corriqueiramente também foram dispostos num mesmo espaço, os quais geraram os capítulos da dissertação. O diário de campo era escrito após alguns dias de reflexão e procurava relatar o máximo possível de detalhes do espaço, das pessoas que ali frequentavam, dos gestos e sentimentos. Após um tempo, passei o diário de campo manual para o computador e observei que, em a cada ida ao campo, as histórias eram contadas com mais detalhes e que começavam a aparecer as relações sociais envolvidas em suas histórias. Nas voltas ao campo, para maiores detalhes, as mulheres começavam a repetir o que já tinham contado ou mesmo ocorriam lapsos de memória. Algumas coisas as mulheres não querem guardar ou recordar, mas foi muito útil retornar várias vezes até que sozinhas conseguissem retomar os assuntos. Então, em novembro de 2013, parei com o trabalho de campo e voltei-me somente reestruturar o trabalho conforme as valiosas contribuições a partir da qualificação do mestrado.

Por conseguinte, segue o trabalho estruturado da seguinte forma: o segundo capítulo, “O vestido de noiva e da construção de si”, aponta que o casamento era central em suas vidas, que deveria transmitir suas qualidades, e que o vestido de noiva era uma preocupação, pois era a aparência delas o foco do ritual e marcavam seus futuros papéis sociais. A aparência delas também evidenciou as distinções sociais entre os mais abastados e o período em que ocorreu cada casamento. No terceiro capítulo, “O vestuário como segunda pele”, observa-se que essa aparência, além do dia do casamento, era construída para que se assemelhassem ao padrão de beleza da época, ou seja, tanto o corpo como o vestuário favoreciam essa estética e, mais uma vez, distinguem-se as que eram consideradas belas e se destacavam das demais. O quarto capítulo, “Regras do bem vestir”, apresenta as regras do que era considerado apropriado para uma mulher se vestir, diferenciando as elegantes das que se vestiam de modo mais simples, bem como os valores sociais que permeavam a sua estética, as distinções sociais de acordo com os sapatos e meias, além do ciclo de vida que indicava um vestuário condizente com a idade dessas mulheres. O quinto capítulo, “A costura”, mostra que a relação com o outro para a construção de si foi evidenciada pelo saber costurar, uma condição para a mulher se casar. Como forma de amor, ao costurar as roupas para a família, a mulher fazia

com que esse ofício, ou outros relacionados ao universo feminino, permitisse que cuidassem de suas famílias. Já o último capítulo, “Memórias”, mostra que os papéis de mãe, esposa, dona de casa e trabalhadora lhes pertence pelos objetos que guardaram e que fornecem suporte para a memória e uma possível tradição entre as mulheres da família em transmitir esses valores de amor e cuidado com o próximo.

2. O VESTIDO DE NOIVA E A CONSTRUÇÃO DE SI

A noção de pessoa, do “eu”, segundo Mauss (1974) é o senso da individualidade espiritual e corporal de cada ser, orientado pelas circunstâncias de seu convívio com os demais. A consciência moral, religiosa e psicológica é inseparável nessa produção de si. Seu nome, o seu próprio corpo, os seus antepassados e a circulação de bens, fazem parte dessa construção ao longo da história. Para compreender esse processo construtivo, a pesquisa de campo levou-me a observar algumas mulheres maringenses e o que era central em suas vidas. Uma vez que, segundo Seeger, Da Matta, Viveiros de Castro (1979, p. 4-6), ao estudarem as sociedades indígenas do Brasil, verificaram que a noção de pessoa está atrelada à produção física, a qual é um grande instrumento para analisar a experiência social e oferecer significado à existência. Essa noção de pessoa, juntamente com o corpo, também articula significações sociais, ligadas aos papéis sociais, ao cerimonial, ou seja, ao mundo social.

Logo, a fim de analisar a noção de pessoa, serão observados os rituais e, posteriormente, alguns papéis sociais a eles relacionados, bem como o corpo vestido nesse ritual. De acordo com Van Gennep (1977) a vida consiste numa sucessão de etapas, a saber, nascimento, puberdade social, casamento, paternidade, progressão de grupo social, especialização de ocupação e morte. Algumas são relacionadas com cerimônias que passam à pessoa de uma situação a outra, igualmente determinada. Uma dessas cerimônias, o ritual do casamento, transfere o indivíduo da sociedade infantil ou adolescente, para a sociedade adulta e à outra família. Douglas e Isherwood (2004) definem os rituais como necessários à vida em sociedade, uma vez que eles fixam significados, marcam acontecimentos pertinentes à construção da pessoa. Para Peirano (2002), os rituais são eventos considerados especiais, ressaltam uma sequência repetida, formalizada e convencional, os quais servem para entender os valores pensados e vividos.

Ainda, identificar os papéis que essas mulheres produziram e tornaram naturais foram primordiais para a formação do capítulo que se segue. Grossi (2003) explica que o papel, no

sentido que se usa no teatro, é uma representação de um personagem e está vinculado aos papéis de gênero, atributos de masculinidade e feminilidade. Estes conceitos não são biologicamente determinados, tão pouco padronizados, mas mutáveis cultural e historicamente. Por sua vez, Giddens (2001) especifica que feminilidade é a experiência de ser mulher. Dessa forma, foram destacados os atributos valorizados por essas mulheres quanto a feminilidade a partir do vestuário.

O casamento foi o ritual pelo qual todas as mulheres passaram. Ele prepara a mudança da situação social da noiva para uma nova fase de sua vida, uma etapa determinada em sociedade, com os futuros papéis sociais de esposa e mãe, e ao mesmo tempo comemora a ascensão social da mulher e o seu prestígio adquirido (MARTINS, 2013). De acordo com Del Priori (2006), as mulheres eram persuadidas a se casarem, caso contrário, seriam fracassadas socialmente. Com isso, eram educadas para se realizarem pessoalmente por meio do casamento.

Nesse sentido, havia o caderno de economia doméstica que trazia em seu conteúdo exemplo do papel social da mulher esposa e mãe e suas obrigações como uma mulher casada. Conforme Amaral Junior (2013) e Simili (2008), a economia doméstica tratava-se de aulas a respeito de noções de higiene e cuidados com os alimentos, habitação, vestuário, além de enfermagem, culinária e de etiqueta, ou seja, era uma educação voltada para a esfera doméstica. Elisa colabora com o seu caderno de economia doméstica para a análise de como foi preparada para o casamento e que tais regras sociais estão consolidadas na construção de si e em suas relações sociais até o presente:

Aprendi tudo que se possa imaginar... Peraí...deixa eu te mostrar...

Ela sai da sala, vai até o quarto e volta com um caderno amarelado pelo tempo, preservado dentro de um saco plástico transparente, e em seguida, me mostra o material:

Esse caderno eu passei a limpo... a gente aprendia tudo lá. [...] Esse caderno olha...tem o que a gente precisava para casar...[...] as freiras só falavam de pureza, pureza, virgindade, nada de como era o casamento...minha mãe nunca disse nada. Imagina eu... no meio de 5 homens...eu era muito superprotegida... passei muito tempo no colégio... [...] Eu uso até hoje... era bom para as meninas de hoje saber como receber uma visita, o que fazer...a etiqueta!

O caderno de economia doméstica remete à construção de si e preparo para o ritual do casamento, repleto de regras de etiqueta sobre vestuário e sobre práticas sociais, os cuidados domésticos e o comportamento que era adequado para uma mulher casada. Esse caderno

possui ilustrações desse cotidiano da mulher (projetada somente no ambiente doméstico) e do homem (visto como o provedor da família). Em tais imagens, é possível visualizar que o corpo feminino encontra-se coberto, ao mesmo tempo em que a mulher se posiciona centrada nas atividades do lar, excluindo-a de qualquer serviço que não fosse o familiar, como ter uma profissão, algo comumente visto na pesquisa; como veremos, todas as mulheres trabalharam, pelo menos em algum momento de suas vidas. Educar a mulher demonstra disciplinar seu corpo, e o que faz com ele, para ser o que se considerava uma boa esposa e mãe. Logo que a menina tivesse algum entendimento sobre a vida social, era instruído o papel que lhe cabia na sociedade.

Além disso, observa-se no caderno as indicações do que era esperado de uma mulher, ou seja, equilibrar a família e seus conflitos, mantendo a harmonia da casa para que todos vivessem harmoniosamente. Segundo Del Priori (2006), uma orientação que pode ser destacada para as moças é que não aborrecessem seus maridos com crises de ciúmes e com pedidos de atenção quando ele chegasse exausto do trabalho.

A mulher era quem recebia as instruções de seu novo papel na sociedade após o casamento. Conforme Carvalho, Pereira (2013), Garbelotto, Mitidieri (2010), Mitidieri (2008), a importância desse ritual tanto para a mulher quanto para o homem, é a celebração da mudança na fase da vida, mas está associada principalmente ao universo feminino. Pode-se dizer que o casamento é centralizado na mulher, determina a alteração em seu estado civil e de sua condição. Por esse viés, a passagem de solteira para casada é evidenciada pelo seu vestido de noiva, elemento central desse ritual. Como as mulheres falaram constantemente sobre o casamento e o valor que este tinha para elas, foi reunido esse tema juntamente com a construção do vestido de casamento, o qual se tornou um suporte tangível para que se conhecessem quem eram essas mulheres. Antes de prosseguir a análise dos dados é preciso se deter aos conceitos que foram utilizados na pesquisa, no tratamento dos significados de moda e vestuário.

Roland Barthes em *Sistema da moda* (1967) utiliza a semiologia para identificar os possíveis significados do vestuário e auxilia a compreender a distinção entre moda e vestuário a partir da linguística de Saussure. Porém, essa abordagem é limitada, uma vez que não reconhece as práticas sociais, mas somente as imagens (HELLMANN, 2009, p.73; McCracken, 2006). Além disso, dada às multiplicidades de significados, é impossível definir cada vestuário, já que somente alguns aparecem e se reforçam ao longo do tempo (HARVEY, 2003, p. 16). Segundo a semiótica, o vestuário representa as diferenças de gênero,

o nível de instrução, cultura de origem, função ocupacional, isto é, uma pseudolinguagem que tenta identificar os indivíduos. Contudo, coloca-ona função de servos, superficiais e inanimados da humanidade (MILLER, 2013, p. 21).

Por outro lado, Castilho e Martins (2005, p. 23) afirmam que os objetos são extensores do próprio sujeito, os quais representam em muitos momentos aquele que o possui nas relações com ele mesmo e com o “outro”. Esses aspectos do vestuário estão expressos pela forma, volume, textura e cor, além dos valores subjetivos a ele associados. McCracken (2003, p. 96) analisa que a cultura material consegue expressar sentimentos e relações sociais que a linguagem, mencionada anteriormente, não consegue. Mesmo que o vestuário não expresse ironia, surpresa ou esperança como a linguagem, ele dispõe de uma função que abrange a ação social e cultural, pois possui “essa habilidade instrumental, essa capacidade de se prestar à construção de si e do mundo tornam a cultura material indispensável à cultura”.

Nesse sentido, Miller (2013) afirma que os objetos constroem os sujeitos e permite compreender que o vestuário faz parte, e não é só uma representação do indivíduo. Uma analogia plausível seria comparar o ser humano a camadas de cebola, quando questiona a possibilidade de se encontrar a “essência” humana. O vestuário, então, seria uma das camadas que o constituem, pois se tirarmos todas as nossas vestimentas, assim como as camadas da cebola, não sobraria nada para uma análise do “interior”. Em outras palavras, o estudo das coisas do indivíduo não é superficial, faz parte de sua própria essência, como uma extensão do próprio sujeito. O vestuário também faz da humanidade, o que ela pensa ser. Ainda, o vestuário está entre os pertences mais individuais (MILLER, 2013, p. 22).

O importante de Miller e McCracken para essa pesquisa é o fato de que uma análise profunda das pessoas é possível de ser realizada pela análise dos materiais. No caso da pesquisa foi selecionado o vestuário que essas pessoas usam, guardaram e comentam em suas vidas que participam de sua própria construção. Por esses aspectos, para analisar a “construção de si” dessas mulheres, foram observados tanto suas expressões físicas, suas falas, como o vestuário inserido em cada contexto. Sabe-se que o casamento era um marco social na vida da mulher, logo, o casamento foi constantemente relacionado como um divisor das atividades, antes ou depois, desse ritual ao longo da pesquisa.

Bernadete inicialmente comentou sobre seu casamento em 1960 e o vestido de noiva: o vestido é pequeno em sua parte superior e bem rodado na parte inferior, o que lembra o formato de uma ampulheta. O top, a parte superior da peça encerra-se na linha da cintura; As mangas são $\frac{3}{4}$ e justas. Também, possuiu uma pequena gola que cobre parte do pescoço; a

saia é extremamente rodada, com vários metros de tecido. Por cima dessa saia há uma organza bordada em veludo que na época era branca, e que hoje encontra-se amarelada pelo tempo, o forro é em faille rosa claro e muito delicado ao toque. Segue a história de seu vestido de noiva e a construção de si:

[...] Eu casei na igreja São José...aqui em cima...a igreja estava toda [ênfase] enfeitada de copo de leite...era a flor que eu mais gostava... a música que tocou na entrada foi Ave Maria...[...] Para eu escolher o vestido, foi no ateliê, na melhor casa de noiva, foi a melhor. [...] Escolhi o tecido num catálogo. Ele chamou atenção porque era diferente de tudo que tinha visto. Ela [a costureira] não tinha feito para ninguém e os outros tecidos a gente lembrava os casamentos de fulana e cicrana. [...] O tecido não tinha aqui, teve que vir de São Paulo. Era a coisa mais linda, de uma delicadeza... Era o tecido mais fino que conseguiram fazer para bordar um veludinho por cima, olha só como é [Bernadete apresenta o tecido do vestido] [...] se usava na época o forro de outra cor, ele podia ser de outra cor...[...] Bem delicado...rosinha...bem clarinho...[...] O meu vestido de noiva foi mais, mais que 12 metros de tecido, eh...

Ao se recordar do casamento, concentra-se as informações sobre a construção de sua aparência, o seu vestido para o evento. Miller (2013, p. 34) explica que faz sentido ficar bastante tempo cuidando da aparência se esta define a pessoa e quem ela é. Nesse aspecto, nota-se a preocupação na confecção do vestido de noiva para esse ritual, fundamental para a noção de pessoa. O seu corpo vestido deveria ter uma aparência especial e ao mesmo tempo análoga às demais noivas. Para Simmel (1957), o vestuário demonstra que o sujeito pertence ao grupo, por uma identidade social compartilhada, mas ao mesmo tempo marca a distinção entre seus iguais. Assim, o ser humano é “constantemente recriado como uma estratégia de exposição e resposta ao momento” (MILLER, 2013, p. 32). Podemos acrescentar que o individualismo na moda manifesta-se tanto nas formas subjetivas de apropriar-se das novidades quanto nas modulações de usos, pautadas no interesse de especificidade e distinção.

A moda a partir dos anos 1960 passou de um sistema fechado, em que poucos poderiam ter acesso aos materiais e modelos, para um sistema em teoria aberto a personalização das aparências, “na legitimidade da singularidade individual” (LIPOVETSKY, 2009, p. 53). Logo, Bernadete em suas palavras “não tinha aqui [em Maringá], teve que vir de São Paulo” nos remete tanto à exclusividade quando o prestígio do valor atribuído àquilo de origem do grande centro. Além disso, a grande quantidade de tecido demonstra a dificuldade do feitiço da peça pelo uso do material extremamente delicado, pela demora de sua confecção e a espera pelo transporte de São Paulo até Maringá. Ainda, nota-se a preocupação em tentar transmitir que o vestido foi bordado à mão e não industrialmente:

[...]ainda na metade do século XX, era dada grande atenção aos trabalhos manuais. E, sobretudo, era notória a resistência, por parte das mulheres, em inserir pontos a máquina em vestes especiais, como se o trabalho mecânico profanasse o sagrado e desmerecesse a habilidade das mãos delicadas. Bordar e costurar eram, ainda, habilidades valorizadas, principalmente no tocante à mulher dedicada ao lar (CERQUEIRA; SANTOS, 2011, p.9).

O trabalho manual é enaltecido, ligado à construção de si, como que se algo fosse elaborado pelas mãos suaves das mulheres, teria mais poder de delicadeza do que um material feito mecanicamente por máquinas. Isso, mais uma vez, faz parte dos valores sociais do momento. O tecido, semelhante a uma organza acentuadamente fina, com bordado industrialaveludado na extremidade, gera efeito de transparência e possui um leve brilho. A organza está classificada dentro dos tecidos chamados de sedas puras ou mistas (NERY, 2007). Além disso, a seda é um tecido relacionando ao universo feminino que também representa a ostentação, o requinte, à distinção social. Visto que a seda é um tecido natural, de difícil acesso e trabalhoso para cultivar a larva que o produz - o que encarece a sua aquisição. Tudo isso gera o corpo envolto de forma única, exclusiva e com prestígio social no casamento. Além disso, como consequência de sua ênfase, era permitido usar o forro de outra cor, uma vez que, mesmo usando algo fora do branco, o rosa também era aceito como delicado e remetia à feminilidade.

Ao longo dos séculos, o vestuário branco transmitia alegria e solenidade, mas principalmente a partir do século XIX o branco na formalidade festiva do casamento vincula a mulher com a virgindade, com seu estado de pureza (HARVEY, 2003). Já segundo Harris e Ambrose (2009) o branco no ocidente é relacionado com a bondade, pureza, limpeza, simplicidade e costuma estar presente nas noivas e aos aspectos celestiais. No Oriente, por outro lado, a cor é reconhecida como a cor do luto, associada à morte.

Nesse contexto, sobre o modelo do vestido, uma das referências de moda dos anos 1950 que certamente influenciaram o vestido de noiva do início da década de 1960 foi o uso de grande quantidade de tecido para a confecção dos modelos. Isso ocorreu, sobretudo, pelo incentivo das tecelagens para a criação de modelos seguindo o estilo do clássico New Look, de Dior (BAUDOT, 2000). Moutinho e Valença (2000, p. 44) e Mendonça (2006, p. 242) acrescentam em 1947 esse modelo tinha as saias amplas, abertas a partir da cintura muito justa. As saias eram compridas até a altura da canela e possuíam pregas, franzidos, drapeados que chegavam a consumir 12 metros de tecidos.

Vários autores acreditam que o sucesso dos modelos de Dior decorre do período pós-guerra, pois na década de 1940, com a guerra, as pessoas sofreram com inúmeras restrições que também afetaram a confecção. O vestuário era aproveitado, muitos sofreram influência do militarismo com o aparecimento de vários bolsos com tecidos mais pesados. Assim, esse modelo no pós-guerra serviu como uma prova que o período de limitações tinha acabado e novamente o vestuário ressaltaria as formas físicas que construísem novamente a feminilidade, deixada até então. Segundo Chartaignier (2010), Boucher (2010), Laver (1989) as criações de Dior nesse período ressaltavam os ombros estreitos, a cintura apertada e o quadril disfarçado por longas saias.

Ao observar o livro *História do vestuário no Ocidente* ao longo dos séculos, desde a miniatura Cretense em terracota do período entre 2100 a 1900 a. C. (BOUCHER, 2010, p.75) a mulher é idealizada com a cintura fina, marcada pelo vestuário. Infere-se que isso colabora para que as mulheres desse período, dos anos 1960, assim como o público feminino atual, busquem, almejem construir essa cintura¹ delineada por meio da vestimenta. Conforme Montenegro, Cavalcanti (2005) no corpo inscreve-se o sentido de belo ou feio, desejado ou repudiado, valorizado ou desvalorizado. Nele, inscrevemos ideias, fantasias e “a hegemonia de uma imagem corporal assume aspecto de oficialidade”.

Por conseguinte, ao mencionar o “melhor” vestido, Bernadete procurava destacar-se no grupo social em que seria inserida ao se casar com um indivíduo de família abastada. O marido lhe proporcionaria estabilidade financeira por meio do casamento, e junto disso, um contato social com outros grupos, com maior *status* social.

[...] Ele era muito, muito assim gentil... a gente se conheceu, namorou, noivou em 8 meses...[...] Tenho o vestido até hoje, ele [o marido] me deu vestido, sapato, tudo, tudo.[...] Eu pensava assim oh, eu via o tanto que a minha mãe sofria, né? Ele vai me dar uma vida boa, vai ser bom pra mim. Então eu pensei, a gente tem que unir o útil ao agradável e foi como de fato aconteceu.

Segundo Leite (1991) e Mitidieri (2008) o banquete, a decoração e o vestuário são elementos que ostentam a riqueza da família da noiva, entretanto, para Bernadete o vestido de noiva e os demais elementos do ritual do casamento foram presenteados pelo marido. Infere-se que sua família não possuía bens para arcar, ostentar a cerimônia, sendo assim aceitaram os recursos no que era apropriado ser de responsabilidade da família da noiva. Além disso, para Bernadete, se casar com um homem de prestígio, provavelmente o casamento foi semelhante

¹Haverá uma análise a respeito da cintura, no capítulo 2.1, a seguir.

aos demais do grupo social dele. Para ela, foi tanto uma realização social, quanto uma forma de sucesso e mudança de grupo social.

Nesse aspecto, Hellmann (2009, p. 88) analisou a moda não apenas como um elemento da distinção social, da emulação, do consumo conspícuo ou ainda pelo desejo do novo, mas também por outros mecanismos como as motivações, desejos, valores e necessidades dos indivíduos. Mesmo que sofisticada, com ênfase no capital cultural e na subjetividade, o motor da moda continua sendo, em parte, a busca por distinção social e à construção de identidade, não apenas dos indivíduos e sim de grupos sociais.

Ao perguntar como foi o seu casamento, ou como era o vestido de noiva de Fátima, ela apenas me indicou que no segundo quarto da casa havia uma foto de seu casamento, realizado em 1958, junto com as fotos de sua mãe e suas bonecas. O seu marido estava presente nesse momento:

Eu sempre respeitei muito ele. Agora a minha mãe que era uma santa, me ajudava em tudo...[...] Ele [o marido] era filho do amigo de papai...[...] um pouco aquela mulher que costurou meu vestido de noiva de ensinou a costurar...eu fui umas noite na casa dela...pra ela me ensina a traça... era só isso aqui [risca a demarcação do degolo, cava e cintura]...

Fátima também se casou jovem e ao que tudo indica não quer se lembrar do seu casamento, embora tenha passado por esse ritual importante para a construção de si. De acordo com Del Priori (2006), o casamento a partir dos anos 1950 era por amor, já que o matrimônio por conveniência entre as famílias estava fora de moda. Contudo, com essa informação de Fátima, observa-se que no interior do Paraná ainda eram realizados cerimônias de casamentos “arranjados” pelos pais, nos mais diversos interesses sociais e econômicos.

Pela foto indicada, o vestido de casamento estava dentro dos modelos permitidos e idealizadas para uma mulher se casar, ou seja, dentro das permissões de modelo e cor dos anos 1950 a 1960. O modelo que evidencia a cintura, semelhante ao modelo de Bernadete que casou no mesmo período: o tecido confeccionado para o vestido foi renda com forro branco. O modelo tem uma gola que sobe até a altura do meio do pescoço. A manga do vestido cobre toda a extensão do braço forrado até a proximidade do cotovelo, deixando apenas a parte do antebraço aparecer por entre a renda e estreito na direção do punho. O vestido é longo e com a saia bem ampla, armada, o que consumiu grande quantidade de tecido; o modelo é cinturado e marca a região do busto e esconde a região do quadril.

Como aponta Harvey (2003, p. 15) os significados associados ao vestuário são baseados na percepção do indivíduo, de acordo com escolhas ou abdições

específicas: tecidos, cor, modelo somados pela postura e o movimento do corpo vestido. No ritual do casamento observam-se essas mesmas percepções na escolha do vestido de noiva, mas dentro do que é idealizado pelas mulheres, semelhantes aos modelos dos casamentos de rainhas e dos contos de princesas. Além disso, cada vestido evoca alguns significados para a construção da noção de pessoa e a sua inclusão no grupo social como analisado na pesquisa.

Mitidieri (2008) indica que muitos profissionais se mobilizam para que a noiva seja uma rainha pelo menos pela grande pompa semelhante às noivas da nobreza. Pela analogia ao Carnaval de Trinidad, os indivíduos despendem meses para criar fantasias elaboradas e de confecção lenta. Elas são descartadas e refeitas a cada ano. “O que se celebra é o evento, o momento” (MILLER, 2013, p. 26). Nesse aspecto, o vestido de Fátima foi feito sob medida, somente por uma costureira (e com a ajuda da própria Fátima) por um longo período. Isso significa que mesmo não obtendo condições de encomendar a fabricação total do vestido, o que era um prestígio, auxiliou na sua confecção e preparo com dedicação, pois valorizava as habilidades do saber costurar, para se vestir como uma princesa.

Outro aspecto é que mesmo ao não falar sobre o seu casamento, o retrato mostra o ritual como importante em sua memória e construção de si como mulher. Amaral Junior (2013) explica que a imagem fotográfica permanece nos rituais de casamento, pois provem de questões relacionadas à memória individual e coletiva. Esse cerimonial é elaborado e lembrado pelo imaginário feminino como um dia muito importante.

Num outro momento, a filha de Fátima, Helena relata:

Sabe da novidade? Minha mãe quer separar do meu pai. Ele sempre foi muito severo com a gente. Mesmo doente ele não para de reclamar. A minha mãe não pode sair de casa... Ele sempre maltratou muito a gente, vivia no bar, enchendo a cara e com mulher...

Assim, Helena assegura que o casamento era estruturado pela mulher, já que entre seus valores estava o de continuar casada acima de traições e manter o equilíbrio do lar como Fátima fez. Segundo Del Priori (2006), na família modelo dos anos 1950 os homens tinham autoridade e poder sobre as mulheres e eram os responsáveis pelo sustento da casa, da esposa e dos filhos. Já a mulher, além dos requisitos mencionados, devia obediência ao marido. Ela era definida pelos papéis femininos tradicionais como afazeres doméstica, cuidado com os filhos, marido e das características de feminilidade como o instinto materno, a pureza, resignação e doçura. Para a autora, a realização da esposa era consequência do bem estar do

marido, e essa precisava aceitar as possíveis traições por parte dele, pois elas faziam parte da natureza do homem.

Dalva, que estava geralmente na presença do marido foi a mulher mais tímida a ser pesquisada e por isso, foi preciso várias tentativas para que ela se sentisse segura em fornecer informações. Ao perguntar sobre o seu casamento, em 1962, logo descreve seu vestido de noiva:

A gente morava no sitio... ele ia trabalha na cerâmica... e as minhas irmãs também... ai a gente acabou se conhecendo... E logo começou a namorar e ai casamos. Casamos logo depois de dois anos de namoro...[...] Casei em 62...[...]Era bem simples... uma vizinha minha que fez... era de manga comprida, de saia rodadinha... ede renda... tinha o saiote por baixo... era só o véu...o vestido...bem comprido...

Em relação ao vestido de noiva, em contraste com o de Bernadete e Fátima que casaram mais ou menos na mesma época, o vestido de Dalva era pouco rodado. Dessa forma, presume-se que o consumo menor de tecido está relacionado à falta do investimento, idealizado no vestido para imitar as outras noivas. Ainda assim, o modelo propôs o que era esperado para o vestido de noiva: ser confeccionado em renda, que segundo Pezzolo (2007) está relacionada à feminilidade e a manga comprida, escondendo o corpo e deixando o vestido elegante conforme os padrões da época.

A confecção do vestido por outra pessoa pode refletir *status* sociais, pois mesmo que Dalva não tenha um vestido tão rodado, ou seja, “simples” em comparação ao imaginário feminino, buscou fazê-lo, sobretudo sob medida, com um material que remete a delicadeza da mulher e seu prestígio. Junto disso, ocorreu um preparo e também preocupação em fazer uma roupa especial para o ritual do casamento: o vestido de noiva, que, de acordo com Wosley (2010) é o vestuário mais caro, glamoroso e especial que uma mulher vestirá em toda a sua vida.

Outra mulher também mostrou sua peça de vestuário mais valorosa, seu vestido de noiva. Ao contar sobre o mesmo, Amélia relata como realizou seu sonho de mulher. Ela se emociona ao recordar o fato e parece estar revivendo o momento cada vez que revela detalhes do casamento - principalmente quando vê as fotos do evento e o vestido usado nele. Seu casamento ocorreu em 1973, após outro casamento na igreja matriz de Maringá, ou seja, havia uma concorrência para se casar nesse espaço. As lembranças de seu casamento são contadas a partir da distinção entre a igreja de madeira e a igreja recém construída. Essa diferenciação revela que o casamento na igreja nova era algo de difícil acesso, de prestígio social e relacionado ao moderno. Amélia relembra:

Eu estava linda... [...] Não casei na igreja de madeira, casei na matriz, logo após a sua inauguração. Na época era difícil casar na matriz. [...] Eu sonhava em casar-me de preto. [...] Escolhi o modelo em uma costureira, aqui, logo aqui abaixo do hotel na frente da igreja. Ao chegar ao ateliê perguntei se a cor do vestido poderia ser qualquer uma e a senhora respondeu que a cor e o modelo eram do gosto da noiva. Eu novamente frisei a pergunta, se poderia ser qualquer cor e tive uma resposta positiva, que sim. Então eu disse que queria um vestido preto para o meu dia do casamento. A senhora então me perguntou se eu tinha mesmo certeza e respondi decidida que sim. [...] O vestido era preto porque é a cor que eu mais gosto. Se for o dia do meu casamento eu poderia escolher a cor que quisesse, escolhi a cor preta, afinal era o meu dia [risadas].

[...] Logo depois que falei com a costureira fui marcar a data do casamento na igreja e a senhora que era responsável pelas datas dos casamentos, já estava sabendo que eu era a noiva que se casaria de preto. Ela foi muito cínica sabe, queria rir de mim, perguntou se eu era a “viuvinha”, e eu fui firme e respondi sim, sou eu mesma que vou me casar de preto.

O vestido de noiva usado por Amélia é solto ao corpo, lembrando a forma de um trapézio. Alguns centímetros mais largo do que suas medidas na altura do busto e do quadril. O decote é redondo e pequeno, cobrindo muito de seu corpo. As mangas são também levemente soltas e se abrem após o cotovelo, terminando no formato de manga conhecido como boca de sino. O vestido é longo, mais ou menos cobrindo a região abaixo da canela. Sua extensão é preta e apenas na região do busto é adornado com flores coloridas, feitas à mão e coladas. A textura do vestido é levemente áspera e o tecido é encorpado, o que desempenha um caimento pouco maleável, rígido.

Pode-se identificar que o dia do casamento era um dia muito especial para ela, que aliou seu gosto pessoal à liberdade de escolha proporcionada pela costureira. Esta, após confirmar que faria qualquer cor, não poderia negar à Amélia a confecção do vestido, mesmo que fosse preto - muito diferente dos outros vestidos de noiva confeccionados geralmente em branco ou em tons claros. Analisando esse aspecto, a cor preta revela uma escolha mais vinculada aos gostos individuais, diferente do coletivo, no qual a cor branca do vestido era o padrão aceitável, esperado, significando a pureza da noiva.

Por outro lado, o preto, é uma cor paradoxal, visto como elegante, formal, e em outros casos, associado ao luto (HARVEY, 2003). Mas o preto nesse contexto revela o despojamento da noiva e o conhecimento que iria ser a atração principal no ritual pela ousadia que gerou na cerimônia. Conforme Godart (2010, p. 35), ao escolher seu vestuário, o indivíduo reafirma constantemente sua inclusão ou exclusão em certos grupos sociais, culturais, religiosos, políticos ou ainda profissionais. Deste modo, como nos lembra Trentmann (2005), as necessidades e desejos dos consumidores também os tornam coprodutores. Nesse

momento, Amélia quis se sentir única, especial, diferente das outras noivas e escolheu uma cor diferente do branco para a construção de seu vestido:

[...] Casei mais velha, com 24 anos e virgem com muito orgulho. Não era porque estava vestida de preto que fiz algo antes... Eu bem que poderia ter me casado de branco, mas não quis. Eu sempre fui muito tímida e séria. [...] Fui muito ousada, foi a maior rebeldia que já fiz. Na época, todos queriam saber quem era a noiva que se casou de preto na igreja matriz. Eu estava linda...[...] Eu adorava a turma do Roberto, toda aquela rebeldia...

Essa rebeldia mencionada a insere no contexto social dos anos 1970, que se caracteriza por uma forte contestação dos padrões sociais. De acordo com Braga, Prado (2011) e Chartaignier (2010) em 1968, a juventude no Brasil, EUA e Europa sacudiam os valores patriarcais. Lá fora os protestos eram contra o racismo, a desigualdade social e a guerra do Vietnã, a qual acabou apenas em 1975, evidenciando a frase “Faça amor, não faça guerra”. No Brasil, em especial no Rio de Janeiro, aconteceram vários protestos populares reivindicando a democracia. A ditadura militar vigente a partir de 1964 endurecia o regime com o AI-5 que colocava censura prévia à imprensa e suporte legal para a perseguição policial.

A expressão “rebeldia” marca um valor de uma época, conforme Zimmermann (2013) “o movimento Jovem Guarda lançou moda, difundindo um estilo de vida jovem rebelde. Rebelde, nesse contexto, deve ser entendido como o jovem que assume práticas destoantes dos costumes sociais tradicionais, relacionados mais especificamente ao comportamento pessoal e familiar, à vestimenta e ao lazer”. No seu caso, Amélia utilizou o vestuário como forma de protesto com as rupturas sociais - ao menos na cor e no estilo utilizados na confecção do vestido.

Para as mulheres do século XX o ciclo da vida e o ideal de feminilidade consistiam geralmente em “namorar, casar - se virgem e ser feliz no casamento” (SIMILI, 2008). Assim, qualquer prática que se desviasse desses valores era considerada fora do padrão social e até mesmo recriminada pelos membros do grupo. Analisando essa escolha do vestido de casamento em um contexto mais amplo, percebe-se que o vestido se enquadra na vida social dos anos de 1960 e 1970, ligadas à cultura pop e à filosofia *hippie*.

Para além das análises de Bourdieu, em *A distinção* (2007), o qual afirmou serem os gostos a forma de distinção de grupos, no vestido de noiva em questão o que se verifica é um gosto representativo de um período. O vestido de noiva de Amélia possui a influência de outros que apresentavam formas soltas ao corpo e aplicações de diversos materiais (plásticos e metais), como os realizados por Paccò Rabanne, em 1966, na França (BOUCHER, 2012).

Desse modo, vê-se uma mulher de vanguarda para a época e para o contexto, porque se casou numa cidade do interior, optou por influências da vanguarda da moda, com inspiração nos grandes centros mundiais.

O significado do uso das flores coloridas, inspiradas no vestuário *hippie*, e o trabalho manual no vestido de noiva de Amélia, simbolizam, entre outras coisas, a delicadeza. As flores no imaginário coletivo estão associadas com a beleza, suavidade e a fertilidade da mulher. Nesse aspecto, nota-se a influência dos *hippies* com suas coroas de flores, longas túnicas enriquecidas de bordados coloridos (MENDONÇA, 2006, p. 243) para que valorizem os atributos supostamente próprios da mulher:

Ela [a flor] era bem mais escura, agora ficou clarinha... o amarelo era bem amarelo... o rosa... mais pro vermelho. [...] Eu era apaixonada por carnaval. Bem colorido... [...] elas [as flores do vestido] são coladas [pega nas flores e abaixa a cabeça, como se ficasse triste]... naquela época... pedi para uma senhora em São João, era pra ser costurada, era pra ser costurada [com raiva] ...tem algumas caindo [triste] [...].

Todo o cuidado e trabalho em todos os detalhes do vestido de noiva denota o papel do casamento na vida social de Amélia, a qual foi um personagem central, tanto no casamento, como na escolha do modelo, afinal a construção do vestido corresponde à construção de si. Miller (2013, p. 38) assegura que o vestuário é importante e constituinte principal no intermédio entre a percepção do corpo e as relações com o mundo. Esse ritual tão presente na memória da Amélia, como no caso de Bernadete, fazem com que elas revivam o momento fundamental para a construção de cada uma pelo vestido de casamento.

Mesmo que os vestidos superem o tempo, as marcas que neles se instalam (o forro amarelado do vestido de Bernadete e as flores caindo do vestido de Amélia) parecem não fazer mais parte delas, pois, assim como o vestido se acaba com o tempo, os respectivos casamentos se desfizeram. O que elas aparentemente desejam é que através do vestido usado no ritual, o casamento continue vivo, ou que continuem casadas, ao menos na memória.

As demais, Elisa, Guiomar, Helena, Camila e Fátima, as quais serão analisadas a seguir, não apresentaram satisfação ao contar sobre o casamento; como era de costume, se casaram, ou tiveram que casar para serem aceitas na sociedade como “mulher”. Elisa não me apresentou o seu vestido de noiva ou mesmo o descreveu. Ao perguntar se ela tinha algo guardado do casamento e ela me respondeu severamente:

Não, não tenho nada. [ficou séria e calada] Eu não tenho nada do casamento, nenhuma foto. [...] O fotografo que fez toda a cobertura do casamento fugiu com todas as fotos... Estão em Curitiba. Tem no museu do Jesus [fotografo] do

casamento... foi muito chique...quando estourou a revolução ele fugiu pra lá com as fotos...[...] Ai com 17 anos... não... é... ai com 17 anos... já era férias e meu pai trouxe eu para cá...em Maringá. Ai eu conheci o Dr. Elizeu no consultório, aqui em Maringá... Ele veio para cá, nós nos conhecemos, namoramos e casamos [pausa]. Coisa boa... hum...[desânimo].

Não é possível inferir sobre o vestido de casamento de Elisa. Em Maringá, por volta da década de 1960, a mulher poderia até desejar seguir os estudos ou trabalhar, contudo isso não era o primordial para que assumissem o seu papel social.

Guiomar também relatou pouco sobre o seu casamento logo na primeira conversa contou-me sobre o seu ex-marido:

[...]Você tinha que vê a casa onde ficava com os velhos [onde morou antes de casar] foi a primeira pensão na região.... o velho morreu com 92 anos! [...] eram 8 quartos em cima, 2 salas, 2 cozinhas e dois quartos embaixo... e o fundo grande... era tudo comigo. O primeiro namorado que apareceu eu casei pra sair daquela vida e entrei numa que não era fácil [diminui o tom da voz para falar essa última frase]. Em 8 meses casamos. [...]As minhas dificuldades foram grandes... Ele nunca me dava presente, dava as coisas de casa e achava que tava bom. A aliança eu exigi de volta... [...] Ele não era de dar uma flor... uma surpresa... Ah, você tem tudo... [essa última frase ela tenta imitar uma voz grossa, como se fosse seu marido falando com ela]. Eu acho que era a geração... o irmão dele não saiu desse jeito. [...] com todos os 4 filhos pequenos pra cuidar, sem empregada [reforça essa frase num tom mais sério], eu tinha que lavar, passar, cozinhar... [...] E o meu casamento durou só porque eu abaixava a cabeça e dizia, sim senhor. Minha irmã até brinca comigo, dizendo que eu era o presépio de Natal... era só um enfeite, foi por isso que o meu casamento durou tanto tempo, porque eu nunca reclamei de nada! Porque ele era funcionário do banco...acompanhei ele em tudo quanté lugar... em tudo quanto ébimboca! Onde outras mulheres não iriam eu fui! [...] eu tava desconfiada... ele chegou sem discussão, sem nada e pediu a separação... me avisaram antes de casar viu Rizia...e eu paguei...eu lavava, passava...cozinha... fazia tudo![ênfase]

A única alternativa para as mulheres nesse contexto era o casamento, caso contrário, não seriam aceitas socialmente no papel de mulher adulta. Mesmo com suas atividades domésticas, cuidando dos filhos e realizando o que era esperado de uma esposa, Guiomar lamenta, pois o seu marido se separou dela e não haveria qualquer justificativa para que o marido arrumasse outra mulher. Conforme Del Priori (2006), a separação ao longo do século XX era algo inaceitável para a sociedade, na qual a mulher sairia mais uma vez perdendo, tanto com a obrigação de cuidar dos filhos, quanto não se relacionar com outros homens para não ser mal falada. Ainda, sofreria preconceitos para trabalhar, seja pela falta de estudo, habilidades, ou pelo salário queera menor do que o dos homens. Também, deveria lidar com a pressão social de não se dedicar a casa, e aos filhos, que poderiam ficar sem a educação materna.

Como nos lembra Del Priori (2006) desde criança a menina era educada para ser boa mãe e uma exímia dona de casa, “as prendas domésticas eram consideradas imprescindíveis no currículo de qualquer moça que desejasse casar”. Isso mais uma vez, reforça que eram as obrigações de Guiomar todos esses cuidados, não havendo ao marido, motivos para a separação.

Perguntei então sobre o seu vestido de casamento, ritual que aconteceu em 1970:

[...] Foi emprestado... era um vestido bem [ênfatisa] simples. Um tubinho... ela [a vizinha] fez pra ela [ênfatisa], aí quando eu fui casar ajustou pra mim...[com a mesma voz usada ao falar da separação]

O modelo de vestido tubinho, segundo Chataignier(2010), era um modelo originário nos anos 1960 com a influência da cultura jovem do período. Ao contrário dos casamentos da década anterior em que os modelos acentuavam a cintura, a década de 1970 valorizava peças livres e soltas. A forma clássica dos vestidos de noiva usados até então rejuvenescia com formas geométricas a exemplo dos vestidos tubos, retos com pouco decote, cavados e sem mangas, comprimento nos joelhos ou pouco acima deles e solto ao corpo.

Como nos lembra Miller (2003, p. 46) o vestuário marca uma mudança na percepção do indivíduo da sua própria idade e fornece um sentimento de se tornar adulta, com outras liberdades, capacidades, bem como restrições. Assim mesmo, Guiomar atualmente se lamenta da separação, ela recorda do vestido dentro dos ditames do que era esperado de uma noiva na época, e ao questionar se ela gostaria de ter ficado com o vestido de noiva, responde:

Não, Rizia, eu não sou de guardar nada... se amanhã isso aí não serve mais...eu passo tudo adiante...[...]Eu mudei muito [de cidades]...eu desligo de tudo...mas as mudanças acabaram com tudo [chateada]...

Mesmo que a princípio Guiomar parece uma pessoa que não guarda nenhum suporte material, ela recorre à falta do álbum de casamento, do dia do ritual. Mesmo ao passar pela separação, Guiomar gostaria de permanecer com a boa recordação do dia do casamento, afinal, a sua vida social e sua construção como pessoa e posteriormente como mãe foi a partir do casamento.

Já Helena não quis permanecer com nenhuma memória do casamento:

[...] Depois que eu me separei do primeiro marido, mandei ele [o vestido de noiva] para Aparecida do Norte [SP]... já despachei ele...[risadas].

Do mesmo modo, Camila se desfez do vestido e fotos:

A Bernadete teve sorte ao encontrar um marido bom, que gostasse dela, que cuidasse de todos. Ele fazia de tudo para ela, levava toda semana para o salão de beleza fazer o que quisesse, tinha empregada na casa para limpeza pra lavar roupa... Ele fazia de tudo pra ela e pra mim...

[...]Eu rasguei tudo do meu casamento [...] eu sofri muito no meu casamento...eu trabalhei até os 8 meses de gestação, ele [o marido] nunca ajudou em nada em casa... ficava só na gandaia. Quando a putaiada acabou com o dinheiro dele, ele quis voltar, mas eu não quis. Arrumei uma casinha pra ele morar, fazia os filhos irem lá visitar ele. Depois eu toda semana ia lá dar uma arrumadinha na casa, passar pano, coisa que homem não faz. Era uma imundice, num sei como ele aguentava morar lá! [...] mesmo ele me abandonando eu cuidei dele até morrer. Ele era o pai dos meus filhos, não tinha família, eu tinha que cuidar dele...

Tanto Camila quanto Helena se desfizeram do suporte material do casamento para seguirem suas vidas a diante, e recomeçarem possíveis relacionamentos, e quem sabe até mesmo outros matrimônios como no caso de Helena. Como nos lembra Appadurai (2008), os objetos vinculam coisas a pessoas e inserem o fluxo de coisas no fluxo de relações sociais. Miller (2013, p. 145) acrescenta que ao cortar relações com outras pessoas, são descartados os objetos que as lembram. Logo, se as mulheres em algum momento quiseram se desvincular do relacionamento anterior, supostamente não querem o vestuário que fizeram parte do ritual de casamento que as uniram aos respectivos maridos. Sendo assim, pelo descarte dos objetos que lembram o ritual e a vida de casadas, também tentam apagar as memórias do casamento. Apesar disso, Camila, mesmo separada, cuidou do marido até sua morte, como se fosse sua obrigação social cuidar dos membros da família.

Portanto, a noção de pessoa e o lugar do corpo humano na visão que a sociedade faz de si mesma, auxilia na compreensão do social. O casamento marca a trajetória dessas mulheres. A preocupação com sua aparência, associada ao vestido de noiva no dia de seu casamento é fundamental, visto que é elemento do ritual que representa a passagem do universo familiar, de solteira, para os futuros papéis sociais. Além disso, Amélia, Bernadete, Dalva, Fátima, Elisa e Guiomar se casaram mais ou menos com a mesma idade. Somente Amélia se casou depois dos 20 anos, o que para a época era considerado quase que a idade máxima permitida para uma mulher se casar. Conforme Bassanezi (2006) se a mulher tivesse mais de 25 anos, sem pretendente era motivo de ser considerada uma solteirona.

A feminilidade, por sua vez, parece estar ligada aos elementos como laços, rendas e ao vestido da noiva (JONES, 2010). Foi possível notar que esses elementos estavam presentes nos vestidos de Bernadete, Fátima e Dalva. Também, apresentam mais vínculos aos valores morais e ao imaginário feminino da década de 1950 a 1960, dentro das permissões de modelo

e cor considerados como femininos. Enquanto o vestido de Bernadete carrega a distinção social de ser confeccionado com um tecido de São Paulo, com maior prestígio social, o vestido de noiva de Amélia remete à rebeldia, que a distinguia do seu grupo social, mais vinculado aos valores tradicionais. Contudo, ele comunicava aos valores sociais de sua época, dentro do contexto dos anos de 1970, o estilo *hippie* e de vanguarda, mesmo separada do cônjuge quis guardar boas recordações do casamento. Já o vestido de Guiomar está relacionado a transição entre os anos 1960 e 1970, com o vestido reto, que apresenta formas mais soltas e simples ao mesmo tempo em que os valores sociais estavam sendo questionados pela sociedade, como as mudanças provocadas pelos *hippies*.

Outro fator importante de ser observado foi a presença masculina conversa com Fátima, Dalva e Elisa; ela significa a autoridade do homem na relação do casal, uma vez que ao marido se deve respeito e obediência. Assim, pode-se dizer que o comportamento das mulheres nesses contextos foi modificado dentro do permitido pelo marido, mas em alguns momentos pudemos conversar a sós e prosseguir com a pesquisa.

Tanto Guiomar, como Fátima e Camila continuaram casadas após a traição dos respectivos maridos, como era de costume entre as mulheres, já que a separação era algo inadmissível entre elas. Já Camila e Helena são as que não fazem questão de lembrar de seus casamentos, e por isso se desfizeram de todos os objetos que poderiam ascender a memória desse ritual. Em todo o caso, o ritual do casamento foi um marco de passagem da vida de solteira para a vida de mulher casada, aceita, somente por essa via, como mulheres na sociedade. Assim sendo, o vestido de noiva oferece um suporte tangível significativo para a aparência a qual também faz parte da construção do indivíduo dentro dos valores sociais. A seguir, será pesquisado sobre outras roupas que são consideradas como uma segunda pele do indivíduo por expressar sua identidade e fazer parte do mesmo.

3. O VESTUÁRIO COMO SEGUNDA PELE

Como dito no capítulo anterior, a noção de pessoa se constrói também pelo uso do corpo e dos bens no relacionamento com a sociedade. Tanto o corpo quanto o vestuário constituem a pessoa. Goldenberg (2007) e Goldman (1996) seguindo os estudos de Mauss (1974) em técnicas corporais, afirmam que o corpo é educado em sociedade e a pessoa tende a seguir e querer o mesmo que seu grupo. Cada sociedade define o que, como, quando e quanto fazer uso do corpo. Os gestos, expressões, movimentos, exibição e marcas dos corpos regulados pelos costumes da época ampliam a análise do vestuário, além de uma possível identificação do ciclo de vida.

Sobre isso, Hoebel e Frost(1976) se refere aos shoshones e outros povos da planície colombiana. Uma menina, conforme sua cultura, ao menstruar, permanece um tempo reclusa, ocupada com afazeres de mulheres a fim de que não fique preguiçosa para o resto da vida. Após esse processo, recebe um novo vestuário, um vestuário de mulher. Esse vestuário significa o ciclo de vida. Logo, a jovem deixa de ser criança e passa a ser, agir e parecer adulta e uma das provas é a mudança de seu corpo, o qual passa a ser vestido por um vestuário considerado adequado para uma mulher, o qual, além de ritualizar essa nova fase do ciclo de vida e seu novo papel social.

Nesse aspecto, dada a importância do vestuário, Castilho, Martins (2005) e Cidreira (2005) reforçam que ele é uma segunda pele do indivíduo. As análises do vestuário, como uma segunda pele, fazem emergir os valores sociais das mulheres pesquisadas neste trabalho. Algumas dessas construções corpóreas estão vinculadas à ostentação de um físico dentro dos padrões de beleza.

Dessa forma, o vestuário compõe uma arquitetura têxtil que ajuda a transmitir os valores de uma sociedade e ainda veicula uma concepção estética (DWYER; FEGHALI, 2001, p. 47). Nesse sentido, ao verificar o vestuário, este define uma silhueta, evidencia os padrões estéticos da época, os quais refletem e ao mesmo tempo constroem esses valores sociais. Castilho e Martins (2005, p. 28) reconhecem que as formas dos materiais e as cores integram a anatomia do corpo pela recomposição e reorganização de sua aparência, instituindo também formas de pertencimento. O vestuário como uma escolha constrói ou reelabora o corpo. Cidreira (2005) afirma que o vestuário é ao mesmo tempo um signo de pertencimento e de exclusão, é um dos meios para a interpretação do social. A autora faz uma

atualização da distinção social (BOURDIEU, 2007) pelas classes econômicas pensadas a partir de critérios socioeconômicos aos agrupamentos sociais (constituídos por afinidades, privilegiando aspectos simbólicos culturais). Diante do exposto, percebe-se que a escolha de um determinado vestuário não ocorre ao acaso ou sem a intenção de comunicar algo para si e para alguém. O gosto por algum objeto envolve um sistema complexo de fatores culturais, na medida em que a identidade social apresenta os indivíduos como múltiplos e transitórios, em que o identifica como um grupo e se distingue dos demais.

Cabe explicar que a noção de identidade social abordada no trabalho parte dos estudos de Giddens (2001), o qual define identidade social como o que os outros indivíduos atribuem à pessoa. A seguir, interpretaremos os dados obtidos na etnografia, os quais possibilitaram compreender que a cintura marcada era um dos ideais de beleza dessas mulheres e que não possuí-la poderia significar a exclusão do grupo social, representação do fracasso do cuidado do corpo e do vestuário.

3.1 A FEMINILIDADE PELA CINTURA DEFINIDA

A relação da mulher com o vestuário é amplamente conhecida e estudada. As enormes saias ocidentais do período Barroco (ao longo do século XVII e início do século XVIII) e Rococó (quase todo século XVIII) faziam com que o mobiliário e as próprias construções dos castelos fossem modificados com o intuito de que a mulher pudesse se locomover ou ocupar esses espaços quando vestidas. A movimentação da mulher era condicionada também com o uso do espartilho que a tornava um ser com dificuldades respiratórias, sendo que os desmaios por falta de ar eram constantes e considerados como sinal de delicadeza e fragilidade, próprios da mulher (CASTILHO, 2004).

Em 1860, a burguesia ascendente, a qual prosperava materialmente com os negócios e comércio, simbolizava na mulher a aparência de seu grupo social. Essa mulher era a própria exibição do marido ao desfilar com suas roupas pesadas que limitassem seus passos e demais movimentos. O vestuário dessa mulher era repleto de cores, sedas, rendas, babados, xales e decotes. Esse vestuário significava *status* tanto da mulher quanto do homem, pois a mulher ostentava a condição social do marido em suas vestes e em seu ócio (PONTES, 2006; BRAGA, 2007; BRANDINI, 2009; DWYER; FEGHALI, 2001; LAVER, 1989; SOUZA, 2001).

Na sociedade Ocidental, a mulher, ao chamar a atenção para alguma área do corpo ou evidenciar alguma parte por intermédio do vestuário, modifica-o e, ao mesmo tempo, também o constrói, lapidado por cada um e pela sociedade com a intenção de pertencer a um determinado grupo e comunicar os seus valores. Constatou-se na pesquisa que tanto Amélia, quanto Bernadete, Dalva, Fátima e Elisa construíram a aparência desejada na juventude. A característica mais marcante relatada por elas é o tamanho da circunferência da cintura. De acordo com Chartaignier (2010, p. 132), essa cintura de vespa, que era um dos ideais de beleza e padrão de feminilidade, sobretudo ditada pelos costureiros franceses da época, deveria ser em torno dos 55 e 60 cm sem um vestuário (leia-se sem o espartilho) que a comprimisse. A seguir, Dalva, a contar sobre o seu vestido de noiva:

[...] naquele tempo eu era magrinha... pesava 42 quilos... bem magrinha... [...]o meu vestido foi bem pequenininho... ainda que eu sou baixinha...[triste]

Dalva recorda que o seu corpo e vestido do casamento, em 1963, correspondiam ao padrão de beleza da época dos anos 1960. De acordo com Villaça (2011), nos anos 1950, “[...] o corpo brasileiro estava atrelado a todo um imaginário *fashion* que era importado, notadamente do *new look* de Dior, com a cintura marcada e saia rodada”. Percebe-se que a autora faz menção aos anos 1950 no Brasil, porém a influência desse modelo permeia o início dos anos 1960, uma vez que as mulheres pesquisadas manifestaram se sentirem belas exatamente por terem a cintura marcada. É importante lembrar que essas mulheres são do interior do Paraná, onde a temporalidade é distinta dos grandes centros urbanos. Nesse sentido, constatou-se que geralmente a roupa que se encontra em evidencia nos grandes centros demorava mais tempo para chegar em Maringá. Ainda, Dalva ao desejar a altura da maioria das mulheres de seu grupo não demonstrava ser totalmente satisfeita com o seu corpo, pelo fato de ser “baixinha”.

Bernadete enfatiza sua cintura muito fininha, reunindo os polegares e tentando fazer uma circunferência com os dedos indicadores e polegares das duas mãos para demonstrar as pequenas medidas, consideradas como marcas de feminilidade. Em um dos relatos ela quis medir e me mostrar a circunferência da cintura do seu vestido de noiva constatou ser de 60 cm:

[...] Isso [a medida da cintura do vestido] porque o vestido tinha folga [ênfatisa] diferente da moda de hoje que tudo é justo. Ele ficava mais solto no corpo... pra ficar elegante... Sabia que até hoje as minhas medidas não mudaram? A proporção em cima [busto], cintura e quadril são as mesmas até hoje!

Como já foi afirmado, os valores dos anos 1950 seguem, no início dos anos 1960, pelo relato de Bernadete. Ambas - Dalva e Bernadete - casaram na mesma década de 1960 e reforçaram possuir o corpo dito como ideal pelos costureiros da alta costura no Brasil e no mundo. O formato do vestuário que construía esse corpo reinou por algum tempo, sendo considerado como um símbolo de elegância entre as mulheres. Chartaignier (2010) escreve que predominava nos grandes centros, entre 1951 a 1960, *tailleurs*, saia lápis ou godê, rendas, nervuras e que esses modelos continuaram ao longo do século XX. Segundo Prado, Braga (2011), a partir de 1950, o ateliê de Boriska em São Paulo já desfilava modelos com inspiração francesa. Logo após a criação do *new look*, a Casa Canadá, localizada no Rio de Janeiro, em 1948, então capital do Brasil, inspirada nesse modelo, produzia um vestido para baile com decote tomara que caia em duas cores e a saia ampla acinturada e com pregas.

Quanto à sua proporção das formas do corpo, Bernadete evidencia que se considera uma pessoa com corpo curvilíneo, pois atualmente a proporção entre busto, cintura e quadril se mantém a mesma desde sua juventude. Segundo Villaça (2011), as revistas da época como O Cruzeiro orientavam as suas leitoras a terem o corpo para se encaixar nos vestidos estilo *new look*: cintura marcada, com quadris e seios bem marcados. Era uma silhueta curvilínea, sintetizada pela forma do “8” que caracterizava esse tipo de beleza. ”Os anos 50 marcaram a última grande década da alta costura”. A saber:

[...]a alta-costura é o setor da elite da indústria da moda, definido pela habilidade e pelo espírito do ‘sob medida’. A admissão ao mundo da alta-costura é restritamente regulada pela Chambre Syndicale de la Haute Couture [Câmara Sindical da Alta-Costura], que estipula que cada membro deve: apresentar duas coleções por ano, produzir 50 concepções novas e originais de dia e de noite para cada coleção; fazer desenhos sob medida para clientes particulares em pelo menos um ou mais tamanhos; contratar um mínimo de 20 pessoas em período integral em sua própria oficina parisiense. Além disso, tudo deve ser feito na casa, à mão (MACKENZIE, 2010, p. 138).

Também as evidências do vestido de casamento de Fátima, realizado em 1960, apresenta a cintura bem marcada e grande volume na saia. Esse vestuário acentuava as formas curvilíneas com busto e cintura definidos. No Brasil, de acordo com Villaça (2011), esse modelo era reproduzido nas lojas de departamento e por costureiras locais. Conforme a pesquisa indicou, as lojas de departamento com a venda de roupas prontas como as Casas Pernambucanas só chegaram a Maringá por volta de 1970 (TRAJANO, 2008).

Elisa foi a que mais se apropriou desse estilo para o seu dia a dia:

[...] Ah, você quer saber da minha época? [apontando várias vezes às duas mãos para os peitos] Onde esta a minha revista? [...] Tava aqui, eu separei para você... Onde que está?[...] Essa foi a primeira revista de Maringá... [após um tempo de procura] [...] Aqui [sentou-se novamente no sofá, agora mais perto de mim], olha... Essa era a moda... é o que você precisa saber... tá tudo aqui oh... olha a altura do vestido [apontando para abaixo do joelho]... uma olhava a outra e a moda ia...
 [...] Essa revista falava de moda... da atualidade na época... [...] A Estampa foi um lançamento só de Maringá, não tinha nada de São Paulo... era como o Diário de Maringá... Eu tenho a revista guardada porque foi uma recordação de Maringá. Não tem nada de fora.
 [...] Usava muito plissê¹, aquele estilo godê², assim eram todos acinturados! [ênfatisa]. Não era assim que nem hoje... aquele corpo reto! Tinha o busto... ai tinha a cintura bem acentuada [ênfatisa] e tinha o quadril [passando a mão entre essas regiões]. Eram roupas que a-cen-tua-vam a cintura e hoje não tem mais.

Ao perguntar sobre o tema vestuário para Elisa, ela logo se insere dentro do grupo que sabia mais informações sobre o vestuário considerado elegante quando era jovem. Elisa considera belo o padrão de beleza da época, o corpo que evidencia curvas, essencialmente com uma cintura marcada. Elisa, além de pertencer ao grupo de prestígio social de Maringá - tanto por saber informações sobre o que estava *in* no vestuário dos grandes centros, quanto por saber como adquirí-los, como veremos mais adiante - destaca-se das demais moças por ser evidenciada na capa da revista.

A Revista “A Estampa” foi uma revista de variedades lançada em 1958 com Ivens Lagoano Pacheco como editor. Na contra capa dessa revista há uma descrição: “a moça da capa: senhorita Elisa da alta sociedade de Maringá”. As fotos dentro da revista trazem imagens de mulheres que frequentavam clubes e bailes com roupas de festas, além disso, apresentava às mulheres receitas culinárias e decoração, cujo domínio era esperado de uma mulher na época. Nesse aspecto, pode-se inferir que Elisa possuía distinção social por se destacar entre as demais moças da revista, por possuir *status* de solteira, jovem, com uma condição econômica abastada. Em 1958, Elisa, com 20 anos, voltou para a cidade, após os estudos de economia doméstica. Possivelmente, por isso, teve oportunidade de se destacar como uma moça com várias qualidades para se casar, já que no mesmo ano ocorreu seu casamento.

Além disso, ela conta que seu corpo mudava de medidas, o que pode ter feito com que Elisa não possuísse em alguns momentos o corpo dentro do padrão de beleza. Vemos, nos comentários, que ela sente embaraço ao expor o assunto quando fala dos ajustes constantes de suas calças enquanto estudava no colégio de freiras entre 1948 até 1957. Mas essa situação faz com que ressalte constantemente o seu pertencimento ao grupo de mulheres elegantes:

A maioria das minhas roupas eram alinhavadas porque... de um semestre para o outro eu crescia... engordava, né? Então minha mãe... eu escolhia os tecidos... na época que eu chegava minha mãe fazia e alinhavava ai eu botava e terminava a roupa.

Amélia não usou um vestido acinturado em seu casamento. Na década de 1970, na vanguarda vestia formas mais soltas ao corpo, entretanto, Amélia possuía e possui ainda a cintura marcada. Isso porque ao ser vista com o avental que ganhou da avó observa-se que, para este ficar preso a sua cintura, a tira do avental faz duas voltas nessa região de modo justo o que fez destacar a sua pequena cintura e o seu corpo magro construídos desde a juventude. Sobre a sua cintura, Amélia fala com orgulho:

Toda vida eu sempre fui magra... [em tom mais baixo, após levantar a sua blusa, mostra a sua cintura e a lateral do sutiã]. Como sempre fui muito magra, tinha que mandar fazer as minhas roupas, pra ficar assim, certinho, com um bom caimento no corpo. Essa calça aqui eu ajustei oh [mostra a lateral da peça e a região da cintura nas costas]. A gente perde a bunda [a última palavra em tom mais baixo] e tudo vai caindo... se não ajusta fica sobrando.. some aqui atrás [aponta para a região das nádegas] [...] os seios começaram a cair... ficaram flácidos... a gente ia colocar uma blusa e não ficava bem... então eu resolvi colocar silicone, ficou bem natural [...] foi nos anos 90... foi em 90, por ai... se eu pudesse eu fazia cirurgia em tudo.[ainda em tom de voz baixo]

Contudo, pode-se inferir que Amélia, por ser magra, quis aumentar os seios para deixar o seu corpo mais próximo dos padrões de beleza. Ainda, apresenta certo descontentamento por ser magra demais, ou perder peso, o que faz com que ajuste as suas roupas para que estas definam melhor suas formas, ou seja, não gosta de se apresentar com roupas muito mais largas que escondem de certo modo sua silhueta, o que pode lhe causar um constrangimento social. Um dos modelos de beleza da época era o concurso de Miss Universo, no qual duas brasileiras, na década de 1960, ganharam o concurso com as medidas 90-60-90 (MOUTINHO, VALENÇA, 2000), ou seja, um corpo curvilíneo e com formas bem definidas.

Amélia foi a única mulher na pesquisa que recorreu à cirurgia plástica para permanecer dentro dos padrões de beleza e, além de seguir a vanguarda no vestuário, como apresentado no modelo do vestido de casamento, também seguia as novidades ligadas às mudanças no corpo. Segundo Berger (2006), tanto a cirurgia plástica quanto as clínicas de estética multiplicaram-se no Brasil a partir de 1990 e nos Estados Unidos a partir de 1980. Nessa época, esses passaram a ser alguns dos instrumentos que as mulheres começaram a usar em busca do corpo ideal.

Guiomar e Camila almejavam pertencer ao grupo de mulheres dentro dos padrões de beleza, tanto que se sentem excluídas:

[...] eu sempre fui muito reta... olha aqui, eu nunca tive cintura... [triste]

Guiomar, como Amélia, expõe o seu corpo e levanta o vestuário e me mostra sua cintura. Ela tem um busto pequeno, sem barriga, mas com pouca cintura. Seu quadril é quase da mesma medida que a cintura, significando o que ela diz ser “reta”. Nesse aspecto, Guiomar se considera menos bela em comparação com o padrão de beleza. Isso evoca o trabalho de Garcia e Miranda (2007, p. 82), ao relatarem que “o corpo procura divulgar aspectos e características do que somos, do que podemos vir a ser, segundo o que é valorizado diante de determinado grupo social”.

Enquanto na Idade Média a beleza feminina é temida como lugar do pecado, no renascimento manifesta no exterior uma “bondade” interior. A exterioridade do corpo tornou-se um reflexo da interioridade, o que transmitiu simbolicamente à beleza e à higiene um pré-requisito da posição social, enquanto que a feiura representa inferioridade (CALANCA, 2008, p. 87-88). Esses valores parecem se manifestar nas mulheres estudadas.

Camila, também se sente fora dos padrões de beleza tanto que não quis participar da pesquisa por não se considerar habilitada, uma vez que nunca construiu seu corpo dentro dos padrões de beleza:

A Bernadete que é mais dessas coisas, de se arrumar, gostava mais de sair... de namorar...eu era mais moleque, vivia machucada, subindo em árvore [risadas]...
[...]Não gosto de foto... Eu era gorda e elas [irmãs] tudo chique e arrumada...

Um dos aspectos levantados por ela é que não tinha uma preocupação em sair como a irmã Bernadete, mas que talvez essa falta de relações se deva ao fato de que poderia acontecer algum constrangimento social. Um dos fatores para isso seria a falta do corpo “adequado”, o excesso de peso que poderia não gerar o mesmo efeito de um corpo magro. Seus passeios eram mais despojados para atividades ao ar livre e brincadeiras que exigiam força e possivelmente danificavam o vestuário. Desse modo, Lipovetsky (2006, p. 36) coloca que os objetos permitem compreender as motivações de satisfação corporal, sensorial e estéticas, relacionais e recreativas. Como Guiomar e Camila, Elisa se descontenta com o corpo atual:

[...] Agora eu tô assim... [triste], eu nunca fui vaidosa...

Ao mostrar o seu corpo vestido com moletom, sobrepeso e sem cintura, pode-se somar ao fato de que, constantemente, engordava e emagrecia. Com o tempo, isso lhe proporcionou uma silhueta que não lhe agrada. Ainda, como os atuais modelos de beleza pregam por magreza, saúde e um corpo considerado eternamente jovem, Elisa se sente descontente com a sua aparência. Goldenberg (2007) indica que, para se construir o corpo dentro dos padrões de beleza, faz-se necessário força de vontade e autoestima. Contudo, mesmo que Fátima e Dalva estejam atualmente sem cintura e acima do peso, elas não demonstraram nenhum descontentamento com o corpo ou com o vestuário que usam e possuem autoestima.

Dalva, Bernadete e Fátima, as quais casaram em 1962, 1960 e 1958, respectivamente, tiveram os seus vestidos de noiva influenciados pelo vestuário dos grandes centros, ao estilo *new look*, e marcaram o início de uma vida social, além de fazerem parte do grupo de mulheres que estava dentro dos padrões de beleza da época. Já Amélia e Guiomar, que se casaram, respectivamente, em 1970 e em 1973, não evidenciavam a cintura marcada, pois uma casou-se com vestido em formato de trapézio e a outra com um vestido reto, estilo tubinho. Entretanto, Amélia, até hoje, é a única que ainda possui o corpo dentro dos padrões de beleza de sua juventude e também é a que recorreu à cirurgia estética. Bernadete sente-se orgulhosa por manter-se curvilínea ao longo do tempo. Mesmo que Fátima e Dalva estejam acima do peso e perderam suas cinturas não se sentem excluídas como Elisa.

Já Guiomar nunca conseguiu construir esse corpo como marca de feminilidade, tendo uma cintura reta. Consequentemente, nunca fez parte desse grupo de distinção social. Camila se sente tão excluída que não se achou num primeiro momento habilitada a participar da pesquisa por não possuir a identidade social de mulheres dentro dos padrões de beleza. Goldenberg (2007) afirma que o corpo e as roupas consagram e tornam visíveis as diferenças entre os indivíduos e os grupos sociais dos quais fazem parte ou se excluem.

Portanto, o culto ao corpo de moça (LIPOVETSKY, 2009, p. 201) de uma juventude que se teve outrora, marcou essas mulheres que consumiram aquele corpo e o vestuário que acentuava as cinturas marcadas que ressaltassem essa feminilidade. Como afirma Berger (2006, p. 275), o corpo é um indicador de sucesso e *status*, relacionado à própria noção de pessoa. Nesta pesquisa, constatou-se que as mulheres atribuem ao corpo com cintura marcada e a um vestuário que evidencie tal construção a noção de pessoa e identidade social. Assim, o vestido de noiva mais uma vez foi relacionado aos atributos de muitas mulheres, contudo há outras roupas a serem analisadas como a distinção do que é permitido usar dentro ou fora de casa.

4. REGRAS DO BEM VESTIR

O vestuário, como um dos elementos da cultura material, é visto também como elemento mediador entre as relações sociais. Nos estudos de Douglas e Isherwood (2004, p. 35), os autores incentivam a “ [...] despir as relações sociais dos materiais que as constituem e ver em sua nudez os padrões das relações que encobrem”. Desse modo, a mulher e a sua segunda pele foram extremamente importantes para o ritual do casamento e, como marca de feminilidade, colocaram em evidência, quando a possuíam, suas cinturas marcadas. Além do vestido de noiva, outros vestuários foram relacionados à distinção dos grupos.

Para Sahlins (1976) e Mezabarba (2007), em cada sociedade, um vestuário torna-se apropriado para um homem ou mulher, para a noite ou para o dia, para estar em casa ou na rua, ser usado por adultos ou adolescentes, devido às diferenças dos modelos, cortes e cores. Para tanto, Miller (2002, p. 160) evidencia que a sociedade contemporânea não se tornou devota de objetos, mas sente dificuldade em admitir que os sujeitos tenham seus relacionamentos mediados por esses objetos e, mais ainda, que fazem parte do indivíduo. Segundo Miller (2013, p. 34), é justamente por isso que se entende que mulheres passaram grande parte de seu tempo se arrumando, preocupadas com a aparência, pois é essa aparência que as definem e dizem quem elas são realmente.

Mauss (1974) afirma que o objeto constitui, entre outras coisas, o relacionamento; transcende as identidades isoladas das partes. Tanto as coisas como as pessoas não podem ser analisadas separadamente, pois as coisas carregam um pouco da pessoa em si. Esse trabalho foi atualizado por Miller (2007), o qual apresenta que os objetos podem ser dotados de agência e auxiliam a entender o social. Isso quer dizer que o vestuário é dotado de uma agência que corresponde à intermediação que reproduz e produz uma série de relações e (re) significados acionados pelos usuários dentro da estrutura social (BERGAMO, 2008; MASSAROTTO, 2008). Em outras palavras, os objetos são dotados de uma ação social que faz com que seja possível a existência de uma antropologia sobre eles (ANASTASSAKIS, 2008, p. 3).

Segundo Bonadio (2005, p. 79), tanto as seções de moda nos jornais quanto as revistas e os manuais de etiqueta, os quais a autora chama de manuais do “bem-vestir” ou do bom gosto, são os principais veículos de comunicação dessas regras sociais. Essas regras orientam as mulheres do que é considerado belo ou adequado para cada tipo de corpo e situação. Cabe

mencionar que a expressão utilizada por ela (o “bem-vestir”) será adotada como o vestuário considerado adequado para a mulher em cada ocasião ou fase do ciclo de vida.

Segundo os valores estéticos compartilhados por um grupo ou época, a pessoa tende a manipular o corpo para conquistar tais características e possuir distinção social (CASTILHO, MARTINS, 2005, p. 69). A aparência para as mulheres pesquisadas é construída de acordo com as regras do bem vestir, conforme valores morais e estéticos que também direcionam o calçado que é considerado adequado para ficar em casa ou para sair. Logo, primeiramente, o calçado foi identificado como um marcador do lugar do indivíduo na sociedade, o que veremos a seguir.

4.1 CALÇADOS

Até 1822, os dois pés dos calçados eram iguais. Nesse ano, os sapateiros norte-americanos fizeram o pé do sapato direito diferente do esquerdo. Provavelmente a partir desse período, os calçados, ao fornecer mais conforto aos pés, também aumentaram a sua importância social (NOVAES, 2006). O sapato revela os aspectos da relação entre a mulher e seu posicionamento: a forma como uma mulher anda com ele, elegantemente ou não, poderia ser um modo de diferenciação das outras mulheres no espaço público. Certamente, “um modesto elemento do vestuário se pode tornar decisivo nas relações entre pessoas e, até, no âmbito de uma situação social” (DORFLES, 1984, p. 91). Logo, até mesmo um par de meias, aparentemente sem importância, revela códigos do vestuário.

Ao estudar uma fotografia dos pioneiros de Maringá, em 1940, observa-se a distinção social pelo vestuário entre os homens que trabalhavam no campo e o provável proprietário dessas terras. Os funcionários vestiam roupas amarrotadas, sujas; estavam com camisas abertas, faltando botões. Estes estavam descalços, com os pés grossos na terra e apenas um deles calçava uma bota, que estava suja e desgastada. Por outro lado, havia um homem ao centro da foto, vestindo um terno impecável, botas brilhosas, limpas e aparentemente novas, o que indicava o prestígio do proprietário das terras. Porém, todos estes homens usavam calças que simbolizavam entre outras coisas a masculinidade (SIMILI, 2008).

Por essas pesquisas, pode-se inferir que, no campo, muitos indivíduos não usavam calçados para suas atividades e que possuí-los e calçá-los era uma distinção social. Apesar

disso, o consumo do calçado aberto, ou chinelo, já era uma distinção social, pois muitas pessoas do campo não tinham qualquer tipo de calçado e frequentavam o espaço da cidade descalços. Já na cidade, outro lugar com outras regras sociais, aprenderam a calçá-los para que pertencessem àquele espaço público, pelo menos em festividades. Nesse aspecto, as diferenças sociais também são detectadas nos elementos estéticos, uma vez que realçam a situação social. Ademais, ao sair de casa e frequentar eventos sociais, a preocupação com a aparência é maior. Eckert, Rechenber, Rocha (2005) afirmam que no campo as crianças e os jovens andavam descalços, mas que começaram a calçar sapatos para frequentar bailes.

Na pesquisa, verificou-se que as mulheres tinham um cuidado maior com a aparência pública e que ocorria a distinção social pelo sapato que calçavam. Guiomar, Fátima e Dalva compartilham que as regras do bem vestir se impõem conforme a distinção do calçado adequado. Para o ambiente doméstico, usa-se algo informal (chinelo, sapato aberto), diferente do espaço público (sapato fechado), onde há uma preocupação com uma aparência mais adequada à situação.

[...] Sapato era só um também... [...] eu não gosto de meia fina não...eu gosto mais da meia...eu tenho frio no pé...(DALVA)

Ou saía de sapatinho... ou de chinelo mesmo... não tinha Havaianas era Alpargata... era de pano... usava... Alpargata e meia no pé...porque era muito frio, né? Eu não usei meia fina [triste]...nem no meu casamento usei meia fina... era pra quem tinha, né? (FÁTIMA)

[...] Sapato... comprava dois [mostra com os dedos indicador e médio e arregala os olhos] números maiores... a gente colocava enchimento na ponta e usava eles para sair... [...] durava mais, até a gente crescer. [...] Eu fui criada, eu até hoje digo que eu sou muito relaxada por isso: se tinha que ir ali no mercado, buscar alguma coisa, eu não trocava de roupa, como eu tava em casa, não colocava um calçado, se eu tava de chinelo Havaiana... um chinelo que existisse na época eu ia. Sabia que até hoje eu me pego indo no mercado como eu tô em casa eu não troco... [...] porque é a criação que eu tive (GUIOMAR).

Se a intenção era frequentar o espaço público com a mesma roupa que veste no ambiente privado, Sahlins (1976) indica que uma mulher, ao sair, geralmente “torna-se elegante” vestindo algo doméstico pela adição de um adorno, como uma joia. Ao sair, Guiomar comporta-se como fora do que é esperado para uma mulher, sendo considerada deselegante ao usar o chinelo no espaço público. Segundo Matos (2009), os sapatos abertos eram usados nos séculos XVIII e XIX na Bahia pelas escravas. Somente foram considerados apropriados e elegantes na rua no final dos anos 1950. Para o afrodescendente, pés no chão significavam que eram escravos, enquanto sapato representava a sua alforria.

As sandálias de borracha Havaianas produzidas pela empresa São Paulo Alpargatas foram comercializadas a partir de 1962, destinadas primeiramente aos grupos menos abastados (MACHADO et al. 2012). Nesse aspecto, o chinelo pode ser considerado como algo inferior, mais informal em relação ao sapato fechado, ou seja, o chinelo pode remeter ao fato de que a pessoa possivelmente era de um grupo menos abastado e que estava em desacordo com as regras do bem vestir no espaço público.

Mais do que proteger do frio, a meia indica que a Fátima e Dalva estavam dentro dos padrões sociais do que era adequado vestir ao sair, de acordo com o recato e a elegância, uma vez que não era indicado mostrar as pernas. Outra distinção social acontecia pelo uso de meias grossas x meias finas. Como Sahlins (1976) indica, os materiais também têm muito a comunicar: enquanto a seda é algo mais fino para a mulher, o algodão é mais grosseiro.

Nesse caso, o uso de meias grossas pode se opor ao uso de meias finas, consideradas mais elegantes para sair, conforme os valores estéticos dos grandes centros urbanos do Brasil na época. Conforme Bonadio (2005), as meias de *nylon* chegaram ao mercado pela Du Pont, em 1938. Rapidamente, foram bem aceitas pelas mulheres, pois eram mais firmes, finas e transparentes do que as meias de seda. As meias finas eram mais valorizadas, pois torneavam as pernas, escondiam possíveis imperfeições na pele e eram consideradas mais apropriadas para mulheres, como marca de feminilidade. De acordo com Moutinho e Valença (2000), no período da Guerra que restringiu o consumo de meias finas, entre tantos outros bens, muitas mulheres chegaram a riscar a perna com lápis para que mantivessem a mesma estética do que era considerado elegante.

As mulheres que queriam pertencer ao grupo das elegantes eram as que seguiam várias regras do bem vestir para saírem de casa, como Amélia, Bernadete e Elisa. Observa-se que o sapato fechado e com salto alto é considerado elegante se usado com a meia fina e *tailleur* ou terninho (vide cap. 3.2).

Você usava um *tailleur*, com luva e tudo... você jamais [gritou na última palavra] usava sem uma meia de nylon... era lindo! Sapato fechado... de salto... dificilmente usava anabela... anabela mais para vestido era difícil ver anabela. O sapato fechado era para um estilo clássico, um vestido fino salto agulha, salto fino. [...] jamais [ênfatisando essa palavra em voz mais alta] usava calça comprida sem sapato de salto ou com sandália... [...] gente jamais colocava uma calça comprida com um sapato de salto alto. (ELISA)

[...] Pra trabalhar vestia sempre *tailleur*, salto, meia fina [...] pra não mostrar a perna... não podia mostrar a perna [ênfatisa]... eu nunca fui trabalhar de sandália ou sapato baixo... sempre salto alto... (AMÉLIA)

Era tudo muito fino, muito assim... A gente nunca saia sem meia fina era tudo combinando...[...] saltinho assim [cerca de 4 cm aponta com os dedos]...a gente usava meia fina pra sair... (BERNADETE)

[...] eu num posso usar salto... eu num aprendi usar salto [triste]... então eu tenho os sapato reto... sabe... a bota é reta também... (DALVA)

Os calçados femininos de salto alto demandam um andar mais cauteloso, um equilíbrio para que se caminhe e modifica a postura ao andar. A parte inferior das costas arqueia-se, a coluna e as pernas parecem alongar-se e o peito é lançado para frente, ao mesmo tempo em que a barriga das pernas e os tornozelos parecem mais torneados (O'KEEFFE, 1996, p. 73). As técnicas corporais de Mauss (1974) podem evidenciar que o andar elegante de uma mulher com um sapato de salto fazia com que ela fosse admirada socialmente pelo movimento do corpo. Contudo, esse andar, aparentemente normal, ocorre por um treino, exige equilíbrio da mulher, cuidado e passos contidos, ou seja, não são todas que conseguem educar o corpo. O sapato é algo muito valorizado pelas mulheres, tanto que Dalva se sente excluída por não possuir esse conhecimento.

Um dos grandes divulgadores do salto alto foi Roger Vivier, o qual ajudou a promover o stiletto (salto agulha) com suas criações para Dior na mesma época em que a mulher elegante vestia suas criações com o *tailleur*, meia fina e salto alto. Observou-se que, ao longo da história dos sapatos, a elegância e a feminilidade são características atribuídas aos sapatos de salto alto (BRITO, 2013). Isso quer dizer que esses bens e o formato do vestuário são uma das formas utilizadas pelos membros dos grupos por efeito de distinção social (CRANE, 2008, p. 185). Logo, no vestuário, repleto de distinção social, estamos “*in*” ou “*out*” dentro dos sistemas de signos impostos na sociedade (BAUDRILLARD, 2010, p. 234). Esse direcionamento *in* ou *out* no vestuário - o que pode ou não usar, o que pode ou não fazer em determinada ocasião - distingue o gosto do que é apreciado em certo grupo com prestígio social e considerado elegante.

Cabe ressaltar que as mulheres que estavam mais ligadas à moda dos grandes centros seguiam o que a alta costura privilegiava na década de 1950, ou seja, um vestuário com valores aristocráticos (CHATAIGNER, 2010), como o uso de acessórios como luvas e meias finas. Nessa década, a moda estava repleta de regras rígidas que, de acordo com a solenidade, impunham ao sujeito uma determinada peça do vestuário (VILLAÇA; CASTILHO, 2006, p. 24). Somente Elisa destacou que usava luvas e consumia diversos modelos de sapato para cada ocasião de acordo com tais regras do bem vestir, ou seja, entre as mulheres era a que mais tinha prestígio social nesse contexto.

Esses valores estéticos inspiraram o vestuário das mulheres dos grandes centros do Brasil e auxiliaram na distinção social das mulheres maringenses vestidas elegantemente, vistos aqui pelo sapato de salto e meias finas - como afirmaram Amélia e Bernadete, vestidas formalmente - e com luvas, como Elisa, a qual comportava-se mais formalmente das que estavam apenas vestidas adequadamente para sair. Já Guiomar, Dalva e Fátima usavam sapatos fechados e meias, menos formais. Portanto, observa-se, por meio dos sapatos, a distinção social dos que pertenciam ou queriam pertencer ao grupo dos mais abastados e que conheciam e seguiam as regras do que era elegante e esteticamente agradável para as mulheres dos grandes centros.

4.2 OS VALORES ESTÉTICOS

Nos anos de 1950, as características consideradas como próprias das mulheres, reunidas no termo feminilidade - pureza, delicadeza, doçura, resignação (render-se à vontade dos outros), maternidade, fragilidade - eram construídas com base nos papéis de dona de casa, esposa e mãe (BASSANEZI 2006; DIAS, 2012; MATOS 2009; SIMILI, 2011; ZIMMERMANN, 2013). Esses papéis, adquiridos após o casamento, delimitavam a posição da mulher. Tais inclinações envolvidas no processo de educação contribuía para que elas assegurassem que sua aparência conduzisse essas qualidades, especialmente pelo vestuário.

Essas feminilidades indicadas pela escolha do vestuário estavam imersas nos valores morais da época. Bassanezi (2006); Matos (2009); Schemes e Araujo (2011); Zimmerman (2013) argumentam que a moral disciplinava as mulheres e que o recato as conduziria ao casamento. Em função disso, as mulheres deviam respeito à família e não era recomendado que tivessem intimidades ou que frequentassem lugares escuros com os rapazes. Para preservar esses valores morais, reforçavam também que uma jovem não deveria vestir algo muito sensual. Portanto, as moças preservariam o nome da família e seguiriam esses bons costumes.

Essas feminilidades eram ilustradas na revista O Cruzeiro, por Alceu Penna. Segundo Schemes e Araujo (2011), de 1940 a 1950, ele apresentava as mulheres de modo que suas poses e gestos reforçassem os traços de fragilidade, delicadeza e discricção, os quais melhor expressavam a mulher nesse momento. As modelos tinham uma ingenuidade e sorrisos

contidos, muitas vestindo luvas, o que possivelmente reforçava a formalidade e o seu distanciamento dos demais. Ainda, a mulher deveria apresentar características como a pureza, representada pelas cores rosa, azul e branco e modelos que não evidenciam as formas femininas, ou seja, com folgas. Em outras palavras, essa mulher vestia-se com elegância e decoro.

Por volta de 1950, a ênfase nessa preocupação com o vestuário chegava a seu auge, pois as mulheres eram convidadas pelas revistas a descobrirem seu estilo: recatadas ou influenciadas pelos papéis das atrizes norte americanas ou mesmo atrizes nacionais do teatro, ousadas e cheias de decotes. Isso ocorreu ao mesmo tempo em que indicavam que as mulheres deveriam ser espontâneas em suas escolhas (WILSON, 1989). Conforme Chartaignier (2010, p. 133) e Dias (2012), essas mulheres consideradas ousadas tinham vestidos colantes com fendas nas pernas e decotes profundos e usavam produtos como cílios, unhas postiças e batom vermelho. Por outro lado, as elegantes vestiam *tailleurs*, saia lápis ou godê, blusas brancas, rendas, nervuras, chapéus, bolsas, joias de ouro, entre outros adornos.

As mulheres, segundo esses autores, teriam dois caminhos definidos para uma suposta escolha: poderiam ser moças recatadas, que se preservavam de contatos mais íntimos com os rapazes, seriam sérias, honestas, respeitavam a si mesmas, à família e aos valores morais e estéticos indicados adequados para sair no espaço público; ou poderiam ser ousadas, que não seguiam os valores morais, que mostravam seus corpos e que possivelmente não respeitavam à família e eram desrespeitadas pela sociedade. Pensar nesses dois extremos e tentar pertencer a somente esses modelos expostos pelas revistas parece um tanto extremista. Para compreender o vestuário usado por mulheres em Maringá, faz-se necessário verificar o que disciplinava os valores estéticos e morais.

Na revista na qual Elisa foi capa, havia uma reportagem sobre uma atriz norte americana, Ava Gardner, em 1958, a qual estava em destaque na reportagem vestida com um shorts que mostrava as pernas e as coxas da jovem, numa posição que realçava as nádegas. Sorridente, vestia uma blusa muito justa ao corpo, pequena, que mostrava parte da barriga, realçava o busto e tinha um decote que deixava aparecer uma parte dos seios. Elisa expressou uma aversão ao ser questionada se a atriz influenciava no vestuário ou no comportamento na época:

Não!!! Isso aqui era apenas uma reportagem falando sobre o filme... essa ai não tinha nada a ver com a gente [ênfatisa]... a reportagem mostrava uma cena do filme,

só isso. [...] usava muito plissê², aquele estilo godê³[...]Usava os vestidos meio longo, usava muito *tailleur* [ela pronuncia com sotaque francês], *tailleur*, sabe? De manga curta, de manga comprida, sabe? Usava muito com aquelas blusas por baixo e as golas por cima, sabe? E... pouca bijuterias, mais jó-ias [em tom mais alto]. Nossa moda era assim.

[...] normalmente eram tudo [enfatizando essa palavra] combinando... calças com as camisas... normalmente a gente fazia uma calça comprida que pudesse... ou uma camisa xadrez que pudesse usar com uma saia... também esporte... uma saia justa assim... um justo até abaixo do quadril, depois com pregas.... era chique, sabe? Muito bonita a roupa. (ELISA)

[...] vestia sempre *tailleur*... [...] com *tailleur* em qualquer lugar você está bem vestida... e mesmo em qualquer época você está bem vestida.... a boa confecção, o corte perfeito, o bom caimento e o que fica bem na pessoa as vezes não fica bem para o outro... geralmente a mulher elegante veste uma roupa clássica... é mais simples que as outras... não muda... Usava também calças com camisa em festas... (AMÉLIA)

Ah... eu sempre procurei roupas elegantes... e nada que aparecesse muito os seios. [...] Eu gostava do estilo da mulher do presidente dos Estados Unidos e usava parecido. Ah... uma das minhas roupas preferidas, sabe qual era? Num sei se você já viu, mas era muito elegante usar golas e punhos. Eu tinha uma camisa... assim, parecia normal, mas na verdade, era uma gola e o peitinho da camisa e era amarrada na cintura... ai tinha os punhos de regulagem que eram colocados dentro do terminho para parecer uma camisa [risadas] (BERNADETE)

Elisa recorda usar o *tailleur* após 1963, Amélia a partir de 1969 e Bernadete a partir de 1960. O *tailleur* mencionado é uma peça do vestuário feminino composta de saia ou casaco e calça (NERY, 2007), pode ser uma peça completa composta por saia justa e casaco (CHATAIGNIER, 2010). Mendonça e Valença (2000, p. 131) e Chartaignier (2010) relatam que, entre 1929 e 1945, o vestuário oficial da mulher elegante era composto de dia pelo *tailleur* e os vestidos trespassados, com pregas e drapés. A mulher que usasse um *tailleur* ao sair significava discrição, elegância e feminilidade (SANT'ANNA, 2006).

Appadurai (2008) aponta, como Baudrillard (2010) e Bourdieu (2007), que as autoridades estabelecidas e seus especialistas possuem maior possibilidade de controlar a moda vigente, uma vez que ela demarca a posição social e a discriminação e coloca os consumidores em um jogo com regras constantemente alteradas (APPADURAI, 2008, p. 50). Estar na moda significa estar em conformidade com os consumidores de vanguarda, os quais lançam modas e que geralmente são imitados por *status* (CAMPBELL, 1989, p. 24). Isso pode ser exemplificado pela influência da moda dos grandes centros, os quais tinham um consumo alto de tecido, ou mesmo pela influência de damas como Jackeline Kennedy, então

²Plisse: O plissê ou plissado na confecção é um detalhe do vestuário com pregas regulares a partir de pences costuradas ou prensadas (NERY, 2007).

³O godê é uma saia que utiliza a medida de uma circunferência inteira para confecção, o que gera um grande consumo de tecido e um enorme volume nas saias com uso de saio por baixo.

esposa do presidente dos Estados Unidos da América, Kennedy, em 1964 (CHATAIGNIER, 2010).

Já a aparente camisa de Bernadete é descrita por Chataignier (2010): usava-se no verão uma blusa interna por dentro de outra blusa. Vestia-se essa falsa blusa formada por uma peça de frente única, presa por trás do pescoço e com apenas os punhos soltos, com abotoamentos que davam a ilusão da mulher vestir uma camisa. Amélia e Elisa possuíam camisas com golas, ou seja, o vestuário legítimo. Além disso, Elisa se distingue das demais ao ser a única mulher que usava joias para sair.

Isso faz acreditar que Elisa, Amélia e Bernadete faziam parte do grupo das moças elegantes da época que não mostravam o corpo pelo vestuário. A elegância era tanto no vestir quanto no comportamento das moças, as quais seguiam os valores morais, diferentemente do comportamento exposto das atrizes. Como dito no capítulo anterior, o vestuário era repleto de regras do bem vestir, não só pelo sapato, mas de todo o conjunto de vestuário que seguiam os ditames dos grandes centros, principalmente enfatizado pelo *tailleur*, o qual melhor apresentava a elegância dos grandes centros e, no caso de Bernadete, era usado até mesmo com algumas estratégias para assemelhar-se ao vestuário do grupo de mulheres que tinham esse prestígio social.

Conforme Wilson (1989), no século XIX, o vestuário da mulher revelava sua posição social e a de sua família, “juntamente com uma sugestão da sua habilidade para tomar conta de uma casa de família; [...] de alguma forma, sugeriam uma boa saúde e forças para gerar uma família grande” (WILSON, 1989). Onde havia mais mulheres que homens, era de suma importância que a mulher sentisse necessidade de se distinguir das demais para se casar. A autora não especifica que tipo de vestuário poderia indicar tais sugestões, contudo Bernadete relata que ocorria uma imitação entre as moças de sua época, pois muitas saíam conforme os padrões de elegância, mas que cada uma cuidava a seu modo dos pequenos detalhes como bordados no saiote, por exemplo. Isso nos faz pensar que esses pequenos detalhes é que as diferenciavam, as tornavam únicas dentro do grupo e que talvez essas sutilezas poderiam ser marcas individuais pela aparência:

[...] olha... essa era a moda... é o que você precisa saber... tá tudo aqui oh... olha a altura do vestido [apontando para abaixo do joelho]... uma olhava a outra e a moda ia...(ELISA)

[...] Eu gostava dos costumes da minha época, do footing, né, os vestidos, que naquela época era muito bonitos, muito assim... [...] era tudo combinando... a saia era da mesma cor da blusa... Sexta-feira a gente já engomava o saiote, era todo um preparo para sair. [...] a mulher era bem feminina... tinha a preocupação com tudo

[ênfase]... [...] a gente usava a saia com o saiote armadinho em baixo... a gente até colocava renda no saiote... porque vai que aparecia... [risadas] (BERNADETE)

Camila acrescenta sobre o *footing*:

Era meio que uma competição... pra ver quem era a mais bonita...a mais arrumada...essas coisas...[fala de modo a não dar importância para isso]

Enquanto Elisa agia e se vestia de modo a se parecer com o grupo de maior prestígio, Bernadete fazia questão de se diferenciar das moças no *footing*. Bonadio (2007, p. 45) diz que o *footing* na São Paulo de 1930 acontecia na Avenida Paulista no final da tarde, onde se concentrava o espaço público do comércio elegante. Segundo a história do vestuário (LEITÃO, 2007), era um passeio que as moças e os moços faziam em volta da praça. As moças seguiam em direção a um lado e os rapazes em direção oposta. Nesse trajeto, aconteciam os olhares, as paqueras entre esses jovens. Na região de Maringá, ocorria a mesma prática entre 1956 a 1958. Uma moça que cuidasse de sua aparência e de todos os detalhes do vestuário, como no saiote, uma peça íntima, remetia ao universo de delicadezas.

Todo o cuidado e preocupação com os mínimos detalhes fazia crer que esse preparo, investimento e tempo valeriam a pena para competir com as outras garotas para ser a mais elegante dentro dos valores morais. A competição entre as meninas do grupo representa que elas, ao mesmo tempo em que se assemelhavam pelo uso parecido do vestuário, buscavam uma singularidade nos detalhes, rendas e apliques. Como nos lembra Simmel (1957), é uma busca ao mesmo tempo por imitação e distinção no próprio grupo.

Bernadete sabia o que acontecia no *footing* todos os finais de semana, que em volta da praça da igreja as moças caminhariam por um lado e os rapazes por outro. Esperava-se que a moça se arrumasse adequadamente, que fosse à determinada hora à praça, que andasse em sentido oposto aos garotos, que trocasse olhares e que voltasse para casa. Mesmo assim, todas essas etapas geravam emoção entre todos os envolvidos. Por isso, o *footing* pode ser considerado como um ritual, uma vez que Peirano (2002), define os rituais contemporâneos como aquelas situações nas quais já se sabe o que acontecerá em cada etapa.

Outro ritual é o ritual de troca. De acordo com McCracken (2003), no ritual de troca, muitas vezes o presente tem propriedades simbólicas. Nesse conjunto, cabe ressaltar que a troca de presentes também é uma circulação de mercadorias (APPADURAI, 2006). Assim, a tia de Bernadete que morava em São Paulo gostaria que a sobrinha usasse determinados modelos para a construção de si e de sua aparência conforme as regras do bem vestir:

Rizia, olha que bonito esse bordado? Essas peças são daquela tia de São Paulo... [...] Antes de me casar [década de 1950] a minha tia de São Paulo mandava pra mim uma roupa mais linda que a outra. Ela era rica e me mandava junto com cada roupa um sapato que combinasse. Era tudo combinadinho, a blusa, a saia... A minha tia pensava em tudo [ênfase] ... Essa blusa verde ela me mandou com o colar. A tia de São Paulo... Ela já era chique... Ela sempre teve um poder aquisitivo... Sempre foi uma pessoa atualizada... Até hoje tenho certeza, ela deve saber se vestir... Ela se vestia de acordo... Sempre... De acordo com o momento... horário, com a casa que ela fosse, o passeio que ela fosse fazer... Agora ela tá com que idade, uns 80, mas tenho certeza que ela ainda é chique.

Quando o indivíduo usa uma roupa escolhida por outro, aceita a aparência que desejam dele, assim como a imagem que será transmitida para o seu grupo. Portanto, a tia contribuía para a construção da aparência, indicava as combinações aceitas para sair conforme a elegância dos grandes centros. É nesse sentido que a Bernadete aceita a aparência da tia. Por ser de uma cidade grande, sabia das regras do bem vestir com o intuito de fazer parte de um grupo social de prestígio. “[...] embora normalmente as pessoas sejam o que aparentam, as aparências podem ser manipuladas. Há, portanto, uma relação estatística entre aparência e realidade, que não é nem intrínseca nem necessária” (GOFFMAN, 1985, p. 70).

Bernadete, pelo vestuário, poderia aparentar que pertencia ao grupo das elegantes. Em suma, o sentido de pertencer a um grupo social implica o uso de símbolos e sinais de aparência. Afinal, “[...] o indivíduo expressa sua essência por meio de aspectos simbólicos presentes na aparência adornada” (MIRANDA, 2008, p. 110).

Por outro lado, Dalva, Fátima e Guiomar não conheciam tanto as regras do bem vestir como essas outras mulheres, que consideravam e que possuíam o vestuário adequado para cada situação, por exemplo. Provavelmente essas mulheres não tiveram um contato com os grandes centros ou com pessoas que as influenciassem ou as presenteassem. O vestuário delas era mais simples, básico, com menos adornos. Cabe dizer que modelos básicos nas confecções de vestuário compreendem modelos que não têm detalhes, sem recortes ou enfeites, fáceis de costurar, muitas vezes de tecidos de baixa qualidade e que consequentemente são os mais baratos (TREPTOW, 2003):

Entre 67-68... eu só tinha muda de roupa... A roupa de domingo e a roupa da semana. A roupa de domingo não é que nem hoje que se usa durante a semana... era a roupa de sair [ênfatisa]. Não tinha essa de calça, era só vestido... com 15, 16 anos eu passava frio... aquele frio... aquele gelo. (GUIOMAR)

[...] eu nunca sabia o que estava na moda, que modelo era. De orna assim... Eu não tenho ideia... do jeito que eu olha e quer sair eu vou... eu nunca fui de entende de moda.. Se alguém vem assim e fala se a roupa tá boa... eu falo que pergunto pra pessoa errada... Eu nunca tive influencia de vê a moda... [...] eu vestia simplesinha,

sempre básico, saia e camiseta. Também se tivesse duas trocas pra sai era muito... [...] De babadinho eu não lembro de usa... Eu fiz um pra mim quem tinha um babado eu acabei rasgando... não gostei...(DALVA)

Usava godê ponche... eu num lembro mais como desenha... usava esse com 14,15,16,17,18 anos... fazia... aquela rodona... eu amava... o vestido até a canela... [...] O decote era quadrado ou princesa... [...] tinha a saia... chamava saia cigana...era babado, né? Meu pai era um homem assim, nunca foi rico... mas não era pobrezinho... (FÁTIMA)

Em Maringá muitas mulheres se vestiam de acordo com o que era estipulado como uma roupa própria de mulher, ou seja, usavam saias e blusas. O vestuário servia para demonstrar as diferenças entre homens e mulheres, como o uso de saias para mulheres e de calças por homens (MATOS, 2009; SAHLINS, 1976). A pesquisa indicou que as saias, pelo menos durante um período de suas vidas, foi o vestuário mais usado e que havia uma preocupação ao sair com uma roupa aparentemente mais nova e conservada.

Fátima, entre 1953 e 1958, descreve que o godê ponche (aquele modelo que consome mais tecido, onde a saia ocupa a medida de uma circunferência inteira) sofreu influência do *new look* pelo excessivo consumo de tecido, como já foi citado anteriormente neste capítulo. A variação de seu vestuário ocorria por dois tipos de decotes: o princesa - um modelo considerado muito feminino, com recortes laterais perto da altura do centro do busto, fazendo com que a pessoa fique com formas mais curvilíneas e ressaltando o busto - e a outra variação pertence ao modelo inspirado em Dior e vestido por Fátima. Este foi provavelmente a saia cigana, saia com babados, mais caracterizado no espaço do campo, o que em algumas revistas é chamado de modelo camponês (CATELLANI, 2003). Isso nos leva a pensar que esse modelo camponês nesse contexto seria uma adaptação do estilo *new look* no campo devido ao fato de que era uma forma de se produzir o mesmo efeito armado no vestido, consumindo diversas tiras de tecido, costuradas cerca de 20 a 30 cm, em várias camadas, que “armavam” o vestido, sem a necessidade de saiotos. Já Dalva apresentava um estilo próprio para sair.

Por outro lado, Camila:

Uma vez... tinha um menino que encrencou com a minha irmã, ai eu disse pra ele... olhei bem pra cara dele, apontei o dedo e disse que se ele provocasse a minha irmã ele ia se vê comigo. Dito e feito... eu dei tanto soco na cara dele... e foi soco, não foi tapa não.[...] Eu não estava nem ai [...] subi de saia em cima dele que as freiras tiveram que me separar...[...] eu nunca tive irmão pra proteger a gente...as minhas irmãs eram tudo boboca e eu era a mais velha na escola, tinha que defender...[...] eu estava nem ai se a minha bunda ia aparecer...

Como Giddens (2001) indica, muitas meninas foram obrigadas a vestirem saias ou vestidos para a caracterização do gênero e uma das consequências seria a da menina perder a liberdade de se sentar à vontade, de participar de jogos mais violentos ou correr o tanto quanto podia. Pelo contrário, Camila, ao defender as irmãs, recorda-se que mesmo vestindo saia agrediu fisicamente o menino, assim a saia não a impediu de usar o seu corpo a favor da família. Nesse contexto, as meninas são educadas, lembrando mais uma vez as técnicas corporais de Mauss (1974), para esconderem as partes íntimas. As meninas recebem uma educação voltada para serem mais quietas, relacionando o mundo externo ao mundo masculino e o mundo interno, o ambiente dentro de casa, com o universo feminino. A exposição do corpo da mulher, nesse caso, foi uma exceção. Camila, como exceção, confirma a regra do que era considerado belo, elegante, distinto, do vestuário valorizado do período.

Em função disso, pode-se inferir que o vestuário simples é aquele que é o oposto ao elegante. O vestuário simples é aquele que também é indicado para a mulher, dentro dos valores morais e estéticos. Entretanto, é geralmente compreendido por uma restrição na quantidade de peças, composto por uma saia e uma blusa separados somente para usar no espaço público, sem muito recortes, fácil de se fazer e de vestir, sem enfeites como babados ou pregas, que consuma pouco tecido, quase não sofra com as mudanças constantes de modelos adequados para cada situação e todos os detalhes envolvidos, não façam parte do seu cotidiano. Entre Guiomar, Dalva e Fátima, a última foi a que tinha um vestuário com mais apuro, mais detalhes que poderiam ser uma forma de distinção social entre os menos abastados.

As regras do bem vestir delimitadas pelos aspectos morais influenciaram o vestuário das mulheres em Maringá, principalmente usado para sair e que não evidenciasse o corpo. As blusas das moças tinham mangas, mas também algumas mulheres usavam a blusa regata, sem manga ou com a alça mais fina sem apresentarem constrangimento ou vergonha. Já todas as mulheres tinham blusas com pouco decote. Elisa principalmente foi a que evidenciou os valores religiosos influenciados pela sua educação em colégio católico. Porém algumas mulheres não apresentaram vergonha ou constrangimento ao saírem com blusas sem mangas como Dalva, Elisa, Amélia e Guiomar. Já Fátima, num primeiro momento, ficou envergonhada de usar uma manga que mostrasse parte dos braços, mas depois usou até um modelo considerado ousado, como a blusa alça. Uma das formas de se manter o respeito dos outros, a moral, era por meio de um vestuário sem decotes ou que não denotasse ousadia ou sensualidade (MATOS, 2009; DEL PRIORI, 2006).

Elas [as freiras] pregavam por roupas mais decentes, pouco decote, de preferencia com manguinhas... mas cada um seguia o que queria...Podia usar decote, mas pouco decote, manga...Não muito cavada...essas coisas [...]Ah, hoje eu uso... também mais no estilo clássico...sem tanto decote, tudo com manguinha... nada muito cavado... tons sóbrios...(ELISA)

Eu tinha vestido...fazia assim, de manguinha... [...] O meu primeiro vestido meu era de passeio, foi eu que fiz, eu tinha uns 15 anos... a manguinha assim [no meio do braço]... que vergonha... Nossa, tava pelado, meu Deus do céu [ênfatisa] [...] Depois de um tempo, menina, eu tava até de alcinha fininha [risadas] (FÁTIMA)

A gente saía com blusa de manga... [...] eu uso manga curta ou assim... três quartos... (GUIOMAR)

Eu nunca usei nada muito aberto... tudo com manga, pouco decote... (AMÉLIA)

Camiseta assim [sem manga], comprida. Se quisesse punha manga. [...] minha roupa é sempre assim, regata ou com manga. (DALVA)

Em Maringá, a pesquisa revelou que era desejo de todas serem uma mulher elegante ou pelo menos que o recato era o considerado ideal entre as escolhas do vestuário. A sociedade maringaense era bastante conservadora no comportamento das jovens. Estas, analisadas pelo vestuário, mostram que os valores morais da época permeavam a estética adequada para uma moça, com roupas mais folgadas e, mesmo com uma alça um pouco mais estreita ou uma parte do braço exposto, as mulheres continuaram tendo um comportamento dentro do esperado, com recato e sendo respeitadas pela sociedade.

4.3 CICLO DE VIDA

Ao longo da vida do indivíduo, ele recebe *status* de criança, jovem ou adulto. Ao passar pelo casamento, a moça passa a ser uma mulher casada, considerada na idade adulta, ao mesmo tempo em que ocorre a mudança de seu vestuário. Como exemplo, Miller (2013) ilustra o caso da mulher indiana e seu sári, o qual veste após o período escolar com cerca de dezessete anos na cerimônia “despedida da escola”. Ao aprender a usá-lo, marca uma mudança na percepção que a pessoa tem da própria idade; há um sentimento de se tornar adulta, com todas as novas liberdades, capacidades e medos que isso implica. Ambos são acontecimentos públicos e a competência da pessoa - ou a falta dela - está aberta ao exame e à crítica de terceiros. Do mesmo modo, Matos (2009) diz que tanto o vestuário quanto toda a aparência das mulheres marcam e efetivam suas idades.

As passagens sucessivas de uma situação social à outra fazem com que a vida individual consista na sucessão de etapas, como o nascimento, puberdade e casamento. A criança é admitida à adolescência, posteriormente à idade adulta. Nas sociedades em que as idades e as ocupações dos indivíduos estão relacionadas, ao longo da vida de um indivíduo, muitas dessas passagens são acompanhadas por cerimônias (VAN GENNEP, 1977, p. 26). O ritual é uma oportunidade para afirmar e renovar os significados da ordem cultural. Sob a forma do rito de passagem, é usado para mover um indivíduo de uma categoria cultural de pessoa para outra (VAN GENNEP, 1977; MCCRACKEN, 2003).

Certos bens são necessários para a realização das variadas e mutáveis identidades, como o que é ser uma mulher, uma pessoa de meia idade ou sua profissão. Todas essas noções culturais estão concretizadas nos bens e, em sua posse e uso, os indivíduos assimilam a cultura em sua própria vida (McCRACKEN, 2003). Logo, os grupos podem ser delineados não apenas pela posição social, mas pela idade. Por esse lado, as mudanças no vestuário marcaram algumas fases da vida de muitas mulheres, para se sentirem integradas e aceitas em diversos grupos. Dessa forma, foi separado o vestuário que algumas mulheres descreveram usar antes e depois do casamento, ou seja, o vestuário que usavam quando jovens e depois o considerado adequado para uma mulher adulta, após o casamento:

[...] comigo tudo tinha que ser diferente... assim eu fui na escola.. a minha primeira costura que fiz foi uma saia na quarta serie. Não tinha a 4ª série no sitio que morava, então eu fiz a 4ª série na cidade com uns 10 anos... Todas as meninas de saia curta e eu de saia comprida... a caipira, né? Minha mãe não deixava a gente usar a saia mais assim... pra cima... pois eu fui lá e fiz uma saia escondida. Sai de casa com a saia comprida e na escola coloquei a saia mais curta da sala! Eu era ousada... (AMÉLIA)

Amélia foi a única mulher que em sua vida usou uma minissaia. Antes de tudo a minissaia é um vestuário característico de jovem. Mesmo por volta dos 10 anos, em 1955, ela ousou dentro dos padrões estabelecidos por sua família. Contudo, ao lembrar de Simmel (1957), vemos mais uma vez a imitação e a diferenciação do mesmo grupo: ao mesmo tempo em que a minissaia fez Amélia pertencer ao grupo de meninas do colégio, diferenciou-a com uma saia mais curta.

Essas mudanças fazem parte do contexto dos anos 1960, o qual iniciou rupturas nos valores morais e estéticos anteriores. Tais valores se tornaram menos rígidos, principalmente pelos e para os jovens daquela época, que almejavam e começaram a construir um vestuário diferente do vestuário de seus pais (CRANE, 2006; LIPOVETSKY, 1989; MATOS, 2009; BOUCHER, 2010; MOUTINHO, VALENÇA, 2000; CHARTAIGNIER, 2010). Segundo

Mccracken (2003), nos EUA, os jovens descobriram a fase da adolescência, na qual os bens foram importantes para comunicação de seus valores. Logo, surgem novas estéticas a partir dos jovens, como o comprimento da saia. Essas mudanças começaram a abalar o comportamento que se esperava de uma mulher, como o de Amélia, o que inclui não respeitar as decisões e os padrões estéticos da família e da sociedade no interior do Paraná.

Dalva é outra mulher que gostaria de ter usado a minissaia em 1963 com 14 anos, mas a família não aceitou essa possível mudança em seu vestuário e fez com que não tivesse essa experiência quando jovem ou depois de casada:

A época que nós casamos foi a época que saiu a minissaia... da minissaia... O pai da gente não deixava agente usar... nem o marido [triste] As vezes mocinha também usava, ai dependia da criação de cada um, né? Se o pai deixava... A irmã que usou saia e calça... Ela trabalhava né?... Ela comprava as coisas dela... ai ela comprava do jeito que queria... Ai ela aprendeu a costurar... ela tinha 20 e poucos anos na época que morava em Londrina... hoje ela tem 70 anos...por ai... ela fazia... usava mais pra sair... pra passear...

Nesse contexto, a irmã de Dalva usou uma minissaia, provavelmente, como Amélia, pelo conhecimento das técnicas de costura. Além disso, a independência financeira, a independência da morada dos pais - e suposta repreensão destes - e por morar numa cidade maior, onde mais moças usassem minissaia, provavelmente foram os motivos que contribuíram para que usasse a minissaia. Além disso, foi necessária a permissão do pai ou do marido - dos homens - para o uso, ou seja, o comprimento da saia começa a ser um indicador da autoridade do homem na família ou a quebra desse respeito pelo desacato. O constrangimento que uma mulher pudesse sofrer com o uso de minissaiadevido ao fato de que, nesse contexto, segundo Silva (2013), o decote e a saia curta apresentavam partes do corpo da mulher e remeteriam à vulgaridade.

Nesse aspecto, ao questionar Elisa sobre a minissaia, ela não gostou de falar sobre o assunto. Transparece que a minissaia seria adequada ou permitida pelas regras sociais vigentes às jovens solteiras ou a mulheres vulgares. Outro aspecto que não era adequado, relacionado à exposição do corpo, estava relacionado à educação religiosa, uma vez que a minissaia poderia ser sinal de uma mulher “liberal”:

Eu já era casada quando apareceu essas modas ai... [desprezo] [...] Quando entrou a minissaia a gente já tinha uma idade mais... já... já... subia a saia abaixo do joelho, já não era mais... entendeu? a saia era até o joelho, assim era uma moda mais... acessível pra gente porque a gente já era uma senhora, né? Eu não sei muito bem, eu já tinha os filhos, eu já tinha um filho com 8, 10 anos... [1967-1969] Você tem que

falar com uma pessoa mais... fala com a sua mãe... ai você faz um comparativo com as respostas e tira suas conclusões...

Pensar em “senhoras” remete a mulheres casadas, que não poderiam possuir uma aparência desrespeitável ou ter uma fase da vida não condizente com os seus papéis de esposa e mãe. Isso porque, segundo Silva (2013) e Dias (2012), a garantia da moralidade da família estava a cargo da moralidade da mulher. Se uma mulher casada não estivesse dentro dos padrões da moral aceitos no espaço público, possivelmente não comandaria uma família dentro de tais padrões.

Mesmo que a mulher trabalhasse, as revistas femininas enfatizam que elas continuariam com os afazeres domésticos e o cuidado com a família, vinculados ao seu corpo não exposto, com uma boa aparência, boa reputação e saias abaixo do joelho (BASSANEZI, 2006; SCHEMES, ARAUJO, 2011). Segundo Wilson (1989), havia a possibilidade de que a mulher, ao desejar a elegância, poderia sofrer com a escolha da altura da saia, poderia escandalizar tanto por se submeter aos ditames da moda como por ignorá-los. Entretanto, conforme a pesquisa indica, mais forte do que a elegância era a vigia constante do pai, quando solteira ou do marido, que permitiam as saias com medidas abaixo do joelho como as adequadas sair. Em outras palavras, o pai e o marido controlavam a aparência e a exposição do corpo da mulher. Assim, muitas mulheres casadas tiveram essa altura da saia:

Conforme Dalva:

Eu nunca gostei de modelo, usava mais simples, mais tubinho assim... era pra baixo do joelho...

O marido de Dalva que estava na sala enquanto conversávamos entra na conversa e mostra a altura da saia no meio da canela:

Aqui, pra baixo do joelho [em tom sério e em voz alta e interrompendo nossa conversa].

Outras mulheres elencaram que o joelho era o delimitador da altura das saias:

O vestido cobria o joelho... tinha que cobrir o joelho... não podia mostrar de jeito nenhum. (FÁTIMA)

Sempre usei saia abaixo do joelho pra sair. (AMÉLIA)

[...] o vestido era de alcinha... de tecidinho... coisa simples... aqueles tubinho... essa casaco foi a vizinha que fez... [...] e a saia era no joelho [aponta para um pouco abaixo do joelho]. (GUIOMAR)

Tanto Elisa quanto Amélia, Guiomar e Fátima tiveram suas saias até abaixo do joelho quando casadas, somente Dalva a usou um pouco mais para baixo, no meio da canela, após se casar. Provavelmente, Elisa e Amélia seguiam as regras do bem vestir, enquanto Fátima e Dalva obedeciam aos maridos. Mais uma vez está presente o tubinho, o modelo mais básico usado por Guiomar e que era próprio da juventude dos anos 1960 como o modelo usado em seu casamento. Isso pode simbolizar que o tubinho, um vestuário solto na cintura, nesse contexto, era o vestido usado por moças e que abaixo do joelho era uma altura adequada para mulheres casadas.

Logo, todas essas mulheres vestiam o que era considerado adequado para o papel de mulheres casadas e respeitáveis. Durante a guerra, a saia abaixo do joelho era o vestuário adequado para a vida urbana. Amaral Junior (2013) explica que, em 1957, no Brasil, as saias abaixo do joelho eram consideradas elegantes. Nery (2007) afirma que esse padrão continuou até 1970. Por volta dos anos 1960, surge, na Inglaterra, o oposto à elegância: roupas baratas, como vestidos e saias acima do joelho, desde 1955 pela estilista Mary Quant. Muitas pessoas, tanto homens quanto mulheres com mais de 30 anos, não compartilhavam a estética jovem, a qual cultuava roupas mais curtas e que contestavam os valores tradicionais, durante 1960 e 1970 (SANT'ANNA, 2013). Já no Brasil, Clodovil garantiu que vestiu Elis Regina com a minissaia primeiro, em meados de 1960 (PRADO, BRAGA, 2011). Dalva tinha 14 anos, o que poderia contribuir para que gostasse da minissaia, já que era jovem e, na idade da adolescência, quando casou, reconhecia a minissaia como juventude. Por outro lado, Elisa, já tinha quase 30 anos, ou seja, era já adulta, com filhos pequenos e que não era conveniente e respeitável que usasse uma roupa curta.

Por outro lado, a calça comprida foi o vestuário que todas gostariam de ter usado na juventude e que, dependendo do espaço e do modelo, era aceita como adequada para as mulheres:

Naquele tempo podia usar... pra andar de bicicleta... era umas bermudas assim... mais largas... até pra baixo do joelho... mas era assim, com botãozinho na barra, ou a gente colocava um lacinho... veja bem... até a bicicleta da moça era enfeitada com uma redinha... assim, pra não pegar na roupa, pra não sujar, entende? Eu tinha um bicicleta cor de verde cana e a gente comprava junto uma redinha da mesma cor e colocava atrás... em cima da roda pra enfeitar... [...] O vestuário da prostituta era aquele que não tinha cuidado no fazer... Era igual o da gente... podia ser até um pouco mais... mostrando os seios... mas era diferente... o decote era feito de qualquer

jeito... num tinha aquele caimento...num ficava assim... bonito no corpo... (BERNADETE)

[...] Não se via mulher de calça... eu devia ter uns... 12 anos quando eu tive uma primeira calça... uma marronzinha... de tecido plano... com zíper do lado ainda... e era só pra sair, né?... não era pra usar em casa, durante a semana, só no fim de semana... me arrumava pra ir na missa era sagrado...e no cinema eu ia também... [...] antes dos 18... antes de casar...sempre acompanhando a velha, com a Dinda... Eu não tinha amigos... não estudava, não saía. [...] As roupas eram simples, simples de tudo não tinha essa história de comprar [ênfatisa] roupa... (GUIOMAR)

A calça comecei a usar antes de casada... quando eu vinha nas férias. A minha mãe já deixava mais ou menos que arrumada.[...] Calça comprida com terninho, sempre com terninho, tudo combinando... Quando era terninho, usava sapato fechado, não era sandália. Agora assim mais... mais é... estilo assim... estilo menos clássico, sabe? Quando era estilo mais esporte, sabe? Ai você podia usar uma sandália... A nossa sociedade... era as pessoas que viviam mais em clube, passeando... que tinha uma vida mais [fez sinal com os dedos passando o dedão no dedo indicador que em nossa cultura significa um maior poder aquisitivo] que saiam e tal... (ELISA)

Eu morava no sitio, mas quando eu ia na cidade, comprava as revistas na banca... era só radio e a única maneira de ver os eventos... era com as revistas... era Cruzeiro ou Manchete. Como dizia o meu pai, eu gastava com isso. Como eu me auto sustentava... Quando eu passei no concurso público para lecionar o meu pai teve que me emancipar, porque eu tinha 17 anos... ele achava que eu queria casar...e eu lá queira essas coisas... eu queria o meu salário... depois da escola normal eu comprava revista... todo evento eu via ali, o que eu achava que eu iria usar eu mandava fazer... [...] pantalone eu não usei porque era mais pra quem era alta. [...] eu terminei a escola normal em 1969... eu fui fazer faculdade... [...] Eu sempre fui vaidosa, sempre. Eu era moça, Eu lembro de uma calça... usava muita franja... a franja era na barra...a mãe tem uma foto dessa calça branca com um poncho marrom, e agora tá usando bastante franja... [...] Eu sempre trabalhei fora... trabalhava de *tailleur*[...].essa calça eu usei num desfile em Curitiba, nos fizemos um curso de supervisão com professores de São Paulo e santa Catarina...nos fizemos o curso para orientar professores sem formação...ai a gente foi fazer um desfile...eu era meio...como vou te dizer...se eu fizesse a calça fazia o casaquinho combinando...(AMÉLIA)

A gente ia trabalha... a gente tinha... a gente fazia... então... a gente chegava em casa e costurava saias pra gente...Tinha roupa que a gente... vamos ali no quarto [...] num podia usar...essas legging... então... não podia usar... perto do cemitério tinha um lugar que chamava zona... ai as mulheres andava de charrete... andava de charrete com o vestido... e ficava por baixo essa calça agarradinha... que você chama de legging... Igual você usa hoje!!!. Elas andavam com as pernas abertas, pra mostrar... [...] A turma reparava... quem era a mulher de calça...a minha cunhada usou... sempre achei bonito nos outros... meu marido não deixava nem calça, nem bermuda, nem em casa, nem para sair...(.) o vestido você abaixa e mostra a bunda, calça você pode abaixar...era muito ignorante a turma! Uma mulher com bermuda, calça, shorts pode abaixar, deitar... (FÁTIMA)

Tanto Bernadete, quanto Guiomar, Elisa e Amélia usaram calças quando jovens. Bernadete e Elisa usaram-na no final da década de 1950 e Guiomar e Amélia em meados de 1960. O uso de calças muitas vezes era aceito para atividades de lazer, como no caso de Bernadete, para andar de bicicleta. A preocupação em transmitir delicadeza e esmero também estava no cuidado do vestuário e de outros bens, como a bicicleta para tal atividade. Por ser

uma calça larga e delicada, também estava dentro dos critérios estéticos, tanto para não evidenciar as formas do corpo, como para não usar calças adequadas para homens e semelhantes às deles, pois, como já vimos, havia a vestimenta adequada para a mulher.

Segundo Crane (2008), entre o final do século XIX e início do XX, as saias calças e calças começaram a ser o vestuário para práticas esportivas, mas sua aceitação começou somente após a segunda Guerra Mundial. As mulheres, nesse período, foram as responsáveis por grande parte do trabalho industrial e aderiram às roupas práticas como as calças (SOUZA, 1996; LAVER, 1989). Primeiramente, no Brasil, as calças foram adequadas somente como uniformes femininos e posteriormente usadas para sair e remetia à informalidade da ocasião (MATOS, 2009).

Tanto para Elisa quanto para Guiomar e Amélia, a calça era permitida para o espaço público. Contudo, a calça de Elisa estava inserida numa aparência ainda com regras rígidas, como o uso de calças com determinadas blusas, mas já apresentava aspectos de informalidade, em comparação com o uso do *tailleur*. Amélia, assim como Elisa, vestiam calça provavelmente como sinal de modernidade, variedade e atenção aos grandes centros. Amélia considerava provavelmente a mídia pedagógica para adequar o tipo indicado de roupa que lhe vestiria melhor conforme o seu corpo e estatura. Segundo Mezabarba (2008), a mídia pedagógica está nas revistas e sugerem o modelo de roupa adequado para cada tipo de silhueta, conforme uma imagem socialmente aprovada.

Nesse contexto, a sessão “As Garotas”, do Alceu Pena, da revista O Cruzeiro, divulgava o comportamento da mulher inspirada na mulher carioca urbana. As garotas estavam um pouco dissonantes da mulher bem comportada: eram mais descontraídas, ousadas e independentes, mas não desvinculadas dos ideais da mulher-mãe e esposa (SCHEMES; ARAUJO, 2011). Essa influência pode ser vista pelo fato de algumas mulheres ilustradas na revista estarem de calças compridas e com roupas consideradas menos formais para saírem.

Ao perguntar se as outras mulheres pesquisadas tiveram acesso ou influência das revistas da época, observamos que apenas Amélia consumia revistas como O Cruzeiro, o que possivelmente fez com que o seu vestuário fosse considerado dentro dos padrões do bem vestir para os grandes centros. Segundo Moutinho e Valença (2000), a calça com franjas estava em destaque pelas mídias da época, sendo a sua utilização adequada para eventos relacionados a trabalho e a sua independência. Segundo Crane (2008), até o início do século XX, as identidades de gênero eram fixas, vistas também pela diferença do vestuário: calças para homens e saias para as mulheres. Contudo, em Maringá, mesmo na década de 1960,

muitos homens achavam inadequado uma mulher vestir calças porque possivelmente poderiam desejar além do vestuário considerado próprio de homem, seus outros papéis na sociedade, entre outros fatores. Moutinho e Valença (2000) apontam que mais do que a rivalidade entre homens e mulheres, a calça comprida era desejada por sua praticidade. Já Mccracken (2003) acrescenta que mais do que a praticidade, a calça representava a autoridade masculina. Além disso, Mccracken (2003), seguindo os estudos de Sahlins (1974), aponta que as diferenças do vestuário entre homem e mulher também estão associadas aos valores estéticos relacionados com as mulheres como formas arredondadas, curvas, delicadeza, tecidos leves e com maior grau de elaboração, diferentemente de calças que são mais simples e retas em suas formas, consideradas algo mais masculino. Portanto, Amélia, por sua distinção no trabalho e independência, usava calças compridas.

O uso de calças por essas outras mulheres possivelmente remetiam à informalidade que estava disseminada no meio urbano, uma vez que a calça, segundo Mccracken (2003), é uma transformação da feminilidade. Quando algo é uma coqueluche, qualquer um com um bom gosto e recursos necessários podem obter a inovação mais recente e utiliza-la para propósitos de *status*. Além disso, a calça também poderia remeter a certa ousadia na mulher.

Diferentemente das mulheres anteriores, Dalva e Fátima não usaram calças quando jovens. Contudo, como se verificou na pesquisa, algumas mulheres ainda estavam restritas ao uso de calças e que somente as usavam com vestidos por cima.

Douglas e Isherwood (2004) explicam o consumo de bens como parte do sistema social, por meio da criação de vínculos entre o indivíduo e seu grupo social. Dessa forma, os bens comunicam de forma física e visível os valores de quem os escolheu. O conjunto de significados dos bens é lido por aqueles que conhecem os códigos e interpretam os sinais dentro de sua própria cultura, em outras palavras, transmitem significados dentro do próprio grupo, cujos valores são conhecidos pelos mesmos.

Quanto ao vestuário de mulheres mais ousadas, foi diferenciado somente o vestuário das prostitutas. Para Fátima, a calça era permitida somente às prostitutas, as quais as usavam de modo justo no corpo, o que evidenciava as formas do corpo e não era adequado para uma moça que se dava ao respeito. A calça *legging* é uma calça justa, afunilada, confeccionada com fio elastano, conhecida pelo nome de Lycra patenteada pela Dupont, em 1960, e que nesse contexto também pode estar associada às mulheres mais despojadas e independentes. Para Bernadete, a prostituta não era reconhecida somente por um decote um pouco maior, já que tinha um vestuário semelhante às outras moças, mas as mais atentas, que conhecem o

saber fazer do vestuário, verificavam defeitos de modelagem e de costura nas peças dessas moças, que não se davam ao respeito pela aparência.

Além da restrição de saias mais curtas, a muitas mulheres casadas também não era permitido vestir calças. Tanto Dalva quanto Fátima são mulheres que usavam somente saias dentro dos valores morais e estéticos mais conservadores para saírem no espaço público. Segundo Dias (2012), a beleza era uma das formas das mulheres se casarem e continuarem casadas. Conforme Bassanezi (2006), a mulher deveria ter a família no centro das suas atenções. Uma das maneiras de garantir o casamento era se vestir sem chamar a atenção, sem muita vaidade, mas, ao mesmo tempo, a mulher deveria se arrumar para o marido. Nesse aspecto, a obediência ao marido, ao gosto do marido, fazia com que as mulheres os respeitassem e seguissem o que eles determinavam como adequado para a mulher vestir em público.

[...] A calça acho que surgiu depois da minissaia... era de tecido liso assim... essas calças que fazia pra homem podia fazer pra mulher...usava muito tergal...[...] Eu gostava... [triste] mas eu num usava porque o marido não gostava....e as mulher achava ruim usar... [...] meu marido demorou pra deixar eu usar calça. Naquela época o pessoal reparava. [...] Era condenada a mulher que usasse calça. Primeiro comecei com a bermuda. [...] sempre gostei de calça justa... As minhas amigas usavam calça, ai começaram liberando, todo mundo usando. Era mais adolescente que usava, foi liberando para todo mundo que até senhora usa. É mais confortável, né? Eu acho. [...] Bastante gente já usava, ai eu comecei a usar também.

Dalva mostra que o marido era quem ditava as regras em sua casa, bem como o que era permitido ela usar ou não, pois havia o controle da sua aparência. Somente depois da calça já estar estabelecida como algo também adequado para a mulher é que teve permissão de usar. Do mesmo modo, o vestuário de Fátima ao se casar também era controlado pelo marido:

A gente usava calça de flanela... não usava calça na minha época...meu marido nunca deixou eu usar calça... dai a gente fazia calça de flanela e usava a saia por cima ou vestido... e era chique! Ainda bem que a gente tinha calça de flanela... Era chique calça de flanela! [...] A gente ia na cidade vestida assim...

Esse mesmo vestuário é descrito por Dalva como um vestuário de trabalho, segundo a sua ocupação no campo:

[...] A roupa de roça... a gente fazia umas calça comprida pra por debaixo do vestido... tipo pijama... mais larguinha... fazia por causa do sol... quente né? de algodão... [...] era liso...até o tornozelo... abria do lado colocavazíper... E o chapéu... [...] eu carpi e colhi...eu só não colhi café e corta cana também não... Foi em 70 até 80... em 80...em 80 eu já tava costurando pra fora... [...] A da roça era aquela mais velha... ia ficando velha ia deixando pra fica na roça...

Tanto Dalva quanto Fátima viveram durante a década de 1960 e 1970 no campo e isso pode ter influenciado na dificuldade da aceitação, por parte dos maridos, das mudanças nos costumes. Enquanto Elisa e Amélia vestiam a calça como símbolo de modernidade, os maridos de Dalva e Fátima eram mais conservadores, permitindo que a mulher usasse calça, não como símbolo de modernidade ou independência, mas somente para o trabalho no campo, o que significava proteção. A calça por baixo do vestido, para Fátima, também pode remeter à sua capacidade de investir numa calça para o frio, distinguindo-se de outras mulheres que provavelmente não usavam calças e faziam isso ligadas a uma aparência considerada adequada para a mulher no espaço público.

Nesse contexto, ao escolher determinada vestimenta, o indivíduo está constantemente se inserindo e se excluindo dos diversos grupos sociais, culturais ou profissionais (GODART, 2010, p. 36). Logo, os indivíduos usam o vestuário como diferenciação simbólica para entre outras identidades profissionais, níveis sociais e estilo de vida (JONES, 2005, p. 27). A calça para o trabalho era preparada de modo que ficasse larga no corpo, para em nenhum momento apresentar as formas do corpo, protegia a pele do sol e representava pudor pela não exposição do corpo.

Conforme Del Priori (2006), a mulher que trabalhava no meio rural era constantemente violentada e permanecia sem algum amparo legal. Os proprietários aconselhavam aos homens cuidarem de suas mulheres que trabalhassem na lavoura, pois eram os responsáveis por elas. Então, mesmo que os menos favorecidos precisassem ter suas mulheres trabalhando, a labuta dela não era bem vista e, ainda, a mulher era acusada de descaso e abandono para com seus filhos. Para Dalva, a costura “para fora”, destinada às empresas de confecção, tirou-a do trabalho no campo e mudou provavelmente essa aparência.

Assim, pode-se inferir que o vestuário de calças por baixo dos vestidos poderia indicar que essas mulheres pertenciam ao grupo de mulheres que trabalhavam no campo, diferentemente do *tailleur* de Amélia, usado para trabalho como signo de autoridade. Segundo McCracken (2003), seguindo os estudos de Sahlins (1974), o vestuário feito sob medida e sem adornos era característico dos homens que passavam autoridade e formalidade com os ternos no trabalho. Amélia, ao adotar o *tailleur*, uma versão feminina para o terno, poderia remeter a essa autoridade e respeito ao trabalhar. Sua independência estava possivelmente associada ao fato de trabalhar fora de casa e a sua independência financeira poderia estar relacionada também à sua independência de escolher a sua aparência:

Ele mandava da porta pra fora, mas da porta pra dentro sou eu... por isso que eu tinha a minha conta bancária... faço o que eu quero... ele nunca mandou em mim... (AMÉLIA)

Isso quer dizer que nem todas as mulheres pensavam e agiam de acordo o esperado e que as expectativas sociais faziam parte de sua realidade, o que influenciava nas suas escolhas (BASSANEZI, 2006; MATOS, 2009). Do mesmo modo, Fátima não mudou seu vestuário quando solteira. Isso pode estar relacionado ao fato de que o seu recato continuaria o mesmo, assim, o seu vestuário também permaneceria o mesmo. Por um lado ela não usou calças, mas permaneceu com a liberdade da escolha das blusas quando solteira.

Depois de casada... ele não gostava que eu usasse roupa decotada... mas eu sempre usei... alcinha fininha... eu nunca escutei ele... ele podia falar... mas eu usava...antes de casar eu já usava... como que ele podia falar... (FÁTIMA)

Por outro lado, o marido de Bernadete permitia a exposição do corpo da esposa:

As minhas roupas depois de casada... usava bastante decote... [...] Ele gostava muito de decote, calça cigarrete e cabelo curtíssimo, a la garçon e depois igual ao da Elis Regina, ele sempre foi muito moderno, nossa! (BERNADETE)

A calça cigarrete possui um aspecto mais jovem e moderno e descontraído (CHARTAIGNIER, 2010). Ainda, Gonçalo Junior (2011) direciona a calça cigarrete como o prenúncio de liberdade. Casadas, Bernadete, Dalva e Fátima atendiam aos pedidos dos maridos, mas o marido de Bernadete gostava da aparência da cantora Elis Regina, a qual usava roupas que apresentassem mais o corpo, como decote, o que Bernadete não usava antes de casar, talvez em sua concepção de não achar elegante e, diga-se de passagem, bem diferente do estilo clássico que copiava dos terninhos e saias. A cigarrete foi símbolo da modernidade, da inspiração de um vestuário típico dos grandes centros. Segundo Claudia Garcia (*apud* GONÇALO JUNIOR, 2011), no começo da década de 1960, "As moças bem-comportadas [...] já começavam a abandonar as saias rodadas de Dior e atacavam de calças cigarrete". Bernadete, com a permissão no marido, usava calças que eram sinal de modernidade, acompanhando a moda dos grandes centros e, mesmo que estivesse possivelmente mais atrelada aos valores estéticos de sua juventude, quando controlava a exposição do corpo, abandonou o estilo de quando era jovem para se vestir conforme as preferências do marido.

A permissão para usar o que quiser vestir, agir e comportar-se também era condicionada pela liberdade de trabalhar fora de casa e morar numa cidade grande, num grande centro, onde o vestuário exposto nas mídias chegava primeiramente. A calça comprada pronta, vendida nas lojas, começou por volta de 1970. Nas casas Pernambucanas, por volta de 1970, as mulheres começaram a trabalhar com calças prontas vendidas na mesma loja (TRAJANO, 2008). Outra calça mencionada na pesquisa, somente por Guiomar, foi a calça jeans:

Depois de casar [casou-se em 1970] eu usava as roupas assim vestido... era muito frio em Canela... usava calça de veludo... mas jeans eu não tinha...[desanimo]. [...] o vestido era de alcinha... de tecidinho... coisa simples...esse casaco foi a vizinha que fez... [...] quando eu tava grávida da filha, uma tinha 1 aninho... usei uma bata... um vestido de lã... feita de malharia... eu lembro disso [triste]. [...] as roupas eram simples, simples de tudo, não tinha essa história de comprar roupa...
 [...] a gente via a turma do Roberto com calça jeans, mas não tinha pra comprar...
 [...] na época era caro... o jeans... se tivesse pra comprar a gente ia nem... nem que fosse na lojinha mais barata!
 [...] Até o aplique de cabelo que eu fiz... eu tinha o cabelo até aqui [aponta para o meio das costas] quando a filha nasceu eu cortei o cabelo, né? Não dava pra cuidar de criança com o cabelo comprido assim, aí eu fiz um aplique pra usar[...] quando tinha algum baile [...] eu perdi nas mudanças...

Conforme Villaça (2011), nos anos 1960, muito do vestuário não tinha bom caimento porque as roupas não eram elaboradas para durar e, segundo a autora, outro fator seria que a moda mudava constantemente. Guiomar acrescenta que o consumo de vestuário de solteira e de casada era limitado a poucas unidades, não havia a variedade ou muita escolha de como se vestir. Mesmo após se casar, em 1970, seu vestuário continuou restrito. A variedade de opções de escolha não foi constatada, ainda que os modelos em voga fossem substituídos rapidamente por outros.

Outro aspecto é a influência *hippie* dos anos 1970, que introduziu o uso de batas, as quais transmitiam maior liberdade para o vestuário feminino, com formas que ampliavam os movimentos de quem as vestia e tecidos soltos ao corpo, semelhante ao vestido de noiva de Amélia. De acordo com Villaça (2011), o veludo também é um material com influência *hippie*, assim como o desejo por uso de calças confeccionadas em jeans.

Segundo Oliveira Junior (2011), no final dos anos 1960, o *jeans* era adotado pela juventude como um vestuário básico. Além disso, o *jeans* provavelmente teve a influência da televisão. Nesse sentido, Roberto Carlos, Vanderléa e Erasmo Carlos, da Jovem Guarda, televisionados no início dos anos 1960, divulgaram estilo, comportamento e um vestuário que marcaram a juventude dessa época: as meninas usavam roupas justas, minissaias tubinho e

calças cigarretes. Com o tempo, a Jovem Guarda foi sendo substituída pelo tropicalismo, cada vez mais despojado, ousado nas atitudes e no vestuário, influenciado pelos *hippies*. Aparecem músicas de protesto como as de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Elis Regina e Mutantes (MOUTINHO, VALENÇA, 2000; PRADO, BRAGA, 2011). No final da década de 1960, a moda era unissex, com *jeans* desbotado, batas indianas preferencialmente de fibras naturais, cores vivas e alegres, pouca maquiagem e tênis no pé (PRADO, BRAGA, 2011). Guiomar conhecia e apreciava a calça *jeans*, mas não a consumia. Para ela, a calça *jeans* era algo unissex, considerada parte dos ídolos da juventude.

Em outro momento, ela coloca que seu vestuário não era comprado pronto e sim feito sob medida, como a citada calça de veludo de tecido plano, por exemplo, usado por volta de 1964. Já o *jeans*, que é uma peça elaborada industrialmente, requer um maquinário para a sua confecção e processos de lavanderia industrial. Guiomar indica que não consumia o vestuário pronto, ou seja, tinha um vestuário apenas sob medida. Provavelmente, isso era mais recorrente nos grandes centros pelo acesso a lojas de departamentos e a influência maior da moda no vestuário das mulheres e a maior facilidade em encontrar produtos divulgados na mídia. Mesmo após 1970, o uso de calças elaboradas em *jeans* era restrito pela dificuldade em achar o *jeans* industrial. Isso nos faz pensar que essa restrição do uso de *jeans* fazia com que usasse apenas as roupas feitas em casa ou por costureiras. Sobre a confecção do *jeans*, afirma-se:

[...] somente em 1972 que a Alpargatas lançou, finalmente, o primeiro denim índigo blue do Brasil. Ainda assim, o tecido não foi disponibilizado no mercado: a empresa o produziu para uso na confecção de sua calça Lee; ou, melhor dizendo, de sua calça *jeans*, batizada com o nome de US Top – uma espécie de Topeka top, associada a sigla de United States. O desenvolvimento do produto foi mantido como assunto top secret, porque colocou a empresa na condição de única fabricante do denim – cuja condição ela fez de tudo para preservar nos anos seguintes, período que comercializou apenas retalhos e sobras de sua produção-, inviabilizando o surgimento de concorrentes de porte para a sua linha de roupas da marca US top (PRADO; BRAGA, 2011, p. 41).

Como era de se esperar, dentro dos valores sociais da época, a maior preocupação era o cuidado com a família. Como consequência, Guiomar cortou os seus cabelos para ter mais tempo para se dedicar à família. Assim, o cabelo comprido também marcava a juventude, enquanto o cabelo curto marcava a vida de casada e a fase de mãe para Guiomar. Se a diferença entre as mulheres e homens se dava cada vez menos pelas aparências, como em 1950, certos papéis continuavam sendo estipulados nessa época. Esse período começa a

passar por uma transição dos costumes, tanto pela música e pela aparência divulgadas nas mídias, como pela turma de Roberto Carlos (ZIMMERMANN, 2013).

A mera “aparência” é uma das mais importantes formas de manifestação simbólica na civilização ocidental (SAHLINS, 1979). “Em cada caso, descobrimos que o vestuário desempenha papel considerável e atuante na constituição da experiência particular do eu, na determinação do que é o eu” (MILLER, 2013, p. 63). Logo, o vestuário constrói os indivíduos em diferentes contextos e distinguem os grupos sociais de mulheres jovens ou adultas. Para cada fase da vida, havia um vestuário próprio. Quando se deixa de ser alguém, joga-se fora, ao mesmo tempo, a aparência de outrora, ou seja, a partir do momento em que o sujeito passa a ser outro, um novo vestuário entra em cena, já que um está intrinsecamente relacionado ao outro.

Em suma, possuir e usar um tipo de vestuário é um diferencial ou um bem que evidencia o pertencimento do grupo e a passagem de um *status* para o outro. Portanto, evidenciaram-se as diferenças de *status* pelo vestuário adequado para cada fase da vida. A minissaia foi somente usada na juventude por Amélia e foi uma vestimenta desejada por Dalva, já que mesmo casada ainda era uma moça. Por Elisa, a minissaia foi repudiada, uma vez que ela a considerava fora do vestuário adequado para a sua idade, por volta dos 30 anos. Predominantemente, a saia abaixo do joelho era o principal vestuário da mulher casada, adulta, escolhida pela elegância ou pelos respectivos maridos das mulheres pesquisadas em Maringá. Já as calças tiveram seus usos mais diversificados durante as fases de juventude ou da idade adulta. Geralmente, eram usadas para sair e para atividades de lazer, como para Bernadete, Elisa e Guiomar.

Amélia era um signo de sua autoridade no trabalho. Por outro lado, as mulheres que mais sofreram influências de seus maridos na escolha de suas aparências foram as que viveram certo período entre 1960 a 1970 no campo e tiveram uma aparência característica desse trabalho: usaram calças sob vestidos. Entende-se que as mulheres mais independentes financeiramente são as que conseguiram conquistar espaço para vestirem a aparência desejada e sabiam fazer ou eram mais abastadas e mandavam fazer o vestuário que lhes agradava em determinada fase da vida. Como todas as mulheres pesquisadas costuraram em algum momento de suas vidas, esse assunto será tratado a seguir, a fim de tecer considerações sobre a construção de si e de suas aparências.

5. A COSTURA

Outra dimensão da feminilidade que envolve o corpo vestido é o saber costurar. A pesquisa ocorreu primordialmente com mulheres que, num primeiro momento, costuraram ou que ainda costumam. Segundo Perrot (1980, p. 54), a costura, sendo uma subqualificação feminina, era o pretexto para que as mulheres fossem pouco remuneradas. Por volta de 1950, muitas moças procuravam um certificado de costura para comprovar tal habilidade manual apreciada nas fábricas. Essas habilidades manuais eram vistas como “naturais” das mulheres, principalmente as atividades que exigiam paciência e eram pouco formalizadas. Conforme Frost e Hoebel (1978), essa habilidade em fazer algo traz prestígio e *status* a quem a possui. Nesse aspecto, a costura exercida pelas mulheres e realizada por meio de uma máquina era algo apreciado pela sociedade e uma das qualidades de uma moça talentosa e com requisitos para casar.

Desse modo, a educação das mulheres ocorria, sobretudo, com a intenção de aprender, mesmo que rapidamente, o corte e costura do vestuário. Esse curso, segundo as mulheres pesquisadas, ocorria com direito a certificado e ensinava as moças todos os processos, desde a escolha do tecido, o modelo a confeccionar, as medidas e modelagem, o traço para se cortar o tecido, a separação das partes a serem costuradas, a costura em si do modelo e os ajustes. Segundo Durand (1988) a máquina de costura foi inventada por Howe, em 1846, e aperfeiçoada por Singer, o qual patenteou o modelo semelhante ao atual em suas funções essenciais em 1851. Por sua vez, o motor elétrico foi somente incorporado em 1891.

Todo esse trabalho de costura envolve um número considerável de processos feitos com réguas, fita métrica, papel, lápis, tesoura e uma máquina de costura doméstica ou máquinas industriais. Em Maringá, o saber costurar pode ter auxiliado essas mulheres num primeiro momento a se identificarem com os atributos esperados de uma mulher, mas também estão relacionados a outros aspectos que veremos a seguir:

Ao iniciar por Dalva, ela relembra as roupas de trabalho no meio rural e como “aprendeu” a costurar. A costura parece ter, entre outras significações, uma obrigação da mulher para manter a família bem vestida. O vestuário reforça o cuidado e a dedicação da mulher, em outras palavras, o cuidar da família se estende para o vestuário de cada membro:

[...] eu fazia mais roupa de roça, de casa, fui praticar mesmo quando eles [filhos] eram adolescentes. Aprendi a tirar medidas quando minha filha casula tinha 8 anos

[que nasceu em 1967]. Depois eu fiz o curso. Aprendi praticamente sozinha. Pegava a outra peça, media, cortava, até calça de homem eu fiz. [...] Eu comecei a costurar pra eles mesmos [família]... Depois peguei para fazer pros outros também... [...] Eu fiz um curso de uma vez por semana no colégio das freiras [...]. Aprendi a fazer as medidas, mas antes eu já costurava. [...]Eu aprendi sozinha... Depois eu fiz um curso de uns três meses mais ou menos... Esse curso que eu fiz a professora ensino traçar na fita... ai eu continuei fazendo pela fita... até hoje eu uso fita... [...] As vezes é o dom e as vezes é a precisão... eu tinha 4 filhos, tinha que ajudar o marido, com quinze anos eu não tinha trabalhado... com criança pequena, naquele tempo não tinha creche, não dava pra largar a criança pequena e ir trabalhar... as vezes eu levava na roça... Precisava cuidar de casa... [...] Ou era roça ou era costura... na roça às vezes dava pra levar as crianças... antes de costurar ajudava ele [marido] na roça... a gente não tinha médico na roça, era tudo mais difícil... naquela época não tinha médico pra gente ir... depois de muito tempo que abriu o sindicato e tinha médico pra quem trabalhava na roça...[...] tem criança que eu costurava roupinha de bebe e hoje são casados. Quando me encontram ainda lembram das roupas que eu fiz e começam a contar. [...]O mesmo modelinho que fazia pros meus filhos eu fazia pra vende...

Sua costura, diferente de Elisa, Amélia e Guiomar, como veremos, foi aprendida pela necessidade: para vestir a sua família, pois não havia outros meios para isso. A costura passou por um aprimoramento pela insistência em aprender como costurar, era preciso saber qual a sequência para que a peça saísse inteira costurada, sem ninguém para instruí-la e, como nota-se, diferentemente de uma habilidade nascida com a mulher, foi um treinamento que a deixou com tais habilidades. Dalva estudou apenas o corte e costura no colégio das freiras, enquanto Elisa estudou 10 anos nesse tipo de colégio. O estudo, para Dalva, representa o preparo maior, um saber fazer mais elaborado, um método mais preciso para vestir com zelo toda a família. Como foi explicado no capítulo anterior, a calça comprida era um modelo muitas vezes considerado de homem, por isso Dalva ala “calça de homem”. Esse modelo é mais difícil em sua execução, por exigir elástico e zíper e mais partes na modelagem do que uma saia, considerada um vestuário próprio da mulher, ou seja, as mulheres eram as encarregadas de se preocuparem com o vestuário desde cedo, por isso o cuidado para executar de maneira perfeita os diversos modelos e sua preocupação com a aparência.

Posteriormente, com o curso, que também ensina detalhes como melhorar o acabamento das peças, como fazer as barras para que não fiquem grossas ou como regular o ponto de acordo com a espessura do tecido, ela sentiu-se segura o suficiente para fazer roupas para outras pessoas fora do ambiente familiar e comercializar tais modelos. Nesse aspecto, o feito para casa pode ser realizado com uma menor preocupação, mas o feito para fora, o feito para o outro consumir, requer maiores cuidados e conhecimentos. A noção de técnicas do corpo de Mauss (1974) auxilia na compreensão do corpo para os trabalhos manuais: em relação ao rendimento, muitos indivíduos têm o domínio técnico, “sabem fazer”, resultados de

um “adestramento”. Dalva possivelmente se esforçou para aprender a costurar e possivelmente deixar de ser uma trabalhadora rural para pertencer ao grupo de mulheres que trabalhavam com a costura. Ela primeiramente fazia modelos básicos, sem tanta elaboração na realização do molde e na costura para o espaço doméstico e para as roupas para o trabalho. Apesar de ser um trabalho mais simples, como sendo uma obrigação da mulher, Dalva sentia-se orgulhosa por possuir as competências para interpretar e confeccionar outros modelos mais elaborados e para o consumo de outras famílias, pois aprendeu as técnicas e isso fez com que atuasse no espaço público e adquirisse o *status* de costureira.

Dalva sabia fazer com capricho modelos para outras mulheres, o que, conseqüentemente, aumentou o seu prestígio social. Isso quer dizer que o que é feito para o outro exige mais cuidado para que a “sua” peça, o seu modelo demonstre que ela é uma boa costureira, para evitar que ficasse “mal falada” e conseqüentemente perder a clientela. Uma vez que o vestuário constrói o sujeito ao mesmo tempo em que é construído por este, Dalva relaciona as suas qualidades como a própria execução dos modelos, já que uma roupa bem feita fazia com que os outros a percebessem como uma boa costureira. De acordo com Miller (2013), uma apreciação mais profunda das coisas nos leva a apreciar mais profundamente as pessoas.

[...] eu não sabia o nome de nada, fazia o desenho que traziam. [...] A cliente mesmo desenhava no papel e eu tirava as medidas e fazia. Fazia tecido e malha. De festa eu não fazia, só o básico. Tinha o curso pra festa, eu fiz o do dia a dia. Se chegasse uma cliente e pedisse pra fazer, eu quebrava a cabeça e fazia, nunca deixei de fazer uma peça. Teve um dia que a cliente fez no papel e eu disse que não ia conseguir, mas eu consegui. Era um modelo de festa...

Dalva após, aprender a costurar, trabalhou de modo semelhante aos mascates, uma profissão considerada masculina. Ela comercializava a roupa pronta, que ela mesmo executava, por volta de 1970 até os anos de 1980, no interior do Paraná, no espaço rural:

[...] eu costurava muito. Agora parei de costurar. Eu levantava de manhazinha, de segunda e terça eu cortava e o resto da semana costurava. De sábado eu vendia as peças na cidade e domingo nas fazendas. [...] Era a base de 15 dias para entregar. [...] fazia roupa desde a criança até a mãe...[...] Eu que inventava os modelos de criança. Eu levava pronto e eles já gostavam. Levava bastante, abria a mala em cada casa. Quando comecei a costurar malha, não tinha malha em Paraíso, buscava de Paranavaí ou de Maringá. Eu mesmo que fazia. Às vezes os mascates não gostavam porque eles tinham que fazer e eu levava pronto na outra semana. [...] Eu tinha também uma concorrente, às vezes ela chegava primeiro na casa, as vezes era eu. [...] Lá tinha a concorrência... a costura tinha pouquinha diferença.. não tinha muito não. Quando eu ia fazer olhava na loja e fazia igual... ai vendia um pouquinho mais barato... já comprava o tecido lá... Isso foi mais de 20 anos de casado...Ainda tinha os mascates...tinha outra concorrente minha que costurava e vendia...eu já tinha a

minha clientela. As vezes ela chegava primeiro...as vezes eu que tinha modelo diferente... [...] vendia mais modelo de criança...porque troca mais de roupa...vai crescendo...tem que usar mais...tem que lavar mais...então criança é que gasta mais roupa...Ai você pega o jeito e eu nem conferia os tamanho. Já fazia o tamanho certo. Nunca precisou arrumar. Ai eu inventava os modelinho...eu pegava as sobra de um e enfeitava o outro...[...] Eu fiz até para o Japão...porque lá quando é frio é frio...de toca...com zíper...com botão...aqueles botão de pressão...pra homem e pra mulher...

A concorrência também existia entre os mascates, pela novidade que chegasse primeiro às casas dos clientes. Ainda, os mascates vendiam a roupa comprada pronta, confeccionadas industrialmente. De acordo com Durand (1988) as roupas que os mascates comercializavam eram produzidas originalmente somente em São Paulo e, nos anos 1950 e 1960, as indústrias de confecção e malharias progrediram no Brasil, “quase liquidando o espaço dos alfaiates e costureiras no trabalho sob medida”. Segundo Boucher (2010) e Mackenzie (2010), desde 1949, J.Weill tomou conhecimento do sistema de produção americano *ready-to-wear* nas lojas de departamento e introduziu-o na Europa, primeiramente na França e depois na Itália. Esse sistema de produção padronizado e muito menos caro recebeu o nome de *prêt-à-porter* (roupas prontas para vestir) que, em grande escala, qualidade, prontidão e estilo modificaram a produção de vestuário até o momento. Plenamente industrial e intrinsecamente relacionado à economia capitalista, esse sistema possibilitou que cada estilista, dentro das indústrias, desenvolvesse suas coleções com mais criatividade (CALDAS, 2004, p. 56; LAVER, 1989, p. 260).

Contudo, ao mesmo tempo em que havia esses mascates, Dalva fornecia aos mesmos clientes um vestuário que ela mesma costurava em casa. Portanto, tanto os mascates quanto as costureiras forneciam as novidades para os lares mais distantes da cidade, ou seja, começa um interesse maior por esse valor: o novo. Lipovetsky (2009, p. 69) apresenta que, a partir de 1960, na Europa, surge o valor do novo: “Para que sobrevivesse o sistema da moda, foi preciso que fosse aceito e desejado o ‘moderno’, que o presente fosse considerado mais prestigioso do que o passado [...]”. Desse modo, Dalva conseguia fazer com mais rapidez outros modelos pela sua criatividade e muitas vezes o seu produto chegava primeiro. Logo, as costureiras locais continuaram a exercer suas funções com roupas cada vez mais elaboradas ou com o auxílio das máquinas industriais, mesmo com a presença dos mascates e da roupa industrial vendida pronta.

Pensar em costura e em novidades remete à prática de “olhar” as vitrines. Essa prática faz com que o indivíduo ao mesmo tempo em que observa o vestuário em voga nas vitrines,

seja visto e observe os outros indivíduos na rua da cidade simultaneamente. Destaca-se essa prática entre várias mulheres:

As minhas roupas sempre fui eu que fiz também. Eu ia nas lojas e olhava, dai já comprava o tecido e fazia, tirava as medidas...Eu não podia pagar a costureira, eu tinha que fazer pra mim, pras crianças e para o marido. Ai eu fui aprendendo (DALVA).

[...] final de semana ele [o marido] ficava assistindo televisão e eu insistia para que nós saíssemos, olhássemos as vitrines, tomássemos sorvete, para ver as pessoas passarem na rua, mas ele nunca queria sair (AMÉLIA).

[...] Depois né, via na televisão copiava algum modelo. Eu gostava sabe do que? De ir na vitrine com a cadernetinha e riscava o modelo. [...] a maioria eu fazia [...] quando era solteira até comprava pronta, depois de casada gostava mais de fazer, eu costurava pra família inteira, mãe, irmã e sogra (BERNADETE).

Como nos aponta Demetresco (2005), “as vitrinas fazem parte do espaço urbano e com ele significam. Isso quer dizer que as vitrinas não refletem em seus vidros apenas o sujeito consumidor que para um momento para vê-las, mas a própria cidade nelas é refletida”. Além disso, as vitrinas influenciam na confecção ou escolha de modelos do vestuário confeccionados por elas, os quais eram semelhantes à roupa pronta ou feita que ao mesmo tempo inspira e é inspiradora para os outros sujeitos no mesmo contexto. Talvez, ao copiar os modelos da vitrina, algumas mulheres também se integrassem ao grupo das mulheres bem vestidas, pois tentam fazer os modelos semelhantes de acordo com a disponibilidade dos tecidos, tanto para si como para os outros. Ao mencionar as vitrinas, outro aspecto da vida social é apresentado: as vitrinas que são vistas por muitas das mulheres, segundo Demetresco (2005, p. 28), são uma forma de mostrar o vestuário em consonância com a imagem das ruas na cidade, sendo essa imagem um elemento do estilo de vida para o indivíduo, “(as vitrines) instalam na sociedade um novo olhar sobre o gosto, a estética, o comportamento e o consumo [...], possibilitam a degustação de novos sabores estéticos que se manifestam no, pelo e para o corpo. [...] As imagens que construímos sobre a superfície de nosso corpo, os espaços onde vivemos, nossas maneiras e também nossa voz transformam-se numa forma determinante de conhecer e identificar a nós próprios e uns aos outros [...] Isso faz com que o indivíduo se imagine como ficaria se usar os produtos expostos nas vitrines” (SLATER, 2002, p. 38 - 97).

Dalva e Guiomar, como veremos a seguir, usaram a costura pelas máquinas industriais como fonte de renda, aprimorando os seus conhecimentos e adquirindo as máquinas apropriadas para a confecção industrial e para o trabalho de costurar a malharia em suas respectivas casas, ou seja, muitas costureiras continuaram os seus serviços dentro da esfera

doméstica, não sendo totalmente absorvidas pelas indústrias. Ambas conseguiram aliar os avanços tecnológicos às mudanças nos valores, como o gosto pela novidade, e se adaptaram para atender os clientes, não com o trabalho na indústria, mas com roupas feitas em casa, com aspecto industrial no feitiço da costura.

Segundo Miller (2013), “as pessoas parecem vestir o que a maioria considera apropriado e conveniente”. Nesse caso, Dalva produzia e distribuía o que lhe era conveniente, tanto na matéria prima quanto na agilidade e criatividade na confecção de modelos. Nessa época, observa-se que a novidade era o que movia as costureiras, principalmente em modelos para crianças e o seu saber fazer marca a sua feminilidade. Ainda, Dalva, ao fazer principalmente roupas destinadas a crianças, conseguiu adaptar seus meios para confeccionar uma maior variedade de tamanhos, já que as crianças crescem e necessitam de um vestuário condizente com o seu tamanho e a aparência adequada à idade. Em outras palavras, pode-se deduzir que a mudança constante no vestuário das crianças era algo vantajoso para Dalva que por esse fator também trabalhava mais nesse segmento, visando uma renda.

Num primeiro momento, Dalva costurou somente para sua família, costurou sob medida e depois visitou clientes para comercializar o seu vestuário pronto, mesclando-o sob medida, uma vez que sabia as medidas dos clientes que atendia na região, mas trabalhava também com princípios industriais, ou seja, já levava a roupa costurada. Durand (1988) afirma que as mulheres que trabalhavam fora deixavam de costurar para si e para os filhos, o que implicou o aumento do segmento infantil e feminino no mercado de roupa industrializada. Tanto Dalva como Fátima trabalhavam com costura para fora e conseguiram conciliar o trabalho com a construção do vestuário dos filhos.

Eu que inventava os modelos das minhas peças...moletom...malha...vestido só sob encomenda... pra vender fazia mais malha...as vezes tinha pence na cintura...depende o corpo da pessoa...uns precisa...outras não...eu gostava mais soltinho...sempre vestido com botãozinho até embaixo... era o que eu mais gostava... fazia redondinho...com manguinha...era mais algodão mesmo...Depois de muito tempo que apareceu a malha pra compra... só tinha a camiseta pronta... a gente ia pra comprar num tinha... a máquina também não tinha... tinha pra gente que podia compra...pra quem era pobre que nem a gente não podia comprar. Dai que eu compre mais ou menos em 1990... paguei R\$ 2 300...não tinha muita malha pra vender... [...] Tinha de listra também... tinha só pronta...Ai eu comecei a fazer aquelas de listra...abertinha na frente...polo, né?

Assim, conforme a mudança de peças sob medidas para o aparecimento de peças vendidas prontas em grande escala e padronizadas, Dalva, em 1990, em Maringá, viu a

oportunidade de investir num maquinário que fazia o acabamento das peças em malha, como overloque e galoneira, bem como procurar o material semelhante à costura realizada nas fábricas. Dalva conseguiu elaborar as roupas mesclando o sob medida, já que conhecia os seus clientes, com as máquinas industriais. Logo, a disponibilidade da matéria prima - no caso, a malha - juntamente com o maquinário específico para a sua costura é que possibilitaram que Dalva continuasse a costurar para garantir o seu trabalho, auxiliar no sustento e no vestuário da família, bem como a sua identidade como costureira.

Anteriormente, no trabalho rural, Dalva, para vestir a família, precisou de muita criatividade em meio a poucos recursos. O vestuário de trabalho no campo indica isso, diferentemente de seu vestuário atual:

Eu fazia milagre... eu remendava muito... na roça gasta muita roupa... a gente pegava os mais velhos pegava as parte mais boas e remendava...[...] Às vezes tem uma roupa que meu marido gosta e tem um rasgadinho e ele pede pra fazer remendo... E eu digo que o tempo de remenda já foi [risadas]... [...] Ele brinca que a calça dele num tinha cor... Era tudo de remendo... Num via a calça só os remendos... de tergal...de qualquer cor...Era tipo de festa junina... [...] Hoje num dura... E hoje em dia... Num tá mais assim... Usar ela até [ênfatisa] acaba... Hoje é fácil comprar outra... Paga a prestação...

Dalva relembra a criatividade da roupa consertada no meio rural. Por volta de 1960 a 1970, enquanto trabalhava, o seu vestuário e de seu marido era todo colorido, grosseiro, remendado. A roupa era feita para durar, com um modelo simples e barato, geralmente tergal, um material relativamente resistente. Além disso, era mais demorado o processo de substituição das roupas. Em Belo Horizonte, muitas moças menos abastadas aprendiam o corte e costura, além disso remendavam e cerziam o vestuário para que fosse usado por muito tempo pela família (OLIVEIRA JUNIOR, 2011).

Supostamente, a partir dos anos 1960, a indústria do vestuário se estabelece em torno da alta costura (produção do luxo sob medida, preços astronômicos, vestuário exclusivo, regras fixas), e também da confecção industrial (produção em série, pronta, diversidade nos estilos e “barata”) (HELLMANN, 2009; MACKENZIE, 2010). Contudo, a pesquisa indicou que ainda havia as costureiras domésticas e muitas roupas a serem consertadas. A roupa com remendos foi sendo substituída gradativamente pelo crédito nas lojas, pela facilidade de acesso a novas mercadorias conforme os avanços tecnológicos e o avanço no comércio de roupas prontas. O valor do novo e da variedade no vestuário foi ganhando espaço em detrimento do vestuário que já se tinha em casa em pouca quantidade. Atualmente, o vestuário

usado poucas vezes é substituído rapidamente ao sinal de desgaste, seja físico ou por remeter ao passado recente, devido à agilidade e à disponibilidade de modelos prontos na loja, alterados constantemente, ou seja, o novo é substituído por um mais novo ainda, deixando o primeiro já velho e, provavelmente, isso ocorreu somente a partir dos anos 1990 no interior do Paraná. Como nos lembra Slater (2002), ocorre a obsolescência programada nos produtos influenciados pelo sistema de moda.

Atualmente, Dalva ainda costura somente para si, evidenciando o seu orgulho em saber fazer e também na conquista de possuir variedade no vestuário feito em seu estilo próprio:

Hoje eu costuro só pra mim. Pros outro não costuro, nem pras filhas... elas também num que porque sabe que faz mal... [...]Fazendo fica mais barato né? fica do jeito que você quer... quando você sabe fazer... Hoje tem até pra escolher [risadas]. As vezes eu compro pronto, mas modifico alguma coisinha...as vezes a barra tá feita de qualquer jeito... ai vô lá...desmancho tudo e faço tudo [ênfatisa] de novo...pra ficar bem feita, né?

Assim, a costura auxilia tanto para fazer o vestuário sob medida para si quanto pela dificuldade em encontrar algo em seu tamanho, já que num outro momento comunicou que é uma pessoa baixa e que necessita de ajustes em seu vestuário, diferente provavelmente do tamanho padronizado da confecção industrial. Além disso, ela alega fazer suas roupas com qualidade, opostamente às peças feitas industrialmente de modo rápido, contínuo e que muitas vezes não se compara com o capricho do feito em casa, com a perfeição da costura. Isso mais uma vez lembra o que Miller relaciona à importância da aparência para as mulheres, por que ao mesmo tempo em que se preocupa com o seu vestuário, a pessoa está preocupada com a sua aparência e o que ela irá comunicar. Nesse caso, a percepção de Dalva verifica se uma roupa está bem construída, bem feita, em comparação ao que sabe fazer.

Como Dalva, Fátima também auxiliou nas despesas da família e adquiriu *status* de costureira:

Essa era a roupa de bebê que a gente fazia... eu sou meia... aqui falta um botãozinho... eu sabe... eu num tenho...eu faço o modelo... aprendi a costurar mas...eu não tinha tempo de costurar, sabe? Fiquei sem pai muito nova... com 14 anos eu fiquei sem pai...eu tinha meus irmãos...a gente tinha que trabalhar...eu trabalhava numa loja perto da Pernambucanas e antes do meu pai falecer eu tinha que trabalhar, né? [...] Mas eu comecei a costurar eu era novinha... tinha uns 12 anos...eu comecei porque a minha mãe fazia roupa também, né? Eu num tinha boneca [triste], eu cortava vestidinho de boneca... eu vestia...minha mãe fazia boneca de pano e a gente fazia... ela ensino a corta roupa de boneca...porque ela não gostava que estragasse tecido...

O saber costurar de Fátima foi passado de geração para geração, de sua mãe para ela como acontecia com algumas moças para aprender logo cedo os afazeres domésticos considerados próprios da mulher, e dentre eles estava inserida a costura que, muitas vezes, era aprendida primeiramente como uma brincadeira. Além disso, as mulheres aprendiam todas as formas de economizar e uma delas consistia em utilizar da melhor forma possível o tecido e retalhos que sobravam das peças cortadas. O uso dos retalhos por mulheres foram estudados também em Belo Horizonte nas décadas de 1930 a 1960, nos colégios de freiras que ensinavam as mulheres a cozinhar, costurar, cerzir, remendar e a utilizar os retalhos para outros fins (OLIVEIRA JUNIOR, 2011). Mais uma vez, nota-se que a roupa era primeiramente feita para durar e ser usada por um longo tempo, devido à importância que a durabilidade de uma peça tinha para as mulheres. Isso é apontado por Crane (2008, p. 24): Na Europa, até a Revolução Industrial, com o surgimento do vestuário confeccionado por tais máquinas, as roupas geralmente se incluíam entre os mais valiosos pertences de uma pessoa. As roupas novas eram inacessíveis aos menos abastados, que vestiam roupas usadas, normalmente passadas por muitas mãos antes de chegarem a eles. Geralmente, um homem possuía um único conjunto de roupas. Os mais favorecidos eram aqueles que possuíam um guarda roupas considerável com várias peças e julgavam as roupas uma valiosa forma de propriedade para ser legada.

Isso quer dizer, entre outras coisas, que havia uma grande preocupação em não desperdiçar nada, o reparo com os desgastes da roupa era uma tarefa atribuída às mulheres, pois não havia a constante substituição de roupas. Quando, posteriormente, Fátima fez o curso de costura, para trabalhar perto de sua família e dos outros afazeres domésticos, aprendeu noções de matemática e a modelar o vestuário sob medida, uma das poucas instruções que uma mulher poderia adquirir consideradas “para mulheres” que poderiam ser conciliadas com os outros papéis da mulher como os de mãe, esposa e dona de casa. Perrot (1989) compara que as mulheres iam à escola num ritmo menor do que os homens, sobretudo nos países católicos. A exemplo, as mulheres de caridade católica aprendiam rudimentos de leitura, oração e costura na Normandia durante o século XVII e XVIII.

Sobre a identidade de costureira de Fátima, ela relata:

Sempre trabalhei, sempre trabalhei...eu nunca costurei para fábrica...peguei 4 modelos...eles queriam pra daqui 3 dias!!! Ai eu nunca mais peguei... porque não compensava...costura particular ganhava o dobro...e pra fabrica num precisa caprichar...ai eu num consigo... a minha costura é perfeita [ênfatisa]... ficava boa... a

peessoa nem percebia mas eu tirava o defeitinho... a minha vida foi trabalhar... [...] olha as minhas máquinas, está tudo ai...reta, galoneira, overloque...

Assim, o seu maior orgulho e prestígio social é se identificar por ser uma costureira e, como Dalva, encontra pequenos defeitos na confecção industrial. Sob seu ponto de vista, a costura realizada na esfera doméstica qualifica muito mais o seu trabalho, detalhista, com mais tempo para a costura e assim poder fazer as roupas com esmero. Semelhante às outras mulheres fazia parte de sua obrigação como mulher cuidar da criação dos filhos. Assim, temos mais uma vez a costura para auxiliar na renda de sua família. A mulher nesse período tentava alinhar o trabalho doméstico com o trabalho “para fora”. Fátima, assim como Dalva e Guiomar, não modificaram seu trabalho por causa do suposto avanço da produção em série. Pelo contrário, acharam vantajoso, pondo em evidência o seu capricho para continuar a fazer peças sob medida, mais rentável do que o trabalho com faccionista, aliadas às novas tecnologias do maquinário industrial.

Fátima também remendou suas roupas quando casada, assim como Dalva. Ela relembra quando estava grávida:

Menina, eu fui engordando... aqui na barriga da gente de tanto trabalhar... foi rasgando... não tinha pano pra arruma... Um tecido você num chegou a conhecer... musseline era estampadinho claro... eu usava pra sair quando nova na cidade... se sabe o que que eu coloquei remendo no vestido? de veludo!!! Não tinha um [ênfatisa] tecido pra mim tampa a barriga...você acredita? Um quadrado assim... marrom de veludo...eu chorava! De pobreza! Ele ia na roça, não tinha mistura pra janta... ele [marido] pegava o anzol e tinha um riozinho pra pescar...

No caso de Fátima, o seu vestuário separado para sair foi se transformando na roupa de trabalho; a veste do meio urbano, de uma ocasião especial, transformou-se em veste para o trabalho da roça, considerado mais pesado e que exigia uma roupa própria para o trabalho, oposto ao material leve que é a musseline, o qual é um tecido nobre, mais fino. Assim, a delicadeza do vestido e da fase de moça modificou-se para um vestuário de trabalho enquanto casada e trabalhadora do campo: depreciado, remendado, o que a faz lembrar das dificuldades e restrições.

O que para Dalva era aceito com naturalidade, até mesmo como boas recordações pelas risadas ao lembrar-se das roupas remendadas, para Fátima é motivo de tristeza. Fátima ênfatisa que após se casar seu vestuário foi modificado drasticamente pela falta de tecidos, observou a descaracterização do seu vestido de um tecido fino para algo destoante tanto na cor quanto na textura, já que o veludo é um tecido mais grosso e felpudo. Isso pode

caracterizar uma roupa caipira, de roça, que não pertencia mais às mulheres da cidade, mostrando as suas dificuldades para garantir o sustento da família. Assim, o *status* de costureira fez com que tivesse maiores oportunidades de cuidar da família. Fátima, ao cuidar do vestuário dos filhos, demonstra o seu papel de mãe:

Eu queria ver meus filhos... lá vem a Fátima com seus pãozinhos...porque eles andava muito bem arrumadinho... não era o tecido que fazia... ficava bem ajeitadinho neles. Sempre bem arrumadinhos. Aquele tempo usava tergal, tecido de algodão, camiseta quando era mais grandinho... usava malha...

Helena continua:

A gente morava aqui na rua de cima ai quando eu coloquei... a gente saiu pra comprar calcinha... tinha mascate que vendia nas ruas e eu sai batendo assim no vestido, pra cima...[...] correndo na rua pra mostrar que era nova...era uma calcinha vermelha...como se fosse uma elanquinha... [...] Na época tudo era caipira...não comprava pronto...

Logo, mesmo com o advento das roupas feitas em série do *prêt-à-porter*, em 1949, na Europa, muitas roupas ainda eram confeccionadas em casa. “A aquisição de vestuário pronto ainda estava acima das possibilidades da grande maioria das pessoas” (MACKENZIE, 2010, p.73). Em Maringá, muitas mulheres ainda faziam o vestuário da família. Entretanto, Helena coloca que o vestido era “caipira”, isso significa que além de ser feito em casa era algo que não era valorizado por ela. Percebe-se que começam as diferenças de valores entre os que sabiam costurar em casa - e se valorizavam por isso - e os que queriam uma roupa comprada pronta na cidade em lojas ou por mascates. Essa diferenciação das roupas - as roupas industriais e as executadas em casa - evidenciam tanto o aspecto físico como a distinção social dos que compravam a roupa pronta. Está relacionada ao moderno, novo, pois o industrial distingue os que ainda confeccionavam em casa e os que usavam roupas com aspectos domésticos por volta de 1970.

A partir dos anos 1970, no Paraná, as Casas Pernambucanas intensificaram as vendas de roupas prontas, que substituíram gradativamente a venda de tecidos no interior das lojas. As mulheres começam a ser contratadas, vestidas com calças confeccionadas industrialmente pela própria loja, para que divulgassem o vestuário pronto “as roupas estavam prontas e isso significava economia de tempo e dinheiro para as donas de casa” (TRAJANO, 2008). Contudo, Fátima se orgulha em saber fazer o vestuário para os filhos, simbolizando talvez o cuidado, o capricho com eles. Para ela, vestir bem “arrumadinho” tem, entre outros

significados, vestir no tamanho ideal e com acabamento, em saber fazer o vestuário e cuidar, desse modo, dos filhos. Já a roupa valorizada por Helena é a comprada pronta nas lojas ou pelos mascates. O ideal seria atribuir à calcinha algo moderno, diferente do caipira, do vestuário confeccionado em casa, ou seja, consumir o vestuário pronto tinha um valor maior para ela e possivelmente para os mais novos.

O material empregado na confecção era helanca e malha, diferente das peças íntimas confeccionadas antes dos anos 1950 em tecido plano e algodão, os quais a mãe de Helena confeccionava. Isso porque a partir da metade do século XX ocorreu um incentivo à produção de tecidos de materiais sintéticos. Após alguns anos da Segunda Guerra, a Cia Brasileira Rhodiaceta iniciou a produção de fibras sintéticas como banlon, rhodanyl, helenca e tergal. (DURAND, 1988). Observa-se que as costureiras tinham que enfrentar as mudanças tecnológicas também nos materiais utilizados na fabricação dos tecidos associados ao novo e moderno em detrimento do tradicional algodão.

Logo, segundo Trentman (2005), o vestuário transmite significados para o grupo social, uma vez que está dentro de determinado contexto histórico e social repleto de símbolos compartilhados por seus membros. Assim, o objeto, no caso, o vestuário pode “comunicar” os valores estéticos compartilhados pelo grupo ou época. Contudo, cabe ressaltar que esse código pode significar algo diferente dependendo do contexto no qual está inserido, como também significar algo diferente do propósito de quem o faz uso. Assim, a mãe tinha orgulho em saber fazer as roupas e arrumar os filhos, mas para uma filha o significado é maior quando o vestuário é adquirido pronto a distingue dos que usam o vestuário feito em casa, considerado como algo do passado. Entretanto, os valores das próprias costureiras se modificaram com o tempo. Atualmente sobre o seu vestuário Fátima relata:

Você fica 6 meses, 1 ano sem usar a roupa, você não quer mais [...] A Helena fez várias saias pra mim...eu fico com elas aqui dentro de casa...eu fico sozinha aqui...ai eu fico costurando...se fica arrumando casa ai num da tempo de costurar...porque se eu num faze alguma coisa...ai a gente fica só se preocupando com bobagem...Faço roupinha pra boneca...tudo é retalho...como é que eles chama? Tergal né?

Os padrões de gosto são modificados cada vez com maior velocidade, graças aos incentivos de um enorme e complexo sistema industrial produtor, aliado aos meios de comunicação que difundem, de maneira extremamente ágil, as últimas criações nascidas nos grandes centros decisores (MENDONÇA, 2006). Possivelmente, Fátima e Dalva se inserem nesse contexto. Fátima menciona que seu vestuário é trocado constantemente, a cada 6 meses,

pela facilidade com que tem acesso ao novo e por valorizar o moderno, o prático, o comprado pronto. Ao mesmo tempo em que sua filha, a qual quando criança valorizou o comprado pronto, hoje também é costureira e compartilha o mesmo valor da mãe: costurar para a família. Atualmente, a costura funciona como um lazer, o que para ela significa mais do que os outros afazeres domésticos e hoje é a sua ocupação, a qual faz com a mesma dedicação que anteriormente, mas para bonecas que coleciona e que talvez simbolizem seus filhos, contudo, sem as relações sociais que estabeleceu ao costurar. Talvez por isso é que ao me presentear com várias roupas que faz atualmente, tivesse mais uma vez o seu prestígio de uma boa costureira.

Eu parei por causa desse aí...[aponta para o marido em tom mais baixo] era sacola...a minha asa vivia puxa sacola de roupa pra lá e pra cá...ele reclamava que tinha muita mulher falando...eu não fazia comida, eu pagava uma moça pra trabalhar pra mim, se eu fala pra você que até água eu pedia, faz favor você traz um copo de água pra mim pra eu não largar...eu não conseguia nem ir nem daqui no banheiro...meu filho só dormia no colo da empregada, eu nem vi eles crescerem [triste]... minha vida é costurar, costurar, costurar...[em tom baixo, logo após o marido sair da cozinha] Eu cheguei a ganhar mais do que ele em casa [em tom de voz mais baixo] eu fazia muita costura.

A sua vida doméstica era confundida com o trabalho de costureira, no sentido de que o trabalho feito em casa gera uma relativa abertura do espaço doméstico aos estranhos (DEL PRIORI, 2006). Mesmo que sua identidade estivesse atrelada ao costurar, Fátima era obediente ao marido como os costumes da época e por pedido e obediência a dele, parou de trabalhar dentro de casa com a costura. Assim, as sacolas simbolizam que havia muito trabalho a ser realizado, o que modificava a estrutura de sua casa, ao desgosto do marido e que possivelmente poderia gerar uma grande renda. Pode-se pensar que pela quantidade de serviço Fátima recebia mais do que o marido, porém era algo fora dos costumes, revelado em silêncio. Isso faz pensar que nem marido nem ela admitiram que ela recebesse mais do que ele.

Nesse sentido, Guiomar destaca-se por obter apoio para estudar após o casamento, não sendo uma prática conhecida pelas esposas dessa época:

Eu estudei depois de casada... nisso ele me apoiava [o marido]. Eu estudei depois de casada... [...] eu fiz a 6ª, 7ª, 8ª junto com a filha. [...] No segundo grau eu fiquei grávida do outro...[...] Em Santo Antônio do Lontra comecei contabilidade... e terminei o segundo grau no supletivo [desaminada]. Eu começava a estudar, ficava grávida de novo [triste] e tinha que parar...[...] mas a minha vontade, Rizia, era de estudar... e os velhos não deixava...eu tinha que limpar tudo...[...] [...] Essa aí [blusa] a filha me deu quando a gente estava na praia em dezembro 2012. 50 reais! Mas pra fazer é tão fácil... Por isso que eu queria fazer aquele curso

sob medida lá... porque uma coisa dessa, você vai gastar 15 reais pra fazer! [...] Eu fiz vários cursos depois de casada: costura feminina, modelagem industrial... agora faço esse do técnico, a minha vontade foi sempre de estudar...

Para Guiomar, o cuidado dos filhos, o papel de ser mãe, era prioritário em sua vida e o estudo era algo, mesmo que desejado, deixado em segundo plano como era de costume. Perrot (1989) reforça que o trabalho das costureiras não era afastado da vida doméstica, “não poderia ameaçá-las como mulher, por isso o trabalho deveria ser exercido de modo a não as afastar da vida familiar, dos deveres domésticos, da alegria da maternidade, da pureza do lar”. Mesmo que ela não trabalhasse com costura nesse momento, deixou o que era valorizado por ela para cuidar da família.

Atualmente, Guiomar continua seus estudos, sente-se independente para estudar, em cursos considerados femininos, contudo, esses cursos são relacionados à costura industrial que exige tanto um treinamento especializado quanto novos equipamentos feitos para trabalharem mais rapidamente do que as máquinas de costura caseira. Hoje, essas máquinas são separadas de acordo com o processo a ser executado, divididos em costura reta, overloque, galoneira, travetti, dependendo do tipo de material a ser costurado e o tipo de costura que se deseja realizar, podendo oferecer um acabamento (caseamento, botões, limpeza) industrial à peça. Nesse contexto, Guiomar pretende fazer seu próprio vestuário após um curso de costura sob medida, semelhante ao que era realizado no antigo “corte e costura” para então saber fazer tanto para si como para cuidar dos demais familiares. Além disso, como esse curso sob medida está voltado para um vestuário exclusivo, ao mesmo tempo utiliza-se de máquinas industriais. Possivelmente, Guiomar quer elaborar modelos com aspecto “industrial” e não com uma estética caseira, já que ela possui os cursos para se confeccionar no estilo industrial, bem como máquinas que dão um mesmo aspecto que um vestuário comprado pronto, ou seja, confeccionados em uma indústria. Guiomar continua:

[...] eu tinha uma caixinha com régua de modelagem com várias régua...mas as mudanças acabaram com tudo... [...] Eu estava grávida da filha mais nova quando ele [o marido] comprou essa ai que é elétrica e eu bordava nessa ai...ai foi nas mudanças para Mato Grosso que o cupim comeu tudo o gabinete da máquina...[triste] Eu bordei muito. Costurar eu costurei pouco... eu tinha os bastidores, as linhas... eu bordava muito em Canela quando a filha era pequena, eu ficava o dia inteiro bordando, fazia cada coisa. As vizinhas vinham em casa pra pedir pra que eu bordasse pra elas... Depois mudamos para São Paulo eu costurei pouco. Agora com a costura[curso técnico] eu comecei a costurar nela, mas não é aquela coisa... eu queria uma galoneira e uma overloque... essa daqui [maquina de costura industrial reta] eu costurei muita bolsa para a Nissei...eu virava a noite costurando. Eles pagavam pouquinho, mas no fim do mês tava lá! [...] Se eu souber costurar pra mim e pras crianças já tá bom, viu Rizia...

Guiomar compartilha a trajetória de suas máquinas de costuras que se confundem com a própria história de sua família, já que lembra quando ganhou a máquina do marido e que continuou a bordar na máquina mesmo depois de casada. Isso quer dizer que as máquinas em sua casa também estão vinculadas à sua vida de casada, que num momento eram usadas por lazer, para bordar, e em outro contexto usadas para auxiliar nas despesas da casa. Isso quer dizer que no casamento ela não precisava trabalhar, mas a costura era necessária dentro de casa e após separar-se, fazendo com que conciliasse os trabalhos domésticos com essa atividade. Além disso, seus bordados na máquina representam que o bordado manual estava sendo substituído pelos trabalhos mecânicos. Porém, mesmo sendo executados na máquina, os bordados ainda exigem um adestramento do corpo para guiar os bastidores e Guiomar se considera uma bordadeira e era prestigiada por seu saber fazer. Segundo Cerqueira e Santos (2011) o manual das máquinas de costura da Singer em 1957 persuadiam as donas de casa que o valor do trabalho realizada pelas máquinas não depreciariam as peças, visto que essas mulheres valorizavam o trabalho realizado manualmente.

Conforme Durand (1988), muitas costureiras foram absorvidas pela confecção industrial, ajustada para a produção em série. Contudo, muitas mulheres continuaram a fazer os seus serviços nas máquinas e em casa: se o trabalho envolve somente uma etapa do processo, como costurar em grande quantidade o mesmo modelo, é chamado de facção. A facção é o nome dado quando a pessoa, ou uma empresa, recebe um trabalho que vem de uma confecção industrial, sendo que ela faz apenas um ou alguns dos processos como corte, costura ou acabamento no modelo. Portanto, Guiomar aliou o avanço das máquinas industriais a trabalhos de costura para outras empresas e possivelmente fará um vestuário sob medida para si e para a família com qualidade e aspecto industrial, o que provavelmente não aparentará que foi realizado “em casa”. Percebe-se que muitas mulheres consideram o costurar como algo de grande valor para a sua identidade, marcando sua feminilidade e, mesmo que não tenham costurado, como era de costume, as roupas de seus filhos, atualmente desejam exercer essa prática como forma de amor e cuidado para com os filhos.

Já a falta de estudo também é relatada por Bernadete. Quando perguntei à Camila até que série sua irmã estudou, ela me responde:

A Bernadete... ela estudou até a 4ª, 5ª série. Naquela época mulher não precisava estudar, né?...

As mulheres que tomassem iniciativas que contrariassem as normas, como um nível de instrução mais elevado ou que ganhassem seu próprio sustento eram percebidas como desviantes. Por muito tempo a ignorância era considerada um indicador de pureza (DEL PRIORI, 2006). Assim, era considerado “normal” que as mulheres tivessem pouco estudo. Outra possibilidade de instrução era o saber costurar, desvinculado à educação regular escolar, como na fala de Camila ao se referir à irmã e como orgulho por ser o mais alto grau de instrução que uma mulher recebia, talvez o seu único diploma:

Eu trabalhava fora na clinica de ortopedia e ainda costurava. Tirei meu diploma de corte e costura com 14 anos. Eu costurava, tirava medida de qualquer modelo. Eu costurava pra ajudar em casa a gente tinha muitos irmãos...[...] Quando era solteira eu até comprava pronta, mas depois de casada eu escolhia o tecido costurava para a família inteira [ênfatisa], tanto para mãe e sogra.

Bernadete possui orgulho em saber modelar conforme o cliente, costurar qualquer modelo (básico, festa) sob medida, considerado um trabalho secundário, dentro de casa, somado ao trabalho fora de casa como recepcionista, mas certamente o orgulho está em possuir o *status* de costureira. Já ao casar, Bernadete deixou de trabalhar para cuidar da família, mas continuou a valorizar o seu saber fazer, mais do que a roupa comprada pronta.

No século XIX, nas fazendas, a costura ficava por conta das mulheres, preferencialmente as viúvas ou solteiras e as menos prestigiadas socialmente, em retribuição aos favores de parentes (PERROT, 1989). De modo diferente da autora, com o passar do tempo, a costura se tornou algo como uma demonstração de amor à família, pelo cuidado com o vestuário de cada um e para exibir suas qualidades, não sendo visto o que o autor menciona como favores aos parentes. Contudo, após assumir o papel de viúva, Bernadete também se adaptou às novas tecnologias para usar a costura como fonte de renda dentro do que uma mulher com pouca instrução poderia fazer: continuar a costurar.

Depois que o Bartolomeu morreu [2000] e não sabia tocar os negócios dele e vendi tudo. [...] A gente fez um atelier [ênfatisa] aqui no fundo... vinha tudo quanto é madame fazer vestido com a gente...mas dava muita dor de cabeça...era muita reclamação...ai essa alça não ficou boa...tem como ajustar aqui de novo? Elas vinham umas 4 vezes aqui... demorava muito pra terminar a peça... a gente ficava o dia inteiro e não saia quase nada... dá muito trabalho fazer roupa pra essa gente...[...] a máquina reta (industrial) é muito rápida, não dá pra cuidar da peça, quando você vê, fez errado...

[...] Eu e minha irmã abrimos uma facção aqui no quintal [2003]... eu não devia ter vendido as máquinas, né senhora Camila? A gente podia tá ganhando nosso

dinheirinho e não depender de ninguém. Nossa, a gente costurava de dia e de noite... era camiseta... vinha a firma aqui e deixava pra gente, na outra semana vinha busca, nossa era uma correria... [...] Eu só fiquei com a máquina que o Bartolomeu me deu logo que a gente se casou em 1960...

Bernadete volta a transformar a costura num modo de trocar o vestuário por uma renda, como fazia quando era solteira, sendo que o pouco que recebeu de estudo serviu em cada momento de sua vida para marcar o seu papel social de solteira, casada, viúva, bem como as suas habilidades. Ela teve a oportunidade de conhecer tanto a costura sob medida no atelier quanto a costura industrial com a facção de camisetas. Ambos os empreendimentos não deram certo, possivelmente pela falta de conhecimento em gerenciar as clientes, as matérias primas ou mesmo o tempo de executar e entregar os pedidos. Pode-se inferir que outro motivo pela falta de sucesso dos empreendimentos foi que Bernadete tentou, sem sucesso, adaptar-se às novas tecnologias. Bernadete provavelmente não aprendeu a executar a costura nas máquinas industriais e, sem esse preparo, ou sem um treinamento, não conseguiu atingir o que era valorizado por volta de 2000, o aspecto industrial, a agilidade, a novidade constante.

Já o atelier é considerado mais prestigiado do que uma facção, por envolver o que é demorado, que demanda mais tempo para os detalhes e cuidado para fazer as peças e atender clientes que consumiam roupas sob medida, com o valor da exclusividade, mas também com o aparato da tecnologia das máquinas industriais. Esse atelier é um espaço destinado ao vestuário sob medida, que envolve geralmente 2 a 3 provas para os ajustes no corpo da cliente. Nesse caso, observa-se que tanto Elisa quanto Bernadete em algum momento de suas vidas não conseguiram adquirir um saber fazer valorizado pelo grupo, seja na costura na máquina doméstica, como Elisa, seja na máquina industrial, como Bernadete.

Conforme Durand (1988), a costura servia tanto para a dona de casa quanto para a mulher que ajudava no orçamento doméstico. Já a facção, como o trabalho executado por Guiomar e recusado por Fátima, apresenta uma confecção em casa, o que, para essas mulheres, era primordial, pois aliava o trabalho às atividades domésticas. Contudo, a costura na facção envolve outras técnicas: a rapidez, a agilidade, processos contínuos, o prazo curto com a cobrança por parte dos empregadores e o conhecimento nos processos industriais. Atualmente, sobre o seu vestuário, Bernadete compartilha:

As minhas roupas... ah hoje eu compro tudo pronto... ninguém tem mais paciência pra fazer... e outra... se eu for fazer... eu tinha que ir até o centro... escolher o tecido... vai que não fica bão... ai fica aquela roupa de caipira, né? Os outros olham e

falam... oh lá aquela velha caipira... Ah, não eu prefiro comprar pronta, saio da loja na certeza...

[...] Hoje eu faço alguma coisa... assim, quando tem uma festinha da escola, ou se as meninas (netas) pedem pra fazer alguma coisa pra elas. [...] Esse vestido da neta foi a vizinha que fez... ela tem as máquinas, né? Eu fiquei só com a reta que ele [marido] me deu logo depois que casamos... [...] Tá vendo Rizia, eu gosto disso. Fui no armário escolher as fitinhas... procurei as pedras... a vizinha aqui da frente bordou pra mim... eu disse que queria as pérolas fazendo uma chuva no vestido...[...] Criança tem que se vestir como criança... num tá um doce o vestidinho? Comprei o sapato pra combinar... sem salto...[...] criança não usa salto... deixa pra usar salto quando for mocinha [ênfatisa]...

Bernadete atualmente prefere comprar a roupa pronta, valoriza a estética industrial, uma vez que a identidade de costureira ficou relacionada somente aos processos mais criativos, na escolha dos detalhes e bordados, com tempo, exclusividade e capricho. Mesmo assim, num primeiro momento, menciona que tem as capacidades para executar, mas que depois assume que contratou o serviço de uma costureira para fazer e que provavelmente sua costura não ficaria como a costura industrial. A costura feita na máquina doméstica mais uma vez está relacionada com o caipira, ao feito em casa, sem preparo, sem as tecnologias e os valores modernos. Como Guiomar, a máquina de costura para Bernadete está relacionada ao tempo em que foi casada e, se anteriormente o saber fazer era algo prestigiado por ela e por sua máquina doméstica, atualmente valoriza mandar fazer uma roupa para um evento especial ou comprar pronta, com características industriais. Ainda, coloca que o salto alto significa uma aparência de moça, diferente do uso de sapato baixo, considerado adequado para ser usado por uma criança.

Já a costura para Elisa não está relacionada à construção de seu vestuário ou ao trabalho:

Eu fiz [curso de costura], mas eu não aprendi nada... eu fiz o curso de costura mas eu...eu num terminei de fazer [a informante fica sem jeito para dizer]...cheguei na parte de cortar...dava muito trabalho...media o ombro, a cava...ainda até hoje faço o decote...dobro o pano pra cortar até hoje faço...mais ou menos eu costuro...tanto que até hoje eu tenho [ênfatisa]uma máquina de costura [muda de assunto].

[...] eu nunca costurei nada...as moças...principalmente as que iam para o colégio interno não dependiam de roupa...[...] outra, não tinha essa coisa de namorar, dormir junto...não existia essas coisas... a mulher não trabalhava...não fazia nada...[...]a gente era preparada para atender o marido... agora as minhas amigas... assim... mais atiradas... faziam faculdade... eu não... eu fui mais... caseira... entende? [triste] As minhas amigas fora, para Curitiba, estudaram no colégio interno igual a mim e depois foram estudar, fizeram normal, fizeram vestibular...eu fiz tudo atrasado [com raiva], [...] daí casei... parei de estudar...e depois voltei para os estudos... eu fiquei mais do lar...esperei meus filhos crescerem...irem para escola...o horário de escola dos meus filhos era o horário que eu ia para a escola. Outro estilo de vida era a mulher que não trabalhava e ficava em casa, outra que o marido e a mulher trabalhavam... os que trabalhavam tinham empregada...ou a mãe procurava trabalhar

no horário que o filho estudava...[...] Depois com os filhos já grandes eu fiz pedagogia na UEM, lecionei em alguns colégios e me aposentei como Diretora.

Mesmo sem terminar o curso de costura, Elisa tenta pertencer ao grupo das mulheres que sabiam costurar. Ao não se destacar no processo que envolve o risco da modelagem, ela tenta remendar a sua fala ao indicar que pelo menos sabia a etapa de costurar: “tanto que até hoje eu tenho uma máquina de costura”, diz ela. Na posse da máquina de costura, indica o seu saber fazer, parte da construção de si. A presença da máquina de costura em várias residências materializa essa habilidade que se considerava “natural” entre as mulheres, mas que, como se verifica, era um ofício e que exigia uma considerável habilidade manual, certa destreza com o lápis, medidas e o manuseio da máquina que, provavelmente, Elisa não desenvolveu.

O ritual de casamento fez com que dentro de seu grupo social estudasse depois de suas colegas. Simmel (1957) afirma que o indivíduo pertence ao grupo ao mesmo tempo em que procura se diferenciar dentro dele. Por essa abordagem, Elisa foi a última de seu grupo a conseguir estudar, por isso pode-se dizer que ela se sentiu constrangida dentro de seu grupo social; por não possuir diploma de ensino superior por algum tempo. Contudo, Elisa e Amélia foram as que conseguiram se formar academicamente, algo com menos prestígio do que saber costurar para as mulheres. Costurar era fundamental para o casamento, já a formação em nível superior parecia estar vinculada às satisfações de pertencimento do grupo das colegas que estudaram, como no caso de Elisa. Por outro lado, a costura não era o único estudo que obteve, ou seja, ela distingue-se das demais mulheres pesquisadas como Fátima, Dalva, Bernadete e Guiomar, pois pertence ao grupo dos mais prestigiados, que conseguiram continuar os estudos e se dedicar à família e que tinham à sua disposição costureiras para confeccionar o seu vestuário. Logo, possuir uma diversidade de costureiras diferenciava Elisa das demais:

Eu tinha uma costureira em Londrina... tinha a dona Kyoko do corte e costura... professora do curso... as roupas mais finas a gente ia para Londrina e depois tinha essa costureira que fazia as roupas aqui mesmo [menosprezo quando fala aqui mesmo]. [...] Tinha uma alta costura de um casa... a maioria das nossas amigas faziam com ela...ela que fazia...era muito boa...tinha várias revistas...
[...] Então, por isso que a gente tinha assim... tinha muita roupa... minha tia de batismo tinha uma loja [diz com satisfação] era só de tecidos finos, sabe? Então eu tinha muita roupa... assim que vinha de lá...[...] tecido de organza suíça, guipure... era de doer.[...] O tecido era linho...organza suíça...tudo era mais fino, mais chique, vinha de fora... eu fazia meus vestido fo... a minha costureira era de Londrina... ela nem tinha os tecidos [...] Como o meu pai tinha o comércio ficava mais fácil pra mim escolher... eu tinha os melhores vestidos! [...] As minhas roupas, os tecidos quase tudo era... tudo era da minha loja...da loja do meu pai...
Na época o armazém do meu pai era o mercado da época... Imagina 15 portas! Eu fazia a propaganda dos tecidos para o meu pai... Tinha os caixeiros viajantes que

traziam os tecidos... os tecidos vinham tudo de São Paulo. Tinha os caminhões, o trem vinha até Apucarana, aí o caminhão vinha buscar as mercadorias e vinha até aqui... era a indústria Matarazzo... tudo... tudo que vinha era de fora... de São Paulo... tudo era despachado para São Paulo... ninguém ia até outro lugar buscar...

Conforme Slater (2002), estar “na moda” significa estar em conformidade com os consumidores de vanguarda, imitar, geralmente por *status*, estes que estão no topo da hierarquia da moda. À disposição de Elisa estavam sempre os melhores, tanto no saber fazer quanto no tecido, quanto nos modelos que ostentava. São Paulo é colocada como a metrópole, a cidade que possui as informações e a matéria prima para a confecção de modelos diferenciados, as novidades que permitiam ao mesmo tempo pertencer ao seu grupo quanto se diferenciar das demais moças da cidade. A organza, que foi usada por Bernadete somente no casamento, era um tecido mais corrente na vida de Elisa, já nenhuma outra mulher indicou consumir esse tipo de tecido. Elas consumiam materiais mais simples, baratos e mais resistentes como o tergal, lembrado por Fátima e Dalva.

Segundo Prado e Braga (2011), no final da última guerra, as grandes tecelagens como Matarazzo, em São Paulo, e a Bangu, no Rio de Janeiro, fabricavam o principal tecido do Brasil: o algodão. Posteriormente, começaram a fabricar para a região sul do Brasil tecidos mais finos. Para Elisa, o contato direto com esses tecidos mais finos poderia contribuir para que se vestisse possivelmente entre as moças de seu grupo, tanto pelo melhor fornecido diretamente pelo seu pai, quanto pelas novidades de São Paulo, o que poderia contribuir para que sua aparência fosse a mais próxima possível, e mais variada, dos grandes centros, enquanto que para Dalva e Fátima a durabilidade e a restrição de vestuário, ou até mesmo de tecidos era o mais evidente. Isso também transmite que Elisa era mais abastada economicamente que as demais mulheres pesquisadas.

Já para Amélia, o estudo acadêmico pode estar relacionado à sua independência financeira, tanto para cuidar da família como para também mandar fazer o seu vestuário. Elisa e Amélia tinham outros meios para se vestirem. Amélia poderia até mesmo saber fazer, mas não necessitava exercer as atividades da costura em sua família. Amélia foi a mulher que mais estudou e trabalhou academicamente, também foi a mulher que se casou mais tarde do que as outras, com 24 anos, como dito anteriormente. Esperava-se que uma moça se casasse mais cedo e que não estudasse. Outra diferença de Amélia reflete em seu vestuário no casamento como o ápice de sua rebeldia e questionava os valores da época dos seus familiares, diferentemente das outras moças que pareciam somente obedecer às regras sociais, bem como aos maridos:

Eu queria ter a ousadia que tinha antes de casar. Se eu quisesse alguma coisa, eu batia o pé e conseguia...[...]. Com 17 anos eu fui a primeira professora concursada do Alto do Paraná a sair para trabalhar em São Jorge. Passei em primeiro lugar. Como era menor de idade, meu pai teve que me emancipar para assumir o cargo. O meu pai tinha receio de fazer me emancipar porque sendo maior de idade eu podia casar-me. Eu fiquei brava com ele e eu lá estava preocupada com essas coisas, eu queria era trabalhar e ganhar o meu dinheiro. [...] Quando fui receber o ordenado o meu pai foi junto. “como uma menina dessa idade ganha tanto dinheiro?”. Eu sabia que era só o começo, que ganharia muito mais.[...] Eu queria comprar as minhas coisas sem depender de ninguém. [...] depois de casada eu terminei a faculdade de pedagogia...mas eu sempre [ênfatisa] trabalhei...Eu também nunca fui de meias palavras [com o marido], sempre falei o que dava na cabeça...[...]. Cheguei a ser empresária...tudo no meu nome...[...]. O mais grosso, assim... as coisas de casa, o Bartolomeu nunca deixou faltar nada, mas eu era besta, na época eu achava que como eu não fazia o serviço de casa, eu que tinha que pagar a diarista...[...]. Eu comecei a costurar depois de casada...ajustar alguma coisa...mas ai que eu lhe falo... eu sempre tive costureira, pra mim e para os meninos[triste].

Mesmo que Amélia tenha certa independência financeira e se orgulhe por mandar fazer suas roupas, ela pertence ao grupo das mulheres que, mesmo trabalhando fora, não deixaram de considerar como sua obrigação os afazeres domésticos. Assim, ao contratar uma empregada doméstica, já que ela não fazia tais atividades, considera de sua responsabilidade a ordem em sua casa. Entretanto, Amélia apresenta que grande parte de seu vestuário é desenvolvido atualmente por ela mesma, sente-se insegura pela construção de seu vestuário que ainda não está nos padrões de perfeição da costureira que fazia suas peças quando era casada e que possuía mais habilidades no saber fazer. Outro modo de inspiração e de segurança para se informar sobre as mudanças no vestuário é a consulta às emissoras de televisão. Sobre suas atividades como costureira, relata:

Quer ver o tailleur que eu fiz? É bom que você me dá umas ideias, mas se tiver algo que não estiver bem feito, você me corrija, por favor [em tom sério e autoritário]. Esse tailleur fui eu que fiz, todo branco, forrado, olha aqui o forro. Eu fiz tudo na reta! Costurei embutido aqui...olha...dobrei o tecido pra não usar a overloque... Ei vi o modelo na tv, sabe a moça do jornal do almoço [? Eu modifiquei o fecho, fiz um acabamento com o mesmo tecido [risadas] [...] Ainda não ficou do jeito que eu quero, achei que ficou meio torto aqui atrás, o que você acha? Eu queria um manequim com as minhas medidas. Sabe a minha colega [costureira] do Pará, ela conhece quem faz... pra gente fazer assim, pra gente, fica difícil. A frente até que vai, mas é pra ver como que ficou o caimento nas costas. Eu tenho espelho aqui, mas não é a mesma coisa de alguém fazer pra gente...

[...] Se eu pudesse eu mandava fazer tudo e só costurava o que eu realmente quisesse. Como não posso... [olha com uma expressão como que não tivesse alternativa para ter vários modelos]. A mina costureira sabia fazer, olha o detalhe do forro que ela fez...ficava certo no meu corpo... [...] nossa ela fez meu vestido da formatura do filho mais velho, todo casamento que tinha eu ia lá e fazia um vestido novo...tem vestido que eu nem cheguei a usar...fazia uns 2 modelos por mês, quando eu era casada a gente frequentava muito...a gente era convidado [ênfatisa] pra baile,

festas... [...] eu sempre tive o meu separado... [...] eu que sempre andei na moda...eu via na revista e se era algo que eu achava que usasse mandava fazer... [...] eu tenho muita coisa...assim, agora não dá pra usar porque na época usava ombreira, já saiu de moda...tenho que reformar... agente recebia convite de outro Estado quando ele trabalhava no banco. [...] mas falta a overloque, para o acabamento ficar melhor, né?...eu tinha que comprar uma...sem ela não fica igual...as vezes eu vou lá na escola usar as máquinas [risadas]

Amélia expõe que gostaria de continuar se vestindo como quando era casada: com um vestuário de bom caimento, tecidos finos e bons, corte impecável, costura e acabamento perfeitos, feitos pela costureira que tinha o conhecimento, sabia fazer, aliados ao seu conhecimento sobre as atualidades e aspectos mais criativos, como Bernadete também fazia. A costura sob medida de sua costureira revela também que ao mesmo tempo em que Amélia era casada, era o período que teve mais relações sociais e conseqüentemente uma demanda maior de roupas destinadas para sair, para que possivelmente ficasse em evidência o valor do novo, ou seja, para mostrar que estava atenta às novidades. A variedade do vestuário pode estar relacionada ao valor do novo, como afirma Lipovetsky (2009) ou ainda ao medo de sofrer um constrangimento social por repetir o mesmo vestuário em eventos com as mesmas pessoas, ou seja, poderiam pensar que ela não estava relacionada aos novos valores do moderno, da novidade ou que ainda não teria prestígio para diferenciar sua aparência em cada evento. Como conseqüência, poderia ser considerada menos abastada, por usar o mesmo vestuário, como acontecia quando jovem entre outras moças, como Guiomar, Fátima e Dalva. Segundo Matos (2009), as moças menos favorecidas deixavam de frequentar bailes em Vitória da Conquista na Bahia durante a metade do século XX por receio de serem apontadas por estarem usando a mesma roupa em bailes diferentes.

Atualmente, Amélia acrescenta um estilo próprio nos detalhes elaborados por ela. Além disso, a costura, o saber fazer, era algo distante quando casada, pois sempre mandava fazer as roupas e auxiliava somente nos processos criativos. Agora se observa tendo que se esforçar e executar os processos de costura para vestir-se sob medida, semelhante de quando tinha maiores condições financeiras destinadas somente ao seu vestuário. Além disso, ao tentar fazer um vestuário semelhante ao feito pela sua costureira, ela percebe que falta uma tecnologia, uma máquina em especial. Amélia comenta a falta da máquina há 2 anos, mas muito além da falta de condições financeiras, ela não se sente confortável, não tem orgulho em fazer as suas peças, pois preferiria mandar fazer e apenas escolher os detalhes como Bernadete. Em outras palavras, mesmo que se consiga fazer um acabamento limpo na peça somente com a máquina reta que possui, a maior dificuldade é aceitar não ter o prestígio de

mandar fazer seu vestuário, ou seja, para ela, a criatividade, o acesso à informação, aos meios de comunicação para saber o que usar, a escolha de detalhes ou até mesmo do tecido é mais valorizado do que executar, do que costurar. Nesse aspecto, mesmo que Amélia tenta usar da tecnologia para confeccionar o seu vestuário, ela não admite perder as relações com a sua costureira e seu prestígio social por ter uma costureira para sua aparência dentro dos valores modernos.

Como nos lembra Miller (2013, p. 58), as mulheres sabem bastante sobre a indumentária, mas não possuem segurança sobre aquilo que gostam. Um dos aspectos pode estar relacionado ao medo de não estar de acordo com o grupo de mulheres que se vestem conforme os modelos atuais divulgados em revistas ou pela televisão ou por se destacar pelo uso de alguma roupa mal acabada, o que pode comprometer a sua aparência e a própria identidade e elegância.

Esse é o grande desafio da aparência, “manter a sua existência e se sentir à vontade em assim ser ou assumir aquela aparência que gera estupefação e impressionar positiva ou negativamente o outro” (OLIVEIRA; CASTILHO, 2008, p. 97). Amélia é a que mais sente influência do vestuário divulgado nas mídias tanto na juventude como agora e procura se informar para atualizar o seu guarda roupa e fazer novos modelos ou pelo menos reformar os que já possui na falta do novo, para se sentir dentro do grupo de mulheres modernas, que consomem os valores das novidades. Por fim, nota-se que alguns modelos são “datados” por seus acessórios, como no caso de ombreiras que, para fazerem parte da construção da aparência da Amélia “atual”, devem passar por uma “reforma” para ficarem “atuais”.

Em Maringá, por volta da década de 1960, a mulher poderia até desejar seguir os estudos ou trabalhar, contudo isso não era o primordial para que assumissem o seu papel social. A costura indica que a mulher era preparada para o casamento e cuidar da família. Nesse sentido, a costura poderia se relacionar com o que era esperado de uma mulher antes de se casar, independente da posição social, ou seja, a costura fazia parte da construção de todas essas mulheres.

Elisa e Bernadete foram as únicas que fizeram o curso de costura antes de se casar e que apresentaram dificuldades na execução da costura, seja quando jovem, no caso de Elisa, seja no processo de mudanças das tecnologias, como Bernadete. Já Dalva, Fátima, Amélia e Guiomar aprenderam sozinhas as técnicas da costura e posteriormente fizeram alguns cursos para um aprimoramento do saber costurar e que até hoje costuram. Mais do que um dom, a

costura envolve o cuidado da família, a responsabilidade feminina quanto ao vestuário e, muitas vezes, quanto ao auxílio no sustento da casa.

Tanto Dalva quanto Fátima, Bernadete e Guiomar eram as que auxiliaram financeiramente a família com a costura em algum momento de suas vidas, o que considerado um trabalho adequado para uma mulher, pois conciliava o papel de mãe, esposa, dona de casa e trabalhadora, mas dentro da esfera doméstica. Além disso, a costura foi um dos caminhos para sustentar a família, por vezes com um salário mais rentável que o salário do marido, ainda que não se admitisse isso, como no caso de Fátima.

Apenas Amélia e Elisa foram as que trabalharam fora de casa em trabalhos considerados adequados para as mulheres e evidenciam contratar costureiras para fazerem o seu vestuário, motivo para se destacarem das demais que faziam suas roupas. A certa independência financeira pode ter contribuído para que não precisassem exercer a costura para si, mesmo porque não desenvolveram tais habilidades. Contudo, elas valorizam mais a autonomia de trabalhar no espaço público. O trabalho de costura nesse aspecto é talvez mais desvalorizado do que o trabalhar fora de casa, o que para elas e para outras moças da época poderia ser algo com maior prestígio, já que muitas vezes exigia um maior preparo e um vestuário que valorizassem a sua aparência dessas mulheres.

Logo, as diferenças sociais são vistas pelos remendos das roupas: Dalva e Fátima relembram das roupas remendadas na falta de um vestuário novo no trabalho. Faltavam outros recursos, e a maior característica esperada desse vestuário era a durabilidade, a praticidade e resistência dos tecidos. Por contraste, Elisa não precisou costurar para si e para sua família e também possuía uma significativa quantidade de roupas quando jovem e casada.

Mesmo que as pesquisas indiquem que as mulheres quase não estudavam nessa época, Elisa, Amélia e Guiomar foram as que sempre procuraram conciliar o papel de esposa e mãe com o estudo, principalmente pelo apoio do marido. Todas procuraram, de certa forma, o auxílio na renda familiar e, muitas vezes, esse trabalho permitia que se vestissem de acordo com o que era valorizado pela sociedade e para elas.

Atualmente, Dalva, Guiomar e Amélia fazem roupas para si pela habilidade no saber costurar e se orgulham disso, enquanto que Guiomar ainda tem a intenção de costurar para a família e para si, pois falta desenvolver essas habilidades que as demais possuem para completar o seu papel de mulher, de se valorizar e exercer a costura para a família como muitas mulheres de sua geração o fizeram. Já Fátima usa as roupas que a filha costureira faz, pois prefere isso à roupa comprada pronta. Bernadete costurava para si e para a família, mas,

atualmente, sem dominar a costura industrial e, por valorizá-la, prefere somente praticar sua criatividade na escolha de detalhes. Bernadete e Dalva são as que assumiram adquirir algumas roupas compradas prontas, mas Dalva, por se considerar costureira, ainda corrige imperfeições da roupa pronta antes de usá-la e como forma de criar um estilo próprio em sua aparência. Já Amélia valoriza ainda a exclusividade, o feito sob medida e não usa um vestuário pronto.

Outro aspecto abordado foi quanto à distinção social entre as mulheres que aparentemente pertenciam ao mesmo grupo de mulheres que costuraram em algum momento em suas vidas, mas, com o passar do tempo, a prática da costura sofreu alterações quanto ao seu significado: enquanto para Fátima, Dalva e Guiomar ainda há o orgulho de exercer o costurar para si e para os familiares - mesmo que Guiomar ainda esteja se preparando para dominar o saber fazer, considerado como próprio da mulher, ou seja, possui prestígio social por exercer o fazer e se identifica como costureira -, há aquelas mulheres que atribuem um maior prestígio ao mandar fazer, ou seja, contratam os serviços especializados de costureiras, como Amélia e Elisa. Somente Bernadete se identificava como costureira num primeiro momento, na juventude e quando casada, pois hoje prefere consumir roupas industriais para não exibir roupas que não considera de qualidade, feitas em casa para, assim, não sofrer um possível constrangimento social.

Por fim, o termo “caipira” foi usado para se referir ao que era feito em casa, ao desqualificado, ao passado, do pobre, sem máquinas industriais, ou sem requintes do vestuário comprado pronto e feito industrialmente, ou seja, o que era valorizado por ser elaborado por elas passou a ser menos importante do que consumir uma roupa pronta, vinculada aos valores do novo, ao moderno, como no caso de Bernadete e Helena. Já o cuidado com os detalhes da costura, como vistos por Amélia, Dalva e Fátima, remete às características valorizadas por essas mulheres que possuem o conhecimento da costura e que prezam pelo capricho na sua aparência, a qual remete à construção de suas identidades. A costura doméstica com máquinas industriais possibilita as mulheres a criarem um estilo próprio nos detalhes. Mesmo nas roupas compradas prontas elas valorizam modificar as peças de acordo com suas medidas, criatividade e para reparar costuras que dentro de seus critérios não estão perfeitas, nem com tanto capricho e detalhes que as fazem considerarem mais valioso o seu trabalho e a sua costura.

Portanto, o saber costurar envolve vários aspectos, pois, mais do que um atributo feminino, antes de se casar, essa atividade faz com que essas mulheres construam a sua identidade. Nesse período, durante a década de 1950 a 1960, o fornecimento de tecido era

realizado por pedido pelos caixeiros viajantes e comercializado pelo armazém, isso também mostra que, nessa época, provavelmente era mais fácil encontrar o tecido nas lojas e costurar do que consumir as roupas prontas, o que favorecia o trabalho das costureiras domésticas, assim como o seu prestígio. Em contraste, Dalva e Fátima dependiam da matéria prima para o seu sustento e confecção de roupas elaboradas e executadas por elas, seja sob medida ou para comercializar pronta. O que nesse período era valorizado por todas, o saber costurar e vestir algo sob medida, com o tempo, para muitas deixou de ser algo valorizado em função do valor do novo, da variedade, do industrial, do moderno.

A prática de “olhar vitrines”, observar as outras mulheres para “riscar” outros “novos” modelos, evidencia que o saber fazer costura as relações sociais entre os membros da família ou futuros clientes e que observar as vitrines é uma das formas de se atualizar sobre o vestuário. Essas vitrines citadas por algumas mulheres apresentam uma faceta da obsolescência cultural com a exposição de algumas roupas na frente das lojas, pois elas são constantemente alteradas. Isso evoca o estudo de Slater (2010), pois esses processos auxiliam no desenvolvimento de novos ciclos de produtos apresentados nas vitrines.

Pode-se inferir que a variedade, a sofisticação, a delicadeza, era algo já valorizado desde 1950 em Maringá, contudo era algo mais difícil de se ter acesso, porque quase não havia um comércio de roupas prontas e esse consumo provavelmente era algo para os mais abastados, já que a produção industrial era primeiramente realizada em São Paulo, pela demora e dificuldade dos caixeiros viajantes e mascates nesse comércio. Além disso, vimos que outra opção era o consumo das roupas elaboradas pelas costureiras que, num primeiro momento, fizeram para si e depois, por um maior cuidado e na procura da maior perfeição, disponibilizaram as suas habilidades para outras famílias. Ainda, o consumo de tecido e sua aquisição era mais fácil para quem dominava a arte da costura, feita por instrumentos que auxiliavam a mulher na plena realização de todos os processos que envolvem a costura e a confecção de roupas feitas para durar. Ainda, infere-se que o valor do novo provavelmente sempre existiu, porém a confecção de novos modelos era algo mais demorado, trabalhoso e fazia com que as alterações sofressem mudanças de forma mais lenta, já que não havia tanta tecnologia para se reproduzir ou mesmo influenciar a execução de novos modelos de forma rápida e eficiente.

6. MEMÓRIAS

Após o estudo da segunda pele, como vestidos, saias e calças, ou seja, o que propriamente as mulheres usaram em suas vidas, outros objetos foram apontados, pois participam da trama que constituem suas histórias e seus relacionamentos. Esses objetos mais particularizados por se constituírem, entre outras coisas, em suporte de memória, torna-os um signo representativo, de lugares, tempos, pessoas, relações e acontecimentos. Assim, o objeto presentifica signos do passado (APPADURAI, 2008).

Alguns objetos, segundo Kopytoff (2008), não são nem vendidos, nem reformados, pois adquiriram outros valores. Coisas velhas assumem valor e passam para a esfera do que é caro. Em outras palavras, os objetos são retirados da sua esfera mercantil e recebem julgamentos tanto afetivos quanto estéticos e históricos, por exemplo. Se há objetos para serem comprados, usados e descartados depois de certo tempo de uso, outros devem ser guardados, pois carregam memórias a serem preservadas. Na medida em que as mercadorias percorrem distâncias temporais, espaciais ou institucionais, o conhecimento sobre elas tende a se tornar parcial, contraditório e diferenciado.

A perspectiva de Kopytoff da biografia cultural é apropriada a coisas específicas enquanto passam por mãos, contextos e usos diferentes, o que acumula uma biografia específica ou um conjunto de biografias. Nesse aspecto, é importante considerar alterações a longo prazo, a demanda e dinâmicas de larga escala que transcendem as biografias de membros particulares. Assim, uma relíquia particular pode ter uma biografia específica, mas a totalidade dos tipos de relíquia tem um fluxo histórico mais amplo, sendo que seu histórico pode sofrer alterações. Isso quer dizer que, ao estudar as memórias de cada mulher, pode-se supor que podemos verificar algumas mudanças nos valores e práticas das próprias mulheres ao longo do tempo relacionados à vida social dos objetos e das relações envolvidas. Por isso, Appadurai (2008) afirma que o trabalho de campo é necessário para observar as trajetórias dos objetos e posteriormente interpretá-los dentro de um contexto sociocultural.

Na pesquisa, alguns objetos acentuam a construção da identidade da mulher, como o enxoval. A acumulação do vestuário de cama, mesa, banho, o enxoval, para o casamento, de acordo com Simili (2008), documenta a história da relação entre mãe e filha. No que se refere ao enxoval de Amélia, ela guarda alguns itens embaixo de um armário da sala de jantar,

embrulhado com uma sacola plástica e outros maiores ela guarda em seu quarto, no guarda roupa:

Meu enxoval foi preparado pela mamãe e pela Acassia [irmã]. Elas costuraram e bordaram tudo. Nenhuma peça foi comprada, só depois do casamento que comprei outras aqui. [...] Quando o Bartolomeu foi pedir a minha mão em casamento eu aceitei, mas disse que eu precisaria de no mínimo uns 8 meses para terminar o enxoval e que eu não casaria antes do enxoval ficar pronto. [...] O enxoval minha mãe bordou a mão, uma semana antes do casamento. [...] Essa aí eu comprei...e não me lembro se foi em Paranaíba...[...] A cada ano eu lavo tudo, antes eu engomava, agora fiquei mais... preguiçosa.
 [...] Quando meu filho mais velho se casou eu pensei em dar uma toalha, um centro de mesa desses, mas a minha nora não aceitaria. Comprou tudo novo, disse que era mais prático. Hoje as mulheres não se preocupam com o enxoval, há mais facilidade para comprar as peças de cama mesa e banho. [...] o que eu vou fazer com isso tudo? Se eu tivesse uma filha eu poderia dar, mas eu tive só os dois meninos [...] , nora a gente não pode obrigar [...], elas nem dão valor pra isso [triste].

O orgulho de Amélia está na atenção do preparo do enxoval por mãos femininas e delicadas, em comparação ao que é industrial, mecânico, afinal, se as mulheres dedicaram seu tempo no preparo do enxoval, parte delas estão ali, naqueles itens, diferentemente do que foi adquirido pronto, do que não teve o trabalho, do que não teve as mãos propriamente dita da família, ou seja, entendidos como algo “sem vida”, sem pessoas para se recordar. Assim, o que foi comprado fica em segundo plano, menosprezado, com menos valor do que o manual.

Esse avental Amélia ainda o utiliza nos preparos das refeições em sua cozinha. Em três ocasiões em que a visitei, ela estava com o avental que cobre a cintura até acima do joelho, amarrado por duas voltas em sua cintura e usado para enxugar a mão quando lavada com água. Esse avental possui cor impecavelmente branca e é delicadamente adornado com rendas. As considerações sobre o avental nos remetem a sua própria identidade, pois Amélia possui muitas qualidades domésticas. Todo o cuidado para manusear esse avental, desde a sua limpeza e manutenção até na cozinha revela algumas características identitárias como a dedicação com a casa, com o filho e com sua aparência, elegância e memória. Amélia, por meio do avental, demonstra a importância que a boa aparência associada à limpeza e organização tem em sua vida. Amélia ostenta que ainda mantém sua cintura fina, a qual mantém desde menina e que permite usar o vestuário antigo e afirmar sua feminilidade:

Esse avental foi feito pela minha avó, acho que no começo de 1900, e alguma coisa. Na época era tudo na maquininha, com uma máquina de costura manual.[...]Mas veja os pontos são pequenos e sem defeitos, tudo um juntinho do outro, olha que coisa mais linda! [...] O tecido é de algodão com as rendinhas [...]. Olha o detalhe do cóis, ela era muito caprichosa.

Além disso, esse avental é uma herança entre as mulheres da família, para reafirmar seus papéis sociais relacionado com o ambiente familiar. Outro exemplo é que o trabalho manual desenvolvidos por mulheres, no Vale do Itajaí, em Santa Catarina, entre 1950 e 1960, seria supostamente transmitido às gerações posteriores e serviria para enfeitar as casas das filhas ou netas (RIECHEL, 2012). Portanto, a herança do que era considerado próprio de uma mulher, como os cuidados com a casa e atividades manuais, pode estar relacionada à tristeza de Amélia não ter tido uma filha mulher para deixar a herança na família.

Além disso, podemos identificar o avental como um objeto que possui pátina. A pátina é o oposto do sistema da moda. Enquanto no sistema de moda o novo é valorizado como o desejo da mudança, próprio da expansão das indústrias (WILSON, 1989), a pátina revela o antigo, o tradicional, os objetos que são passados muitas vezes por gerações pela herança. A partir do século XVIII, a pátina cedeu espaço para a novidade: “subitamente, os indivíduos de elevada posição podiam encontrar mais *status* em objetos novos que nos antigos” (McCRACKEN, 2003, p. 67). Qualquer um com bom gosto ou recursos disponíveis poderia adquirir o objeto mais novo para fins de *status*, sem precisar esperar que os objetos tivessem pátina e que fossem passados por gerações.

Nesse sentido, pode-se dizer que o avental herdado significa o *status* da mulher casada e que as habilidades serão transmitidas pela família, os cuidados da mulher com o lar, bem como o cuidado e capricho com a sua aparência e com os em sua volta. Logo, alguns desses objetos com pátina podem significar que as novas gerações não compartilham dos mesmos valores: enquanto as mulheres pesquisadas como Amélia, Guiomar, Fátima, Dalva valorizam o tradicional e o antigo, bem como os papéis da mulher dentro de casa, das técnicas feitas à mão, as mais novas ou até mesmo outras pesquisadas, como Elisa e Bernadete elegem o sistema de moda, a novidade, a compra de objetos prontos.

Outro avental que possui pátina é o de Guiomar elaborado por ela mesma para o seu enxoval:

A minha nora tava ai [voz aparentemente de pouco entusiasmo] ...vó, guarda a roupa antiga pra apresentar para as netas quando crescerem..., vô pensar... Eu mesma que fiz! Tenho um avental todo bordadinho, esse eu guardo [...]. Eu tinha uns 15 anos, eu tô com 61...

[...] Eu guardo porque uma hora a filha precisa pra mostrar lá no clube... ver como era a moda da época, pedem roupa antiga... a hora que eu peguei ele, ele tava amarelo... amarelo... eu peguei e coloquei de molho...[mostra o avental que conseguiu tirar o amarelo e deixa-lo branco]. Isso aqui é do enxoval... [...] eu tinha 14 anos quando eu fiz... o bordado é varicor... acho que é cambraia... pode olhar... a renda é boa... porque se não tinha arrebetado tudo... foi do enxoval, eu bordei tudo à mão!

Guiomar sente-se orgulhosa, assim como Amélia, ao conseguir manter seu avental branco, algo que exige muito trabalho das donas de casa e segredos domésticos, valorizando a sua feminilidade, os saberes como dona de casa, o aspecto estético e bem estar. Como nos apresenta Barbosa e Campbell (2006), ao pesquisar sobre as mulheres e os aspectos relacionados ao saber lavar, muitas mulheres, devido a seu vestuário branco, sentem-se “limpas” e isso as proporciona bem estar. Assim, pode-se relacionar à brancura do avental as qualidades valorizadas por essas mulheres ao cuidar do avental, qualidades essas que marcam a sua identidade como mulher e seus papéis sociais vinculados aos valores de quando eram jovens e preparadas para o casamento, como garantir o cuidado com a casa, a ordem e ser uma boa dona de casa. Segundo Wilson(1989), a aparência da mulher mistura-se com a sua identidade. Como Guiomar se considera uma boa bordadeira, também por meio desse avental apresenta as suas qualidades, o seu saber fazer, tanto pelo bordado manual como pela escolha dos materiais que resistem ao tempo e que ainda hoje são usados para confeccionar o vestuário, como a cambraia, a qual era usada para os enxovais do século XX como veremos a seguir:

Mesmo quando se contratavam os serviços de costureiras ou bordadeiras para as peças mais finas do enxoval, [...], mulheres da família, prendadas na arte da costura, sobretudo tias, colaboravam confeccionando as peças mais comuns do enxoval, fazendo muito uso da cambraia. A regra era evitar o uso da máquina de costura. O valor estava na delicadeza do trabalho manual. Era aceitável o uso da máquina para peças de menor simbolismo, como os lençóis e toalhas (CERQUEIRA; SANTOS, 2011, p. 5).

Assim, a carreira do avental carregava consigo os sonhos do casamento no seu preparo, e com o tempo foi guardado, esquecido. Porém, ao ser lembrado por outras mulheres da família, Guiomar decide retirá-lo do armário e deixá-lo apresentável, digno de ser exposto aos que podem se interessar pela história da família, significando, assim, sua dedicação, signos tradicionais do feminino como o bordar a mão, semelhante às atribuições de Amélia, valorizando esse tipo de habilidade.

Atualmente, ela o deixa pendurado num gancho da cozinha para ser admirado e ocasionalmente o usa para proteger a veste de baixo. Assim, como nos lembra Simili (2012b), os detalhes, ornamentos de flores e rendas são elementos que definem as feminilidades, como a beleza, a delicadeza, a maternidade. Sobre o seu enxoval, Guiomar oferece mais informações:

Fizeram pra mim... eu morava com um casal... que não tinha filhos...[silêncio]. Esse [a toalha que acabou de tirar da gaveta e me mostrar os amarelões que marcam o tempo de vida desse tecido...] foi presente. A velha... que você perguntou antes... a Dinda... onde eu morei... porque sou filha de mãe e pai separado [...] Ai eu passei fome na minha vida. O casal pediu se eu queria morar com eles e eles não tinham filhos... eu morei com eles até casar... eles eram daqueles caxias! Eu não podia estudar...eu tinha que ficar dentro de casa, fazer o serviço de casa e não podia sair...[triste]

[...] eu num sou de guardar nada... passo tudo adiante...Essa toalha eu uso... essa eu num usei por muito tempo... ai quando tem coisa faltando na gaveta ai eu pego e uso. O guardanapo desde quando eu ganhei ele ficou guardado... na gaveta assim... uso mais pra cobrir as coisas [ela diz delicadamente e gesticula como se tivesse o usando para cobrir algo]. Ai eu lembro dela... E deixo guardado... ah, esse foi a Dinda que me deu... eu acabo deixando de lado... pra guardar...[...] ela foi a pessoa que me deu alguma coisa ainda....

O enxoval guardado relaciona Guiomar à mulher que a criou, que assumiu o papel de sua mãe, para os preparativos do casamento. Tanto Guiomar como Amélia guardam as recordações entre as mulheres da família e funcionam como uma herança entre as mesmas. Segundo Mcracken (2003), no padrão convencional, cada família escolhe seus bens por si mesma. As posses por herança carregam consigo os lugares, pessoas e eventos das gerações anteriores, em que o indivíduo era ordenado pela tradição e continuidade. Assim, Elisa deseja transmitir a herança para as suas filhas, mesmo que outras mulheres da família tenham supostamente mais interesse, ou valorizem tais objetos, a fim de que se preserve a história das mulheres na família.

Já Bernadete possuiu o enxoval todo comprado pelo marido. Mesmo não sendo produzido, como era de costume pelas mulheres da família, o enxoval consiste na segurança em estar casada:

Ele era maravilhoso pra mim. Me deu todo o enxoval, me pediu em namoro em surpresa, de noivado de surpresa, lembro a data, foi num sábado de aleluia. [...] Ai quando ele falou em casar, papai disse que era cedo, que não dava pra aprontar tudo, ai ele disse, ah não... E ele comprou tudo pronto, tudo pronto assim, desde a camisola entende, o vestido de noiva. [...] o meu segundo marido é um homem bão, entende, mas ele coitado, ganha pouco, só o salário...

[...] Então, Rizia, eu acho que foi tudo um sonho, era a menina pobre, que trabalhava... eu me vestia bem, porque eu ganhava da minha tia, ela sempre me mandava roupas lindas. Depois que comecei a namorar o Bartolomeu, toda sexta feira a gente ia comprar uma roupa, todo fim de semana tinha uma roupa nova, você imagina? [...] Então, foi sempre assim, eu tava meia brava, porque ele tava demorando um pouquinho, ai ele me chamava, vem aqui bem, ai era um buque de flores lindo...

[...] Que ironia, né Rizia...Um já se foi, o outro esta quase indo [2º marido] e o vestido tá ai oh, o vestido não vai embora. Vê se lá no museu eles não aceitam como doação... [...] O vestido de noiva, eu não consigo me desfazer dele, já peguei na mão, já quis...[...] Eu quero me desfazer! [...] ele me lembra tudo, tudo...

Diferente das outras mulheres, Bernadete não valorizou o feito à mão, a herança entre as mulheres da família, mas o seu enxoval a vincula com o seu relacionamento com o seu primeiro marido, o qual era de uma família mais abastada e sustentava o gosto pela novidade, variedade e ostentação da mulher. Miller (2013, p. 215) nos elucida que, ao estudar o papel dos objetos, se uma pessoa não pode controlar o modo com que se separa do vivo, pode controlar o modo como se despoja dos objetos que estavam associados à pessoa. Por conseguinte, Bernadete conserva o vestido de casamento como uma forma de também, por meio deste, manter o que lhe remanesceu do relacionamento, a lembrança da vida de casada com um homem que lhe assegurava os caprichos, como era esperado dos maridos. Mesmo que o segundo marido não tenha a mesma prosperidade, o que é mais valorizado pelas mulheres é o estar casada.

Para Miller (2002), o ato de comprar é a interpretação do outro como o sujeito que deseja, não é tanto para comprar coisas que as pessoas querem, mas para manter relacionamentos com esses sujeitos. Esse desejo designa em alguns uma centralidade a sua cosmologia- para seu entendimento do propósito neste mundo e do lugar que nele ocupa. O autor insere o fator emocional até então não investigado. Miller (2002) conceitua o ato de comprar intimamente ligado ao amor, fundamento ideológico para as complexas relações entre os membros da mesma moradia. Assim, para Bernadete, o consumo do enxoval e de novas roupas era um ato de amor em seu relacionamento e esse amor se estende pelos presentes que ganhou.

Por sua vez, Elisa, lembra-se de sua filha falecida e a biografia de seu saiote, uma peça íntima:

Ah... eu tenho um saiote de quando era solteira! Na verdade, não era meu... [embaraçada] era da mãe da minha neta. [pausa] Ela não largava do saiote... não tirava do corpo... dormia com ele... ela foi crescendo e eu remendava o saiote... ela andava com aqueles fiapos saindo... Ela não largava o bacheiro [nome do saiote]. Era pra lá e pra cá... A renda tudo rasgada...era levada da breca...[muda de assunto]

Elisa não consegue falar que foi sua filha que morreu e chama, em vários momentos, a neta de filha e a bisneta de neta. O saiote significa as várias fases da vida de sua filha. Posteriormente, já não servindo mais nela, provavelmente usado para sair, foi empregado como uma extensão da própria criança. Não se sabe mais sobre a criança, porém a carreira do saiote continua como uma recordação, como se a filha ainda estivesse com ela. Segundo Miller (2013, p. 219), as pessoas preservam poucos objetos como memórias de relacionamentos cada vez mais distantes no passado. Como os objetos apresentados, cada um

está vinculado a um relacionamento específico. Provavelmente, Elisa associa esse descuidado com o saiote e a aparência “de rasgado” com o fato de que a menina brincava e “era levada”. Assim, o saiote simboliza a vida da filha, tendo a mãe uma chance de permanecer com um pouco da filha, com os objetos deixados por ela e selecionados com o passar do tempo pela mãe. Como recorda Stallybrass (2004), “os corpos vem e vão: as roupa que recebem esses corpos sobrevivem.[...] As roupas recebem a marca humana” e, como vimos, os poucos objetos guardados servem para manter os relacionamentos.

Outro objeto que possui pátina e que está na família como herança passada de mulher para mulher é a estola de Elisa, a qual recorda de uma peça que ganhou de sua mãe, passou para sua neta e que provavelmente passará para a bisneta como herança entre as mulheres da família. Contudo, lembra com ternura e prazer da estola que remete a seu tempo de solteira. A estola é um tipo de xale, geralmente confeccionada de peles de animais, como está descrito a seguir:

Tenho também uma estola dessa cor [aponta para um pedaço da almofada que era um tom entre bege e areia, um amarelo bem claro]. Na época era branco... mas é legi-ti-ma. Se você quiser ver a estola de pele peço para o meu filho lhe mostrar... Ele entrega para você ver...É a única coisa que guardei da minha vida. Ganhei quando fiz 19 anos. Foi presente da mamãe. Ia no baile de gala em junho e é época de frio, então minha mãe me deu. Veio de São Paulo da casa de pele. Foi adquirido em São Paulo e era branca... combinava com qualquer cor de vestido...
Ela [a neta que passou nesse instante por nós] usa até hoje... [e ficou olhando para ela enquanto passava e lhe enviou um breve sorriso] e ela vai passar pra bisneta, porque a estola é muito bem cuidada.

A estola de pele de animal é considerada um item de luxo (Nery, 2007) e ainda funciona como um objeto de herança entre as mulheres da família. Esses fatos articulam que “a história social das coisas e suas biografias culturais não são assuntos de todo separados, pois é a história social das coisas, no decorrer de longos períodos de tempo e em níveis sociais extensos, que constrói, coercivamente a forma, os significados e a estrutura de trajetórias de curto prazo, mais específicas e particulares” (APPADURAI, 2006, p. 54). Por isso, a estola, signo de prestígio, do luxo, além de possuir o reconhecimento social, compreende os significados mais particulares como as lembranças das mulheres da família, do bom gosto e do refinamento passado de geração a geração. Como colabora McCracken (2003, p. 54), a pátina sugere autenticar o *status*, seria como uma prova visual do *status* do indivíduo, da sua família. Para Elisa, o que significou prestígio social no tempo que era jovem, pode ao ser passado de geração para geração.

Outra biografia particular é a da calcinha da mãe de Fátima:

Eu procurei a calcinha da vó, mas eu não sei onde que tá... Você sabe onde que tá a calcinha da vó? [pergunta para uma neta que mora no fundo de sua casa] Minha mãe morava no sítio, então eu fazia avental pra ela, saioite, calcinha... fazia vestido, tudo eu fazia pra ela, né Helena?

Ela ensino a corta roupa... porque ela não gostava que estragasse tecido...dai eu comecei pelo sutiã...comecei a costurar pelo...ai meu pai morreu...Ai eu comecei a costurar pra fora... Como eu era bem magrinha, então a gente num...[com vergonha, embaraço] uma parte das moças que era magrinha não usava sutiã...num...a gente usava combinação que era pra tampar aqui em cima, né? Então tinha...era assim...era de alcinha aqui, oh...se a gente fizesse sutiã...a gente fazia assim...eu fazia sutiã...[então ela sai da cozinha e vai para a despensa buscar mais retalhos de tecido] ele era feito assim [enquanto ela corta] a gente fazia ele assim...era o sutiã que a gente usava...passava a máquina aqui e fazia o franzidinho...a berinha [barra]...aqui já passou o fiozinho ai depois pregava o outro bojinho aqui...ai a gente fazia a alcinha...ai depois a gente fazia a tirinha...ai a gente colocava o ganchinho aqui...você entendeu? Eu que fazia porque eu tinha vergonha, né? [...] Ficava o formatinho do tete! Eu fazia escondido da minha mãe... porque eu tinha vergonha...pregava esse bojo junto com o outro...[...] Que nem as minhas netinhas, elas tem sutiã, a gente tinha vergonha, né? De falar que tinha sutiã, então eu pegava os retalhinhos da minha mãe ia lá e cortava o tecido... ficava escondido [...] Tinha coisa que eles ficava bravo com a gente. A gente não podia falar, não...e era bem assim...ou a gente fazia...ai ele ficava bem...ai colocava bem fundo uma pence bem funda...

As costuras do seu vestuário íntimo, num primeiro momento, relembra a Fátima que ela aprendeu as técnicas de costura para as bonecas, como uma brincadeira que já significava o aprendizado das suas habilidades futuras, para a construção da sua identidade e, na juventude, auxiliou-a saber fazer roupas para si, segundo os ensinamentos da mãe - como vimos no capítulo anterior - sendo uma prática considerada própria da mulher. Como se tinha vergonha de falar do corpo, o mesmo acontecia pela sua extensão, o vestuário. Uma boa dona de casa, segundo as qualidades aprendidas pela mãe, economiza, usa da esperteza para saber usar e tirar o máximo de aproveitamento do tecido. Já casada, fazia o vestuário íntimo da mãe, suas calcinhas e sutiãs e a prática da costura contribuiu para o sustento da família. Após o falecimento da mãe, uma calcinha em particular que fez foi guardada e serve como suporte de memória do seu relacionamento e amor com a mãe. Posteriormente, essa calcinha na posse da neta é a recordação que ela tem da bisavó falecida, carregados com os valores atribuídos pela avó, o seu saber fazer e mais uma vez considerada uma herança entre as mulheres. Uma das contribuições dos autores Douglas e Isherwood (2004) é a busca pelos significados intrínsecos ao consumo, os valores associados a tais práticas e a sua função de dar sentido, seja em suas relações ou em sua identidade. Os objetos que a pessoa possui “criam um resíduo tangível do passado, do presente e possivelmente antecipam o desenvolvimento de uma identidade futura”.

Uma posse, em especial, pode facilitar a autocontinuidade pela ligação de uma pessoa com um passado desejável do eu (ex-memórias), o eu presente/atual (eu agora), ou o eu futuro (quem eu estou me tornando) (MIRANDA, 2007, p.37). Atualmente, Fátima usa dos mesmos ensinamentos da mãe para fazer peças íntimas, agora para as bonecas que guarda atrás da fotografia da mãe e do marido. O seu saber fazer, hoje, está vinculado ao seu tempo livre para se dedicar aos ensinamentos da mãe e afirmar a sua identidade como costureira.

Já Dalva recorda o seu saber fazer pelo vestido de batismo que fez para a neta:

Eu só tenho a roupa do batismo da neta. Ela vai fazer 26 anos. Eu guardei o vestidinho que eu fiz. Esse vestido eu batizei ela [...] O tecido é de laise e eu que tirei o modelo. Eu falei que ia guardar e tá lá até hoje... Foi a primeira e única neta. A minha filha mais nova não pode ter filho e a segunda que é a mãe dela separou do marido... [...] Eu vestia nas bonecas. As meninas, as filhas das vizinhas, vinham brincar. Tinha a bermudinha fofinha...
[...] Eu batizei todos os filhos com um macacão azul. Quando vieram as meninas eu coloquei o vestido amarelo por cima. Ele sempre estava presente. Naquela época eu nem pensei em guardar. Depois não me lembro que fim que deu. [...] Hoje eles [filhos] tão tudo longe, mas tão bem...

A roupa de batizado é uma peça que Dalva guardou para significar o vestuário confeccionado por ela e para relembrar o batizado dos filhos. Ao estudar as joias de museu, Santos (2012) explica que os objetos de memória são impregnados de valores e significados afetivos e significam amizade, compromisso, lembrança e comemoração. Assim, Dalva guardou o que a fazia lembrar de um ritual importante para a os filhos, o momento em que eram inseridos na religião da família, além das lembranças dos filhos e neta quando eram crianças e que provavelmente preenchiam o espaço doméstico.

Pela falta de outros netos, esse vestido simboliza o seu saber fazer, como os cuidados que teve com a neta e uma recordação de seus filhos. Esse modelo também é semelhante aos que fazia para as fazendas, ou seja, relembram também as suas relações com outras mulheres. Após a neta crescer, o vestido foi destinado a vestir bonecas, continuando o seu uso, agora como um brinquedo. Com o passar dos anos e a falta de crianças na casa, o vestido é guardado como um passado de costureira que se teve e o cuidado que a mãe teve para com os filhos, netos e como parte deles perto de si. Como nos lembra Harvey (2003, p. 16), as associações que o vestuário carrega em si junto ao indivíduo são as memórias das ocasiões nas quais ele foi usado. Além, o disso, ele significa também a própria identidade de Dalva como costureira, boa mãe e sentimentos de dignidade e orgulho.

Em suma, cada mulher parece guardar aquilo que foi mais relevante em suas respectivas vidas. A trajetória das pessoas e das coisas se confunde, aproxima-se e se

distancia em alguns momentos. Para Amélia e Guiomar, o avental, entre outras significações, marca o seu papel social de boas donas de casa. Amélia remete ao avental também o seu corpo ainda magro, já Guiomar recorda do seu saber fazer como bordadeira e de sua mãe adotiva.

Já para Bernadete, o enxoval e o vestido de noiva estão vinculados ao seu relacionamento com o marido e, para Elisa, é a estola que lembra de sua mãe e de seu prestígio social, bem como o saiote de sua filha falecida. Fátima e Dalva recordam do que as fizeram costureiras, a primeira pelo vestuário íntimo da mãe, e a segunda pelo vestido de batizado da neta. Em quase todos os casos, o que se guarda são as marcas de feminilidade e do relacionamento com outras mulheres associadas aos papéis de mães e filhas e muitas vezes esses bens são uma herança entre as mulheres da família, significando o que é valorizado por elas: a família. Segundo Miller (2013), guardar a memória e os objetos da família é uma função principalmente feminina, pois as mulheres são as guardiãs do afeto, dos relacionamentos, são, desde pequenas, mais vinculadas à delicadeza, ao afeto e aos valores familiares.

Esses objetos são um “elo simbólico com o dono ou com os relacionamentos envolvidos em sua aquisição e materializam a identidade social” (MILLER, 2002, p.145). Tanto os itens do enxoval como as peças de criança ou a estola fortalecem os laços entre a família e entre as mulheres da família. Somente Bernadete não consegue se desfazer do vínculo com o marido, por ser um relacionamento muito significativo. As experiências, as práticas de costura e os valores associados a esses itens constroem mais uma vez a identidade das mulheres.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa permitiu que a abordagem realizada junto a essas mulheres da faixa etária entre 60 a 75 anos em Maringá-Paraná pudesse identificar o que fazia parte de suas construções como mulher. Foi selecionado, para isso, principalmente o vestuário que essas mulheres usaram, guardaram e comentam em suas vidas e que as constituem, ou seja, que comunicam sua identidade, seus papéis sociais e evidenciam tanto o pertencimento a determinados grupos quanto suas distinções sociais.

Em primeiro lugar, foi destacada a importância do ritual do casamento, bem como o vestido de noiva, elemento central que demonstrava que a mulher pertencia ao grupo das bem sucedidas, das que se tornavam adultas e aceitas na sociedade, pois não casar, para uma mulher daquela época, era considerado um “fracasso”. Esse vestido comunicava a sua feminilidade. A escolha dele vestido foi influenciada pelo período do casamento: os que aconteceram durante a década de 1950 a 1960 foram caracterizados por uso de saias amplas que marcassem a cintura e mais atrelados ao imaginário feminino, semelhante ao casamento de princesas. Já os casamentos realizados durante 1970 apresentavam as formas mais soltas, influenciados pela cultura jovem. Apesar das diferenças, todos os vestidos comunicaram a delicadeza e a aceitação dos valores estéticos e morais.

Os resultados forneceram algumas contribuições sobre o vestuário como uma segunda pele e relacionado à construção da identidade dessas mulheres pela própria aparência, construção esta realizada com muito capricho e atenção aos pormenores, como a costura bem feita e esmero em todos os detalhes. Muitas vezes, a escolha pelo vestuário era acompanhada pelo que consideram um vestuário solto, mas rente ao corpo, ou seja, nada apertado ou largo demais, com a exposição do corpo moderada. Essa aparência foi algo central em suas vidas, tanto pelo vestuário como pelo corpo almejado dentro dos padrões de beleza de suas respectivas juventudes, principalmente pela cintura marcada. Esse ideal de beleza foi tão evidente que algumas mulheres se sentiam excluídas, feias e não capacitadas para a pesquisa. Já outras se orgulham da aparência atual, que está dentro desses padrões.

Além disso, as características consideradas próprias das mulheres, como a feminilidade, eram evidenciadas também pelo vestuário, o qual transmitia pureza, delicadeza, fragilidade, optando-se por usar o que era considerado adequado nas escolhas do vestuário em todas as fases do ciclo de vida. Entretanto, a juventude é o espaço permitido para se ousar

moderadamente, com o uso de calças ou saias mais curtas e alças de blusas mais finas, ou seja, essas peças não eram consideradas, por elas, sinal de desrespeito às regras morais.

O saber costurar era uma estratégia para se construir essa boa aparência, influenciada pelas regras do bem vestir, do que era considerado apropriado para uma mulher, como saias e blusas, marcas de feminilidade e relacionadas ao respeito de si mesmas e à preservação dos costumes e moralidade da família e da sociedade. Algumas, porém, tinham acesso à informação dos grandes centros, como São Paulo, a tecidos mais nobres ou a outras mulheres que influenciavam na construção dessa aparência, o que contribuiu para a distinção social entre as mulheres bem vestidas, as elegantes e privilegiadas, das que se vestiam de forma mais simples, tanto nos tecidos como em roupas menos elaboradas. Porém, mesmo assim todas as mulheres desejavam e faziam parte das mulheres recatadas, tanto do vestuário como no comportamento.

Nesse sentido, observa-se que o uso de determinado modelo está de acordo com o grupo do indivíduo, conforme o espaço e tempo, do que é permitido pelo grupo o qual faz parte, ou deseja pertencer. Muitas vezes, essas mulheres querem se diferenciar por detalhes dentro desse grupo, ou desejam, ao mesmo tempo, se excluírem de outros grupos.

Além disso, as regras do vestir também podem ser utilizadas para o uso de calçados, os quais também mostram a distinção social do saber se vestir com mais esmero no espaço público. Nesse espaço, considerava-se adequado uma mulher não mostrar o corpo e, nesse caso, as pernas, pés e joelhos e os seios. As mais elegantes e abastadas se distinguiam por usarem meias finas, sapatos de salto alto e *tailleur*, enquanto outras, consideradas mais simples em relação às mais elegantes, usavam sapatos fechados e meias de algodão, bem como saias e blusas mais informais.

O uso de chinelos no espaço público era considerado um desleixo da mulher. Em outras palavras, na pesquisa, nota-se que há um conjunto de coisas para reafirmar elegância ou simplicidade e que, mesmo sendo simples, as mulheres conseguem o respeito pela aparência e comportamento. Pelo uso de salto e demais objetos, as mulheres possuíam um andar mais cauteloso, que torneava as pernas e significava que as mulheres eram mais refinadas. Nesse caso, algumas mulheres não sabiam as técnicas para usarem sapatos de salto alto e ter o seu andar mais controlado, e se sentiam excluídas das mais elegantes, caso usassem salto sem as habilidades necessárias ou mesmo não se adequassem à aparência considerada ideal para cada contexto, podendo, assim, sofrerem um constrangimento social.

Já o uso de *tailleurs* para trabalhar foi evidenciado nas mulheres que trabalhavam com educação, fora de casa e que mandavam fazer o seu vestuário, enquanto o uso de saias com calças por baixo marcavam as que trabalharam no campo em algum momento de suas vidas, faziam seu próprio vestuário e eram menos prestigiadas que as primeiras. Por outro lado, o saber costurar foi motivo de orgulho para as mulheres que, em algum momento, trabalharam no meio rural ou que precisavam trabalhar e que depois construíram as suas identidades como costureiras, realizando o trabalho dentro de casa. Isso fazia com que auxiliassem na renda da família e na manutenção da ordem e da educação dos filhos, bem como o cuidado com o vestuário de cada um.

Revelou-se também que o saber costurar era uma qualidade prestigiada por uma mulher que desejasse se casar, portanto, algo central em sua vida para assumir os principais papéis sociais de uma mulher. Mesmo a mulher que não tivesse êxito na costura assumiria, provavelmente, num primeiro momento, que sabia tais técnicas, pois isso é relevante para a sua identidade de gênero. O aprendizado, o desenvolvimento dessa habilidade, ocorria ou por estudo ou pelas mulheres da família, podendo ser influenciado pela necessidade de cuidado com a aparência dos membros da família ou por certa liberdade de escolher a sua aparência e talvez imitar o vestuário proposto das vitrinas, dos grandes centros, revistas e até das outras mulheres do espaço público.

Ao longo da pesquisa, os papéis tradicionais foram observados entre as mulheres como esposas, mães e dona de casa. A obediência ao marido, o cuidado com os filhos e a preocupação com o vestuário de todas foram as principais atribuições dessas mulheres. Isso remete tanto à obediência ao gosto do vestuário considerado adequado para uma mulher casada, quanto à possibilidade e permissão do marido para trabalhar ou estudar, o que muitas almejavam. A maioria dos maridos delimitava que a saia adequada era aquela que cobrisse os joelhos e que era um pouco mais comprida - para aquelas que tinham o marido mais vinculado aos valores tradicionais e não aceitavam que suas esposas usassem calças, pois possivelmente reivindicariam outros papéis considerados masculinos.

Já outras usaram calças em sua juventude para práticas esportivas ou passeios, ou ainda como sinal de modernidade, por indicação do marido ou até mesmo ousadia. Somente por volta dos anos de 1970 a 1980, quando a maioria das mulheres já usava calças compridas, alguns maridos permitiram que suas esposas usassem, como o significado de praticidade e, posteriormente, de adequação à maioria. Somente uma mulher das que foram pesquisadas usou calça jeans - provavelmente por ser a mais nova de todas que contribuíram para a

pesquisa -, uma roupa que significa a valorização do plenamente industrial, haja vista a dificuldade de reproduzi-la no ambiente doméstico.

Mesmo que as mulheres soubessem costurar, o valor do novo estava sempre presente, contudo as mudanças, as alterações nas roupas não ocorriam como vemos na contemporaneidade (de modo cada vez mais rápido), talvez pela dificuldade em fazer, a demora para adquirir novos tecidos e, por isso, os remendos e até reformas foram empregados para se construir uma nova aparência dentro das possibilidades no contexto. Portanto, a variedade no vestuário era sinônimo de prestígio social, tanto que muitas mulheres dividiam suas roupas entre as que serviam para uso durante a semana e uma aparentemente mais nova para sair nos finais de semana.

Com o advento de máquinas industriais, algumas mulheres adaptaram as suas práticas às tecnologias e aos novos materiais, permitindo-se vestir e contribuir mais uma vez com o sustento da família por meio do trabalho na costura. Apesar de essa habilidade ser vista, por muitos, como natural, na pesquisa nota-se que ela ocorre por meio do aprendizado, um treino, e que, portanto, algumas mulheres não conseguiram desenvolver tais habilidades e consumiam roupas prontas, ou mesmo valorizavam mais a novidade industrial e tinham cada vez mais acesso a essas mercadorias. Outras também continuavam a consumir roupas produzidas por costureiras que dominavam a arte da costura, mais do que elas. Em outras palavras, algumas mulheres se orgulharam em algum momento de suas vidas pelo domínio da costura, uma vez que as roupas que foram elaboradas com o auxílio dessas mulheres carregam uma pouco delas, dando um caráter mais afetivo, enquanto, por outro lado, outras se sentiam privilegiadas por mandarem fazer suas roupas ou ainda preferir a roupa pronta, mais vinculada ao moderno e industrial e facilidade em adquirir a roupa pronta na loja ou com o mascate.

Em suma, os objetos são agentes na construção da pessoa, ao mesmo tempo em que evidenciam relações familiares, tanto na escolha do vestuário, de acordo com a sua fase de vida, quanto na memória. Eles são uma extensão da própria mulher para se identificar como jovem, esposa, mãe e trabalhadora. Mais do que vestir a si mesma, a costura indica uma forma da mulher ser um pouco independente financeiramente, dentro dos trabalhos considerados próprios do universo feminino, sendo uma forma que se encontrou de aliar todos os seus papéis sociais dentro de casa. A costura indica o saber fazer, a valorização do feito em casa, das habilidades de uma mulher e sentimentos, enquanto o que é comprado pronto ou a utilização das máquinas industriais indica os avanços tecnológicos que emergiam no contexto.

No que se refere à memória, o vestuário funciona, mais uma vez, para lembrar, principalmente, as relações com outras mulheres, em especial a relação entre mães e filhas e o amor envolvido. Ao estudar a memória, pode-se verificar algumas mudanças nos valores das próprias mulheres, relacionados a suas histórias e identidades. Elas valorizam ou guardam na memória o que possivelmente é mais significativo para elas e desejam transmitir tais valores para outras mulheres da família, os valores tradicionais que significam os papéis sociais de boas donas de casa, esposa e mães, os cuidados com todos e com os seus vestuários (muitos destes feitos pelas mãos das próprias mulheres), a boa aparência, a ordem, o afeto que as unem, o amor, além de elementos de distinção social e luxo, usados em suas vidas sociais, com elegância e discrição.

Deve ser destacado que uma das maiores limitações do trabalho corresponde às dificuldades do próprio campo em estabelecer um contato ininterrupto com as mulheres, visto que a pesquisa ocorreu durante as suas vidas, cheias de familiares que precisavam de seus cuidados e, é claro, cercadas pela obediência ao amor. Ficou claro que o mais importante para essas mulheres é a própria família e o amor em cuidar. A costura foi uma das formas encontradas para demonstrar o capricho com suas aparências, e, principalmente, os cuidados com os demais. Outras pesquisas podem se aprofundar na descrição minuciosa de cada vestuário e encontrar outros signos de distinção social, podendo, ainda, pesquisar os valores sociais contemporâneos em comparação a essa pesquisa.

REFERÊNCIAS

AMARAL JUNIOR, Jose Carlos do. Educação para mulheres: análise histórica dos ensinamentos de economia doméstica no Brasil. **Revista Histedbr**, Campinas, SP, v. 13, n. 52, p. 275-285, set. 2013. Disponível em: <<http://www.fe.unicamp.br/revista/index.php/histedbr/article/view/5358>> Acesso em: 6 fev. 2014.

AMBROSE, Gavin; HARIS, Paul. **Design básico cor**. Porto Alegre: Bookman, 2009.

ANASTASSAKIS, Zoy. Relações entre design e antropologia no Brasil: discussões a partir de uma trajetória profissional. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 26., 2008, Porto Seguro. *Anais...* Porto Seguro, 2008. Disponível em: <http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_26_RBA/grupos_de_trabalho/trabalhos/GT%2037/zoy%20anastassakis.pdf>. Acesso em: 6 fev. 2014.

APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: Ed. da UFF, 2008.

BARBOSA, Livia; CAMPBELL, Colin. **Cultura, consumo e identidade**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

BARNARD, Malcolm. **Moda e comunicação**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

BARTHES, Roland. **O sistema da moda**. São Paulo: Martins Fontes, 1967.

BASSANEZI, Carla. Mulheres dos anos dourados. In: DEL PRIORE, Mary. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2006. p. 607-639.

BAUDOT, François. **Moda do século**. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Rio de Janeiro: Edições 70, 2010.

BERGAMO, Alexandre. **O status das roupas**: moda e experiência social. São Paulo, Ed. da Unesp, 2008.

BERGER, Mirela. **Corpo e identidade feminina**. 2006. 295f. Tese (Doutorado)-Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Antropologia, São Paulo, 2005.

BONADIO, Maria Claudia. **O fio sintético é um show!:** moda, política e publicidade (Rhodia S.A. 1960-1970). 2005. 295f. Tese (Doutorado)-Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2005.

BOUCHER, François. **História do vestuário no Ocidente:** das origens aos nossos dias. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção:** crítica social do julgamento. São Paulo: EDUSP, 2007.

BRAGA, João. **História da Moda:** uma narrativa. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2007.

BRANDINI, Valéria. Moda, cultura de consumo e modernidade no século XIX. **Revista Signos do Consumo**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 74-100, 2009. Disponível em: <http://www.usp.br/signosdoconsumo/artigos/05_MODA_CONSUMO_E_A_MODERNIDADE_v1n1_74_100.pdf>. Acesso em 4 jul. 2012.

BRITO, Georgya Almenida. Uma análise acerca da hegemonia dos sapatos de saltos altos ao longo da história. In: COLÓQUIO DE MODA, 9., 2013, Fortaleza. *Anais...* Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2013. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/9-Coloquio-de-Moda_2013/COMUNICACAO-ORAL/EIXO-3-CULTURA_COMUNICACAO-ORAL/Uma-analise-acerca-da-hegemonia-dos-sapatos-de-saltos-altos-ao-longo-da-historia.pdf>. Acesso em: 9 dez. 2013.

CALANCA, Daniela. **História social da moda**. São Paulo: Senac, 2008.

CALDAS, Dario. **Observatório de sinais:** teoria e prática da pesquisa de tendências. São Paulo: SENAC, 2004.

CAMPBELL, Colin. **The romantic ethic and the spirit of modern consumerism**. New York: Oxford, 1989.

CARVALHO, Diana Lúcia Teixeira de; PEREIRA, Rita de Cássia de Faria. A Conspicuidade no Consumo do Ritual do Casamento. In: ENANPAD, 37, 2013, Rio de

Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: 2013. Disponível em:
 <http://www.anpad.org.br/diversos/trabalhos/EnANPAD/enanpad_2013/11%20-%20MKT/PDF%20MKT%20-%20Tema%203/2013_EnANPAD_MKT2261.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2013.

CASTILHO, Katia; MARTINS, Marcelo. **Discursos da moda**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2005.

CASTILHO, Katia. **Moda e linguagem**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.

CATELLANI, Regina, Maria. **Moda ilustrada de a a z**. São Paulo: Manole, 2003.

CERQUEIRA, Fábio V.; SANTOS, Denise O. M. A camisola do dia: patrimônio têxtil da cultura material nupcial (Rio Grande do Sul, do início a meados do século XX). **Estudos históricos**, Rio Janeiro, v. 24, n. 48, p. 305-330, jul./dez, 2011. Disponível em:
 <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-21862011000200004>>. Acesso em: 11 jun. 2012.

CHARTAINIER, G. **História da moda no Brasil**. São Paulo: Estação das Letras, 2010.

CIDREIRA, Renata Pitombo. **Os sentidos da moda: vestuário, comunicação e cultura**. São Paulo: Annablume, 2005.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas**. São Paulo: Senac, 2008.

DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2006.

DEMETRESCO, Sylvia. **Vitrinas em diálogos urbanos**. São Paulo: Anhembi Morumbi: 2005.

DIAS, Camila Carmona. Anos dourados, belos e femininos: a mulher e a moda na década de 50 no Brasil. COLÓQUIO DE MODA, 8., Maringá. *Anais...* Maringá: Centro Universitário Cesumar, 2012. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/8-Coloquio-de-Moda_2012/GT06/COMUNICACAO-ORAL/102279_Anos_dourados_belos_e_femininos.pdf+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br&client=firefox-a>. Acesso em: 21 jan. 2013.

DORFLES, Gillo. **A moda da moda**. Lisboa: Edições 70, 1984.

DURAND, José Carlos. **Moda, luxo e economia**. São Paulo: Babel Cultural, 1988.

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. **O mundo dos Bens**: uma antropologia do consumo. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2004.

DWYER, Erica; FEGHALI, Marta. **O ciclo da moda**. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2008.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. Etnografia: saberes e práticas. In: PINTO, Céli Regina Jardim; GUAZZELLI, César Augusto Barcellos. (Org.). **Ciências Humanas**: pesquisa e método. Porto Alegre: Ed. da UFRS, 2008, p. 9- 24.

ECKERT, Cornelia; RECHENBERG, Fernanda; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. Etnografia na rodoviária: fluxos e trajetórias sociais em um espaço cosmopolita. **ILUMINURAS**, Porto Alegre, v. 6, n. 13. 2005. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/iluminuras/article/viewFile/9207/5300>>. Acesso em: 5 dez. 2013.

GARBELOTTO, Cristina Schiavon; MITIDIERI, Ana Maria Amorim. O traje da noiva na cena do casamento. In: COLÓQUIO DE MODA, 6., 2006, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Anhembi Morumbi, 2010. Disponível em: <http://colociomodahospedagemdesites.ws/anais/anais/6-Coloquio-de-Moda_2010/71162_O_traje_da_noiva_na_cena_do_casamento.pdf>. Acesso em 16 de jan. 2014.

GARCIA, C. MIRANDA, A. P. **Moda é comunicação**: experiências, memórias e vínculos. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2007.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GODART, F. **Sociologia da moda**. São Paulo: Senac São Paulo, 2010.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985.

GOLDENBERG, Miriam. **O corpo como capital**: estudos sobre gênero, sexualidade e moda na cultura brasileira. Estação das Letras, 2007.

GOLDMAN, Marcio. Uma categoria do pensamento antropológico: a noção de pessoa. **Revista de Antropologia**. São Paulo, v. 39, n. 1, p. 83-1009, 1996.

GONÇALO JUNIOR. **Alceu Penna e as garotas do Brasil**. São Paulo: Manole, 2010.

GROSSI, Miriam Pilar. Identidade de Gênero e Sexualidade. **Antropologia em Primeira Mão**, Florianópolis, n. 24, 1998. Disponível em: <www.miriamgrossi.cfh.prof.ufsc.br/pdf/identidade_genero_revisado.pdf .>. Acesso em: 20 dez. 2013.

GUIDDENS, Antony. **Sociologia**. São Paulo: Artmed, 2001.

HARVEY, John. **Homens de preto**. São Paulo, UNESP, 2003.

HELLMANN, Aline Gazola. **A moda no século XXI: para além da distinção social?**. 2009. 121f. Dissertação (Mestrado)-Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/21459>>. Acesso em: 25 ago. 2012.

HOEBEL, Adamsone; FROST, Everett L. **Antropologia cultural e social**. São Paulo: Cultrix, 1976.

JONES, Sue Jenkyn. **Fashion design: manual do estilista**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun (Org.). **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: Ed. da UFF, 2008. p. 89 - 121.

LAVÉRE, James. **A roupa e a moda: uma história concisa**. São Paulo: Cia das letras, 1989.

LEITÃO, Débora K. Anatomia cultural da moda brasileira: apontamentos sobre corpo, nudez e erotismo. **UFRN Vivência**. Natal, v. 1, n. 37, p. 59-72, 2011. Disponível em: <http://www.cchla.ufrn.br/Vivencia/sumarios/37/PDF%20para%20INTERNET_37/04_D%C3%A9bora%20Krischke%20Leit%C3%A3o.pdf> . Acesso em: 18 fev. 2013.

LEITÃO, Débora Krischke. **Brasil à moda da casa: imagens da nação na moda brasileira contemporânea**. 2007. Tese (Doutorado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia social. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/10252>>. Acesso em: 1 mar. 2013.

LEITE, Miriam Litchitz Moreira. O retrato de casamento. **Novos Estudos**, n. 29, p. 182-189, mar 1991. Disponível em: <http://www.novosestudos.org.br/v1/files/uploads/contents/63/20080624_o_retrato_do_casamento.pdf .>. Acesso em jan. 2013

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

MACHADO Amanda Pires; FLORIANO Juliana; GOMEZ, Luiz Salomão Ribas; SOUZA, Richard Perassi Luiz de. Sandálias havaianas modelo slim o produto cotidiano ao universo fashion: um exercício de análise semiótica. **Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, local, v. 10, n.1, jul. 2012. Disponível em: <seer.fclar.unesp.br>. Acesso em 11 nov. 2013.

MACKENZIE, Mairi. **Ismos**: para entender a moda. São Paulo: Globo, 2010.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira Ciências Sociais**, São Paulo, n. 49, v. 17, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092002000200002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 09 abr. 2013.

MARTINS, Cristina Teixeira. Noções de feminilidade nos ritos matrimoniais: uma análise antropológica. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 10, *Anais...* Florianópolis, 2013. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/10/resources/anais/20/1384446976_ARQUIVO_CristinaMarins.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2013.

MASSAROTTO, Ludmila P. **A construção dos estilos de vida na cultura contemporânea através do consumo simbólico da moda**. 2008. 120f. Dissertação (Mestrado)-Centro Universitário Senac, Mestrado em Moda, Cultura e Arte, São Paulo, 2008.

MATHEUS, Renato Fabiano; OLIVEIRA e SILVA, Antonio Braz de. **Fundamentação teórica para a análise de redes com ênfase nas redes sociais**. Belo Horizonte: UFMG, 2006. Disponível em: <<http://www.rfmatheus.com.br/doc/fundamentacaoarsv0.55.pdf>>. Acesso em: 17 jul. 2012.

MATOS, Juscelina Bárbara A. **Costurando moda**: uma análise das práticas vestimentares femininas em Vitória da Conquista-Ba (1950-1965). 2009, 195f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Pós-Graduação em Cultura Visual, Goiânia, 2009.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: EDUSP, 1974.

McCRACKEN, Grant. **Cultura & consumo**. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

MENDONÇA, Miriam C. M. M. **O reflexo no espelho**. Goiás: Ed. da UFG, 2006.

MEZABARBA, Solange Riva. **Com que roupa eu vou? códigos que orientam as escolhas do vestuário feminino na classe média do Rio de Janeiro**. 2007. 193f. Dissertação (Mestrado) -Universidade Federal Fluminense, Pós-Graduação em Antropologia, Niterói, 2007.

MEZABARBA, Solange Riva. O vestir da mulher carioca da classe média: o sistema de moda balizando escolhas. ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DO CONSUMO, 4., 2008, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: 2008.

MILLER, Daniel. Consumo como cultura material. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 13, n. 28, p. 33-63, jul./dez. 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ha/v13n28/a03v1328.pdf>>. Acesso em: 23 maio 2012.

MILLER, Daniel. **Teoria das compras**. São Paulo: Nobel: 2003.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**. Jorge Zahar Ed.: Rio de Janeiro, 2013.

MIRANDA, A. P. **Consumo de moda: a relação pessoa-objeto**. São Paulo: Estação das Letras, 2008.

MIZRAHI, Milene. **Figurino funk: uma etnografia dos elementos estéticos de uma festa carioca**. Porto Alegre: Editora Age, 2006.

MITIDIERI, Ana Maria Amorim. O traje de noiva como identificação e estilo de vida. In: COLÓQUIO DE MODA, 4, 2008, Novo Hamburgo. *Anais...* Novo Hamburgo: FEEVALE, 2008. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/4-Coloquio-de-Moda_2008/42506.pdf>. Acesso em: 2 jan. 2014.

MOUTINHO, Maria, R.; VALENÇA, Máslova T. **A moda no século XX**. Rio de Janeiro: Senac, 2000.

NERY, Marie Louise. **A evolução da indumentária: subsídios para criação de figurino**. Rio de Janeiro: SENAC, 2007.

NOVAES, Gabriela. Os sapatos ao longo da existência humana e sua contemporaneidade. ANTENNA WEB REVISTA ELETRÔNICA INSTITUTO BRASILEIRO DE MODA. São

Paulo, n.2, out. 2006. Disponível em: <<http://www.antennaweb.com.br/antenna/edicao2/>>. Acesso em: 6 fev. 2014.

O'KEEFFE, Linda. **Sapatos**: uma festa de sapatos de salto, sandálias, chinelos... Könemann, 1996.

OLIVEIRA, Ana Claudia; CASTILHO, Kátia. **Corpo e moda**. Estação das Letras e Cores: São Paulo, 2008.

OLIVEIRA JUNIOR, Virgílio Coelho de. **Moda e cidade**: representações da modernidade na capital mineira das décadas de 1940 e 1950. 2011. 151f. Dissertação (Mestrado)-Pontífica Universidade Católica, Programa de Pós- Graduação em Ciências Sociais, Belo Horizonte, 2011.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 39, n, 1, p. 13-37, 1996. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41616179>>. Acesso em: 29 dez. 2013.

PEIRANO, Mariza. **O dito e o feito**: ensaios de antropologia dos rituais. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2002.

PERROT, Michelle. As práticas da memória feminina. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 9, n. 18, p. 9-18, 1989.

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

PONTES, Heloísa. A paixão pelas formas. **Novos Estudos**: CEBRAP, São Paulo, n. 74, mar. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002006000100006&script=sci_arttext>. Acesso em 2 jul. 2012.

PRADO, Luís A; BRAGA, João. **História da moda no Brasil**: das influências às autorreferências. São Paulo: Disal Editora, 2011.

RIEHEL, Daiana. De maria a mariazinha: como a modernidade do pós II guerra mundial modificou o legado da mulher rural do vale do itajaí. 1950-1960. In: CONGRESSO INTERNACIONAL INTERDISCIPLINAR EM SOCIAIS E HUMANIDADES. Niterói: ANINTER-SH/ PPGSD-UFF, 2012.

SANTOS, Irina Aragão dos. Tramas de afeto e saudade: uma biografia dos objetos e práticas vitorianas no Brasil oitocentista. In: COLÓQUIO DE MODA, 8., 2012. *Anais...* Maringá: Centro Universitário Cesumar, 2012.

SAHLINS, M. **Cultura e razão prática**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1976.

SANT'ANNA, Mara Rúbia; CONSONI, Paula. **Memória, Sociedade Florianopolitana e Elegância**. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/editorial.htm>. Acesso em: 1 jan 2014. **DAPESQUISA** Revista de Investigação em Artes, Florianópolis, 2006.

SANT'ANNA-MULLER, Mara Rubia. Entre liberdade e moda: especulações conceituais e históricas. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 10, *Anais...* Florianópolis, 2013. Disponível em: <<http://www.fazendogenero.ufsc.br/10/resources/anais.>>. Acesso em: 14 nov. 2013.

SCHEMES, Claudia; ARAUJO, Denise C. O artista gráfico Alceu Penna na Revista O Cruzeiro: apropriações e ressignificações da moda europeia e a representação da mulher (1940-1950). **Cultura Visual**, Salvador, n. 15, p. 57-69, maio 2011. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/rcvisual/article/view/5004>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

SEEGER, A., DA MATTA, R.; VIVEIROS DE CASTRO, E. A construção da Pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. **Boletim do Museu Nacional**, Rio de Janeiro, n. 32, p. 2-19, maio 1979.

SILVA, Camila Ferreira Santos. “Para bailes”: a roupa feminina e os espaços públicos em São Luís no início do século XX. In: COLÓQUIO NACIONAL DE ESTUDOS DE GÊNERO E HISTÓRIA LHAG/UNICENTRO, 2013, p. 66.

SILVA, Guilherme T.; SIMILI, Ivana; **Imagens e memórias das masculinidades: as indumentárias dos pioneiros de Maringá**. In: COLÓQUIO DE MODA. *Anais...* Rio de Janeiro: SENAI/CETIQT, 2012. Disponível em: http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/8-Coloquio-de-Moda_2012/GT06/ARTIGO-DE-GT/Imagens.pdf. Acesso em: 1 jan. 2014.

SIMILI, Ivana Guilherme. Políticas de gênero na Guerra: as roupas e a moda feminina. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 25, p. 121-142, 2012b.

SIMILI, Ivana Guilherme. Educação e produção de moda na Segunda Guerra Mundial: as voluntárias da Legião Brasileira de Assistência. **Cadernos Pagu**, Campinas, São Paulo, n. 31,

jul./dez. 2008. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332008000200019>>. Acesso em: 21 jun. 2013.

SIMMEL, Georg. **Filosofia de moda e outros escritos**. Edições Textos e Grafia: Lisboa, 2008.

SIMMEL, Georg. Fashion. **The American Journal of Sociology**, Chicago, v. 62, n. 6, may 1957, p. 541-558. Disponível em: <www.jstor.org> . Acesso em: 30 dez 2013.

SLATER, Don. **Cultura do consumo & modernidade**. São Paulo: Nobel, 2002.

SOUZA, Gilda de Mello. **O espírito das roupas: a moda do século XIX**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

TAIT, Tânia. **A participação da mulher na história de Maringá**. 2003. Disponível em: <http://www.din.uem.br/~tait/%28Mulheres%20pioneiras%20na%20forma_347_343o%20de%20Maring_341%29.pdf>. Acesso em: 26 maio 2012.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de marx: roupas, memória e dor**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

TRAJANO, Ugo Souza (Coord.). **100 anos pernambucanas: Arthur Lundgren tecidos S.A com a família brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 2008.

TRENTMANN, Frank. Knowing consumers - histories, identities, practices: an introduction. In: **The making of the consumer: knowledge, power and identity in the modern World**. Oxford: Berg Publishers, p. 1-27, 2005. Disponível em: <<http://eprints.bbk.ac.uk/276/1/Binder1.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2012.

TREPTOW, Doris. **Inventando moda: planejamento de coleção**. Brusque: D. Treptow, 2003.

VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 1977.

VASQUES, Ronaldo S. **A indústria têxtil e a moda brasileira: a urdidura de novos conceitos e percepções do vestir na década de 1960**. 2011. 143f. Dissertação (Mestrado)- Universidade Estadual de Maringá, Programa de Pós-Graduação em História, Maringá, 2011.

VIANNA, Catarina Morawska; RIBEIRO, Magda dos Santos. Sobre pessoas e coisas: Entrevista com Daniel Miller. **Revista de antropologia**, São Paulo, 2009, v. 52 nº 1. Disponível em: <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012009000100014&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 23 maio 2012.

VILLAÇA, Nízia. **A edição do corpo**: tendências, artes e moda. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

VILLAÇA, Nízia; CASTILHO, Kátia. **Plugados na Moda**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2006.

XIMENES, Maria Alice. **Moda e arte na reinvenção do corpo feminino do século XIX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

WILSON, Elizabeth. **Enfeitada de sonhos**. Lisboa: Edições 70, 1989.

WORSLEY, Harriet. **O vestido de noiva**. São Paulo: Publifolha, 2010.

ZIMMERMANN, Maíra. **Jovem guarda**: moda, música e juventude. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2013.